

BAND 50

2002

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Julia Kursell

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 UND VERLEGER

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

DRUCK

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

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

М. Osterrieder (München), Das Land der Heiligen Sophia: Das Auftauchen des Sophia-Motivs in der Kultur der Ostslaven	5
H. Kuße (Frankfurt am Main), Verteidigung des Religiösen: Zeichen und Zeichengeber im Leben des Protopopen Avvakum (Pragmalinguistische Bemerkungen)	63
Ж. Grübel (Oldenburg), Astarte, Isis und Osiris an der Neva. Die Resakralisierung säkularisierter Welt in Rozanovs Ägyptenmythos	95
И. Сандомирская (Stockholm), Второй эпитаф (попытка разночтения)	133
Ä. Hansen-Löve (München), Gott ist nicht gestürzt! Mensch und/als Gott bei Kazimir Malevič	153
К. Ичич (Београд), 'Заметки к разбору „Элегии“ А. Введенского	217
M. Freise, U.K. Seiler (Salzburg), Metapoetik als Begegnung mit Gott in Čapeks <i>Hora</i>	229
Н. Meyer (Erfurt), Das Kreuz als Figur und Grenzfall der „Poetischen Funktion der Sprache“	261
У. Kursell (München), High Fidelity 1948 oder die <i>Messe</i> im Wohnzimmer. Zu einer Komposition von Igor' Stravinskij	291
A. Komaromi (Swarthmore), Shock therapy for the Russian language: the use of profanity in Post-Stalin Russian literature	313
D. Uffelmann (Erfurt), <i>Exinanitio alcoholica</i> . Venedikt Erofeevs „Moskva-Petuški“	331

Rezensionen

- Rainer Georg Grübel, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden 2001 (A.A. Hansen-Löve) 373
- Monika Mayr, *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen 2001 (A.A. Hansen-Löve) 381
- Joachim Zweynert, *Eine Geschichte des ökonomischen Denkens in Russland. 1805-1905*, Marburg 2002 (H. Günther) 391

Markus Osterrieder

**DAS LAND DER HEILIGEN SOPHIA:
DAS AUFTAUCHEN DES SOPHIA-MOTIVS
IN DER KULTUR DER OSTSLAVEN**

1. Der Sophien-Kult in Byzanz

Es ist ein eigentümliches Merkmal des frühen ostslavischen Christentums, daß wenige Jahre nach der „offiziellen“ Taufe der Kiever Rus' 988 eine Reihe von Kathedralkirchen errichtet worden sind, die man der Weisheit Gottes (*premu-drost' božija*) weihte. Zwischen 1037 und 1046 entstand die große Metropolitankirche der hl. Sophia in Kiev. In Novgorod gab es 989 bereits eine Sophien-Kirche aus Eichenholz, die dem Feuer zum Opfer fiel; 1045-1050 wurde sie in etwa 200m Entfernung aus Stein neu erbaut. Auch in Polock wurde vor 1060 ein solcher Bau gestiftet. Dann allerdings trat eine lange Pause ein. Bis zum Jahr 1220 folgte keine nennenswerte Gründung auf den Namen der Weisheit Gottes, die entsprechenden Kirchen wurden stattdessen dem Entschlafen der Gottesmutter geweiht (*uspenie bogorodicy*). Allgemein wird das Patronat der Kirchen mit den kirchlichen und politischen Verbindungen erklärt, die zwischen der Rus' und Byzanz mit der Reichshauptstadt Konstantinopel bestanden. Das ist sicher zum Teil berechtigt, denn in allen bedeutenderen Städten des von Byzanz beeinflussten Kulturkreises wurden Sophienkirchen erbaut, wie etwa in Thessalonikē, Benevent, Sogdaia.¹ Dennoch bleiben eine ganze Reihe von offenen Fragen, die nicht alle mit dem Verweis auf den byzantinisch-rus'ischen Kulturtransfer zufriedenstellend geklärt werden können. Diese Fragen beziehen sich vor allem auf die der Sophien-Verehrung zugrundeliegende spirituelle und religiöse Substanz.

Auffallend ist, daß von Beginn an in der Rus' die Göttliche Weisheit unter ihrem weiblichen Aspekt personifiziert wurde, zumeist in direkter Anknüpfung an die Gestalt der Weisheit, wie sie in den Salomonischen Büchern des Alten Testaments erscheint, wie überhaupt Jerusalem und Palästina thematisch alle Be-

¹ Ammann 1938, 126.

reiche der frühen ostslavischen Kultur durchziehen.² Dieses Phänomen führte Vladimir Solov'ev im 19. Jahrhundert zu der Feststellung, daß in der „religiösen Seele des russischen Volkes“ eine „Dimension“ der Weisheit Gottes aufging, die den „Griechen unbekannt“ war:

En dédiant ses plus anciens temples à sainte Sophie, la Sagesse substantielle de Dieu, il [le peuple russe] a donné à cette idée une expression nouvelle inconnue aux Grecs (qui identifiaient la Σοφία avec le Λόγος).³

Nach Solov'ev handelte es sich dabei um jene Perle des Evangeliums (*perle évangélique*), welche vom byzantinischen Staub bedeckt war und seitdem vom einfachen russischen Volk, nicht jedoch von der orthodoxen Kirche behütet wurde.⁴ Tatsächlich knüpft die sophianische Deutung in der ostslavischen Christenheit an spirituelle Motive und Strömungen an, die bereits in die vorchristliche Zeit zurückreichen und vor allem die hebräische Weisheitstradition weiterführen⁵, die ihrerseits wieder eng mit der geistigen und religiösen Anschauung Ägyptens und der iranischen Hochkulturen verbunden ist. Sowohl der ägyptische Isis-Kult als auch die zoroastrische Lehre von dem Weisheits- und Erdengel Spenta Armaiti oder Spandarmat beeinflusste die Entstehung der vermutlich in Alexandria im ersten vorchristlichen Jahrhundert abgefaßten, deuteronkanonischen „salomonischen“ Weisheitsbücher des Alten Testaments (*Liber Sapientiae* und *Jesus Sirach*)⁶, welche ihrerseits die christlichen, aber auch gnostischen Vorstellungen von der Göttlichen Weisheit nachhaltig prägten.

Charakteristischerweise kam es auf dem Boden der Rus' aber zu keinerlei gedanklichen Auseinandersetzung in der theologischen Frage nach dem Wesen der Weisheit Sophia. Diese setzte erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Novgoroder Erzbischof Gennadij (1484-1505) ein. Seit Gennadij feierte man in Novgorod am 15. August neben dem Uspenie-Fest auch das Fest der Hl. Sophia. Ferner wurden unter Gennadij, dem man in Moskau seine guten Beziehungen zu den westlichen Humanisten übel nahm und auch konspirativer Verbindungen nach Polen-Litauen verdächtigte, nach 1491 zum erstenmal das *Buch der Weisheit Salomons* ins Russische übersetzt.⁷ Dabei entstand 1499 die erste vollständige Bibelübersetzung in slavischer Sprache. Novgorod bildete in der Folge ein Zentrum des Sophien-Kultes, und nicht umsonst

² Podskalsky 1982, 78-80; Toporov 1995, I, 350-357.

³ Solov'ev 1978, 267.

⁴ Solov'ev 1978, 161f.

⁵ Toporov 1995, I, 22ff.

⁶ Corbin 1979, 62f.; Dunand 2000, 159-169; Heertein 2000, 9-10.

⁷ Ammann 1938, 134-138.

lautete das bekannte Sprichwort: Гдѣ святая Софѣя, и ту и Новгород („Wo die heilige Sophia ist, da ist auch Novgorod“).⁸

Auch die bekannte ikonographische Repräsentation in der Novgoroder Ikonenschule der Göttlichen Weisheit als „Engel des Herrn“ ist nicht vor dem 14. Jahrhundert bekannt (Abb. 1).⁹ Der Vertrauensmann des Zaren und Priester der Verkündigungskathedrale, Silvestr', erwähnte, daß sich in Novgorod eine Ikone der *Sofija premudrost'* in Gestalt eines Engels befinde. Sie gehe auf die Zeit Jaroslav des Weisen und auf griechische Vorbilder zurück; vielleicht war dies eine Anspielung auf die Illustration von Ps. 45:6 in dem 1397 entstandenen, aber auf eine Vorlage aus dem 10./11. Jahrhundert zurückreichenden Kiever *Licevaja psaltir'*, in der ein geflügelter Engel stehend abgebildet ist, darüber die Aufschrift: *Svjataja Sofija* (Abb. 2).¹⁰ 1528 ließ Erzbischof Makarij (1526-1542) in Novgorod die Sophienkathedrale verändern: Dabei wurde die Sophien-Ikone im Rang erhöht und an die erste Stelle neben die Mitteltüre vor die Ikone des byzantinischen Christus gesetzt. An der Außenseite über der Eingangstüre wurde ein großes Fresko gefertigt, daß die Trinität und Sophia darstellte. Im Jahr 1553 protestierte schließlich der Djak (Sekretär) von Ivan IV., Ivan Michailovič Viskovatyj, gegen die neue, „westlich-häretische“ Malweise, die Christus als einen geflügelten Engel abbilde. Metropolit Makarij verteidigte jedoch diese Repräsentation, indem er darauf hinwies, daß Christus bei Jesaias „Engel des großen Ratschlusses“ heiße und „Sophia, die göttliche Weisheit“ in Griechenland und auf dem Athos auch als Engel dargestellt werde. Die Moskauer Bilder seien nach Novgoroder Vorbild ausgeführt.

Diese Auseinandersetzung muß jedoch in einem größeren theologischen Kontext gesehen werden. Denn schon im 4. nachchristlichen Jahrhundert hatten die meisten theologischen Denker in der Reichskirche die Frage nach dem Wesen der göttlichen Weisheit dahingehend entschieden, Sophia christologisch zu deuten, nämlich als wesensidentisch mit dem Logos, d.h. mit dem Sohn Gottes.¹¹ Die Göttliche Weisheit wurde somit weder als ein individualisiertes weibliches Wesen noch als Trägerin des Hl. Geistes vorgestellt, sondern lediglich als eine sieben Gaben des Hl. Geistes, wenn sie nicht den Typos für Christus, den fleischgewordenen Logos repräsentierte. In diesem Sinn wurde die Kathedrale der Hagia Sophia in Konstantinopel 537 auf den „Eingeborenen Sohn und Wort Gottes“ geweiht. Die Weisheit war Wesensbestandteil des Gottessohnes als der

⁸ Onasch 1969, 64.

⁹ Fiene 1989, 450ff.

¹⁰ *Licevaja psaltir' 1397 goda*, Spb. 1890, 63; Ammann 1938, 144f.

¹¹ Schipflinger 1988, 44-69; Ammann 1938, 122f.; Onasch 1981, 376.

zweiten Person der Dreifaltigkeit. Tatsächlich gab es in der Hagia Sophia keine einzige Bilddarstellung der göttlichen Weisheit.

Dennoch war die Hagia Sophia sehr wohl als *Templum novum Salomonis* konzipiert, als Erneuerung des salomonischen Tempelbaus zu Jerusalem. Von Anfang an wurde die Kirche mit dem Salomonischen Tempelbau verglichen, als Wohnstätte des wahren Gottes. So wurde sie auch zum Aufbewahrungsort der von Jerusalem übertragenen Tempelgeräte des Alten Bundes, die als Reliquien angesehen wurden: die Elle, mit der Noah die Arche erbaute, die Bundeslade mit dem Manna, die Gesetzestafeln und den Tempelvorhang – die Gegenstände des Allerheiligsten. Der Bau enthält die in der persischen Baukunst beheimatete quadratische Raumzelle mit einer darübergespannten Kuppel in Durchdringungsform, die so in der byzantinischen Baukunst einmalig dasteht. Die Gesamtlänge des Innenraums betrug 300 byzantinische Fuß, die Breite in der Mitte 100 byzantinische Fuß, die ursprüngliche Höhe der Kuppel in etwa 150 byzantinische Fuß. Der Bau folgte damit exakt den Proportionsangaben des Salomonischen Tempels aus der Bibel (60x20x30 Ellen = 3:1:1,5).¹² Dieser Vergleich konnte auch auf andere Kirchenbauten übertragen werden, die nicht der Göttlichen Weisheit geweiht waren und somit den Zusammenhang zwischen Namenspatronat und Kult offenließen. So hieß es zwar von der Stifterin der Kirche des Hl. Polyeuktos, der Adligen Anicia Juliana (462-ca. 535), sie hätte an Weisheit sogar Salomon übertroffen, aber diese Aussage versuchte keine theologische Aussage über das Wesen der Göttlichen Weisheit zu machen.¹³ Nur in der Hagia Sophia jedoch befanden sich mit der Bundeslade, den Gesetzestafeln und dem Tempelvorhang die Gegenstände, die zum Allerheiligsten des Salomonischen Tempels gehörten.¹⁴

Ebenso wie im Karolingischen Reich kam es in Byzanz zu Beginn des 9. Jahrhunderts zu einer philosophischen und literarischen Wiederbelebung der Sophia-Thematik.¹⁵ Die Bedeutung Konstantinopels als Reichshauptstadt war nach der Besetzung des Heiligen Landes und Jerusalems durch die Araber im 7. Jahrhundert nur gewachsen.¹⁶ So wurde nun auch der Zusammenhang der Hagia Sophia mit dem Haus der Weisheit aus Salomonischer Zeit erneut aufgegriffen. Jüdische Quellen berichten von einem Streitgespräch, daß der berühmte Rabbiner Sefatja mit Kaiser Basileios I. (867-886) über das Verhältnis der Hagia So-

¹² Scheja 1962, 44-58; Akent'ev 1995, 77f.

¹³ Mango/Ševčenko 1961, 243f., 247; Harrison 1983, 276f., 279.

¹⁴ Scheja 1962, 49.

¹⁵ Lilienfeld 1983.

¹⁶ Stupperich 1935, 338.

phia zum Salomonischen Tempel führte, wobei es die Aufwendungen und indirekt auch über den Rang der beiden Sakralbauten ging.¹⁷

Der 858 neu eingesetzte byzantinische Patriarch Photios (gest. um 891) war ein von griechischer Kultur erfüllter, intellektuell hervorstechender, universaler Geist, wie sein Biograph Nikētas Paphlagon hervorhob:

In Sprachlehre und Dichtung, in Rhetorik und Philosophie, sogar in Medizin und in fast jeder anderen Wissenschaft hatte er so außerordentliche Kenntnisse, daß man ihm nicht nur unter all seinen Zeitgenossen den ersten Platz zuerkannte, sondern daß er sich auch mit den Antiken messen konnte. [...] Unter all seinen Gaben stach aber der Ehrgeiz hervor, der ihn ganze Nächte bei systematischem Studium verbringen ließ.¹⁸

Photios sprach in einem Schreiben an den Katholikos von Groß-Armenien Zacharias mit Nachdruck von Konstantinopel als dem neuen „Berg Zion im Lande des Nordens“ (nach Ps. 48:3), „welches das zweite Jerusalem ist, erbaut vom zweiten David, nämlich vom heiligen Konstantin“.¹⁹ Etwa zur selben Zeit begann er den Kult der jungfräulichen Gottesmutter in Byzanz besonders zu fördern. Bei der Belagerung Konstantinopels durch die varägischen Rus' im Jahr 860 war die Stadt allein durch den Mantel der Gottesmutter errettet worden, wie Photios in seinen Homelien immer wieder hervorhob. Nun, im Jahr 864, weihte er die neue kaiserliche Palastkapelle als „Tempel der Jungfrau“. Drei Jahre später, 867, enthüllte er in der Kathedrale der Heiligen Sophia im Beisein des Kaisers die nach dem Bildersturm wiederhergestellten, allerdings neu entworfenen Mosaiken. Alle Augen richteten sich auf die Gottesgebärerin (*theotókos*) in der Apsisnische, die in einer Größe von fast fünf Metern in betonter Mutterschaft mit dem goldgewandeten göttlichen Sohn auf ihrem Schoß, auf die Anwesenden herablickte (Abb. 3). Ein Vorbild hierfür läßt sich in der Illustration einer in Paris aufbewahrten syrischen Bibel aus dem 7. oder 8. Jahrhundert (Cod.syr. 341, fol. 118) finden, auf der in der Mitte des Bildes die Jungfrau repräsentiert wird, auf deren Schoß der göttliche Emmanuel im ovalen blauen Nimbus ruht; rechts von ihr ist Salomon mit einem Buch in Händen abgebildet, links von ihr eine blau bekleidete weibliche Gestalt, die heilige Sophia, mit einem Buch in der linken und einem Stab mit griechischem Kreuz in der rechten Hand. Die Jungfrau mit Emmanuel, dem göttlichen Kind repräsentiert hierbei den Tempel Gottes (Abb. 4).²⁰ Im makedonischen Thessalonikē war bereits im 8. Jahrhundert

¹⁷ Scheja 1962, 48.

¹⁸ *Bios Ignatiou*, PG 105, zit. nach Grotz 1970, 60.

¹⁹ Belting 1991, 185-192; Stupperich 1935, 338; Batalov/Lidov 1994.

²⁰ Lilienfeld, 159.

eine Hagia Sophia errichtet worden; hier schmückt ebenfalls eine thronende Jungfrau die Apsis.

2. Das Sophienerlebnis des Slavenlehrers Konstantin-Kyriil

In jenen Jahren, als sich Photios um die spirituelle Anknüpfung an das Motiv des Salomonischen Tempelbaus bemühte, zählte ein junger Grieche aus Thessalonikē zu seinen Schülern an der Akademie. Es war dies der spätere Slavenlehrer Konstantin, der den Mönchsnamen Kyriil annehmen sollte. Er war 843 im 18. Lebensjahr nach Konstantinopel gekommen und lernte auf der Hohen Schule in nur drei Monaten Grammatik, unter Photios die Schriften des Homer sowie die übrigen *artes liberales*: Dialektik, Rhetorik und Arithmetik, Astronomie, Musik und Geometrie, – nach der damals geltenden Auffassung also die sieben „Säulen der Sophia“, oder die sieben Säulen des Tempelbaus, in den der Göttliche Geist Einzug hält. Nach Beendigung seines Studiums nahm Konstantin kurzzeitig das Amt eines Bibliothekars an, doch immer wieder zog es Konstantin in die Einsamkeit; so verbrachte er einige Zeit bei seinem Bruder Method im Kloster auf dem Olympe, um dort „ohne Unterlaß zu Gott zu beten“.

In jenen Jahren erhielt Konstantin den Ehrentitel *Philosophos*, „Weisheitsliebender“; mit diesem Attribut wird er in allen kirchenslavischen, griechischen und lateinischen Quellen respektvoll benannt. Auf die Frage seines Mentors Theoktistos, was er unter Philosophie eigentlich verstehe, erwiderte Konstantin: „Die Erkenntnis [$\rho\alpha\sigma\omicron\upsilon\gamma\mu\alpha = \gamma\nu\omega\sigma\iota\varsigma$] der göttlichen und menschlichen Dinge, soweit der Mensch imstande ist, sich Gott zu nähern; außerdem lehrt sie den Menschen, in seinem Tun nach dem Ebenbild dessen zu sein, der ihn erschaffen hat.“ Daraufhin, so fährt die Vita fort, unterwies Konstantin seinen Mentor in der Philosophie und vermittelte „in wenigen Worten eine tiefe Einsicht“.²¹ Die Vita des späteren Slavenlehrers Konstantin-Kyriil bezieht Leben und Wirken Konstantins auf die beiden Schlüsselbegriffe Erkenntnis ($\gamma\nu\omega\sigma\iota\varsigma$) und Weisheit ($\sigma\omicron\phi\iota\alpha$). Denn die Hingabe an die „Philosophie“, die „Liebe zur Weisheit“, führte in der griechischen Auffassung die Seele über die niederen Triebe und Begierden hinaus, die sie an die sinnliche Welt binden, zur Erkenntnis in göttlichen und menschlichen Angelegenheiten.

Die Niederschrift der Vita, des *Žitije Konstantina* (im folgenden kurz: ŽK), wird auf spätestens 882 datiert. Das in jeder Hinsicht außergewöhnliche ŽK wurde höchstwahrscheinlich noch von seinem Bruder Method selbst verfaßt oder zumindest angeregt. Einerseits folgt das ŽK eng dem Vorbild des Kirchen-

²¹ ŽK, Kap. IV., MMFH II, 66.

vaters Gregorios von Nazianz (330-390)²², dessen Schriften der Knabe der Vita zufolge auswendig lernte und den er in einem hymnischen Gebet mit den Worten pries: „O Gregorios, Mensch dem Leibe nach, Engel der Seele nach! [...] sei Du mir mein Erleuchter und Lehrer!“²³ Bereits Gregorios hatte mehrmals seine „Verlobung“ mit der göttlichen Weisheit Sophia beschrieben.²⁴ Doch nach der damals vorherrschenden Lehrmeinung interpretierte Gregorios andererseits die Schriftworte, in denen die personifizierte Weisheit von sich aussagt, sie sei „geschaffen“ als ein „Werk“ Gottes (Spr. 8:22), indem er sie auf die Menschwerdung des Sohnes Gottes bezog, als der Gottessohn zu einem Geschöpf wurde, indem er Fleisch und Mensch wurde.

Das *Žitije Konstantina* enthält andererseits eine Vielzahl von Anspielungen auf die salomonischen Bücher des Alten Testaments, wobei Sophia darin jedoch als die Offenbarerin des Heiligen Geistes auftritt. Salomon wurde als Repräsentant des idealen Menschen und Priesterkönigs der vorchristlichen Zeitepoche in zahllosen mittelalterlichen Sagenzyklen, Legenden und Volksliedern – sowohl im lateinischen als auch im griechisch-orthodoxen Kulturbereich – besungen. Sein Name taucht insbesondere im Zusammenhang mit der Kreuzholz- und der Tempel-Legende auf; immer wieder wurde in Bildern darauf gedeutet, daß das Ideal des vollkommenen Menschentums im Wesen Salomons zwar bereits veranlagt gewesen war, aber erst durch Tod und Auferstehung von Christus Jesus Wirklichkeit werden konnte. Und wiederholt erscheinen auch im ŽK Verweise auf die Gestalt des König Salomon, des großen Verkünders der göttlichen Weisheit, und auf den salomonischen Tempelbau. Die Stilisierung Konstantin-Kyrills zum Nachfolger Salomons, der sich mit der Göttlichen Weisheit verbindet, beginnt schon in der Beschreibung seiner Kindheit. Im symbolischen Alter von sieben Jahren träumte der Knabe, so berichtet das ŽK, daß man ihn vor die versammelten Jungfrauen der Stadt führte und ihn aufforderte: „Wähle eines von ihnen, das du als Gemahlin und Helferin willst und das gleichartig dir vollendet ist.“ Da erwählte Konstantin die Schönste von allen:

Ihr Antlitz strahlte, und sie war auf das herrlichste geschmückt mit goldenen Halsbändern und Perlen und mit jeglicher Schönheit. Ihr Name war Sophia, das ist Weisheit; diese erwählte ich.²⁵

²² Toporov 1995, I, 23.

²³ ŽK, Kap. III, MMFH II, 64.

²⁴ Vgl. Grivec 1960; Dvornik 1933, 21f.

²⁵ ŽK, Kap. III. Vgl. die Darstellung in Osterrieder 1995, 145-156.

Salomons Hymne an Sophia erscheint wie ein Urbild für das Geschehen, das sich in Konstantin vollzog und ihn zu einem *Philo-Sophos* im ursprünglichen Sinn des Wortes machte:

Ich rief Gott an, und es kam zu mir der Geist der Weisheit. Ich schätzte sie höher als Szepter und Ehren. [...] Alles was es nur Verborgenes und Offenbares gibt, erkannte ich; denn die Künstlerin von allem, die Weisheit, lehrte es mich. [...] Denn beweglicher als jede Bewegung ist die Weisheit; ihrer Reinheit wegen durchdringt sie alles und geht durch alles hindurch. Denn sie ist ein Hauch der Macht Gottes und ein klarer Ausfluß aus der Herrlichkeit des Allherrschers; deshalb geht auch nichts Unreines in sie hinein. [...] Diese habe ich geliebt und ersehnt von meiner Jugend an und habe danach gestrebt, sie als Braut für mich heimzuführen, und ich bin ein Liebhaber ihrer Schönheit geworden. (Weisheit Salomons 7:7-8. 21-22. 24-25; 8:2.)

Darum legt die Vita den Eltern des Knaben Konstantin Worte aus den salomonischen Büchern in den Mund:

Sprich zur Weisheit (*premudrostb* = *sophia*): „Sei du mir Schwester!“ und mache die Einsicht (*mudrostb*) dir zur Freundin [Sprüche Sal. 7:4]. Denn die Weisheit erstrahlt herrlicher als die Sonne, und wenn du sie als Gefährtin heimführst, wirst du durch sie vor vielen Übeln gerettet. (Weish. Sal. 8:2,9; 10:9.)

Und der Verfasser der Vita schließt das Kapitel, indem er Konstantin ein Gebet Salomons (Weish. Sal. 9:1-5) rezitieren läßt:

Gott unserer Väter, barmherziger Herr, der Du durch Dein Wort alles erschaffen und durch Deine Weisheit den Menschen gebildet hast, damit er über die von Dir erschaffenen Geschöpfe Herr sei, gib mir die Weisheit, die bei Deinem Throne steht, auf daß ich Erkenntnis erlange, was Dir wohlgefällig ist, und gerettet werde. Denn ich bin Dein Knecht und Deiner Magd Sohn.²⁶

Die Schilderung der Verlobung Konstantins bezieht sich teilweise wörtlich auf Spr. 8, Weish. 8 und Sir. 24, wo die Weisheit *hokmah* als Braut und Lebensgefährtin geschildert wird, als Frau, die handelt und redet, im Fall von Sir. 24 sogar in „Ich-Rede“. Die Weisheits-Kapitel 6-9 sind an eine alte Mysterienrede angelehnt, die den ägyptischen Isis-Mysterien und ihren Hymnen entliehen worden ist.²⁷

²⁶ ŽK, Kap. III, MMFH II, 63-65.

²⁷ Christ 1970, 59.

Indem das ŽK die Vermählung Konstantin-Kyrills mit der Weisheit als zentrales Geschehen und Vorbedingung für die Schaffung eines slavischen Schriftsystems hervorhob, war der Glagolica dadurch die Potentialität zuerkannt, der Vernunftbegabtheit des Menschen als Grundlage für Künste und Wissenschaften und als Voraussetzung für die Erkenntnis Gottes zu dienen, so wie der syrische Kirchenvater Theodoret von Kyros (ca. 395-460/66) die Eigenschaft der Sophia beschrieben hatte²⁸. Eine identische Vorstellung brachte Kyrill in seiner „Vorrede“ zum Johannesevangelium zum Ausdruck:

СЛЫШИТЕ РЪЧЬ ОТЬ СВОЕГО ОУМА, | СЛЫШИТЕ СЛОВѢНСКЪ НАРОДЪ ВСЬ, |
 СЛЫШИТЕ СЛОВО, ОТЬ БОГА ПРИДЕ, | СЛОВО ЖЕ КРѢМА ЧЛОВѢЧЬСКИА ДОУША,
 | СЛОВО ЖЕ КРѢПА И СРЪДЦЕ И ОУМЪ, | СЛОВО СЯ ГОТОВАЮ БОГА ПОЗНАТИ.

Ihr alle, höret nun mit wachem Verstand, | höret, alle slavischen Völker, |
 höret das Wort, das von Gott gekommen, | Wort nährend die Seele des
 Menschen, | Wort stärkend das Haupt und das Herz, | Wort vorbereitend,
 Gott zu erkennen.²⁹

Überhaupt besteht in vielerlei theologischen Details der Schilderung eine Nähe Konstantin-Kyrills zu den Anschauungen der syrischen Schule von Antiochia des 5. Jahrhunderts, sowohl was die Stellung der Weisheit betrifft, als auch hinsichtlich der Hervorhebung der apokryphen Adam-Legenden, der Rolle der Jordantaufer und des Pfingstereignisses sowie der Bedeutung der individuellen „Gottesgeburt“ im Menschen. Die Geistvorstellungen der frühsyrischen Theologie, die auch das armenische Christentum entscheidend beeinflusst haben, gingen wie selbstverständlich von der Annahme des Heiligen Geistes als Mutter aus, da das syrische Femininum *ruha* („Geist, Wind, Wehen, Hauch, Lebensodem“) noch vollständig in der alttestamentarischen Bedeutung des hebräischen *ruah* wurzelte.³⁰ So zeigt, wie bereits erwähnt, die in Syrien gefertigte und heute in Paris aufbewahrte Handschrift des *Codex syriacus* (7./8. Jahrhundert) auf der Illumination fol. 118 die Sophia in königlichem Gewand neben der Gottesmutter, den Emmanuelweisend, während ihr gegenüber Salomon abgebildet ist (Abb. 4).³¹ Auch dies ist eine Veranschaulichung von wichtigen Motivzusammenhängen im *Žitije Konstantina*. Sie sind vielleicht auf die Reise zurückzuführen, welche Konstantin-Kyrill 850/51 oder 855/56 in das syrische Samara am Tigris unternommen hatte. Gerade wegen dieser inneren Nähe zum Erbe der

²⁸ Theodoretus, *Interpretatio Epistolae I ad Corinthios*, PG 82, Sp. 235C/D. Vgl. auch Wodtke-Werner 1994, 158-159.

²⁹ *Proglasъ sv. Evangeliju*. Nahtigal 1943, 53-56.

³⁰ Wodtke-Werner 1994, 369-378.

³¹ Lilienfeld 1983, 159.

Schule von Antiochia und der aus ihr hervorgehenden arianisch und nestorianisch beeinflussten Christologie, die von der Reichskirche bereits im 4.-5. Jahrhundert verworfen worden war, ist im Zusammenhang mit der kyrillo-methodianischen Überlieferung immer wieder der Verdacht geäußert worden, letztere enthalte einige „häretische“ Elemente.³² Eigentümlich wirkt in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß in der Rus' nur Werke der frühen Kirchenväter aus dem 2. bis 6. Jahrhundert in das Kirchenslavische übersetzt wurden, während die zeitgenössische byzantinische Literatur vom 9. bis 12. Jahrhundert fast vollständig ausgespart wurde.³³

3. Jordantaufe und Pfingstereignis

Die Entscheidung Konstantin-Kyrills, den Slaven eine eigene Sakralsprache und ein eigenes Schriftsystem zu schenken, war nicht nur für den Bereich der Westkirche umwälzend, wo man ja inzwischen nur noch die drei „heiligen Sprachen“ Lateinisch, Griechisch und Hebräisch im liturgischen Gebrauch zuließ, sondern sie stieß mit Sicherheit auch in der Ostkirche des 9. Jahrhunderts auf wenig Gegenliebe, denn es gehörte seit dem 6. Jahrhundert zur Missionspolitik der Byzantiner, mit dem neuen Glauben das Griechische als ausschließliche Kult- und Schriftsprache einzuführen und die „barbarischen Völker“ kulturell vollständig zu hellenisieren, um sie dem Verband der Ökumene einzugliedern.³⁴

Konstantins „Wahl“ der Sophia ist zudem mehr als ein literarischer Topos, wie er in der ostkirchlichen Hagiographie gebräuchlich war. Es ging dem Verfasser der Vita nicht nur darum, Konstantin in die theologische, rhetorische und literarische Tradition eines Gregor von Nazianz zu stellen, denn die Wiederbelebung der salomonischen Weisheitstradition vollzog sich ja auch unter Patriarch Photios, wie die Neugestaltung der Hagia Sophia unter Beweis stellte. Die „Wahl“ Konstantins ist in der Darstellung des ŽK deshalb durchaus als Sinnbild für einen höheren mystischen Vorgang zu verstehen, der sich in der Seele Kon-

³² In der *Povest' Vremennych Let* wird zum Jahr 988 berichtet, daß Volodimer neben dem Nicaeno-Konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnis durch den *Bischof von Cherson* noch ein zweites übergeben wurde. Darin wird von Christus als *подвосоуцинь* gesprochen, als von „ähnlichem Wesen“ wie der Vater, auch sei Gott-Vater *стажи* als der Sohn und der Geist. Es könnte sich um die gekürzte Widergabe eines griechischen Glaubensbekenntnisses von Michael, dem Synkellos des Patriarchen von Jerusalem (um 760-843) handeln. Tatsächlich finden sich in dieser Anschauung arianische Spuren. „...anscheinend [hat] niemand im alten Rußland den Arianismus dieser zwei Worte bemerkt“, da die Chronik „immer und immer wieder abgeschrieben, dabei vielfach auch leicht überarbeitet“ wurde. Müller 1993, 198.

³³ Vgl. Podskalsky 1982, 66, 75.

³⁴ Vgl. Vavřínek 1986, 268f.; Lilienfeld 1988, 200.

stantins vollzog, weil er sich für „Sophia“, die Teil seines Wesens wurde, innerlich vorbereitete und läuterte.

Im Zentrum dieses Vorgangs steht die Errichtung eines Tempelbaus, das Erlernen von Sprachen und ein pfingstliches „Sprachwunder“. Nach dem ersten Angriff der varägischen Rhōs-Rus' auf Konstantinopel begaben sich Konstantin und Method mit einer diplomatischen Gesandtschaft im Herbst des Jahres 860 zu den Chazaren an das Nordufer des Schwarzen Meers. Die erste Station war die Hafenstadt Cherson auf der Krim, ursprünglich eine Handelskolonie der griechischen Stadt Milet, unweit des heutigen Sevastopol' gelegen. In dieser Stadt ergab es sich, daß Konstantin mit drei „Sprachen“ in Berührung kam, die er nacheinander zu „beherrschen“ verstand.

Er erlernte dort die jüdische Sprache und Schrift [жидовскыи вѣдѣ и книгамѣ], wobei er die acht Teile der Grammatik übersetzte und dadurch noch größere Erkenntnis erlangte. Es lebte da ein Samaritaner, der kam zu ihm und disputierte mit ihm. Und er brachte ihm samaritanische Bücher [книгы самарѣнскыи] und zeigte sie ihm. Der Philosoph bat sie sich bei jenem aus, schloß sich im Tempel [въ храмѣ] ein³⁵ und widmete sich dem Gebet. Und nachdem ihm von Gott die Erkenntnis gekommen war, begann er die Bücher fehlerlos zu lesen. Als aber dies der Samaritaner sah, rief er mit lauter Stimme und sprach: „Wahrhaftig, die an Christus glauben, empfangen schnell den Heiligen Geist und die Gnadenkraft!“ Sogleich ließ sich dessen Sohn taufen, und auch er selbst wurde nach diesem getauft.³⁶

Konstantin erlernte also „in einem Tempel“ die „samaritanische Sprache“. Doch im Anschluß hatte er noch eine dritte, die geheimnisvollste Begegnung:

Er fand dort auch ein Evangelium und einen Psalter, die mit rus'ischen Buchstaben geschrieben waren [оубрѣ же тоу евангеліе и псалтирь роусьскыи³⁷ писмены писано], und als er jemanden gefunden hatte, der diese Sprache sprach, und als der mit ihm geredet hatte, empfing er die Kraft der Sprache, bildete nach seiner eigenen die verschiedenen Buchstaben – Konsonanten und Vokale – nach [и силоу рѣчи приемъ, своки вѣдѣ прикладк, различнаа писмена, гласнаа и съгласнаа], betete zu Gott und begann schnell zu lesen und zu sprechen, und viele staunten über ihn und lobten Gott...³⁸

³⁵ Altkirchenslavisch храмъ bedeutet ja sowohl „Tempel“ als auch „Haus“.

³⁶ ŽK VII:10-14.

³⁷ Die Schreibweise роусьскыи erscheint in den meisten Handschriften, daneben existieren in jeweils einer Handschrift die Varianten, рѣскыи, росаскы, росѣкы, роуш'кыи, роуш'кыи und рѣкыи.

³⁸ ŽK VII:15.

Bis heute rätselt man, um welche „rus’ischen Buchstaben“ es sich gehandelt haben mag. Denn slavisch РѢСЬ, griechisch ‘Ρῶς, arabisch *ar-Rūs*, finnisch *ruotsi* oder **rōtsi* (von altnordisch **roðR*, *roðsmänn* = „Rudermänner“), bezeichnete ja bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts die skandinavischen Varäger, die außer den Runen noch gar keine Schrift gebrauchten.³⁹ Auch die gotische Bibelübertragung des Wulfila kann damit nicht gemeint sein, wie man lange geglaubt hat, obwohl ein ganz anders gearteter Zusammenhang zwischen Wulfila und Kyrill sehr wohl bestehen könnte. Andere Forscher vermuten hinter den Buchstaben „irgendwelche altnordischen Runeninschriften“⁴⁰ oder einen Schreibfehler des Kopisten: anstelle von РѢСЬСЛЪВАН (rus’isch) müsse es demnach richtig СРЪСЬСЛЪВАН (syrisch) heißen.⁴¹

Obwohl der Bezug zum Syrischen im Werdegang Konstantin-Kyrills tatsächlich ein sehr wesentlicher ist, gerade in Hinblick auf seine spirituelle Vorstellungswelt, ist damit aber noch nicht erklärt, warum Konstantins Hagiograph den merkwürdigen Satz nachschickt: „...empfing er die Kraft der Sprache, bildete nach seiner eigenen die verschiedenen Buchstaben – Vokale und Konsonanten – nach.“ Dies wäre weder in der syrischen noch in einer germanischen Sprache möglich, wohl aber in der slavischen Mundart, die Kyrill nach der Vorlage „seiner eigenen“, griechischen Sprache „nachbildete“ und ordnete, wie dies beim Kirchenslavischen ja tatsächlich der Fall war. Außerdem wurde der vermeintliche „Kopistenfehler“ von allen 59 bekannten Handschriften der Konstantin-Vita, sowohl von den russisch-kirchenslavischen wie den bulgarisch-, serbisch- und kroatisch-kirchenslavischen Fassungen, übernommen. Es darf allerdings auch nicht angenommen werden, daß die Ostslaven bereits über eine Schriftsprache, geschweige denn ein Evangelium in „rus’ischen“ Buchstaben verfügten, wie dies von allzu nationalbewußten russischen und ukrainischen Forschern immer wieder behauptet wurde. Es ist nur zu offensichtlich, daß man durch eine äußerliche Betrachtungsweise keine befriedigende Erklärung für diese Begebenheit finden wird. Darum sei hier ein anderer Weg versucht.

Wir müssen uns deshalb fragen, ob diese „Begegnungen“ Konstantin-Kyrills nicht vielmehr Sinnbilder für einen höheren geistigen Vorgang sind. Viel glaubhafter scheint es, daß die Legende hier nicht von äußeren Tatsachen, sondern in Bildern einer „inneren“ Realität spricht. Denn der Satz „er schloß sich im Tempel ein und widmete sich dem Gebet“ umschreibt ein geistiges Erleben; in der christlichen Mystik ist der „Tempel“ seit jeher Sinnbild für den Leib, den menschlichen Mikrokosmos, der nach den Gesetzmäßigkeiten des Großen Kos-

³⁹ Vgl. Schramm 1982, 7-50.

⁴⁰ Kiparsky 1964, 396.

⁴¹ So Vaillant 1935, 75-77. Seine These ist heute von der Forschung allgemein übernommen.

mos, des Makrokosmos, geschaffen wurde. Konstantins Vorbild Paulus schrieb im 1. Brief an die Korinther: „Wisst ihr nicht, daß ihr ein Tempel Gottes seid und daß der Gottesgeist in euch wohnt?“ (3:16), und: „Wisst ihr denn nicht, daß euer Leib ein Tempel des euch innewohnenden Heiligen Geistes ist?“ (6:19). Jesus Christus hatte verkündet, er werde den Tempel zerstören und in drei Tagen neu erbauen, denn Jesus Christus war selbst der Neue Tempel und seine Auferstehung der Bau des erneuerten Leibes-Tempels. Demnach entsprachen sich in der christlichen Anschauung innerer und äußerer Tempel, Mikrokosmos und Makrokosmos; der Tempel der Jungfrau konnte als materielles Gebäude errichtet werden, mußte jedoch auch eine Entsprechung im Inneren der Seele erfahren. Konstantin hatte sich also nicht umsonst mit „Sophia“ verlobt und trug nicht von ungefähr den Ehrenrang eines „Philosophen“, eines Weisheitsliebenden: „Die Weisheit (Sophia) hat ihren Tempel gebaut“ (Spr. Sal. 9:1), und im „Tempelbau“ seiner Seele empfing Konstantin demnach die „Kraft des Wortes“, die ihn befähigte, für die Slaven ein Alphabet zu schaffen.

In der christlichen Mystik der Ostkirche wurde das Sinnbild der „reinen, keuschen, weisen Jungfrau Sophia“ gebraucht, wenn man auf einen Menschen hinweisen wollte, der sein Seelenwesen von allen niederen Eigenschaften, Begierden und Trieben geläutert und durch den Empfang des höheren Selbst durchgeistigt hatte. Dieser in seinem inneren geistigen Selbst erwachende Mensch wurde als „vom Heiligen Geist durchdrungen“ oder auch, mit einem griechischen Mythenbegriff, als *theotókos* („Gottesgebärer“) bezeichnet, denn er war durch die von Jesus verheißene andere, zweite Taufe „mit Wasser und Feuer“ (Mt. 3:11), mit „Wasser und Geist“ (Jh. 3:5) „neugeboren“ und im paulinischen Sinn zum „Tempel des Heiligen Geistes“ geworden. Damit war der Schritt zur Auffassung einer Wesenseigenständigkeit der Göttlichen Weisheit vollzogen. Dieses mystische Geschehen benannte beispielsweise Euthymios Zigabenos (1018-1116), als er über die Geisttaufe der Bogomilen schrieb, in ihnen lebe der Heilige Geist, sie sehen sich als *theotókoí* wie die jungfräuliche Sophia, Gottesgebärer, die das Wort in sich gebären:

[...] alle, denen der Heilige Geist innewohnt, sind Gottesgebärer und es heißt auch von ihnen, sie gehen mit dem Wort Gottes schwanger und sie tragen es im Schoße und sie gebären es sogar, wie andere lehren.⁴²

Die Gottesmutter wurde zur ersten irdischen Verkörperung der Sophia, als in ihrem zum Tempel erhobenen Leib in der Befruchtung durch den Heiligen Geist der göttliche Logos Fleisch annahm (Lk. 1:26-38). Die Weisheit empfing in sich den Logos, d.h. Licht und Leben (Jh. 1:4). Durch das Pfingstgeschehen wurde

⁴² Euthymios Zigabenos, *Panoplia dogmatika*, Patrologia Graeca 130, col. 1317B.

dieser mystisch-spirituelle Vorgang auf die Jünger Jesu Christi übertragen. In dieser Vorstellung lebte zudem eine modifizierte Weiterführung der Lehre des Nestorios von Antiochia weiter, die 431 auf dem Konzil von Ephesos verurteilt worden war.⁴³

Die christliche Ikonographie rückte das Geschehen der Geisttaufe nachweislich seit dem Jahr 586 (in dem wiederum syrischen *Rabula-Kodex*) mit dem Pfingstereignis in inneren Zusammenhang:⁴⁴ In der Mitte, mitunter leicht erhöht, ist Maria in betender Haltung dargestellt, um sie herum die Apostel, über deren Häuptern die Feuerzungen des Heiligen Geistes schweben (Abb. 5). Maria repräsentiert hier die „Jungfrau Sophia“, das geläuterte und durchgeistigte Seelenwesen der Apostel, das „Tempel-Haus“ des Heiligen Geistes.⁴⁵ V.N. Toporov hat in diesem Zusammenhang auf die lautliche Verwandtschaft des griechischen *sophia* mit der slavischen Wortwurzel **sobě*, **o-sobě* hingewiesen⁴⁶, die sich beispielsweise im Russischen sowohl in der Benennung der einzelnen Person (*osoba*), des Individuums (*osob'*), der Eigenheit (*osobennost'*), des Eigentums (*sobstvennost'*), aber eben auch des Miteinanders (*sob-*), der Versammlung (*sobrannost'*) und der Gemeinschaft (*sobornost'*) widerspiegelt und damit den spirituellen Inhalt des Pfingstgeschehens überdeutlich zum Ausdruck bringt: das Geheimnis der Individualisation in der Gemeinschaft.

In der Kulturhemisphäre der orthodoxen Ostslaven wurde diese Auffassung weitertradiert. So schildert der aus dem 16. Jahrhundert stammende Sammelband 578 des Moskauer Staatlichen Museums in einem Kapitel über die Göttliche Weisheit, wie jungfräuliche Seelen das göttliche Selbst empfangen könnten:

Vers: Die hl. Sofija, die göttliche Weisheit,; über die Weisheit, welche die Kirche Gottes, die allerreinste Gottesgebärerin ist. Erklärung: das heißt von der lebenspendenden Seele der Gotterfüllten, von der unaussprechlichen Reinheit der Jungfräulichkeit und der Verwirklichung der demütigen Weisheit.⁴⁷

In der ältesten Handschrift der *Tolkovaja Palea* wiederum, einem volkstümlichen Handbuch zum Alten Testament aus dem Jahr 1350, heißt es:

Wie auch Salomon sagt: Die Weisheit baute sich ein Haus. [Sie errichtete darin 7 Säulen] Die Weisheit bedeutet den Sohn Gottes. Der Tempel aber

⁴³ Vgl. Drobner 1994, 368-379.

⁴⁴ Vgl. Onasch 1981, 307.

⁴⁵ Dies ist der „mikrokosmische“ Aspekt. Der „makrokosmische“ Aspekt zeigt die zwölf Apostel als Repräsentanten der zwölf Zeichen des Tierkreises im Kreis versammelt; über ihnen schwebt der Pfingstgeist und sendet seine Feuerzungen aus.

⁴⁶ Toporov 1995, 78-79.

⁴⁷ Ammann 1938, 150f.

ist die heilige, ganz reine, unbefleckte und schuldlose Jungfrau, die Gottesgebälerin Maria.⁴⁸

In einer Unterweisung für Ikonenmaler der Stroganov-Schule (vgl. Abb. 6), deren Einflußgebiet bis nach Sibirien reichte, findet sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine ähnliche Erläuterung:

Die Kirche Gottes, Sophia, die reinste Jungfrau, die Gottesgebälerin, d.h. die Seele der jungfräulichen Menschen und die Reinheit der unaussprechlichen Jungfräulichkeit, die Verwirklichung der demütigen Weisheit, hat über dem Haupte den Christus. Erkl.: Das Haupt der Weisheit ist ja der Sohn, das göttliche Wort. Was bedeutet der ausgebreitete Himmel über dem Herrn? Erkl.: Er neigte die Himmel, stieg herab auf die Erde und nahm Wohnung in der allerreinsten Jungfrau. Die, welche die Jungfräulichkeit lieben, ähneln der allerreinsten Gottesgebälerin. Sie gebar den Sohn, das göttliche Wort, unseren Herrn Jesus Christus.⁴⁹

Die Kirche, Weisheit, Jungfrau, Gottesgebälerin ist zum einen Maria, zum anderen jedoch jede reine jungfräuliche Seele, in der Geist-Taufe das göttliche Wort empfängt. In der Pfingstvesper der orthodoxen Kirche zum *Kyrie ekekraxa* (einer der ältesten Bestandteile des Abendgottesdienstes) wird der Heilige Geist besungen da er „alles leitet“ und den Schriftkundigen die „Sophia“ lehrt. Und auch im *Órthros*, dem Morgengottesdienst, wird der Heilige Geist ausdrücklich als *pneuma sophias* und *pneuma synéseōs* besungen, der Erleuchtung und Aufklärung bewirkt.⁵⁰ Es mag deshalb kaum verwundern, daß in der Kliment-Vita ausdrücklich auf den Zusammenhang der Schöpfung der Glagolica durch Konstantin-Kyryll mit dem Pfingstereignis hingewiesen und Konstantin-Kyryll wie auch seinem Bruder Method der Empfang des Heiligen Geistes zugesprochen wird:

Kyryllos [...] der Einsicht hatte in die Natur des Seienden, mehr aber des einen Seienden, von dem alles aus dem Unsichtbaren das Sein empfing [...], [schaute gemeinsam mit Methodios] auf zum Tröster [dem Pfingstparakleten], dessen erste Gabe die Sprachen sind und die Hilfe der Rede. [Sie fanden] die Gnade des Geistes wie den Morgen, der bereitet ist; das Licht der Erkenntnis ging den Gerechten auf [...]. Da sie also diese innig ersehnte Gnadengabe erlangt haben, erfinden sie die slavischen Buchstaben, übersetzen die von Gott inspirierten Schriften aus der griechischen in die bulgarische [altslavische] Sprache.⁵¹

⁴⁸ Ammann 1938, 130f.

⁴⁹ Ammann 1938, 153.

⁵⁰ Lilienfeld 1983, 149.

⁵¹ *Bios Klémentos*, Kap. II, MMFH II, 204f.

Der Ruf der Verwunderung des Samaritaners über Konstantin-Kyrill: „Wahrlich, die an Christus glauben, empfangen schnell den Heiligen Geist und die Gnadenkraft“, ist demnach wörtlich zu verstehen. Es ist die gleiche Kraft, die während des Pfingstereignisses die Apostel erfüllte, welche sich in einem „Haus“ oder „Tempel“ versammelt hatten: „Und sie wurden alle vom Heiligen Geist erfüllt und begannen, in fremden Sprachen (Zungen) zu sprechen; jeder sprach das aus, was der Geist ihm eingab.“ (Apg. 2:4.) Salomonischer Tempelbau und das Pfingstereignis der Taufe durch den Heiligen Geist werden als alt- und neutestamentarischer Ausdruck des Sophia-Geschehens in dem *Žitije Konstantina* somit zusammengesehen und als Grundlage für die Entstehung der slavischen Schriftkultur verstanden.

Die Feuertaufe des Heiligen Geistes vollzog sich erstmals während der Taufe Jesu im Jordan, nicht als Vision, sondern nach Mk. 1:11 und Lk. 3:21f. als reales Geschehen (*egéneto*), indem sich der Geist in leiblicher Gestalt „wie eine Taube“ auf Jesus herabsenkte und in ihn verkörperte. In der Urfassung des Lukas-Evangeliums erklang dabei die Stimme des Vaters in den Worten: „Du bist Mein Sohn, heute habe Ich dich gezeugt“ (als Zitat von Ps. 2:7). Der armenische Taufordo, dessen Tradition ihre Wurzeln wiederum im syrischen Raum hat, konzentriert sich auf das Bild der Taufe als Geburtsereignis, indem der Heilige Geist als Taube mütterlich-brütend über den Wassern schwebt und die Söhne Gottes gebiert:

Heute werden die schmerzenden und nächtlichen Geburtswehen | der ersten Mutter aufgehoben, | denn jene, die im Leib zum Tod und zur Verwesung geboren werden, | gebiert von neuem der Geist | zu Söhnen des Lichts, des Himmlischen Vaters.⁵²

Nun war einerseits für zahlreiche frühchristliche Kirchenväter (wie etwa Justin, Clemens von Alexandrien oder Hieronymus) die Taube das Sinnbild für den Logos, der auf Jesus herabkommt. In gnostischen Schriften wie der *Pistis Sophia* wiederum stellt die Taube sowohl das Symbol des Heiligen Geistes (cap. 141), des inkarnierenden Christus (cap. 63) wie auch Gottvaters (cap. 1) dar⁵³, während bei Philo von Alexandria die obere göttliche Weisheit (*theia sophia*) Turteltaube (*trygon*), die untere menschliche Weisheit (*anthropon sophia*) hingegen Felsentaube (*peristera*) genannt wurde.⁵⁴

Auch in der frühsyrischen Theologie und Literatur ist die Vorstellung des Heiligen Geistes als einer Mutter ganz geläufig. In den von nestorianischen An-

⁵² Zit. nach Wodtke-Werner 1994, 407.

⁵³ Schroer 1986, 197-225.

⁵⁴ Schroer 1986, 208f.; Wodtke-Werner 1994, 169.

schauungen geprägten, in der Gegend von Edessa verfaßten apokryphen ostsyrischen *Thomasakten* wird die Taube als Sinnbild für die himmlische Mutter und Weisheit angesprochen (cap. 50): „Heilige Taube, die die Zwillingenjungen gebiert; komm, verborgene Mutter“. An anderer Stelle (cap. 27) wird die Geist-Taube zum Sinnbild der himmlischen Sophia, der „Mutter der sieben Häuser“, „Barmherzigkeit“, „Schweigen“, „Wahrheit“, oder einfach „Mutter der Weisheit“ (cap. 7).⁵⁵

Der Kirchenvater Irenaeus machte den gnostischen Ophiten ihre Anschauung zum Vorwurf, die himmlische Sophia habe Jesus bei der Taufe für den herabkommenden Christus vorbereitet. Beide, Sophia und Christus, hätten Jesus innegewohnt und ihn kurz vor der Kreuzigung verlassen, um in den „unvergänglichen Äon“ zurückzukehren.⁵⁶ Tatsächlich ist Jesus auch bei den Synoptikern Sprecher und Träger der Weisheit zugleich und darüber hinaus sogar die inkarnierte Weisheit selbst. Er wohnt als Schechina in Jerusalem und tritt an die Stelle der alttestamentarisch-salomonischen Sophia-Isis. Die Schriftstelle: „Jerusalem, Jerusalem, die du tötest die Propheten und steinigst die Boten, die zu dir gesandt sind [...] Darum wird ‚euer Haus (von Gott) verlassen‘“ (Mt. 23:37-38; Lk. 13:34f.), ist als Prophezeiung der Zerstörung Jerusalems zu verstehen; damit verläßt die Schechina auch Israel. Sie kehrt erst wieder im kommenden Menschensohn,⁵⁷ der nach Mt. 12:38-42 mehr ist als Salomon. In Jesus leben somit die Sophia und der Logos zugleich; sie heben auch in spiritueller Hinsicht die männlich-weiblichen Polbildung auf.⁵⁸

Nach der Ausgießung des Heiligen Geistes über die Jünger wiederholt sich dieses Pfingstereignis an der übrigen Menschheit, der Überlieferung des Neuen Testaments zufolge in drei Schritten. So erzählt die *Apostelgeschichte* von einem dreistufigen Geschehen, das die Menschen zur Geisttaufe führt: Von der Wassertaufe an den 3000 Juden durch Petrus (Apg. 2:38-41), über die Feuertaufe des Heiligen Geistes an den Samaritanern durch Johannes und Petrus (Apg. 8:14-19) zu der Wasser- und Feuertaufe an den Heiden (Apg. 10:44-48), die übertragen auf die Schilderung des ŽK mit den Slaven gleichzusetzen sind.

Denn die Konstantin-Vita berichtet von einer weiteren mysteriösen Begebenheit, die unmittelbar vor der Ankunft der Boten aus Mähren ihren Platz findet. Im Zusammenhang mit den Überlieferungen der mittelalterlichen Kreuzholz- und der Tempel-Legenden sprach man von einem Kelch, einem Werk Salomons, der die Eigenschaft besaß, sich niemals zu leeren. Anastasius Bibliotheca-

⁵⁵ Schneemelcher 1989, II, 299.

⁵⁶ *Adv. Haer.* I.30, 12-13; Foerster 1995, I, 123.

⁵⁷ Christ 1970, 141f.

⁵⁸ Christ 1970, 153

rius, der Ratgeber von Papst Nikolaus I. (gest. 867) und Freund von Konstantin-Kyryll, erwähnte einen solches Gefäß, und etwa zur selben Zeit schenkte auch König Karl der Kahle der Abtei Saint-Denis bei Paris einen Pokal, der einst Salomon gehört haben soll.⁵⁹ Diese Legende wurde auch in das *Žitije* integriert: Nachdem Konstantin dem Kaiser Bericht erstattet hatte, zog er sich zurück und lebte in Kontemplation (*bez mlavy* = „ohne Lärm“). Da ergab es sich, daß er in der Kirche der Hl. Apostel weilte und zu Gott betete. Die Vita fährt fort: „Es gibt in der [Kirche der] Heiligen Sophia einen Kelch von Edelstein, ein Werk Salomons, auf dem eine jüdische und eine samaritanische Inschrift steht; Verse sind da aufgeschrieben, die niemand weder lesen noch deuten konnte.“ Konstantin jedoch kann auf Grund seiner Erlebnisse auf der Krim die drei Inschriften der Schale „entziffern“:

Чаша моя, чаша моя, прорицан, дондеже звѣзда. въ пиво воуды,
господи, прѣвеньцоу, вѣдцоу ноцію. по сем же друугаа грань. на
вѣкоушение господне сътворена древа много. ши и оуписа веселиемъ, и
вѣзъпни алаилоуа. и по сем третиа грань. се князь и оузритъ весь сънемъ
славоу его, и Давыдъ царь посредѣ ихъ

„Mein Kelch, mein Kelch, weissage, bis der Stern [erstrahlt?]. Sei zum Trunk des Herrn, des Erstgeborenen, der nächstens wachet!“ – Dann der zweite Vers: „Dem Herrn zur Speise, geschaffen aus einem [einzigem] Baume⁶⁰ geschaffen. Trink und berausche dich an Freude und jauchze: Hallelujah!“ – Und dann der dritte Vers: „Siehe der Fürst! Und die ganze Versammlung wird Seine Herrlichkeit (*slava*) sehen, und David wird König in ihrer Mitte sein.“⁶¹

Und dann war eine Zahl aufgeschrieben: 909. Als aber der Philosoph genau entziffert hatte, fand er, daß es vom zwölften Jahre des Reiches Salomons bis zum Reiche Christi 909 Jahre sind. Dies ist also eine Weissagung über Christus.⁶²

Die eigentliche Bedeutung dieser Passage erschließt sich erst aus der nachfolgenden Schilderung der Vita, denn unmittelbar auf das Geschehen in der Hagia Sophia – in der verschlüsselten Bildersprache des ŽK wohl ein Vorgang in der spirituellen Entwicklung Konstantins, eine spirituelle Erfahrung „im Leibes-Tempelbau der Sophia“ –, erfolgt die Schöpfung der Glagolica. Wenn der erste der drei Verse „jüdisch“, der zweite „samaritanisch“ eingepreßt war, stand dann der dritte Vers vielleicht in „rus’isch-slavischer“ Sprache auf dem „Kelch“, ent-

⁵⁹ Kaspers 1916, 84.

⁶⁰ Gemeint ist der Lebensbaum, der aus drei Samen wächst. Vgl. Taube 1987, 161-169.

⁶¹ ŽK, Kap. XIII, ММФН II, 98.

⁶² ŽK, Kap. XIII, ММФН II, 98.

sprechend der oben angeführten Wasser- und Feuertaufe an den Heiden (Apg. 10:44-48)? Oder ist diese Stelle eine Anspielung auf Mt. 12:42, wo es heißt: „Die Königin von Mittag = des Südwindes wird auftreten beim Jüngsten Gericht mit diesem Geschlecht und wird es verdammen, denn sie kam vom Ende der Erde, Salomons Weisheit zu hören. Und siehe, hier ist mehr denn Salomons Weisheit zu hören. Und siehe, hier ist mehr denn Salomon.“ *Regina austri*, die Königin des Südwindes ist nämlich niemand anders als Sophia in ihrem Aspekt der *Aurora Consurgens*, der aufsteigenden Morgenröte:

Sie trägt eine Königskrone aus den Strahlen von zwölf leuchtenden Sternen auf ihrem Haupt, wie eine Braut, die für ihren Bräutigam geschmückt ist. Und auf ihren Gewändern hat sie eine goldene Inschrift auf Griechisch, Fremdländisch und Lateinisch. (*habensque in vestimentis suis scriptum litteris aureis graecis, barbaris et latinis*)⁶³

Auch dies würde darauf hindeuten, daß in dem ŽK das Ideal des durch Christus wiederhergestellten vollkommenen Menschentums mit der sophianischen Vermählung verbunden ist. Die umfassende Bedeutung des Sinnbilds der Weisheit als Morgenröte wird in den nächsten Abschnitten deutlich werden.

4. Sophia und die Natur

In der Vita Konstantin-Kyrills taucht das Motiv der Sophia auch in der Frage nach der Wiederherstellung der gefallenen Natur auf. Bereits in der althebräischen Überlieferung erscheint Sophia-Chokmah in Gestalt der Sefirah Malkut oder Schechina als Gefäß der Schöpfung, Mutter der Welt, „Ursprung aller Geschöpfe“. ⁶⁴ Auch für viele Kirchenväter der ersten vier Jahrhunderte war die Weisheit mitwirkende Dienerin am Schöpfungswerk Gottes. ⁶⁵ Sowohl im Judentum als auch in der christlichen Gnosis sprach man jedoch von zwei Erscheinungsformen der Weisheit: die eine „große“, solare, himmlische, mit dem göttlichen Pleroma verbunden; die andere „kleine“, lunare oder auch in die Materie „gefallene“, abgestiegene und darin gefangene Weisheit in der Sphäre der Schöpfung und des Menschen, mit ihm durch den Sündenfall vereint, zugleich jedoch die Mutter alles irdisch Geschaffenen. Die obere, ungeschaffene und die untere, geschaffene Weisheit werden in der Kabbala Binah und Malkut genannt.

Siehe, das ist das Geheimnis von Binah: Sie ist ein Tor der oberen Sefirot, von der die sieben unteren Sefirot die Segensfülle bekommen. Eben-

⁶³ Jung 1971, 48.

⁶⁴ Schipflinger 1988, 240; Wodtke 1991, 71-76.

⁶⁵ Heerlein 2000, 165-167.

so ist die Sephirah Malkut ein Tor für alle zehn Sephirot, von der alles, was sich in der Welt befindet, Große und Kleine, Segensfülle, Versorgung und Beistand erhalten. Sie ist ein Behälter für alle Segnungen, die von Bina ausgehen, und so ist die eine das Modell für die andere. [...] jene ist die obere Schechinah und diese ist die untere Schechinah, jene ist die obere Mutter und diese ist die untere Mutter [...].⁶⁶

Die gesamte geschaffene Natur ist von Weisheit durchdrungen. Aber die Weisheit der Erde ist nicht mehr in ihrem „paradiesischen“ Urzustand, die untere Mutter ist wie die Urmutter des Lebendigen, Eva, in die Sphäre des Todes gefallen, ihr Reich ist der Vergänglichkeit unterworfen, dadurch befindet sich in ihr aber auch jene Weisheit, die den Tod kennt:

Das eine ist Echamôth, und etwas anderes ist Echmôth. Echamôth ist die Weisheit schlechthin. Echmôth ist aber die Weisheit des Todes, das heißt: die, welche den Tod kennt, welche „die Kleine Weisheit“ genannt wird.⁶⁷

Der unteren Mutter entspricht in der naturhaft-gefallenen Form die biblische Eva, die den Apfel der Erkenntnis nahm. Die an Lautgeheimnissen überaus reiche hebräische Sprache deutet auf diese Zusammenhänge mit dem Namen der Eva: הַחַוָּה *Ḥawwâ*, „Mutter alles Lebendigen“. Darin spiegeln sich הָיָה *hāwâ* („sein, werden“), הָלַם *hālām* („lehren, unterweisen“), סָפַח *sāpāḥ* („Sturz, Fall“) und aramäisch חַוְוֵי *ḥiwējā* („Schlange“). Eva, die Mutter alles Lebendigen, ist zugleich identisch mit der *Natura mater generationis* (der Göttin Natur als Mutter aller Erzeugung), wie sie der in Chartres tätige Theologe Bernardus Silvestris im 12. Jahrhundert nennen sollte.⁶⁸ „Adam ist aus zwei Jungfrauen entstanden: aus dem Geist und aus der jungfräulichen Erde.“⁶⁹ Ein griechischer Kodex aus dem 10. Jahrhundert zeigt Adam in der Hand der personifiziert dargestellten Natura-Erde stehend abgebildet, die hier als (untere) Sophia gekennzeichnet wird, in seiner Hand wiederum hält Adam eine Öllampe, auf der die Büste des Immanuel erscheint (Abb. 7).⁷⁰

Auch diese Anschauung findet sich vor allem in der ostslawischen Volksfrömmigkeit wieder. Die obere Weisheits-Mutter erscheint hier als himmlische *premudrost' božija*, die untere Weisheits-Mutter hingegen als die im Volk tief verehrte Feuchte Mutter-Erde (*mat'-syrā zemlja*). Sophia und die Feuchte Mutter-Erde sind wesenhaft verbunden, jedoch durch die Folgen des Sündenfalls getrennt. Wie die ägyptische Isis wurde die Feuchte Mutter-Erde deswegen als

⁶⁶ Zit. nach Wodtke 1991, 71.

⁶⁷ *Philippus-Evangelium*, Log. 39, Schneemelcher 1990, 159; NHL, 146.

⁶⁸ Modersohn 1999:18; Heerlein 2000, 273.

⁶⁹ *Philippus-Evangelium*, Log. 80, 83. Schneemelcher 1990, 165f.; NHL, 152.

⁷⁰ Liliensfeld 1983, 160.

Witwe verstanden, auf der Suche nach ihrem göttlichen Bräutigam. In diesem Sinn bemerkte Fedotov, weil die feuchte Mutter-Erde wie eine Witwe sei, seien die Menschen auf der Rus' wie Söhne der Witwe, „vaterlose Söhne der Großen Mutter“.⁷¹ Die feuchte Mutter-Erde erlebten die ostslavischen Bauern deshalb als jungfräulich-heilige Mutter aller Lebewesen: *Zemlja, zemlja mati syraja! Vsjakomu človeka zemlja otec i mat'* („Erde, feuchte Mutter Erde! Jedem Menschen ist die Erde Vater und Mutter“). Ihr beichtete der Bauer im Norden Rußlands und in Sibirien seine Vergehen. Viele Altgläubige und Sektenmitglieder lehnten die Priesterbeichte sogar gänzlich ab und vertrauten sich dafür der Erde an: *I tebe, zemle mati, sogrešil jesmi dušeju i telom* („Vor Dir, Mutter Erde, habe ich gesündigt mit Leib und Seele“).⁷² Der Bauer konnte mit der Erde reden; wenn er das Ohr an den Erdboden hielt, vernahm er die Antwort. Vor dem Essen oder vor dem Kirchgang wusch man sich die Hände mit Erde. Da man sie durch die eigene „Sündhaftigkeit“ ständig verunreinigte, bat man sie um Vergebung, indem man sich vor ihr verneigte: „Dir gelten meine Tränen, meine feuchte Mutter Erde, feuchte Erde, die Du mich nährst und tränkst, mich Schuft, Sünder, Unverständigen! Denn im Gehen haben meine Beine Dich getreten. Und ich habe Sonnenblumenkeime ausgespuckt.“⁷³ Deswegen bat sie der Bauer niederkniend um Verzeihung:

[...] Meine Ernährerin, ich möchte Dich mit dem Kopf berühren, Deinen Segen erbitten, Segen und Vergebung. Ich habe Deine Brust zerrissen mit dem scharfen, schneidenden Pflug. [...] Mit der Egge habe ich Dich verwundet, mit ihren verrosteten Eisenzähnen. Mutter-Ernährerin, vergib im Namen Christi, unseres Erlösers und der heiligen Mutter Gottes.⁷⁴

Die jungfräuliche, doch gefallene Erde erfährt in der Sphäre der Sündhaftigkeit großes Leid:

Как расплачется и разтужится | Мать сыра земля перед Господом: | Тяжело-то мне, Господи, под людьми стоять, | Тяжелей того — | людей держать, | Людей грехных, беззаконных, | Кои творят грехи тяжкие.

Wie sehr weint und klagt | Die feuchte Mutter-Erde vor dem Herrn: | Schwer ist es mir, o Herr, unter den Menschen zu stehen, | Schwerer noch,

⁷¹ Fedotov 1975, 19.

⁷² Zit. nach Haase 1939, 169f., 172.

⁷³ Zit. nach Pascal 1973, 19f.

⁷⁴ Zit. nach Pascal 1973, 20.

die Menschen zu halten, | Die sündigen Menschen, die gesetzeslosen, | Erzeuger schwerer Sündenlast.⁷⁵

Diese Folgen des Sündenfalls wurden erst durch Tod und Auferstehung Jesu Christi überwunden. Aus diesem Grund war in der christlichen Anschauung der Ostslaven die Gottesmutter Marija als geschaffene Erden-Frau und Trägerin der himmlischen Weisheit nach der Befruchtung durch den Geist die lebendige Mittlerin beider Sphären sowie ewige Fürbitterin. Marija wuchs demnach zur Mutter und Schwester, Braut und Gefährtin des neu zu erschaffenden Höheren Menschen, des Zweiten Adam heran (in den verschiedenen Abwandlungen der Marien-Gestalt bis hin zu Maria Magdalena).

Im *Žitije Konstantina* wird dieses Motiv vorgestellt, wenn von Konstantin-Kyrills Darlegung der „urväterlichen Ehren“ [прѣдѣлнне чѣсти] Adams erzählt wird. Nach ihrer Ankunft in der Residenz des Chagan wurden Kyrill und Method zu einem Festmahl geladen. Dort stellten die Chazaren Konstantin die Frage: „Welches ist deine Ehrenstellung, damit wir dich auf den deinem Rang entsprechenden Platz setzen?“ Konstantin antwortete mit dem rätselhaften Gleichnis:

Ich hatte einen sehr großen und angesehenen Stammvater [Adam], der [seinem hierarchischen Rang nach] in der Nähe des Kaisers [Gottes] stand, jedoch den ihm verliehenen Herrlichkeitsglanz [*slava*] freiwillig abgelehnt hatte und deshalb verbannt wurde. Nachdem er in eine fremde Gegend des Landes gekommen war, geriet er ins Elend, und da zeugte er mich. Weil ich nun die alte Ehre des Stammvaters [wiederzuerlangen] suchte, ist es mir nicht gelungen, eine andere anzunehmen, denn ich bin ja ein Enkel Adams.⁷⁶

Diese „urväterlichen Ehren“, die Adam infolge des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies verloren hatte, zählten zu den größten Idealen im Denken Konstantins. Daraufhin ergriff der Philosoph einen Kelch (den oben angeführten „salomonischen“?) und sprach: „Ich trinke auf den Namen des einen Gottes und Seines Wortes, durch das des Himmels Feste ward, und des lebenspendenden Geistes, durch den die ganze Kraft der Himmel steht.“ – Etwas später stellte er den Chazaren die Frage:

„Was ist von der sichtbaren Schöpfung das Erhabenste?“ – Sie erwiderten: „Der Mensch, denn er ist nach dem Ebenbild Gottes geschaffen.“ – Da

⁷⁵ *Plać zemli*, Sološčenko/Prokošina 1991, 214. Diese Texte erinnern an die chymische Auslegung des Hohelieds Salomons in der Schrift *Aurora Consurgens* aus dem späten 12. Jahrhundert.

⁷⁶ ŽK, Kap. IX; MMFH, II, 80.

sprach der Philosoph weiter zu ihnen: „Dann sind also wahnsinnig, die da behaupten, Gott könne nicht in einem Menschen Wohnung nehmen. [...] Wie konnte Er denn einen anderen heilen als den, der krank ist? Wenn das Menschengeschlecht ins Verderben geraten ist, von wem hätte es denn sonst wieder erneuert werden können als vom Schöpfer selbst? [...]“⁷⁷

In der gesamten Darstellung des ŽK wird Konstantin-Kyryll mit den Sinnbildern der Paradieseslegende so in Verbindung gebracht, daß er als bis ins Innerste seines Wesens ergriffen erscheint, von der Tragik der „Verwundung“ des Menschen, aber auch von der Zuversicht auf erlösende Heilung. Im Orient hatten vor allem syrische und koptische Christen einen Teil der Mysterienüberlieferungen über Fall und Erlösung Adams in dem sogenannten *Adambuch* schriftlich festgehalten.⁷⁸ Von dort gelangten diese Apokryphen nach Byzanz und Armenien, später wurden sie in das von Konstantin-Kyryll geschaffene Kirchenslavische übersetzt. Es ist anzunehmen, daß Konstantin mit dem spirituellen Sinn der Legenden und ihrer Bildsprache vertraut war, welche um die Wiederherstellung des *božij čelovek*, des himmlischen Adam, kreiste.⁷⁹ Denn erst im *božij čelovek* konnte die Unvollkommenheit der Menschennatur erlöst werden, der Zustand eines „vaterlosen Sohns der Großen Mutter“ war überwunden. „Als wir Hebräer waren, waren wir Waisen und hatten (nur) unsere Mutter. Als wir aber Christen wurden, bekamen wir Vater und Mutter.“⁸⁰ Die „feuchte Mutter Erde“ jedoch war zugleich zur *Bogorodica* geworden, wie es in einer apokryphe russischen Legende zum Ausdruck kommt: „Ich bin die Mutter für den Menschen und die Gottesgebärerin.“⁸¹

5. Sophia und die rote Erde

Doch kommen wir noch einmal auf jene Passage in dem *Žitije Konstantina* zurück, in der behauptet wird, daß Konstantin-Kyryll während seines Aufenthaltes

⁷⁷ ŽK, Kap. IX; MMFH, II, 80.

⁷⁸ Zur griechischen, lateinischen und altkirchenslavischen Fassung des *Lebens von Adam und Eva* siehe Kautzsch 1900, II, 507-528. Auch die *Apokalypse des Moses* gehört in diesen Überlieferungskreis, vgl. Riessler 1979, 138-155. Die koptische Version des sogenannten *Adambuchs* lautet; *Der Kampf des Adam und der Eva* (Dillmann 1853). Die syrische Version rückt die *Schatzhöhle* in den Mittelpunkt; Bezold 1883; identisch bei Riessler 1979, 942-1013. Der „Fall Adams“ war natürlich auch ein zentrales Thema der frühchristlichen Gnosis. Vgl. Rudolph 1990, 111ff., 121ff.

⁷⁹ Adrianova 1917.

⁸⁰ *Philippus-Evangelium*, Log. 6, Schneemelcher 1990, 155; NHL, 142.

⁸¹ Haase 1939, 172.

in Cherson auf der Krim rätselhafte heilige Bücher vorfand, die ihm als Vorlage zur Bildung der Glagolica dienten:

Er fand dort auch ein Evangelium und einen Psalter, die mit rus'ischen Buchstaben geschrieben waren [оубрѣте же тоу евангеліе и псалтирь роусьскыми писмены писано], und als er jemanden gefunden hatte, der diese Sprache sprach, und als der mit ihm geredet hatte, empfing er die Kraft der Sprache, bildete nach seiner eigenen die verschiedenen Buchstaben – Konsonanten und Vokale – nach [и силоу рѣчи прикъмъ, свои всѣдѣ прикладаж, различнаа писмена, гласнаа и съгласнаа], betete zu Gott und begann schnell zu lesen und zu sprechen, und viele staunten über ihn und lobten Gott...⁸²

Einerseits läßt sich die Selbstbezeichnung der *Rus'* im 9. Jahrhundert möglicherweise auf eine westfinnische (**rōtsi*) oder vielleicht doch eher ostfinnische (*rōč'*) Namensform zurückführen.⁸³ Es ist aber auch eine andere Deutung möglich, nach welcher die Slaven seit ihrem Auftreten mit der Farbe *Rot* assoziiert werden. Im Kirchenslavischen und Altrussischen heißt nämlich *роуць* oder *русьй* – ähnlich wie in anderen indoeuropäischen Sprachen (z. B. griechisch *ῥουσος* oder lateinisch *russus*) – „rot, rötlich, blond, gelb, golden, hell, licht“. Tatsächlich existieren zahlreiche Zeugnisse, die beweisen, daß der Name „Rus“ auch auf eine farbliche Erscheinung zugeführt wurde. So schrieb Luidprand von Cremona im 10. Jahrhundert von „dem Volk, [...] daß die Griechen auf Grund seiner körperlichen Merkmale *Rusios* nennen“ (*gens ... quam a qualitate corporis Graeci vocant Rusios*). Auch Ibn Mas'ūdi wußte, daß in Byzanz die varägischen Nordmänner *russet*, „Rotbehaarte“ genannt wurden. In seiner Chronik erzählt Theophanes der Bekenner von „rhōsischen Schiffen“, die Anastasius Bibliothecarius (gest. um 875) in seiner lateinischen Übertragung des Theophanes als „rote (*rubea*) Schiffe“ übersetzte. Die *Vita* des Georgios von Amastris meint über das Aussehen der Varäger, daß ihre äußerliche Erscheinung bereits das Vergießen von Blut ankündigte.⁸⁴

Neben der historisierenden Bedeutung der Benennung der *Rus'* als „Rote Menschen“ liegt in dieser Interpretation jedoch auch noch ein hermetischer Sinn, eine spirituelle Dimension, die mit dem *Sophia*-Motiv eng zusammenhängt. Denn die solare, himmlische *Sophia-Sapientia* wird in mittelalterlichen Handschriften wie auch auf den russischen *Sophien-Ikonen* nach dem 16. Jahrhundert stets in rot dargestellt! Sie ist in ihrem himmlisch-verklärten Aspekt

⁸² ŽK VIII:15.

⁸³ Stang 1996, 298.

⁸⁴ Belege bei Paszkiewicz 1954, 143f.; Stang 1996 durchgehend.

Aurora consurgens, die Morgenröte im Aufgang, oder *Deva-Zorja*, die Jungfrau-Morgenröte, und damit *solnceva sestrica*, die Schwester des Sonnengottes.

Aber auch die untere, gefallene lunare Weisheit trägt in der Verklärung das Attribut der Farbe Rot, genauer: *rubeus*. Wie bereits geschildert, erzählte Konstantin den Chazaren von der herrlich-lichten Leibesgestalt, in der Adam einst von der Gottheit erschaffen worden war. Dieser Vorgang wird in der hebräischen Genesis in den Worten geschildert: „Da stieg ein Wasserstrom auf aus dem Erd-Urstoff (חַרְסוּף *hā'āres*) und tränkte die ganze Fläche des Erdbodens (רֶחֶף *'ādāmā*). Und es bildete Jahwe-Elohim den Menschen (אָדָם *'ādām*) aus dem Staub der Erden (*'ādāmā*), und Er blies ihm ein den lebendigen Geistseelen-Odem (נְשָׁמָה *něšāmā*) in seine Nase. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen“ (1. Mos. 2:6-7).

Die feucht-lehmige Schöpfungserde, der *limus terrae*, heißt im Hebräischen der Genesis *'ādāmā*, die „rote Ackererde“. Adam ist folglich der „rote Mensch“, der durch den Geist-Hauch Jahwe-Elohim's beseelt wird. Flavius Josephus schrieb in seinen *Jüdischen Altertümern* (I:1.2): „Der Mensch wurde Adam genannt, denn dieses Wort heißt Hebräisch ‚rot‘ [אָדָם *'dm*]; er war ja aus roter, gekneteter Erde gebildet. So ist nämlich die jungfräuliche und wahre Erde beschaffen“ (vgl. lateinisch *homo* = „Mensch“ und *humus* = „Erde, Erdboden“). Auch ein Alchymist aus dem 17. Jahrhundert, Heinrich Khunrath, wußte von diesem Zusammenhang:

Adamah, das ist *limo terrae rubrae*, der Roten Erden Leimb, Betten oder dicken Pri-Materialischen Schlamm, daraus Adams Leib formiert ward.⁸⁵

Das hier angesprochene „Rot“ war den Alchymisten als golderzeugende „Tinktur der Sonne“ bekannt:

Die Tinctur Solis ist Carmoisin-Scharlach-Farb, ein tief Granat-Roth, dem hochglänzenden brunirten Gold, dem klaren Glanz der Sonnen, dem Rosenfarben Blut gleich, und ist beständig in Farb und Tinctur, so daß es ein majestätischer Glanz ist.⁸⁶

Dieses „rosenfarbene“ Licht-Rot (hebräisch אָדָם *'ādōm*) ist identisch mit der Farbe des wärmestrahrenden, sauerstoff- und lebengesättigten Arterienblutes (אָדָם *dām*). Es ist zugleich die geistige „Farbqualität“ der paradiesischen Schöpfungssubstanz, der *prima materia* (*adamah*), aus welcher nach der hebräischen Überlieferung der Baum des Lebens entspringt (1. Mos. 2:9). Im Blut findet das ichbewußte Selbst des Menschen seine physische Grundlage und Widerspiegelung;

⁸⁵ Khunrath 1708, 52.

⁸⁶ Oetinger 1924, 111f.

der Name אָדָם „Adam“ kann als „aleph (das Ich)“ אָ „im Blut“ אָדָם gelesen werden.⁸⁷

In der Schöpfungsgeschichte des ersten Buchs Mose sollte durch den tieferen Sinnzusammenhang dieser Worte angedeutet werden, warum im Rot des zu materieller Substanz verdichteten menschlichen Blutes nicht mehr länger der göttliche Herrlichkeitsganz erstrahlt, mit dem die Gottheit Ihr Ebenbild Adam im Ursprung „gekrönt“ hatte. Denn das rote Blut wurde Träger des von der Schlange verliehenen Selbstempfindens („ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist“, 1. Mose 3:5), das sich in seinen negativen Aspekten als Selbstsucht, Machtwille und niedere Habgier manifestiert. Die Christen entwickelten die Anschauung, daß erst in dem auf Golgatha hingepferten Blut Jesu Christi die Kräfte der niederen Selbstsucht überwunden, das „Rot“ des herrschstüchtigen Empörers Luzifer in das selbstlos liebende Rot der Auferstehung verwandelt und erhöht worden waren, wodurch auch die gefallene Sophia in ihrem Eva-Aspekt Erlösung fand. Auf die herausragende Stellung der Farbe Rot gerade innerhalb der ostslavischen Kultur braucht nicht eigens hingewiesen zu werden. Besonders die großen ostslavischen Ikonenmaler griffen diese Bedeutung des „Verklärungs-Rot“ in ihren Werken immer wieder auf.⁸⁸

In der christlich-hermetischen Anschauung verwandelte das rosenfarbene Blut, das auf Golgatha vom Kreuz herabrann, auch die Erde und ihre Naturreiche, erlöste die paradiesische Lichtsubstanz der *prima materia* (*adamah*). Am Schaft des Kreuzes entsprang der „Quell des Lebenswassers“. In vielen Sprachen wird auf diesen geheimnisvollen Zusammenhang gedeutet, so vor allem im Russischen. Denn die Wörter *rouсь* („rotblond“), *roza* („Rose“) und *rosa* („Himmels- oder Morgentau“) entsprechen sich im Russischen ihrem geistigen Sinngehalt nach.⁸⁹ In einer Fassung des sogenannten *Taubenbuchs* heißt es: *Роса утренняя, роса вечерняя | От слез Царя небесного, самого Христа* („der Morgen- und der Abendtau | Stammen von den Tränen des Himmelszaren, Christus selbst“⁹⁰) Der Tau (Т́ау *tal*) ist das göttliche Lebenswasser in der „Fetigkeit“ des Erd-Ürstoffs, das die lichte Paradieseserde netzt und befruchtet: „Da

⁸⁷ Souzenelle 1991, 226ff.

⁸⁸ Über das Rot der Auferstehung vgl. Sarkisyanz 1955, 38. Siehe auch: *ROT in der russischen Kunst*, hrsg. v. Ingrid Brugger, Joseph Klibitsky, Jewgenia Petrowa, Klaus Schröder, Milano-Wien 1998. Ferner auch Dal' 1905, II, 478-483.

⁸⁹ Und das nicht nur im Russischen! Die katalanische Sprache etwa kennt die Formen *ros*, *rossa*, *rous* für „rot, blond, gelb“; *ros* für „Tau, Himmelstau“, *rosa* für „Rose“. Ähnlich im Occitanischen (Alt-Provençalischen) der Troubadoure: *ros*, *rosal* für „rot“ und für „Tau, Himmelstau“; *rosa* für „Rose“, vgl. Coromines 1987; Raynouard 1929. So auch lateinisch *russus* „hellrot“; *ros* „Feuchtigkeit, Tau“; *rosa* „Rose“; *roseus* „rosa, rosenfarbig“.

⁹⁰ Zit. nach Fedotov 1991, 34. Vgl. auch Hubbs 1988.

quoll ein Wasserstrom aus dem Erd-Urstoff und tränkte die ganze Fläche des Erdbodens“ (1. Mos. 2:6).⁹¹

Es besteht nach der christlichen Hermetik ferner eine Verwandtschaft zwischen den kosmischen „Wassern der Weisheit“ und den höheren Erkenntnis-kraften, die den Menschen erfüllen, wenn sein geläutertes Seelenwesen von den Kraft des Heiligen Geistes mit Wasser und Feuer „getauft“ und „befruchtet“ wird. So sind im Persischen die Wörter für die „Röte des Morgens“, wenn sich der Tau vor Sonnenaufgang auf die Erde senkt, und „Intelligenz, Erkenntnis“ identisch: *ušā* und *ušī*.⁹² In einem katalanischen Text aus dem 13. Jahrhundert heißt es entsprechend: *Sent Esperit és apelat untament, segons que diu Sent Joan [...] la oncció d'él vos ensenya de totes causes, per nom de ròs* („Der Heilige Geist wird ‚Salbung‘ genannt, nach dem, was der hl. Johannes sagt, [...] die Ölung, die euch den Urgrund aller Dinge lehrt, nach Art des Himmels-taus“).⁹³

In der persischen Überlieferung der Zarathuštra-Religion wird der Zusammenhang zwischen dem oberen Weisheitselement und der unteren Mutter-Erde in folgenden Bildern dargestellt: Vom Berg Harā (Hūkairya), dessen Gipfel bis zu den Planeten und Sternen reicht, insbesondere bis zu Tīr (Hermes-Merkur) und zum weisheitstrahlenden Tištrya (Sirius), „der die Wasser weithin strömen läßt“⁹⁴, fließen die himmlischen Wasser der Weisheit, durch die „hohe, herrschaftliche, unberührte“ Göttin Ardevī Sūrā Anāhitā⁹⁵ gesandt, zum Berg der Morgenröte, Ušidarena, der ganz aus der leuchtenden Rubin-Substanz des Himmels besteht. Auf dem Berg Harā, der sich inmitten des Sees Voroukaša („Äthermeer“) erhebt, befinden sich die Quelle des Lebenswassers und die himmlischen Samen aller irdischen Pflanzen. Ušidarena wiederum empfängt die

⁹¹ Dementsprechend bedeutet kirchenslavische Wort *krasny*, russisch/ukrainisch *krasnyj* sowohl „rot“ als auch „schön, prächtig, licht, glänzend“. Ähnlich auch polnisch *krasny*, tschechisch *krásny*, serbisch-kroatisch *krasan*, bulgarisch *krasen*. Das Substantiv *krasa* umschließt „Schönheit, Zierde, Schmuck, Licht, Glanz, Röte“. Denn es ist ein Aspekt des paradiesischen Herrlichkeitsglanzes.

⁹² Das Lautgeheimnis reicht noch weiter, Iranisch *uš* bedeutet „Ohr, Verstand, Begriffsvermögen“, davon das russische Wort für „Ohr“, *ucho*, plural *ušī*. Ferner besteht ein Laut- und Sinnzusammenhang zwischen russisch *zarja*, auch *zorja* („Himmelsröte, -glanz“), pl. *zori*, und *roza* („Himmelstau“), *roza* („Rose“). Russisch *zorkost'* wiederum bedeutet „Wachsamkeit, Scharfsinnigkeit“, *vzor* ist der „Blick“, *ozarit'* steht für „erleuchten“; bulgarisch *zara* aber heißt „Strahl, Licht, Morgenrot“, *zora* ist der „Morgenstern, Morgenröte“; ebenso ukrainisch *zora* für „Stern“. Vgl. Vasmer 1953, I, 443f.

⁹³ Coromines 1987, VII, 460.

⁹⁴ *Yašt* VIII, Wolff 1910, 186.

⁹⁵ Ardevī Sūrā Anāhitā (Anaitis) wurde von den Griechen mit der Artemis von Ephesos gleichgesetzt.

ersten Strahlen der Morgenröte⁹⁶ und leitet dann das Himmelswasser zu Zam (Zamyāt, davon auch das russische Wort *zemlja* sowie alle anderen slavischen Ableitungen), das weibliche Wesen der Erde, die jungfräuliche Mutter alles Lebendigen. Letztere nimmt vor und während des Sonnenaufgangs, in dem Mithra als schützender Wächter in roter Rüstung erscheint⁹⁷, jene kosmischen Licht-Kräfte auf, durch welche sie befruchtet wird, die ihr den Himmelstau spenden, aus dem die Pflanzenwelt hervorgeht und alle Lebewesen ihre Lebenskraft ziehen.⁹⁸ Vertrocknet dann der himmlische Tau in der glühenden Hitze des Tages, verflüchtigt sich die kosmische Weisheit in der blendenden Helle des trockenen, unfruchtbareren Verstandesbewußtseins, der irdischen Erkenntnis, werden Erde und menschliches Seelenwesen zur „Witwe“, indem sich die göttliche Welt zurückzieht.

Die Sprachschöpfung Konstantin-Kyrills wirkte dahingehend, daß der innere Sinngehalt der Bezeichnung *Rus'kaja zemlja* identisch ist mit dem des hebräischen Wortes *adamah*, der heiligen „roten Licht-Erde“: das in dieser Sinnbedeutung mit der ganzen Erde gleichgesetzt wird (Свято-Русь-земля всем землям матери, „das heilige Rus'-Erden-Land ist aller Erden-Länder Mutter“⁹⁹). Die Vorstellung von *Rus'kaja zemlja* und des *rus'kij čelovek* ist somit eine Weiterführung der althebräischen Vorstellung von *Adamah* und *Adam*, wobei die *Rus' (Mat' syra-zemlja)* potentiell als lichte Paradieses-Erde, der russische Mensch potentiell als Träger des Zweiten Adam, als *božij čelovek* gesehen wird. In dem Versgedicht *Slovo o pogibeli Rus'skyja zemli (Rede vom Untergang des Rus'sischen Landes)* wurde der Untergang nach dem Mongoleneinfall im 13. Jahrhundert wehmütig wie der Verlust des Paradieses besungen: о СВѢТЛО СВѢТЛАЯ И ОУКРАСНО ОУКРАШЕНА ЗЕМЛЯ РУСЬСКАЯ! [...] ВСЕГО ЕСИ ИСПОЛНЕНА ЗЕМЛЯ РУСЬСКАЯ, О ПРАВЕВѢРНАЯ ВѢРА ХРІСТИАНСКАЯ! „O leuchtend lichtetes und lichtrot-

⁹⁶ In der ostslavischen Volkskunde heißt es: „Ich gehe auf einen hohen Berg [Ušidarena], (...) auf dem Berge steht ein hoher Bojarenterer, in dem Bojarenterer sitzt das schöne Mädchen Zorja, Morgenröte.“ Haase 1939, 257.

⁹⁷ In der christlichen Überlieferung tritt an die Stelle von Mithra der Erzengel Michael. Vgl. auch die Darstellung in Apk. 12:1-9, Michael als Schutzgeist der mit der Sonne bekleideten Jungfrau, die auf der Mondensichel steht und einen Sohn gebären will.

⁹⁸ Vgl. Corbin 1979, 50f., 58-69; Boyce 1975, 71-80, 133-139.

⁹⁹ *Golubinaja kniga*, Selivanova 1991, 33. „Licht“ und später „heilig“ war immer nur Rus', die Erden-Mutter, niemals Rußland, das Reich oder der Staat. Es ist nicht möglich, von der *Svetlaja* oder *Svjataja Rosstija* bzw. einer *Rosstijskaja zemlja* zu reden, sondern nur von der *Svetlaja/Svjataja Rus'* bzw. einer *Rus'skaja zemlja*. Umgekehrt spricht man vom dem Rußländischen Reich (*Rosstijskaja Imperija*) oder dem Rußländischen Staat (*Rosstiskoe gosudarstvo*), aber auf keinen Fall gibt es eine *Russkaja Imperija* oder einen *Russkoe gosudarstvo*. Vgl. Cherniavsky 1961, 119f.; Osterrieder 1994, 200-202.

prächtig rötlich-glanzvolles Rus'isches Land = rotgoldene Erde, [...] an allem bist Du übervoll, o Rus'isches Land, o rechtläubiger christlicher Glaube!"¹⁰⁰

Am deutlichsten hatte sich diese Vorstellung jedoch in der Volksüberlieferung erhalten, insbesondere in der Gattung der *duchovnye stichi*, den geistlichen Liedern oder Bylinen. Die *stichi* wurden von den *kaliki perechožije* vorgetragen, herumwandernden Pilgern oder „Wanderern nach Jerusalem“, die sich von Almosen ernährten. Seit dem 18./19. Jahrhundert waren die Sänger als *kaleki* (blinde Krüppel) auch *niščie* (Bettler) oder *stranniki* bekannt, die das Erbe der alten *kaliki* weiterführten. Die *kaliki* jedenfalls existierten schon in der Kiever Rus' unter Volodimer I. Svjatoslavič, der sie in Kirchenstatuten als „geistliche Personen“ bezeichnete. Damals sammelten sie sich in Klöstern, um zu den heiligen Orten in Griechenland, Syrien und Palästina zu pilgern. Auf diese Weise verbreiteten sie Lieder und Legenden über die besuchten Orte und Stätten. Gesang und Vortrag der *stichi* erfolgte bis zur Zeit von Peter in allen Schichten des Volkes, den Adel eingeschlossen; dabei wurden die *stichi* als sehr heilige Angelegenheit behandelt.¹⁰¹ Ihr höchstes Urbild und Vorbild zugleich sahen die Pilger in der Gestalt des königlichen Psalmensängers David. Selbst wenn eine direkte Abhängigkeit mancher Themen und Motive in den *stichi* vom Schaffen der beiden Brüder Kyrill und Method sowie ihrer Schüler nicht festzustellen ist, so knüpfen sie dennoch an jene Anschauungen an, die bereits im kyrillomethodianischen Werk einen literarischen Niederschlag fanden.

Viele dieser *stichi* verlegen die Handlung in eine imaginäre Heilige Rus', deren territoriale Grenzen nicht festgelegt sind und in erster Linie von religiösen Vorstellungen umrissen werden. Auch Jerusalem, Antiochia, Thessalonikē, Rom können somit zur *rus'kaja zemlja* gehören, und der heilige Georgij zieht ins heilige russische Land, wo die Stadt Jerusalem steht.¹⁰² In dem reichen Material der *stichi* finden sich zahlreiche Beispiele der populären Vorstellung einer eschatologischen Endzeit anlässlich der Wiederkunft Christi, in der die Rus'-Erde als verklärtes Land der Sophia, der wiederhergestellten Paradieseserde besungen wird, wie in folgendem Lied, das im 19. Jahrhundert unter Altgläubigen zirkulierte:

О матери ты, мать сыра-земля! | Всех ты тварей хуже осужденная, |
Делами человеческими оскверненная! | Потерпи еще время моего

¹⁰⁰ Begunov 1965, 154.

¹⁰¹ Selbst noch in der Zeit, als der Vortrag der Bylinen zu verschwinden begann, erhielt sich bis in die 1930er Jahre des 20. Jahrhunderts der Gesang von *stichi*. Letzte Aufzeichnungen solcher *stichi* fanden noch in den 1960er und frühen 1970er Jahren statt. Fedotov 1991; Stammler 1939; Mina 1972.

¹⁰² Stupperich 1935, 341.

пришествия странного | Тогда, ты земле, возрадуйся, | Убелю тебе
 снегу белей, | Прекрасный рай прорасу на тебе, | Цветы райския
 пушу по тебе, | Люди моя избранная, веселитесь во веки!

O Mutter du, o feuchte Erdenmutter, | von allen Geschöpfen am schlimmsten
 ausgetrocknet, | durch die Taten der Menschen entweiht! | Dulde nur
 noch bis zu Meiner Wiederkunft, der ehrfurchtgebietenden. | Dann aber, o
 Erde, freue dich: | Weißer mache Ich dich als den weißen Schnee, | das
 herrliche Paradies lasse Ich erkeimen auf dir, | Paradiesesblumen lasse Ich
 erblüh'n auf dir [...].¹⁰³

Die Nähe zur chymischen Vorstellung der *dealbatio*, der reinigenden „Wei-
 ßung“ der Elemente, ist offensichtlich (*nive dealbabuntur in Selmon*).¹⁰⁴ Auf die
 „Weißung“ folgt in der Apokalypse jedoch noch die verklärende „Rötung“:

Und es macht alles Schwarze weiß und alles Weiße rot, da das Wasser
 weiß macht und das Feuer Leuchtkraft verleiht.¹⁰⁵

Das gefallene und wieder erhobene Sophien-Wesen, das die Erde-Natura reprä-
 sentiert, findet sich in der Gestalt der Maria von Magdala wieder, der Schwester
 des „Lieblingsjüngers“ Lazarus-Johannes. Sie ist die große Sehrend-Liebende,
 die Gefährtin und „Seelenbraut“ des Erlösers, *Aurora consurgens* (Abb. 10), die
 als erste in der Morgenröte des Ostersonntags den Auferstandenen als „Gärt-
 ner“, als Heiler der „geweißten“, durchlichteten Natur erblickt (Jh. 20:11-18).¹⁰⁶

¹⁰³ Roždestvenskij 1910, 113.

¹⁰⁴ *Aurora Consurgens*, Jung 1971, 54.

¹⁰⁵ *Et facit omne nigrum album et omne album rubeum, quia aqua dealbat et ignis illuminat.* – *Aurora Consurgens*, Jung 1971, 76.

¹⁰⁶ „Drei gingen immer mit dem Herrn, Maria, Seine Mutter, ihre Schwester und Magdalena, die Seine Gefährtin genannt wird [vgl. Jh. 19:25]. Maria ist nämlich Seine Schwester, Mutter und Gefährtin. [...] Die Sophia ist aber unfruchtbar und ohne Kind. Deswegen wird sie ‚Salz‘ genannt. [...] Die Sophia, welche die Unfruchtbare genannt wird, sie ist die Mutter der Engel und die Gefährtin des Erlösers. Der Erlöser liebte Maria Magdalena mehr als alle Jünger, und Er küßte sie oftmals auf ihren Mund. [...] Denn die Vollkommenen werden durch einen Kuß schwanger und gebären.“ *Philippus-Evangelium*, Log. 32, 36, 55, 31. Schneemelcher 1990, 159, 161. – Die erhöhte Maria von Magdala erscheint in diesem Zusammenhang wie eine Entscheidung zu der von Wolfram von Eschenbach gestalteten Blancheffleur-Condwitrâmûrs, Perceval-Parzivals Seelenbraut, *als von dem süezen touwe / diu röse ûz ir bûlgeltn / blecket niuwen werden schîn, / der beidiu wîz ist unde rôt.* („Sie war wie eine Rose, vom süßen Tau erquickt, die aus ihrem Knösplein einen frischen herrlichen Schein gibt, weiß und rot zugleich.“ *Parzival* 188:10-13.) – Die deutsch-polnische Schwiegertochter von Jaroslav I. Mudryj und Frau von dessen ältestem Sohn Izjaslav-Dmitrij (1024/25-1078), Großfürstin Gertruda-Olisava (um 1020-1107), die in Nivelles oder Köln von irischen Geistlichen ausgebildet worden war und um 1043 nach Kiev gelangte, führte dort die Verehrung der Maria Magdalena ein. Unter ihren eigenhändig verfaßten, unge-

Auch dieser spirituelle Vorgang ist in der sophianischen Volksüberlieferung der Ostslaven festgehalten. In der *Beseda Ierusalimskaja*, die in ihrer schriftlichen Form bis in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts zurückreicht, ist von der Errichtung des Neuen, Himmlischen Jerusalem die Rede, in dessen Zentrum sich auch der neue Tempel der heiligen Sophia erhebt. Das Himmlische Jerusalem erscheint schließlich auf dem Boden der russischen Erde – eine Vorstellung, die auf die frühesten Zeiten des ostslavischen Christentums zurückweist, als unter Jaroslav I. Mudryj und Metropolit Ilarion der Jerusalem-Gedanke nach Kiev übertragen wurde.¹⁰⁷ In dem prophetischen Ostersonntags-Gespräch des Zaren David Iessejevič mit dem Zaren Volotovič auf dem Berge Sinai [= Zion], neben der Stadt Jerusalem, bei der Marien-Eiche, am heiligen Kreuz, beim Adamshaupt, gibt David dem Zaren Volot folgende Auslegung seines rätselhaften, prophetischen Traums:

У меня царя Давыда родитца сынъ Соломонъ, а у тебя родитца дщерь Соломонида Волотовна, а еще нынѣ во утробѣ нѣтъ; а что с тое страны восточныя восходить лучъ солнца краснаго, освѣтитъ всю землю свѣторускую, то будетъ на Руси градъ Иерусалимъ начальный, і в томъ градѣ будетъ соборная и апостольская церковь Софїи премудрости Божия о седмидесяти верхахъ, сирѣчь святая святых.

Nach zwölf Jahren wird mir, Zar David, ein Sohn geboren: Salomon, und dir wird eine Tochter geboren: Solomonida Volotovna. Aber jetzt ist es noch nicht die Stunde. Und wenn aus dem östlichen Land ein roter Sonnenstrahl emporsteigt [d.h. im Moment der Morgenröte], der das ganze heilige Erden-Land der Rus' erhellt, dann wird die Ur-Stadt Jerusalem auf der Rus' sein. Und in dieser Stadt wird die apostolische Kathedrale Kirche der Göttlichen Weisheit Sofija sein, mit 70 Kuppeln, so heißt es, die Allerheiligste.¹⁰⁸

Der vollkommene Mensch und der vollkommenen Weisheits-Tempel erscheinen auf der golden-rötlich verklärten Paradieseserde der Rus', die als Matrix der gesamten erlösten Erde, ja des Himmlischen Jerusalem betrachtet wird.

wöhnlichen Gebeten findet sich ein Gebet an Maria Magdalena, deren offizieller Kult erst nach 1049 in Burgund (Vézelay) und in Lothringen (Verdun) aufkam, sowie zahlreiche, mitunter philosophisch formulierten Gebete an den Heiligen Geist wie das folgende (Nr. 80), „Gewähre uns, o barmherziger Gott, so wie wir im Namen des Vaters und des gezeugten göttlichen Sohnes die Wahrheit erfassen (*intellegrimus veritatem*), so mögen wir auch im ganzen Heiligen Geist die Wesenssubstanz erkennen (*cognoscamus substantiam*).“ Vgl. Osterrieder 2000, 79f.

¹⁰⁷ Stupperich 1935, 336-338; Batalov/Lidov 1994, 12-13.

¹⁰⁸ Kostomarov 1860, II, 307. Vgl. auch Markov 1913, 49-86. Veselovskij 1881.

6. Der sophianische Menschenkreis

Das Wiederaufleben der sophianischen Vorstellungen im 9. Jahrhundert vollzog sich innerhalb eines Menschenkreises, dessen Vertreter untereinander Kontakt pflegten und zum Teil auch miteinander befreundet waren. Interessanterweise geschah dies zu einem Zeitpunkt, als die Ökumene der Christenheit in zwei sprachlich, kulturell, politisch und religiös getrennte Teile zu zerbrechen begann. Die Sophia-Verehrung jedoch bildete so etwas wie eine spirituelle Klammer, die orthodoxen Osten und lateinischen Westen auch über die Zeit des phoitanischen Schismas und des Filioque-Streits hinaus verband.

Als Kyrill und Method unter Papst Hadrian 868 in Rom eintrafen, wurden sie von einigen Menschen sehr freundlich aufgenommen. Einer davon war der päpstliche Ratgeber Anastasius Bibliothecarius (um 810/12-878/80?), eine der maßgeblichen Persönlichkeiten in Rom, der zeitlebens vom christlichen Osten fasziniert blieb, auch wenn er stark auf eine Trennung der beiden kirchlichen Hemisphären von Byzanz und Rom hinarbeitete. Er hatte sich den Ruf eines hervorragenden Gelehrten erworben, denn er zählte zu der Handvoll Menschen, die im Abendland noch die griechische Sprache beherrschten.¹⁰⁹ Schon in der Jugend hatte er griechische Geistliche kennengelernt, die in Rom eine kleine Kolonie unterhielten. Dabei hatte er seine Liebe für die Schriften des Dionysios Areopagites entdeckt.

Sicher ist jedenfalls, daß Kyrill und Method in Anastasius, der auch unter der Amtszeit von Hadrian als Berater und Bibliothekar tätig war, einen Helfer fanden, der sich entschieden für ihr Werk einsetzte. Obwohl Anastasius den Griechen Photios als größten Widersacher der römischen Interessen bekämpfte, fand er für Konstantin nur Worte der Hochschätzung und des Lobes. So nannte er den Thessaloniker 875 in einem Brief an seinen Freund, den Bischof Gaudericus von Velletri, einen „Mann des apostolischen Lebens“ (*vir apostolicae vitae*).¹¹⁰ Über einen griechischen Hymnus an den hl. Clemens, den Konstantin verfaßt hatte, schrieb Anastasius Bibliothecarius an Bischof Gaudericus, er könne keine lateinische Übersetzung anfertigen, die der poetischen Schönheit des Originals annähernd gleich käme und den sprachlichen Ansprüchen gerecht werden könnte.¹¹¹

Im gleichen Jahr schrieb er an König Karl II. den Kahlen in einem Bericht über die Übersetzung der Werke von Dionysios Areopagites, welche einige Jah-

¹⁰⁹ Über Anastasius ausführlich bei Perels 1920, 183-216.

¹¹⁰ MPMH III, 178 (Epistel 60).

¹¹¹ MPMH III, 178 (Epistel 60).

re zuvor Johannes Scotus Eriugena am Hofe des Westfrankenkönigs angefertigt hatte, der „Philosoph“ Konstantin sei „ein großer Mann und Lehrer des apostolischen Lebens“ (*vir magnus et apostolicae vitae praeceptor*), der „den ganzen Kodex des oft erwähnten und erinnerten ehrwürdigen Vaters [Dionysios] auswendig lernte und ihn seinen Hörern [mit dem Hinweis] anempfahl, wieviel Nutzen sich darin im Innersten verberge.“¹¹² Auch Anastasius hatte sich mit dem Areopagiten eingehend beschäftigt und eine Heiligenvita verfaßt. Außerdem übersetzte er eine Predigt von Theodor von Studios, das Vorwort zu den *Clementinen* von Konstantin-Kyryll, die Werke von Maximos dem Bekenner sowie die *Chronica tripartita*, basierend auf dem Werk von Theophanes dem Bekenner.

Nach der Verdammung der angeblichen Lehre des Photios von den „zwei Seelen“ auf dem VIII. Ökumenischen Konzil 869/70 fügte Anastasius seinem Vorwort zu den Konzilsakten nicht ohne Hintergedanken eine Anekdote über das Verhältnis von Konstantin zu Photios bei, um der Rechtgläubigkeit Konstantins Nachdruck zu verleihen und dessen Werk vor möglichen Gegnern zu schützen.¹¹³ Es war daher sicherlich dem Einfluß des Anastasius zu verdanken, wenn die Glagolica, die Schöpfung Konstantin-Kyrylls, gemeinsam mit der slavischen Liturgie ihre Weihe durch Papst Hadrian erhielt.

Sophianisches Vorstellungsgut lebte schon in der Aachener Palastschule unter dem damaligen, 796 eingesetzten Leiter Alcuin (Alchvin, um 735-804). Er unterhielt enge Beziehungen zur irischen Kirche, wie seine Briefe an das Tochterkloster von Iona im irischen Mag Eo (Mayo) bezeugen. Alcuin war in York ausgebildet worden, wo ihn ein irischer Lehrer mit Namen Colcu unterrichtet hatte. Gemeinsam mit dem Iren Joseph war er dann 782 von York an die karolingische Hofschule gekommen. Alcuin und seine Schüler sprachen von der *sancta sapientia* als Gabenspenderin der Wissenschaft und der Bücher, als Königswissenschaft (Abb. 8). Die sieben Säulen der Weisheit, die „sich ein Haus baut“, wurden hier mit den sieben *artes liberales* gleichgestellt, die auch Kon-

¹¹² MMFH III, 176 (Epistel 59).

¹¹³ „Vor einigen Jahren lehrte Photios, daß der Mensch zwei Seelen habe. Konstantin der Philosoph, ein Mensch von hoher Heiligkeit, des Photios bester Freund (*magnae sanctitatis viro fortissimo eius amico*), warf jenem vor: ‚Warum hast du so viele Seelen getötet, indem du einen solchen Irrtum im Volk verbreitet hast?‘ – Er antwortete: ‚Ich habe diese Lehre nicht aufgebracht, um zu verletzen, sondern ich wollte sehen, was der Patriarch Ignatios machen würde, wenn sich unter ihm eine Ketzerei verbreitet, die von den Syllogismen der Philosophen herrührt.‘“ Konstantin, so beteuert jedenfalls Anastasius, sei von der leichtfertigen Antwort betroffen gewesen und habe erwidert: „O Weisheit der Welt, die betört und zerstört ist! Du hast Pfeile in die große Menge geworfen und nicht beachtet, wen alles sie verwunden könnten!“ Anastasius fügte hinzu, daß die beiden von diesem Moment an Gegner waren. *Epistolae sive praefationes (Concilium Constantinopolitense)*. MGH Epp. VII, 403ff.

stantin-Kyrrill studiert hatte.¹¹⁴ In den Werken von Hrabanus Maurus und Paschasius Radbertus wurde die Anschauung weiterentwickelt; letzterer rief in einem Gedicht an König Karl den Kahlen die „Jungfrau Sophia“ an, die herabkommen solle, um am Thron des Königs die Gabe der heiligen Kommunion zu erklären¹¹⁵:

Der Leib Christi offenbart die rosenrote bzw. die Welle des Blutes ins Licht hinein und zeigt, was Mysterien sind.¹¹⁶

Enge freundschaftliche Beziehungen zu Erzbischof Hrabanus Maurus von Mainz, Erzbischof Hincmar von Reims, Bischof Hartger von Lüttich und zu dem irischen Gelehrten Sedulius Scotus in Lüttich unterhielt der Markgraf von Friaul und (in einer Quelle) auch „von Raetien“, Eberhard aus dem Geschlecht der Unruochinger (gest. 864/66), der in Cividale residierte. Er gewährte dem gleichfalls befreundeten Anastasius Bibliothecarius 848-853 Zuflucht, als dieser kurzzeitig aus Rom vertrieben und exkommuniziert wurde. Auch Konstantin-Kyrrill und Method dürften sich 863 und 867 in Cividale aufgehalten haben; auf der zweiten Reise führten sie die Reliquien des hl. Clemens mit sich, die sie nach Rom überführen wollten. Eberhard wurde als sehr gelehrt und sehr Christus-ergeben (*christicolum*) geschildert, als „kluger Held Eberhard“. So dichtete Sedulius über Eberhard anlässlich der Geburt von dessen zweitem Sohn: *Sic tuus ensipotens genitor perilibus annis / Almae sophiae sacra fluenta bibit*.¹¹⁷

Ein weiterer Denker, der den sophianischen Vorstellungen nahestand, war Johannes Scotus Eriugena, ein großer Bewunderer des griechischen Kirchenvaters Dionysios Areopagites. Er hatte seiner Bestürzung über die „Filioque-Affäre“ und damit über die Entzweiung der beiden christlichen Hemisphären Ausdruck verliehen.¹¹⁸ Widersprachen sich in strittigen Punkten lateinische und griechische Kirchenväter, gab Johannes Scotus stets den Griechen recht, denn – so rechtfertigte er seinen Standpunkt – die Griechen formulierten besser und hätten die tieferen Gedanken (*Graeci autem solito more res acutius conside-*

¹¹⁴ Liliensfeld 1983, 153.

¹¹⁵ Liliensfeld 1983, 146-186.

¹¹⁶ MGH Poetae Latini III, *Paschasii Radberti Carmina*, Nr. IV, 52f.

¹¹⁷ Hirsch 1910, 45.

¹¹⁸ Johannes, der gerne seinem Enthusiasmus für griechisches Denken und griechische Sprache Ausdruck verlieh, war zutiefst betroffen von der Filioque-Kontroverse und wollte öffentlich nicht Stellung beziehen. Theologisch vertrat er nämlich den griechischen Standpunkt von Patriarch Photios. Im Vorwort der Übersetzung der Aeropagitica preist der Ire König Karl den Kahlen dafür, daß er die lateinischen Gelehrten „aufweckte“, indem er sie „zu den reinsten und überreichsten griechischen Quellen“ (*ad purissimos copiosissimosque Graium latines*) führte. Meyendorff 1994, 53f; Brilliantov 1898, 275-280.

rantes expressiusque significantes...).¹¹⁹ Die Nähe der Iren zu griechisch-östlicher Spiritualität zeigte sich zuletzt auch in ihrer ausgesprochenen Leidenschaft für apokryphe Literatur aus syrischen und griechischen Quellen.¹²⁰

Generell läßt sich feststellen, daß die Vorliebe des gekennzeichneten Menschenkreises für die Verehrung der göttlichen Sapientia im 9. Jahrhundert eine wesentliche Grundlage sowohl für die sich allmählich ausbildende Marien-Verehrung als auch für die Darstellung der Gestalt der jungfräulichen Natura und ihres Schöpfungsreichs bildete.¹²¹ Zum zentralen Ort dieses Übergangs wurde im Bereich der lateinischen Christenheit die im Jahr 990 durch Fulbertus¹²² (geb. zwischen 952 and 962; gest. 1028 oder 1029) gegründete Schule von Chartres. In der Kathedrale von Chartres, erbaut auf der Stätte des alten keltischen Quellheiligtums Carnuntum, wurde seit 876 die Tunika der Gottesmutter aufbewahrt, die Maria nach der Überlieferung bei der Geburt Jesu getragen haben soll. Das heilige Gewand habe Chartres 911 vor dem Angriff der Normannen errettet, als der damalige Bischof Gislebert an einen Speer heftete und wie eine Standarte vor sich hertrug, woraufhin die Normannen fluchtartig zugewichen sein sollen.

Die Parallele zu dem Angriff der varägischen Rus' auf Konstantinopel im Jahr 860 ist allzu offensichtlich. Damals hatte Patriarch Photios, der wie erwähnt großes Interesse an der Einführung der Sophien-Verehrung hatte, in einer Prozession den Schutzmantel der Gottesmutter durch die Stadt getragen, wodurch Konstantinopel vor der Eroberung verschont blieb.¹²³ Das sogenannte „Schutzmantelfest“ (*Pokrov*) gelangte von Byzanz in das Kiever Reich und wurde in der Folge zu einer der bedeutendsten Sakralfeiern der ostslavischen Christenheit.

Fulbertus von Chartres wiederum war seit dem gemeinsamen Studium in Reims mit dem Capetinger Robert II. eng befreundet. Dessen Sohn Henri I. (ca. 1008–60), der 1031 unter Förderung von Fulbertus den Thron bestieg, suchte schließlich den Kontakt in die Rus'. Im Jahr 1048 brach eine französische Gesandtschaft unter den Bischöfen Gauthier Saveyr („der Weise“) von Meaux und Roger II. von Châlons-sur-Marne nach Kiev auf, um Großfürsten Jaroslav den Weisen im Namen von Henri I. um die Hand seiner damals 27jährigen, zweitäl-

¹¹⁹ *De divisione naturae* 5:55, Patrologia Latina, CXXII, col. 955A.

¹²⁰ Man vergleiche das angeführte Textmaterial bei McNamara 1975 und Aurelio de Santos Otero 1978–81.

¹²¹ Heerlein 2000, 273; Modersohn 1997, 23–29.

¹²² Fulbertus zeichnete sich durch seine innige Verehrung der Maria als Stella Maris, dem Meeresstern im Aufgang, besonders aus. Vgl. Fulbertus 1976.

¹²³ Homelie IV, nach Mango 1958, 102f.

testen Tochter Anna Jaroslavna (geb. um 1024) zu bitten.¹²⁴ Die Reise dauerte 10 Monate.¹²⁵ 1049 kehrte die Gesandtschaft mit der Braut nach Reims zurück, wo Anna Jaroslavna ein kostbares slavisches Evangeliar als Geschenk deponierte. Am 19. Mai 1051 wurde Anna in der Kathedrale von Reims von Erzbischof Guy de Chatillon zur Königin von Frankreich gekrönt.¹²⁶ Ein Jahr später wurde der Thronnachfolger Philippe geboren, der 1060 unter seiner Mutter als Regentin zum König gesalbt wurde.

Zur selben Zeit erwachte in West- und Mitteleuropa von neuem das Interesse an Leben und Werk der beiden Slavenlehrer Kyrill und Method. Es gab damals in ganz Europa Menschen, die daran interessiert waren, das Anliegen der beiden Brüder weiterzutragen. Einer davon war Leo von Ostia, der Bischof von Velletri (1064-1115), der die Schriften seines Vorgängers Gaudericus und von Anastasius Bibliothecarius wiederentdeckte. Leo von Ostia hatte lebhaftes Interesse an dem Clemens-Kult, der eng mit der kyrillo-methodianischen Tradition verbunden war. Nun wurden in der Kirche S. Clemente in Rom, die im 4. Jahrhundert über dem Haus des hl. Clemens erbaut worden war, Fresken mit den Porträts der beiden Slavenlehrer angefertigt¹²⁷, denn in der alten Unterkirche von S. Clemente war Kyrill 869 auf der rechten Seite des Altars bestattet worden.¹²⁸

Bereits der Leiter der Kiever Mission, Roger II., war von dem Geistlichen Odalric aus Reims gebeten worden, sich in Kiev zu erkundigen, ob sich im Zusammenhang mit dem Martyrium des hl. Clemens auf der Krim Wunder ereignet hätten. Großfürst Jaroslav antwortete Roger, er habe 1044 anlässlich seines

¹²⁴ [...] Henricus, rex Francorum, misit in Rabastiam Catalaunensem episcopum R., pro filia regis illius terrae, Anna nomine, quam debebat ducere uxorem, deprecatus est Odalricus prepositus eundem episcopem quatinus inquirere dignaretur utrum in illis partibus Cersona esset, ubi sanctus Clemens requiescere legitur, vel si adhuc mare parciebatur die natalis ejus et pervium esset euntibus. Quod et fecit; nam a rege illius terre, scilicet Oresclavo, hoc didicit, quod Julius papa [...] – Notiz im *Psalter des Odalric*, Bibliothèque de Reims, Ms. No.15, fol 214v, zit. nach Prou 1909, XVIIIf.

¹²⁵ Sokol 1973.

¹²⁶ Anna war im Gegensatz zu ihrem königlichen Gemahl des Schreibens mächtig und unterzeichnete 1063 in Soissons mit *АНА РЪНИА* („Anna Regina“) auf kyrillisch. Das Dokument findet man bei Prou 1908, 48, Nr. XVI.

¹²⁷ Naidenoff 1989.

¹²⁸ Wichtig erscheint dies vor dem Hintergrund des sich anbahnenden Kirchenschismas zwischen Rom und Konstantinopel. Denn am 16. Juli 1054 warfen in der byzantinischen Reichshauptstadt eine römische Delegation unter Führung von Kardinal Humbert von Silva Candida (gest. 1061), Kanzler Friedrich von Lothringen und Erzbischof Petrus von Amalfi unmittelbar vor dem Gottesdienst in der Hagia Sophia die päpstliche Bannbulle gegen den byzantinischen Patriarchen Michael Kerularios, Leon von Ohrid und ihre Anhänger auf den Hauptaltar, woraufhin der Patriarch am 24. Juli prompt mit der Exkommunikation der Lateiner antwortete. Runciman 1955; Michel 1954.

Feldzuges gegen die Byzantiner persönlich die Schädel von Clemens und einem Schüler Fiva nach Kiev gebracht. Diese Schädel zeigte er schließlich auch der französischen Delegation.

Das kyrillo-methodianische Erbe nahm noch auf einem anderen Weg Einfluß auf die sich ausbildende Sophien-Verehrung in der Kiever Rus'. Zwischen 987-995 und 1006-1013 kam es zu ununterbrochenen Kriegshandlungen zwischen Bulgarien und Byzanz; in der Folge verlor 1018 Bulgarien die Unabhängigkeit. Der Burg und die Paläste von Ohrid wurden verlassen, die berühmte Klosterschule stellte ihre Tätigkeit ein (Abb. 9).¹²⁹ Sie war vom hl. Kliment (um 840-916), einem persönlichen Schüler von Kyrill und Method, der 869 in Rom die Priesterweihe erhalten hatte und 893 zum ersten slavischen Bischof der bulgarischen Kirche gesalbt wurde, nach der Vertreibung 885 aus dem Moravischen Reich gegründet worden; in ihr wurden innerhalb von sieben Jahren an die 3500 Geistliche in der slavischen Schriftsprache ausgebildet.¹³⁰

Nach 1020 setzte darum vielleicht eine starke bulgarische Fluchtbewegung in die Rus' ein; viele Bulgaren gelangten auch unfreiwillig in Kiever Gefangenschaft. Jedenfalls waren Bulgaren nach 1039 unter Jaroslav I. dem Weisen als Übersetzer tätig. Die rasche Slavisierung des rus'-ischen Christentums benötigte die Tätigkeit tausender von Geistlichen. Ihre linguistische Spuren in den frühen rus'-ischen Manuskripten deuten auf den makedonischen Raum um Ohrid.¹³¹ Bereits Volodimer „ließ von den angesehensten [bulgarischen] Männern die Kinder zur Unterweisung in den Schriften holen“ (пославъ нача помати оу нарочитые чадѣ дѣти и даниати нача на оученье книжное).¹³² In der von Tatiščev im

¹²⁹ In den Jahren 1037-56 wirkte der Grieche Leon als Erzbischof in Ohrid, der aus der Hagia Sophia in Konstantinopel nach Makedonien kam. Leon von Ohrid und Patriarch Michael Kerularios waren es, welche die letzten Reste des lateinischen Ritus beseitigen ließen, was zur päpstlichen Exkommunikation des Patriarchen und damit zum Schisma des 16. Juli 1054 führte. Die höhere Hierarchie der bulgarische Kirche wurde fortan von Griechen gestellt. Es kam zur Wiedereinführung der griechischen Sprache in der Messe, zur Vernichtung aller altbulgarischen liturgischen Bücher und Handschriften, zur Übermalung von Fresken. Daher gibt es in Ohrid keine slavischen Manuskripte aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert, hingegen viele griechische. Die kyrillo-methodianische Tradition konnte innerhalb der Orthodoxie nur in der Rus' und in den bulgarischen Klöstern auf dem Athos weitergepflegt werden.

¹³⁰ Osterrieder 1995, 262-264. – 1295 wurde in der Kirche Sv. Kliment in Ohrid auf der Süd- wand ein Fresko ausgeführt, auf dem der geflügelte weibliche Sophia-Engel mit viereckigem, kreuzförmigem, auf Jesus Christus deutenden Nimbus dargestellt ist; vor ihm sind Brotschale und Weinkrug sowie das geöffnete Buch mit Spr. 9:5, wo zum Festmahl eingeladen wird; ihm gegenüber an dem gedeckten Tisch befinden sich die drei Helferinnen, dahinter der Tempel mit sieben Säulen, in dessen Giebfeld eine Marien-Büste eingelassen ist. Vgl. Meyendorff 1959, 269ff.; Heerlein 2000, 134.

¹³¹ Poppe 1988, 469f., 495, 501f.

¹³² PVL zu 988.

18. Jahrhundert beschriebenen und seitdem verlorengegangenen (und in ihrer Authentizität umstrittenen) *Ioakimovskaja letopis'* des Novgoroder Bischofs Ioakim (gest. 1030) wurde behauptet, daß der bulgarische Zar Symeon Priester und Bücher in die Rus' entsandte (царь же болгарский Симеонъ присла ирен оучены и книги довольны). Ferner sei der erste Kiever Metropolit der Bulgare (болгарина сѹсѹча) Michail gewesen, ein sehr gelehrter und sehr frommer Mann, der mit vier Bischöfen und zahlreichen Priestern „slavischen Ursprungs“ kam.¹³³ Michail wiederum habe vier Bischöfe nach Novgorod, Rostov, Vladimir und Belgorod entsandt.¹³⁴

Jedenfalls gelangten Originalhandschriften wie der Sammelband Symeons aus Preslav und der makedonische Evangeliar des Zaren Samuil, der dem Novgoroder Evangeliar von Ostromir (1056/57) zugrundelag, nach Kiev; literarische Übersetzungen wie die Viten der griechischen Väter Johannes Chrysostomos und Gregor von Nazianz befanden sich ebenso unter den Folianten wie zahlreiche apokryphe, auf griechische und syrische Originale zurückreichende Legendentexte, die vor 1035 übertragen worden sein müssen, da sie bereits auf der indizierten Liste im *Izbornik* von 1074 erscheinen. Auch hat man auf die Ähnlichkeiten zwischen den Chorplatten der Sophien-Kathedralen in Kiev und Ohrid verwiesen.¹³⁵ Der erwähnte *Izbornik* war ein Index „geheim-verborgener“ (*so-krovennyje*), offiziell verbotener Bücher, was aber nicht für deren weitere Verbreitung in der Rus' ein Hindernis darstellte. Diese Handschriften enthielten Apokryphen in slavischer Übersetzung mit Legenden vom Lebensbaum oder vom Kreuzholz, Apokalypsen von Baruch und Jesaias sowie die Legenden vom König Salomon. Letztere sind erstmals in Handschriften aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Sie erzählen, wie Salomon den Smaragd Šamir gewinnen will, den er für Tempelbau benötigt, um die Steine ohne Eisen zu behauen, und deshalb den Zauberer Kitovras (*kentauros*) zwingt, ihm beim Bau Hilfe zu leisten; doch Kitovras wußte Salomon schließlich zu überlisten. Die rus'sische Überlieferung schildert den Kampf zwischen Salomon und Kitovras als Kampf der Ebenbürtigen, als Kampf zwischen der Weisheit des Lichts und der Weisheit der Finsternis.¹³⁶

Auch der Kult von Boris und Glëb verweist auf das kyrillo-methodianische Erbe. Ohne irgendeine Gegenwehr zu leisten, wurden Boris und Glëb, Söhne des Kiever Großfürsten Volodimer, von ihrem machtlüsternen Halbbruder Svjato-polk, von dem die Legende behauptet, er sei „in Wahrheit ein zweiter Kain“, im

¹³³ Tatiščev 1966, I, 112.

¹³⁴ Tatiščev 1966, I, 112.

¹³⁵ Rogov 1988, 292f.

¹³⁶ Vgl. Veselovskij 1872.

Jahre 1015 heimtückisch ermordet. Der *Ioakimovskaja letopis'* wie auch dem hagiographischen *Sokazanie i strast' i pochvala* zufolge waren beide Brüder Söhne einer Bulgarin (*bolgarynja*)¹³⁷, worauf auch ihre bulgarischen Namensformen schließen lassen. Tatsächlich existiert in der Verehrung von Boris und Glëb eine starke Anlehnung an bulgarische Muster des Kultes der heiligen Herrscher. Die beiden Märtyrerfürsten und „Leiden-Erdulder“ (*strastotercy*), Vorbilder an aufopfernder Bruderliebe, wurden 1020 unter der Leitung des Metropoliten Ioann I. (1004/08-um 1030), der an Ansicht von Priselkov mit dem früheren bulgarischen Erzbischof von Ohrid identisch gewesen sein soll¹³⁸, in eine neue Holzkirche nach Vyšgorod überführt und dort frühestens 1020 unter Jaroslav, spätestens jedoch 1072 als Schutzgeister des Rus'sischen Landes heilig gesprochen.

Wie eng zu diesem Zeitpunkt der Boris-und-Glëb-Kult noch mit der kyrillo-methodianischen Tradition verknüpft war, zeigt die Tatsache, daß 1092 Reliquien von Boris und Glëb (*s. Glebii et socii eius*) in das böhmische Benediktinerkloster Sázava gebracht und dort auf einem Altar niedergelegt wurden, wo man entgegen dem ausdrücklichen päpstlichen Verbot die von Konstantin-Kyryll geschaffene slavische Liturgie nach lateinischem Ritus zelebrierte.¹³⁹ Umgekehrt gelangten über böhmische Klöster wie Sázava, Ostrov und Veliš zahlreiche kirchenslavische Texte westlichen Inhalts nach Kiev, so die Viten der tschechischen Märtyrer Ludmila und Wenzel (russisch Vjačeslav), die den Hagiographien von Ol'ga, Feodosij sowie von Boris und Glëb als Vorbild dienten.¹⁴⁰ Ferner ist nicht auszuschließen, daß anlässlich der Überführung der Reliquien von Boris und Glëb nach Sázava der Chronist und Mönch des Höhlenklosters Nestor Böhmen besuchte; jedenfalls finden sich in seiner Redaktion der *Chronik von den vergangenen Jahren* (1113/20) wie auch in dem ebenfalls von ihm verfaßten *Žitie* des hl. Feodosij und dem *Čtenie* für Boris und Glëb deutliche Spuren tschechischen Einflusses.¹⁴¹ Wenn der Verfasser der *Nestorchronik* die Brüder Boris und Glëb im 12. Jahrhundert als Märtyrer pries, die durch das Vergießen ihres unschuldigen, durchchristeten Blutes die Sphäre der Rus'sischen Erde mit Licht durchstrahlt und geweiht hatten, zog er damit eine Parallele zu dem

¹³⁷ Tatiščev 1966, II, 227, vgl. Sciacca 1985, 227f.

¹³⁸ Priselkov 1913, 71; Viasto 1970, 220f., 278.

¹³⁹ *Annales Sazavae* zu 1093, MGH Script. rer. germ. N.S., II, 164. Vgl. auch Kadlec 1966, 118; Florovskij 1935, 131ff. 1096 wurde die slavische Liturgie in Böhmen endgültig unterdrückt, die Methodianer vertrieben und das kirchenslavische Schrifttum vernichtet. Vgl. Dvorník 1954, I, 323-349; Ingham 1965, 166-182; Reichertová 1988; Osterrieder 2000, 73-74.

¹⁴⁰ Ingham 1984, 31-53; Tschizewskij 1972, 40-54.

¹⁴¹ Vgl. Tschizewskij 1972, 51.

„Unschuldstag“, welcher der jungfräulichen Paradieses-Erde (*adamah*) während des Geschehens auf Golgatha zuteil geworden war.¹⁴²

Diese Beziehungen stehen im 11. Jahrhundert repräsentativ für jene Verbindungen zwischen der lateinischen und der orthodox-ostslavischen Kultursphäre, die sich auf der Grundlage der kyrillo-methodianischen Tradition über das Jahr 1054 hinaus um ein einendes, gesamteuropäisches geistiges Band bemühten. Diese Bemühungen waren nicht unbedingt identisch mit den kirchenpolitischen Zielen Roms oder Konstantinopels und fielen in eine Zeit, als auch in der Rus' die dogmatischen Unterschiede zwischen Lateinern und Orthodoxen immer häufiger polemisch betont wurden. Nach 1095 wurde dieser kulturelle Austausch wesentlich erschwert, als die Anhänger von Papst Gregor VII. die Oberhand gewannen, der die liturgischen Gebräuche vereinheitlichen und noch bestehende Sonderformen (slavische, mozarabische, ambrosianische Liturgie) abschaffen wollte.¹⁴³

Doch kehren wir noch einmal zu Jaroslav den Weisen und den eng mit dem Großfürsten verbundenen Ilarion, dem damaligen aus Berestovo stammenden Metropoliten von Kiev (1051-1055) zurück, der sein Amt möglicherweise ohne die Sanktion des griechischen Patriarchen von Konstantinopel antrat; eine seiner Amtshandlungen war die Weihe der von Jaroslav-Georgij erbauten Kirche des hl. Georg. Ludolf Müller hat darauf hingewiesen, daß Ilarion in *Lobpreis auf Volodimer* eine liturgische Formel zitierte, die nur im Westen bekannt war und besonders am französischen Königshof benutzt wurde. Von daher ergibt sich die Vermutung, Ilarion könnte mit der französischen Gesandtschaft in den vierziger Jahren des 11. Jahrhunderts in engeren Austausch getreten sein und sogar Frankreich bereist haben¹⁴⁴, wodurch auch erklärlich wäre, warum seine Behandlung des sophianischen Motivs durchaus an die Gedankenwelt der Schule von Chartres erinnert.

In seinem Hauptwerk *Slovo o zakone i blagodati* (1046-50) schilderte Ilarion die Christianisierung der Rus' nämlich als Ankunft der Weisheit Gottes (*prichod premudrosti božiej*) und entwickelte ein ganzes ideologisches Programm, dem zufolge Jaroslav der Weise das unvollendete Werk seines Vaters Volodimer vollendet habe wie Salomon das seines Vaters David, nämlich den Tempelbau der Sophienkathedrale.¹⁴⁵ Jaroslav wurde für Ilarion somit zum neuen Salomon, sein Vater Volodimer zum neuen David, ihre Residenzstadt Kiev zum neuen Jerusalem, die Sophienkathedrale zum erneuerten Salomonischen Tempelbau.

¹⁴² Vgl. Osterrieder 1995, 201-211.

¹⁴³ Vgl. hierzu weiterführend Osterrieder 2000, 70ff.

¹⁴⁴ Müller 1971, 9f.

¹⁴⁵ Müller 1971, 49.

Großfürst Jaroslav galt als weise wie sein Vorbild Salomon, denn er „liebte sehr die Bücher und las sie oftmals des Tages und des Nachts. Und er versammelte zahlreiche Schreiber, die vom Griechischen ins Slavische übersetzten“ (и книгамъ пираежа, и прочитаа е часто в ношти и въ дне. И собра писциъ мнози и прекадаше от грекъ на словѣнское писмо).¹⁴⁶ In der Taufe hatte er den Namen des hl. Georgij angenommen, der in der späteren Volksüberlieferung als Sohn der Göttlichen Weisheit aufscheint:

В граде было в Иерусалиме, | При царе было при Федоре, | Жила царица благоверная | Святая София Перемудрая, | Породила она себе три дочери, | Три дочери да три любимые, | Четвертого сына Егория, | Егория, света, Храброго.

Es war einmal in einer Stadt, in Jerusalem, | Es war unter dem Zaren, dem Zaren Fjodor, | Da lebte die Zarin, die rechtgläubige, | Die heilige Sofija die Weise, | Die gebar drei Töchter [Vera, Nadežda, Ljubov' = Glaube, Hoffnung, Liebe], | Drei Töchter, gar geliebt, | Als vierten den Sohn Jegorij, | Licht-Jegorij, den Tapferen.¹⁴⁷

Tatsächlich wurden in der Sophienkathedrale, in der sich das Grab von Jaroslav-Georgij befindet, im 12. Jahrhundert Fresken gefertigt, die Sophia als Mutter mit ihren Töchtern Pistis, Elpis und Agape (Vera, Nadežda, Ljubov') zeigen (Abb. 11).¹⁴⁸ In den rus'sischen Chroniken ebenso wie in der späteren Volksüberlieferung gilt König David in erster Linie als Psalmendichter und Psalmensänger (*pesnoslovec*), während König Salomon als der Weisheitslehrer erscheint. Zwischen beiden wurde nicht scharf unterschieden, und beide wurden nicht als *car'*, sondern als Prophet (*prorok*) angesprochen, welche die Menschwerdung Gottes vorhersagten, so die PVL: „Dieser [David] prophezeite 40 Jahre und starb. Und nach ihm prophezeite sein Sohn Salomon. [...] er herrschte 40 Jahre und starb.“¹⁴⁹

Im *Slovo* von Ilarion erscheint die Kiever Sophienkathedrale entsprechend als Ebenbild des Salomonischen Tempels, ausgehend von der mehrdeutigen Inter-

¹⁴⁶ PVL zu 1037.

¹⁴⁷ *Egorij Chrabryj*, Sološčenko/Prokošina, 49f.

¹⁴⁸ Lilienfeld 1983, 161. Das gleiche Fresko-Motiv – Sophia als Mutter mit ihren Töchtern Pistis, Elpis und Agape sowie mit Maria Magdalena an ihrer Seite – erscheint in Cividale, auf dessen Bedeutung für den sophianischen Menschenkreis soeben hingewiesen wurde (Abb. 12). In das friulische Cividale, das antike Forum Iulii, die alte Langobardenresidenz und Sitz der fränkischen Markgrafen, gelangten die Gebete der Großfürstin Gertruda-Olisava, Frau des Jaroslav-Sohns Izjaslav, die im sogenannten Codex Gertrudianus erhalten sind, 1229 durch eine Schenkung der mit Gertruda verwandten Elisabeth von Thüringen. Darin befindet sich, wie erwähnt, ein frühes Gebet an Maria Magdalena. Vgl. Osterrieder 2000, 81.

¹⁴⁹ S8kl 1979, 23-31.

pretation der Gottesmutter Maria, die sowohl in ihrer Rolle als Erden-Frau wie auch als Trägerin der himmlischen Weisheit in der Zeugung durch den Geist die lebendige Mittlerin beider Sphären und ewige Fürbitterin geworden war. Wenn die Inschrift über dem Absidenmosaik der Sophienkathedrale aus Psalm 45:6 zitiert (ὁ θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ οὐ σαλευθήσεται. βοηθήσει αὐτῇ ὁ θεὸς τὸ πρὸς πρῶτῳ πρῶτῳ, „Gott ist in ihrer [der Gottesstadt] Mitte, darum wird sie niemals wanken; Gott hilft ihr, wenn der Morgen anbricht“), dann sollten programmatisch irdisches Chaos und die Stadt Gottes, das Himmlische Jerusalem oder Zion (Ps. 47:1) gegenübergestellt werden. Denn die Gottesgebärerin wurde mit dem „Berg, den Gott zu Seinem Sitz erkoren hat“ (Ps. 67:17ff.) gleichgesetzt, während „Zion“, „Berg Zion“ und „Jerusalem“ schon in 4. Kön. 19:21.31 synonym gebraucht wurden. Wie bereits erwähnt, fand in dem 1397 verfaßten, aber auf eine Vorlage aus dem 10./11. Jahrhundert zurückreichenden Kiever Psalter in einer Illumination Sophia als Engel Darstellung; in Anknüpfung an Psalm 45/46:2-5.6 ist König David zu sehen, unterhalb des Königs die Civitas Dei und darunter die den Querbalken der drei Kuppeln stützende, mit Namen benannte *Svjataja Sofija* (Abb. 2).

Während im Alten Testament die Göttliche Weisheit noch im Gesetz der Torah Verkörperung fand, so war sie durch das Opfer Christi nach Paulus zur Gnade geworden.¹⁵⁰ Die untere, lunare Weisheit des Moses und die obere, solare Weisheit Jesu Christi waren wieder verbunden und versöhnt. Dieser Gedanke wurde von Ilarion im *Slovo* aufgegriffen, denn „vergangen ist das Licht des Mondes, da die Sonne aufstrahlte“¹⁵¹:

Über das Gesetz Moses, das ihm gegeben wurde, und über die Gnade und Wahrheit, die in Jesus Christus war, und darüber, wie das Gesetz aufgehört hat, die Gnade und Wahrheit aber die ganze Erde erfüllten, und wie der Glaube sich unter allen Völkern ausgebreitet hat und bis zu unserem rus'ischen Volk gekommen ist [...].¹⁵²

Gnade und Wahrheit gehören nach Ilarion zum Wesen der christlichen Offenbarung, die sich seit dem Pfingstfest über die Welt ausgebreitet hat, durch den Heiligen Geist, der frei macht vom Gesetz, der den Sohn und nicht den Sklaven gebiert. Als sich Maria im Zustand „voll der Gnade“ befand, war sie vom Heiligen Geist erfüllt und konnte den höheren Menschen empfangen. Indem Ilarion im weiteren auf das Bild von Sarah und Hagar zurückgriff, bezog er sich (unwissentlich?) auf apokryphe Vorstellungen über das Schicksal der vorchristlichen unteren Weisheit, die aus sich heraus ohne Bräutigam war und noch keine

¹⁵⁰ Christ 1970, 110f.

¹⁵¹ Müller 1971, 27.

¹⁵² Müller 1971, 22.

Frucht gebären konnte: „Sie nannten die Sophia ‚Salz‘. Ohne sie wird kein Opfer wohlgefällig. Die Sophia ist aber unfruchtbar und ohne Kinder. Deswegen wird sie ‚die Salz-Statue‘ genannt.“¹⁵³ Bei Ilarion hingegen heißt es nun:

Zuerst das Gesetz, dann die Gnade; zuerst der Schatten, dann die Wahrheit. Die Bilder aber des Gesetzes und der Gnade sind: Hagar und Sarah; Hagar die Sklavin und Sarah die Freie; zuerst die Sklavin, dann die Freie. Wer das liest, der verstehe! Denn wie Abraham von seiner Jugend auf Sarah, die Freie, zum Weibe hatte und nicht die Sklavin, so hat auch Gott vor aller Zeit gewollt und vorgesehen, seinen Sohn in die Welt zu senden, um dadurch die Gnade erscheinen zu lassen, Sarah aber gebar nicht, weil sie unfruchtbar war; sie war aber nicht unfruchtbar, sondern sie war nach dem Ratschluß Gottes nur verschlossen, denn sie sollte im Alter gebären. Gleichermäßen war die unsichtbare und verborgene Weisheit Gottes unbekannt und verborgen vor den Engeln und Menschen – nicht als eine solche, die nie ans Licht treten sollte, sondern als verborgen gehaltene Weisheit, die zum Ende der Zeiten erscheinen sollte. [...] Moses brachte vom Berge Sinai das Gesetz und nicht die Gnade, den Schatten und nicht die Wahrheit. [...] Als die menschliche Natur sich zu Gott gesellte [in Jesus], da erschien die Unbekannte und Verborgene – Weisheit – und die Gnade und Wahrheit wurden geboren, nicht aber das Gesetz, – der Sohn und nicht der Sklave. [...] Als Christus auf Erden erschien und die Gnade noch nicht herangereift war, sondern sich noch dreißig Jahre lang nährte, hielt sich Christus darin verborgen; als sie aber entwöhnt ward und kräftig wurde, da erschien die Gnade Gottes zur Rettung aller Menschen am Jordanstrom. Gott machte ein großes Fest und bereitete ein großes Mahl mit dem Kalb, das seit Ewigkeit gemästet war, mit seinem lieben Sohn Jesus Christus [...].¹⁵⁴

Auch bei Ilarion ist wie in den bereits zitierten *duchovnye stichi* von einer apokalyptischen Zukunft die Rede, in der das rus'ische Erdenland und seine Bewohner, die Stadt Kiev und ihre Kathedralkirche der Göttlichen Weisheit als das neue Israel erscheinen, als irdisches Abbild des Neuen Himmels und der Neuen Erde. Indem der wahre Glaube entsteht, wird sich das Reich Gottes im Himmlischen Jerusalem verwirklichen. Und *rus'kaja zemlja, mat' syraja* erstrahlt in neuem Glanz als erhöhte Trägerin der himmlischen Sophia und Braut des Menschensohns.

Siehe aber auch die Stadt, die in Majestät erstrahlt, siehe die Kirchen, wie sie blühen, siehe die Christenheit, wie sie wächst, siehe diesen Tempel, wie er glänzt, erleuchtet von den Ikonen der Heiligen, durchweht vom

¹⁵³ *Philippus-Evangelium*, Log. 35-36, Schneemelcher 1990, 159; NHL, 145f.

¹⁵⁴ Müller 1971, 24.

Weihrauchduft und durchtönt vom Lobe Gottes und von heiligen Gesängen.¹⁵⁵

Literatur

- Adrianova, V.P. 1917. *Žittje Alekseja čeloveka božija v drevnej ruskoj literaturi i narodnoj slovesnosti*, Petrograd.
- Afanas'ev, Aleksandr N. 1865-69. *Poëtičeskija vozzrënija Slavjan na prirodu*, 3 Bde., Moskva, Reprint Moskva.
- Akent'ev, Konstantin K. 1995. „Mozaiki kievskoj sv. Sofii i „Slovo“ mitropolita Ilariona v vizantijskom liturgičeskom kontekste“, *Liturgija, arhitektura i iskusstvo vizantijskogo mira. Trudy VIII meždunarodnogo kongressa vizantinistov (Moskva, 8-15 avgusta 1991) i drugie materialy, posvjaščenie pamjati O. Ioanna Mejendorfa*, Red. K. K. Akent'ev, Sankt-Peterburg (= *Vizantino-rossica/Byzantinorossica* 1), 75-94.
- Ammann, A. M. (S.J.) 1938. „Darstellung und Deutung der Sophia im vorpetrinischen Rußland“, *Orientalia Christiana Periodica*, 4, 120-156.
- Angelov, Bonju S. 1972. *Iz istorijata na rusko-balgarskite literaturni vržki*, Sofija.
- Angelov, Dimităr 1993. *Bogomilstvoto*, Sofija.
- Averincev, S.S. 1972. „K ujasneniju smysla nadpisi nad konchoj central'noj apsidi Sofii Kievskoj“, *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura domongol'skoj Rusi*, Moskva, 25-49.
- Batalov, Andrej / Lidov, Aleksej (Hrsg.) 1994. *Ierusalim v russkom kul'ture*, Moskva.
- Bayard, Jean-Pierre 1991. *La Symbolique du Temple*, Paris.
- Begunov, Jurij K. 1965. *Pamjatnik ruskoj literatury XIII veka*, „Slovo o pogibel' russkoj zemli“, Moskva-Leningrad.
- 1980. „Bolgarskie bogomily i russkie strigol'niki“, *Byzantinobulgarica*, 6, 63-72.
- Belting, Hans 1991. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- Bezold, Carl (Hrsg. u. Übers.) 1883. *Die Schatzhöhle*, Leipzig.
- Bezsonov, P. 1861-64. *Kalëki perechožie. Sbornik stichov i issledovanie*, Vyp. 1-6, Tom 1-2, Moskva.
- Boyce, Mary 1975. *A History of Zoroastrianism*, Bd. 1, Leiden.

¹⁵⁵ Müller 1971, 51.

- Brilliantov, Aleksandr 1898. *Vlijanie vostočnago bogoslovija na Zapadnoe v proizvedenijach Ioanna skota Erigeny*, S.-Peterburg.
- Brjusova, V.G. 1972. „Russko-vizantiiskie otnošenija serediny XI veka“, *Vo-prosy istorii*, No. 3, 571-592.
- Catta, Étienne 1961. „Sedes Sapientiae“, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*. Hrsg. v. Hubert du Manoir (S.J.), Bd. 6, Paris, 689-866.
- Cherniavsky, Michael 1961. *Tsar and People. Studies in Russian Myths*, New Haven-London.
- Christ, Felix 1970. *Jesus Sophia. Die Sophia-Christologie bei den Synoptikern*. Zürich.
- Corbin, Henry 1979. *Corps spirituel et Terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Paris.
- 1980. *Temple et contemplation*, Paris.
- Coromines, Joan 1987. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Bd. VII, Barcelona.
- Dal', Vladimir 1905. *Tolkovjy slovar' živogo velikoruskago jazyka*, Bde 1-4, S.-Peterburg-Moskva 1905.
- Daniélou, Jean (S.J.) 1953. „Terre et paradis chez les Pères de l'église“, *Eranos-Jahrbuch*, 22, Zürich 1954.
- Dillmann, A. 1853. „Das christliche Adambuch des Morgenlandes“, *Jahrbücher der biblischen Wissenschaft*, 5 (1852-1853), Göttingen.
- Drobner, Hubertus R. 1994. *Lehrbuch der Patrologie*, Freiburg/B.-Basel-Wien.
- Dunand, Françoise 2000. *Isis, Mère des Dieux*, Paris.
- Dvorník, František 1933. *Les Légendes de Constantin et Méthode vues de Byzance*, Prague.
- 1954. „Les Bénédictins et la christianisation de la Russie“, 1054-1954. *L'église et les églises, neuf siècles de douloureuse séparation entre l'Orient et l'Occident*, Chevetogne, Bd. I, 323-349.
- 1970. *Byzantine Missions among the Slavs. SS. Constantine-Cyril and Methodius*, New Brunswick.
- Fedotov, Georgij P. 1991. *Stichi duchovnye. Russkaja narodnaja vera po duchovnym sticham*, Paris 1935, Neuausgabe Moskva.
- Fiene, Donald M. 1989. „What is the Appearance of Divine Sophia?“, *Slavic Review*, 48, 449-476.
- Florovskij, A.V. 1935. *Čechy i vostočnye slavjane. Očerki po istorii češsko-russkich otnošenij (X-XVIII vv.)*, Praha.
- Foerster, Werner (Hrsg.) 1997. *Die Gnosis. Bd. 1: Zeugnisse der Kirchenväter*, München.
- Fulbertus 1976. *The Letters and Poems of Fulbert of Chartres*, Edited and translated by Frederick Behrends (= Oxford Medieval Texts), Oxford.

- Gerusalemme 1983. *La Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo. Cataloga della mostra. Milano, Università Cattolica del S. Cuore 20 maggio-5 giugno 1983, Milano.*
- Good, Deirdre J. 1987. *Reconstructing the Tradition of Sophia in Gnostic Literature*, Atlanta/Ga. 1987.
- 1991. *An Iconography of Wisdom in Christian Tradition.*
- Grabar, André 1956. „Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge“, *Cahiers archéologiques*, 8, 254-261.
- Grivec, Franz 1960. *Konstantin und Method – Lehrer der Slaven*. Wiesbaden.
- Grotz, Hans (S.J.) 1970. *Erbe wider Willen. Hadrian II. und seine Zeit*, Wien-Köln-Graz.
- Haase, Felix 1939. *Volks Glaube und Brauchtum der Ostslaven*, Breslau 1939.
- Harrison, R.M. 1983. „The Church of St. Polyeuktos in Istanbul and the Temple of Solomon“, *Harvard Ukrainian Studies*, 7.
- Heerlein, Karin Johanna 2000. *Sophia-Sapientia. Ikonographische Studien zum Bild der göttlichen Weisheit im Mittelalter*, Diss., München.
- Heyer, Karl 1956. *Das Wunder von Chartres*, Stuttgart.
- Hirsch, Paul 1910. *Die Erhebung Berengars I. von Friaul zum König von Italien*, Diss. Straßburg.
- Horsely, Richard A. 1979. „Spiritual Marriage with Sophia“, *Vigiliae Christianae*, 33, 30-54.
- Hubbs, Joanna 1988. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington-Indianapolis.
- Ingham, Norman W. 1965. „Czech Hagiography in Kiev“, *Die Welt der Slaven*, 10, 166-182.
- 1984. „The Martyred Prince and the Question of Slavic Cultural Continuity in the Early Middle Ages“, *Medieval Russian Culture*, Hrsg. v. Henryk Birnbaum / Michael S. Flier, Los Angeles (= California Slavic Studies XII), 31-53.
- Jung, Carl Gustav 1971. *Gesammelte Werke*, Bd. 14/III: *Mysterium Coniunctionis. Ergänzungsband „Aurora Consurgens“*, Hrsg. v. Marie-Louise von Franz, Olten-Freiburg/B.
- Kadlec, Jaroslav 1966. „Das Vermächtnis der Slawenapostel Kyrill und Method im böhmischen Mittelalter“, *Cyrillo-methodianische Fragen*, Wiesbaden (= Acta Congressus Historiae Slavicae Salisburgensis I/4), 103-137.
- Kampers, Franz 1916. *Das Lichtland der Seelen und der heilige Gral*. Köln.
- Kautzsch, Emil 1900. *Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments*, 2 Bde. Tübingen 1900.
- Khunrath, Heinrich 1708. *Vom Hyleatischen, Das ist / Pri-materialischen Catholischen Oder Allgemeinen Natürlichen Chaos*, Frankfurt; Reprint Graz 1990.

- King, Karen L. (Hrsg.) 1988. *Images of the Feminine in Gnosticism*, Philadelphia.
- Kiparsky, Valentin 1964. „Tschernochvostoffs Theorie über den Ursprung des glagolitischen Alphabets“, *Cyrillo-Methodiana. Zur Frühgeschichte des Christentums bei den Slaven 863-1963*, Hrsg. v. Manfred Hellmann, Reinhard Olesch, Franz Zagiba, Köln-Graz, 393-400.
- Kostomarov, Nikolaj (Hrsg.) 1860. „Povest' grada Ierusalima“, *Pamjatniki starinnoj russkoj literatury. Vyp. 2: Skazanija, legendy, pověsti, skazki i pritči*, S.-Peterburg, 307-308.
- Küchler, Max 1979. *Frühjüdische Weisheitstraditionen. Zum Fortgang weisheitlichen Denkens im Bereich des frühjüdischen Jahwe-Glaubens*. Fribourg-Göttingen.
- Kühnel, Bianca 1987. *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representation of the Holy City in Christian Art of the First Millenium*. Rom-Freiburg/B.-Wien (= Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Suppl. 42).
- Lang, Bernhard 1975. *Frau Weisheit. Deutung einer biblischen Gestalt*. Düsseldorf.
- Lilienfeld, Fairy von 1983. „Frau Weisheit“ in byzantinischen und karolingischen Quellen des 9. Jahrhunderts. Allegorische Personifikation, Hypostase oder Typos?, *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihre Parallelen im Mittelalter*, Hrsg. v. Margot Schmidt, Regensburg, 146-186.
- 1988. „Das Werk der hll. Brüder Konstantin-Kyrill und Methodios und der hll. Mesrop-Maštoc und Sahak von Armenien“, *Symposium Methodianum. Beiträge der Internationalen Tagung in Regensburg (17. bis 24. April 1985) zum Gedenken an den 1100. Todestag des hl. Method*, Hrsg. v. Klaus Trost, Ekkehard Völkl, Erich Wedel, Neuried, 193-206.
- Mack, Burton L. 1973. *Logos und Sophia. Untersuchungen zur Weisheitstheologie im hellenistischen Judentum*. Göttingen.
- Mango, Cyril (Hrsg. u. Übers.) 1958. *The Homelies of Photius Patriarch of Constantinople*, Cambridge/Mass.
- / Ševčenko, Ihor 1961. „Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople“, *Dumbarton Oaks Papers*, 15.
- Mareš, František 1974. „Die slavische Liturgie in Böhmen zur Zeit der Gründung des Prager Bistums“, *Millenium Dioeceseos Pragensis 973-1973*, Wien-Köln-Graz (= Annales Instituti Slavici 8), 95-110.
- 1979. *An Anthology of Church Slavonic Texts of Western (Czech) Origin*. München.
- Markov, A.V. 1913. „Pověst' o Volotě i eja otnošenija k Pověsti o sv. gradě Ierusalimě i k stichu o Golubinoj Knige“, *Izvěstija otdělenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk*, 18, 49-86.

- McNamara, Martin 1975. *The Apokrypha in the Irish Church*, Dublin.
- Meyendorff, John 1959. „L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine“, *Cahiers archéologiques*, 10, 263-265.
- 1994. „Remarks on Eastern Patristic Thought in John Scottus Eriugena“, *Eriugena. East and West. Papers of the Eighth International Colloquium of the Society for the Promotion of Eriugenian Studies Chicago and Notre Dame 18-20 October 1991*, Hrsg v.. Bernard McGinn, Willemien Otten, Notre Dame-London, 51-68.
- Michel, Anton 1954. „Schisma und Kaiserhof im Jahre 1054. Michael Psellos“, *1054-1954. L'église et les églises. Neuf siècles de douloureuse séparation entre l'Orient et l'Occident*, Chevetogne, 351-440.
- Mina, John L. 1972. *Thematic and Poetic Analysis of Russian Religious Oral Epics*, Diss. Berkeley 1972.
- Modersohn, Mechthild 1997. *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin.
- Müller, Ludolf (Hrsg.) 1971. *Die Werke des Metropoliten Ilarion*. München.
- 1993. „Gibt es Spuren eines arianischen Einflusses auf das Christentum der Kiever Rus'?", *Millenium Russiae Christianae. Tausend Jahre christliches Rußland. Vorträge des Symposiums anlässlich der Tausendjahrfeier der Christianisierung Rußlands in Münster vom 5. bis 9. Juli 1988*, Hrsg. v. G. Birkfellner, Köln, 191-216.
- Nahtigal, Rajko 1943. „Rekonstrukcija treh starocerkvenoslovanskih izvornih pesnitev“, *Razprave Filozofsko-Filološko-Historičnega Razreda*, 1, 41-156 (= Publikacije Akademije Znanosti in Umetnosti v Ljubljani).
- Naidenoff, Georges 1989. „La Présence historique de Cyrille et Méthode en Occident“, *Meždunaroden simpozium. 1100 godini ot blaženata končina na sv. Metodij*, Tom I, Sofija.
- NHL. *The Nag Hammadi Library in English*, Hrsg. v. James M. Robinson, San Francisco 1990.
- Obolensky, Dmitry 1965. „The Heritage of Cyril and Method in Russia“, *Dumbarton Oaks Papers*, 19, 47-65.
- Oetinger, Friedrich Chr. (Elias Artista Hermetica) 1924. *Das Geheimnis von dem Salzs*, 1770, Neuaufgabe hrsg. v. H. Wohlbold, München.
- Onasch, Konrad 1981. *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Wien-Köln-Graz.
- Osterrieder, Markus 1994. „Von der Sakralgemeinschaft zur modernen Nation. Die Entstehung eines Nationalbewußtseins unter Russen, Ukrainern und Weißruthenen im Lichte der Thesen Benedict Andersons“, *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien*, Hrsg. v. Eva Schmidt-Hartmann, München, 197-232.

- 1995. *Sonnenkreuz und Lebensbaum. Irland, der Schwarzmeer-Raum und die Christianisierung der europäischen Mitte*. Stuttgart.
- 1997. „Pèlerins pour l'Europe. Les relations culturelles entre l'Europe centrale et Kiev (X^e-XIII^e s.) et le rôle des Irlandais“, *Slavica Occitania*, 5, 203-248.
- 2000. „Kulturverbindungen zwischen Regensburg und Kiev (10.-13.Jh.) und die Rolle der Iren“, *Bayern und Osteuropa. Aus der Geschichte Bayerns, Frankens und Schwabens mit Rußland, der Ukraine und Weißrußland*, Hrsg. v. Hermann Beyer-Thoma, Wiesbaden, 57-94
- Parczewski, Alfons 1902. „Początki chrystianizmu w Polsce i misja irlandzka“, *Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, 29, 183-257.
- Pascal, Pierre 1973. *La Religion du peuple russe*, Lausanne.
- Paszkievicz, Henryk 1954. *The Origin of Russia*, London.
- Perels, Ernst 1920. *Papst Nikolaus I. und Anastasius Bibliothecarius. Ein Beitrag zur Geschichte des Papsttums im neunten Jahrhundert*, Berlin.
- Philipp, Werner 1983. „Die religiöse Begründung der altrussischen Hauptstadt“, *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*, 33, 227-238.
- Podskalsky, Gerhard 1982. *Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus' (988-1237)*, München.
- Porfir'ev, I.Ja. 1877. „Apokrifičeskija skazanija o vetchozavětnych licach i sobytijach, po rukopis'jam Soloveckoj biblioteki“, *Sbornik otdělenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk*, 17.
- 1890. „Apokrifičeskija skazanija o novozavětnych licach i sobytijach, po rukopis'jam Soloveckoj biblioteki“, *Sbornik otdělenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk*, 52.
- Priselkov, M.D. 1913. *Očerki po cerkovno-političeskoj istorii Kievskoj Rusi X-XII vv.*, S.-Peterburg, Reprint Den Haag 1966 (= Russian Reprint Series 23).
- Prou, M. 1908. *Recueil des actes de Philippe I^{er}, roi de France (1059-1108)*, Paris.
- PVL. *PSRL 1: Lavrent'evskaja letopis'. Vyp. 1: Povest' vremennych let*, Red.: E. F. Karskij, Leningrad ²1926, Reprint: *Handbuch zur Nestorchronik*, Hrsg. v. Ludolf Müller, 3 Bde., München 1977.
- Raynouard, M. 1929. *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des Troubadours*, Bd. V, Reprint Heidelberg.
- Reichertová, Květa u.a. 1988. *Sázava. Památník staroslověnsky kultury v Čechách*, Praha.
- Riessler, Paul (Hrsg. u. Übers.) 1979. *Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel*, Freiburg/B.-Heidelberg.
- Rožděstvenskij, T.S. 1910. „Pamjatniki staroobrjadčeskoj poézii“, *Zapiski moskovskago archeologičeskago instituta*, T.6, Moskva.

- Rudolph, Kurt 1990. *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Göttingen.
- Runciman, Steven 1955. *The Eastern Schism. A Study of the Papacy and the Eastern Churches during the 11th and 12th Centuries*, Oxford.
- Santos Otero, Aurelio de 1978-81. *Die handschriftliche Überlieferung der altlavischen Apokryphen*, Bde 1-2, Berlin 1978-81 (= Patristische Texte und Studien, 20, 23).
- Sarkisyanz, Emanuel 1955. *Rußland und der Messianismus des Ostens. Sendungsbewußtsein und politischer Chiliasmus des Ostens*, Tübingen.
- Schiplinger, Thomas 1988. *Sophia-Maria. Eine ganzheitliche Vision der Schöpfung*, München-Zürich.
- Schmidt, K. L. 1950. „Jerusalem als Urbild und Abbild“, *Eranos-Jahrbuch*, 18, Zürich, 207-248.
- Schramm, Gottfried 1982. „Die Herkunft des Namens Rus'. Die Kritik des Forschungsstandes“, *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*, 30.
- Schroer, Silvia 1986. „Der Geist, die Weisheit und die Taube. Feministische Exegese eines neutestamentlichen Symbols auf dem Hintergrund seiner altorientalischen und hellenistisch-frühjüdischen Traditionsgeschichte“, *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 33, 197-225.
- Schultze, Bernhard 1960. „Maria und Kirche in der russischen Sophia-Theologie“, *Maria et Ecclesia*, 10, 51-141.
- Sciaccia, Franklin A. 1985. *The History of the Cult of Boris and Gleb*, Diss. Columbia University, Ann Arbor/Mich.
- Selivanova, F.M. (Hrsg.) 1991. *Stichi duchovnye*, Moskva.
- Sokol, E.D. 1973. „Anna of Rus', Queen of France“, *The New Review. A Journal of East European History*, 13:4, 3-13.
- Sološčenko, L.F. / Prokošina, Ju.S. (Hrsg.) 1991. *Golubinaja kniga. Russkie narodnye duchovnye stichi XI-XIX vekov*, Moskva.
- Solov'ev, Vladimir 1978. *La Sophia et les autres écrits français*, Hrsg. v. F. Rouleau, Paris-Lausanne.
- Solovjev, Aleksandar 1954. „Helles Rußland – heiliges Rußland“, *Festschrift für Dmytro Čyževs'kyj zum 60. Geburtstag*. Berlin (= Veröffentlichungen des Osteuropa-Instituts Berlin 6).
- 1959. *Holy Russia: The History of a Religious-Social Idea*, The Hague.
- Souzenelle, Annick de 1991. *Le Symbolisme du corps humain*, Taschenbuchausgabe Paris.
- Stang, Håkon 1996. *The Naming of Russia*, Oslo (= Meddelelser, 77).
- Stökl, Günther 1979. „Der zweite Salomon. Einige Bemerkungen zur Herrschervorstellung im alten Rußland“, *Canadian-American Slavic Studies*, 13, 23-31.

- Stupperich, R. 1935. „Kiev – das zweite Jerusalem. Ein Beitrag zur Geschichte des ukrainisch-russischen Nationalbewußtseins“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 12, 323-354.
- Tatiščev, Vasilij N. 1962-1966. *Istorija Rossijskaja*, Bde 1-2, Moskva-Leningrad.
- Taube, Moshé 1987. „Solomon's Chalice, the Latin Scriptures and the Bogomils“, *Slovo*, 37, 161-169.
- Teichmann, Frank 1991. *Der Mensch und sein Tempel. Chartres: Schule und Kathedrale*, Stuttgart 1991.
- Tichonravov, Nikolaj S. 1863. *Pamjatniki otrečennoj russkoj literatury*, 2 Bde., Moskva-Sanktpeterburg, Reprint The Hague-Paris 1970 (= Slavistic Printings and Reprintings, Vol. 184/1.2).
- Tschizewskij, Dmitrij 1972. „Anklänge an die Gumpoldslegende des hl. Václav in der altrussischen Legende des hl. Feodosij“, *Kleinere Schriften. II: Bohemica*, München 1972 (= Forum Slavicum 13,II), 40-54.
- Vaillant, André 1935. „Les Lettres russes de la „Vie de Constantine“, *Revue des études slaves*, 15, 75-77.
- Vasmer, Max 1953. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bde., Heidelberg 1953.
- Vavřínek, Vladimír 1986. „Die historische Bedeutung der byzantinischen Mission in Großmähren“, Josef Poulík, Bohuslav Chropovsky u. Koll.: *Großmähren und die Anfänge der tschechoslowakischen Staatlichkeit*, Praha.
- Veselovskij, Aleksandr N. 1872. *Slavjanskija skazanja o Solomoně i Kitovrasě i zapadnyja legendy o Morol'fě i Merlině. Iz istorii literaturnago občenija vostoka i zapada*, S.-Peterburg.
- 1881. „Son o dereve v povesti grada Ierusalima i stiche o golubinoj knige“, *Zapiski Imperatorskoj Akademii Nauk*, 40, 47-72 (= Razyskanija v oblasti russkich duchovnych stichov 4).
- 1882. „Der „Stein Alatyř“ in den Localsagen Palästinas und der Legende vom Grał“, *Archiv für Slavische Philologie*, 6, 33-72.
- Vlasto, A. P. 1970. *The Entry of the Slavs into Christendom. An Introduction to the Medieval History of the Slavs*, Cambridge 1970.
- Wodtke, Verena (Hrsg.) 1991. *Auf den Spuren der Weisheit. Sophia – Wegweiserin für ein weibliches Gottesbild*. Hrsg. v. Verena Wodtke. Freiburg/B.-Basel-Wien.
- Wodtke-Werner, Verena 1994. *Der Heilige Geist als weibliche Gestalt im christlichen Altertum und Mittelalter. Eine Untersuchung von Texten und Bildern*, Pfaffenweiler 1994.
- Wolff, Fritz 1910. *Avesta. Die heiligen Bücher der Parsen*. Hrsg. u. übers. v. Fritz Wolff. Straßburg.

ŽK. *Žitije Konstantina, Magnae Moraviae Fontes Historici. Bd. II: Textus biographici, hagiographici, liturgici*, Brno 1967 (= Opera Universitatis Purky-nianae Brunensis 118), 57-115.

email: celtoslavica@t-online.de



Abb. 1: Premudrost' Božija
Ikone (spätes 16. Jh.), Novgorod

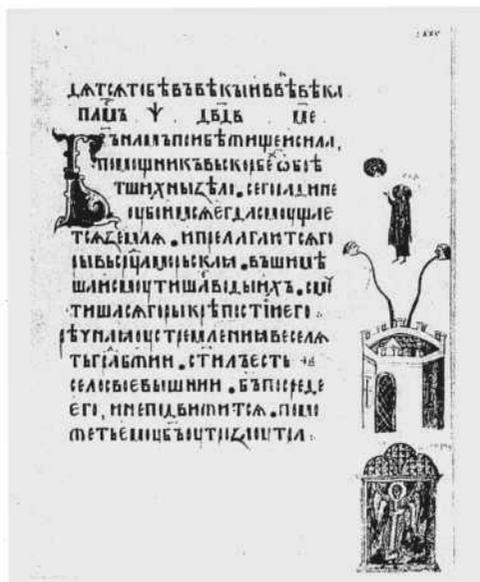


Abb. 2: Kievskaja psaltir' (1397), Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka S.Peterburg
Faksimile Moskva 1978, fol. 63r (CXXV)



Abb. 3: Mosaik in der Hagia Sophia, 9. Jh.
 Konrad Onasch, Annemarie Schnieper: *Ikonen – Faszination und Wirklichkeit*.
 Herder: Freiburg/B. 1995, 39



Abb. 4: Salomon, Mutter Gottes und Sophia
 Codex syr. 341, Bibliothèque Nationale de Paris, 7.-8. Jh., fol. 118r
 Meyendorff 1959, 263



Abb. 5: Pfingstwunder

Miniatur aus dem syrisch-mesopotamischen Rabula-Codex (586 n.Chr.)
Florenz, Bibl. Laurentiana Plut. I.56, fol.14v



Abb. 6: Premudrost' Božija

Ikone, Stroganov-Schule, um 1600



Abb. 7: „Die Weisheit, die eine Lampe genommen hat..“
Codex graec. 211, Nationalbibliothek Athen (10. Jh.), fol. 34v
Meyendorff 1959, 264



Abb. 8: Alkuin-Bibel, Initiale zum Buch Ecclesiasticus (Jesus Sirach), 9. Jh.
Bayerische Staatsbibliothek Bamberg, MS Bibl.Nr. 1, fol. 260v



Abb. 9: Fresken der Hauptapsis, spätes 9. Jh. Kathedrale Sv. Sofija, Ohrid



Abb. 10: Aurora Consurgens: Milch der Weisheit Abtei Rheinau, frühes 15. Jh., Ms. Rh. 172, Zentralbibliothek Zürich



Abb. 11: Hl. Märtyrerin Sophia, Fresko, 11.-12. Jh., Kathedrale Sv. Sofija, Kiev
G.V. Logvin: *Sofija Kievskaja*, Kiev 1974, Tafel 186



Abb. 12: Sophia mit ihren Töchtern Pistis, Elpis und Agape, links Maria Magdalena
Fresko, 11. Jh., Museo Civico, Cividale di Friuli

Holger Kuße

VERTEIDIGUNG DES RELIGIÖSEN: ZEICHEN UND ZEICHENGEBER IM LEBEN DES PROTOPOPEN AVVAKUM (PRAGMALINGUISTISCHE BEMERKUNGEN)

1. Gottes und der Menschen Zeichen

Die Lebensbeschreibung des Protopopen Avvakum (1620/21-1682) ist voll der Wunder und Zeichen;¹ Die Finger einer abgeschlagenen Hand legen sich zum

¹ Das 1861 erstmals veröffentlichte *Žitie Avvakuma, im samim napisannoe* liegt in vier Redaktionen vor, von denen drei (die Redaktionen A,B,C) 1927 im 39. Band der *Russkaja istoričeskaja biblioteka* publiziert wurden (s. zum Folgenden Hauptmann 1963; Demkova 1974; dies. 1975; Bubnov 1995, 231ff.; Scheidegger 1999). A galt als Autograph, B und C wurden dagegen als Abschriften zweier Überarbeitungen Avvakums eingeschätzt. A liegt auch der Ausgabe A.N. Robinsons zugrunde (Avvakum 1963), aus der ich im Folgenden zitiere. Die bekannte, von V.I. Malyšev besorgte Ausgabe in dem von N.K. Gudzij herausgegebenen Band *Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe i drugie ego sočinenija* (Moskva 1960) gibt dagegen einen von Malyšev 1949 aufgefundenen Text wieder, der seitdem als vierte, nicht von Avvakum selbst durchgeführte Redaktion gilt (sog. *Prjaničnikovskij spisok* (P)). Nach Meinung Demkovas (1974), aber auch Scheideggers (1999, 185) enthält diese Redaktion eine um spätere Zusätze erweiterte, Urfassung⁴ des *Žitie*. Die in der jüngeren Forschung häufig zitierte Faksimileausgabe *Pustozerškij sbornik* (1975), der unter anderem auch die Publikationen in *Pustozerškaja proza* (1989), *Žitie Avvakuma i drugie ego sočinenija* (Moskva 1991) und *Žitie protopopa Avvakuma. Žitie inoka Epifanija. Žitie bojaryni Morozovoj* (Sankt Peterburg 1994) folgen, gibt die Redaktion C wieder, und zwar in einer 1968 aufgefundenen Handschrift, die in der russischen Forschung ebenfalls als Autograph bewertet wird (bes. Demkova 1974; dies. 1975; Bubnov 1995). Die Echtheit beider Autographen (A, C) ist mittlerweile allerdings von Scheidegger (1999) aus Materialgründen (Papiervergleich), aufgrund von Schriftvergleichen der (publizierten) Handschriften und aufgrund der Produktionsbedingungen der Texte (Lebensbedingungen Avvakums im Erdgefängnis) sowie schließlich auch aus inhaltlichen Gründen (textuelle Inkohärenzen, inhaltliche Widersprüche usw.) energisch bestritten worden. Statt mit originalen Autorenhandschriften wird man, so Scheidegger, beim altgläubigen Schrifttum des späten 17. Jahrhunderts „massenweise mit Fälschungen konfrontiert“ (ebd., 13). Auch wenn man ihrer Polemik im einzelnen nicht folgen will (besonders die inhaltlichen Argumente bleiben zu diskutieren), zwingt Scheideggers Argumentation zur Vorsicht gegenüber der selbstverständlichen Voraussetzung der autographen Originalität der Redaktionen. Mit diesem Vorbehalt stütze ich mich auf die im Original in der Forschungsgeschichte am längsten als Autograph angesehene Fassung A. An der grundsätzlichen Tendenz meiner Argumentation im vorliegenden Beitrag ändert im übrigen wenig, ob es sich bei bestimmten Textpassagen um das ursprüngliche Wort Avvakums oder um eine

Zeichen des alten Ritus, zum Kreuzeszeichen mit fünf Fingern, zusammen: „исповедала, бедная, и по смерти знамение спасителя во неизменно,, (Avvakum 1963, 170). Die Zunge wird dem Bekenner aus dem Mund geschnitten, doch sie wächst nach: „и паки говорит, беспрестанно хвала Бога и отступников порицая“ (ebd.). Der Mönch und Beichtvater Avvakums, Epifanij, der zweimal seine Zunge gewaltsam verlor, bekommt in einer Vision beide Zungen gezeigt, und er erlangt, eine davon in den Mund gelegt, seine Sprechfähigkeit wieder: „а язык совершен обретется во роте,, (ebd.). Dem altgläubigen Diakon Feodor werden die Kreuzeshand abgehackt und die Zunge herausgeschnitten, aber er wird geheilt und kann sogar deutlicher noch als vor der Verstümmelung sprechen: „И все, дал Бог, стало здорово, – и говорит ясно против прежнева и чисто,, (ebd.). Als wunderbar bezeichnet diese Ereignisse der, der sie berichtet, selbst. Zum Kreuzeszeichen der abgeschlagenen Hand schreibt Avvakum, die Leblose klagt die Lebenden an: „Мне-су и самому сие чудно: бездушная одушевленных облачает“ (ebd.).

Wunderbar sind die Zeichen und Heilungen für den Verteidiger des alten Glaubens also, weil sie ihm zeigen, daß auch „brachiale Redeverbote,, (Zachar' in 1998) die Sprech- und Zeichenfähigkeit der Bekenner nicht zerstören und damit die Öffentlichkeit ihres Bekenntnisses nicht verhindern konnten. Der Grund ist, daß die Sphäre des Göttlichen selbst sich in den Zeichen artikuliert und einen kommunikativen Raum schafft, in dem das kommunikative Handeln des Menschen Ablehnung oder Zustimmung gegenüber dem göttlichen Zeichen ist. Die Verteidiger des Glaubens sprechen nicht aus sich heraus. Sie übernehmen die Sprache Gottes. Sie sind nicht selbst Zeichengeber, sondern geben diejenigen Zeichen weiter, in denen Gott als das eigentliche kommunikative Subjekt den Raum des Heils vom Raum des Unheils scheidet. Denn daß Zungen nachwachsen oder wieder anwachsen, ist für Avvakum allein der Schöpferkraft Gottes zu danken, die er im expressiven Lobpreis rühmt: „Дивна дела Господня и неизреченно судьбы владычни! И казнить попускает, и паки целит и милует! Да что много говорить? Бог – старой чудотворец, от небытия в бытие приводит,, (Avvakum 1963, 170).

In sprechakttheoretischer Terminologie ist der Gebrauch der religiösen Zeichen, insofern er eine Handlung Gottes ist, *deklarativ* zu nennen. Als Übernahme und bekennnishafte Aneignung der Gottes-Zeichen durch den Menschen ist der Zeichengebrauch dagegen *kommissiv*. Deshalb wendet sich der Autobiograph Avvakum in seiner Rolle als Prediger zugleich mahnend und verheißend an die Gläubigen, sie sollten die Zeichen des Erlösers (das Fünffingerkreuz) mitten in Moskau auf sich nehmen und mit ihm das Reich Gottes empfangen – es werde ihnen im Segen Gottes geboren: „Ну-тко, правоверже нарцы имя Христова, стань среди Москвы,

spätere fremde redaktionelle Bearbeitung handelt (muß man deshalb schon von ‚Fälschung‘ sprechen?). Statt mit der individuellen Rede Avvakums haben wir es dann mit dem Ausdruck eines allgemeinen Denkens zu tun, was die Bedeutung des Textes als Ausdruck (Indikator) der allgemeinen Kultur-, Mentalitäts- und Kommunikationsgeschichte sogar heben kann.

прекрестися знаменієм Спасителя нашого Христа, п'ятью перстами, яко же прияхом от святых отец: вог тебе царство небесное дома родилось! Бог благословит; мучься за сложение персть, не разсуждай много!, (ebd., 171). Das Zeichenhandeln der Gegenseite geschieht in den Augen Avvakums dagegen in Gemeinschaft mit dem Satan (so дьяволом) oder ist sogar dessen eigenes Handeln. Er sei es z.B., der den Täufling gegen die Sonne, also für die Altgläubigen in verkehrter Richtung, um das Taufbecken *führt* „около купели против солнца лукаво-ет их водит“ (ebd.). Im Gegensatz zum deklarativen Handeln Gottes ist das Zeichenhandeln des Satans bzw. der ihm Verfallenen für Avvakum unselbständig. Es ist nicht bedeutungstragend und kann deshalb zwar deklarativ, nicht aber als Deklarativ sinnstiftend sein (s.u. Abschnitt 6). Es handelt sich vielmehr um eine Negation der Gottes-Zeichen durch das Mittel der Unterlassung, Umkehrung oder auch der nicht motivierten, also sinnlosen Veränderung. Die Aufhebung des Sinns aber führt in die absolute Negation des Todes: „[...] а в крещении и не отрицаются сатоны. Чему быть? – Дети ево: коли отца своево отрицаются захотят! [...] Вся горяия долу была. Как говорил Никон, адов пес, так и зделал: Печатай, Арьсен, книги какнибудь ляпъ бы не по старому! Так-су и зделал. Да болши тово нечем переменить. Умереть сие всякому подобает,“ (ebd.).

Somit ist der Konflikt mit den ‚Nikonianern‘, d.h. mit der Reform in der offiziellen Kirche unter Patriarch Nikon (1652-1666) und seinen Nachfolgern, Ioasaf II (1667-1672), Pitirim (1673), Ioakim (1674-1690), für Avvakum ein Kampf zwischen dem (deklarativen) Zeichenhandeln Gottes und der Verpflichtung der Gläubigen auf dieses Zeichenhandeln einerseits und der Negation der Zeichen durch die widergöttliche Welt des Satans und seiner willfährigen Opfer andererseits.

2. Raskol und Kulturkonflikt

Es ist keine neue Erkenntnis, daß sich die russische Kirchenspaltung des 17. Jahrhunderts ursächlich nicht auf einen Dissens in äußeren Erscheinungsformen des Ritus und der Edition religiöser Schriften reduzieren läßt, sondern daß Streitpunkte wie die, ob das Kreuzeszeichen mit zwei bzw. fünf oder drei Fingern vollzogen, im Glaubensbekenntnis der Heilige Geist als „wahrhaftiger Herr,“ oder nur als „Herr,“ bekannt wird, die Prozessionsrichtung nach Westen oder Osten gerichtet ist, nur acht- oder auch vierendige Kreuze zu verehren, der Name Jesu *Isus* oder *Iisus* zu schreiben und das Halleluja zwei oder dreimal zu singen sind (vgl. u.a. Pleyer 1961, 41; Hollberg 1994/1, 42; Ključevskij 1993/2, 381; Lachmann 1994, 94), auf einen tieferliegenden kulturellen und, wie ich meine, religiösen Konflikt verweisen (zur religiösen Dimension siehe u.a. Florovskij 1937, 55f.; Pascal 1963; Hauptmann 1963; Scheidegger 1999). „Avvakum, a Moscow, se rendit compte du changement. Il y allait de la religion!“, schreibt Pascal (1963, 351) in seiner umfanglichen Avvakum-Biographie: In einer Welt, die sich fremden (westlichen) Einflüssen in

allen Lebensbereichen öffnete, stellte sich die Interpretationsfrage des Glaubens: „Faut-il entendre le christianisme dans toute sa rigueur?“ (ebd.). Aus historisch-kultursemiotischer Perspektive (Uspenskij 1987; ders. 1994a-b; Lachmann 1994) markiert der Raskol einen Epochenwechsel und Konflikt zwischen der Kultur des Mittelalters und der Neuzeit (resp. des Barock),² der in zwei grundlegend unterschiedenen, in beiden Fällen aber kulturkonstituierenden Zeichenverständnissen zum Ausdruck kommt (ich scheue mich, da die beteiligten Parteien ihre Semiotik zwar artikulieren, aber kaum auf einer weiteren Metaebene reflektieren konnten, von *Zeichenbegriff* zu sprechen).

Wenn die altgläubige Opposition die textuellen und rituellen Veränderungen in den Reformen der Russisch Orthodoxen Kirche des 17. Jahrhunderts als häretisch, als Abfall vom wahren christlichen Glauben, ablehnte und bekämpfte, so verteidigte sie nach Uspenskij (1994a, 333) die Weltanschauung des Mittelalters, die den Inhalt nicht von der Form der Zeichen trennte. Aus diesem Grund mußten Formveränderungen als Veränderungen des Inhalts und somit als echte Häresie aufgefaßt werden (vgl. auch Zen'kovskij 1970, 367f.). Wenn sich hingegen die Reformen auf den Zeichengebrauch in anderen orthodoxen Kirchen (insbes. der griechischen) beriefen, so knüpften sie die Frage nach der Richtigkeit von Zeichenformen an die Übereinstimmung der Zeichenbenutzer. Im Konflikt zwischen Alt- und Neugläubigen zeigen sich somit zwei unterschiedliche Beziehungen zum Zeichen: nicht-konventionell versus konventionell (Uspenskij 1994a, 336).³

Die gegensätzlichen Zeichenverständnisse sind nach Uspenskij eingebettet in differente symbolische Zugänge zur Welt, die einerseits in der Buchmetapher, andererseits in der Applikation von erlernbaren Regeln zur Weltbewältigung zum Ausdruck kommen. Während für die mittelalterliche Vorstellung die Welt ein Buch,

² Bereits Jagoditsch (1930, 2) spricht vom „Todeskampf der altrussischen Kultur“, der in Avvakums *Žitie* zum Ausdruck kommt, was die Autobiographie für ihn zu einem der „interessantesten und wichtigsten Dokumente der Kulturgeschichte“ macht.

³ Axiologisch wird der Konflikt auf ganze Sprachsysteme übertragen, wenn etwa Latein, weil es die Sprache der römisch-katholischen, d.h. aus orthodoxer Sicht häretischen, Kirche ist, in der altgläubigen Opposition als häretisch bewertet wird, um damit auch gegen die mit der liturgischen Reform verbundene Bildungsinitiative unter westlichem (insbes. polnischem) Einfluß zu protestieren (s. Uspenskij 1987, 250ff.; ders. 1994a, 340ff.; Lachmann 1994; vgl. auch Ključevskij 1993/2, 405f.), während das Kirchenslavische eine Sakralisierung erfährt (vgl. Živov 1996a, 50f.; ders. 1996b, 465f.; Faryno 1999; Eismann 2000, 71). Daraus wiederum folgt, daß, so Steinke (1988b, 558), vom Altgläubigen die „Auseinandersetzung zwischen pro- und antiwestlich gesinnten Kräften in der russischen Geistesgeschichte eingeleitet“ wird. Es „erweist sich in der besonderen historischen Situation des 17. Jahrhunderts, als das Fenster zum Westen aufgestoßen wird, nicht als eine rein kirchlich-religiöse Bewegung, sondern gleichzeitig als Verteidiger des ‚heiligen‘, des orthodoxen Rußlands, das seine Kräfte zur Errichtung eines Bollwerks gegen den Westen mobilisiert“ (ebd.; vgl. auch Jagoditsch 1930, 63; Lotman/Uspenskij 1994, 232; Nikonenko 1996, 28f.).

d.h. ein Text göttlichen Sinns sei, werde sie in der neuzeitlichen (barocken) Vorstellung zu einem System von Regeln, das es zu beherrschen gelte, um die Welt zu erkennen und zu gestalten (s. Uspenskij 1994b, 346; Lachmann 1994). Die mit der Ausrichtung auf Regelkompetenz einhergehende grammatische und rhetorische Bildung (Gründung der griechisch-lateinischen Akademien in Kiev und Moskau (1632, 1687) erschien den Vertretern des traditionellen Offenbarungsglaubens dagegen als Angriff auf die göttliche Wahrheit. Bei Avvakum stehen sie im Paganismusverdacht (s. Uspenskij 1994b, 347; ders. 1994c, 10; Lotman/Uspenskij 1994, 232; Živov 1996a, 50). Auch Lachmann (1994) geht von einem im Zeichenmodell fundierten Kulturkonflikt aus, macht besonders aber auch, Lotman/Uspenskij (1977; hier dies. 1994) Begriffe des ‚dualen Modells‘ (‚двухъная модель‘) und der ‚Doppelkultur‘ (‚двойная культура‘) als Charakteristika der russischen Nationalkultur aufgreifend, auf eine Reihe von Wertbelegungen aufmerksam, die mit der semiotischen Opposition von Text- und Regelkultur einhergehen. Für das Avvakum-Modell der gottgegebenen und unwandelbaren Kultur gelten „die Oppositionen richtig/falsch, wahr/unwahr, Rußland/Europa, Christentum/Heidentum, wahrer Glaube/falscher Glaube (bzw. alter/neuer).“ Dagegen begreift das offizielle Modell „die Extrakultur als Unkultur und damit als einen Bereich, der keinen Zeichencharakter besitzt, also nicht strukturiert, sondern chaotisch ist. Es gelten die Oppositionen Geordnetheit/Nichtgeordnetheit, Sinn/Unsinn., (Lachmann 1994, 26).

Diesen Oppositionen müssen m.E. zwei wesentliche geschichtstheologische hinzugefügt werden, die an die von Lachmann genannten anschließen: die Oppositionen von ‚Bewahrung der Wahrheit‘ versus ‚Abfall von der offenbarten Wahrheit‘ einerseits und ‚Überwindung‘ versus ‚Nichtüberwindung‘ von Rezeptionsfehlern im Offenbarungsempfang. Lachmann spricht diese Opposition selbst an, wenn sie Akte der Zeichenzerstörung auf beiden Seiten interpretiert: „die Reformer sehen darin eine Vernichtung von Zeichen der Unwissenheit, die Altgläubigen dagegen die Zerstörung von Zeichen der Lüge und des Teufels., (Lachmann 1994, 29). Während für die Altgläubigen orthographische Veränderungen in den heiligen Texten eine Häresie im Vollsinn des Wortes waren (Zen’kovskij 1970, 367f.), gehörte die Behauptung der Unbildung der vorhergehenden Generationen in Rußland (insbes. der Vertreter des *Stoglavnyj Sobor* (1551)) zu den wichtigsten Argumenten, die seitens der Reformer für die Text- und Liturgierevision ins Feld geführt wurden (s. Ključevskij 1993/2, 400, 404; Uspenskij 1987, 287). Vom Protagonisten des Altgläubigentums, von Avvakum selbst, wird dieser Konflikt im *Žitie* geschildert. Dem Traditionsargument für die Beibehaltung des alten Ritus konnten zwar die ausländischen Patriarchen folgen, nicht jedoch die eigenen Kirchenoberen, die den russischen ‚Vätern‘ Unbildung und somit Inkompetenz in Sachen des Glaubens vorwarfen.⁴ „И

⁴ Die Unbildung, die es aus Sicht der Reformer zu überwinden galt, blieb über Jahrhunderte hinweg ein Motiv der Altgläubigenmission. Sie wurde in der Raskolforschung zum wiederholten Charakteristikum der *Starooobryadcy* (vgl. Pleyer 1961, 13ff.; Heller 1988; Robson 1995,

патриархъси задумалися; а наши, что волъчонки, вскоча, завьили и блевать стали на отцев своих, говоря: „Глупы-де были и не смыслили наши русские святыя, не учоные-де люди были, – чему им верить? Оне-де грамоте не умели!, (Avvakum 1963, 168). Avvakum dagegen beharrt auf der Wahrheit der Überlieferung, auch wenn sie mit Ungelehrtheit einhergeht (Tradition ist ein Wert, Bildung ist kein Wert⁵): „Аще я и несмыслен гораздо, неуча человек, да то знаю, что вся в церкви, от святых отец преданная, свята и непорочна суть,, (ebd., 171).

Die Rückführung des Raskol auf den Kulturkonflikt zwischen traditionaler (mittelalterlicher) und neuzeitlicher (barocker) Zeichenauffassung ist der Tendenz nach evident. Dennoch scheinen mir Zweifel an einer allzu schematischen, eindeutigen Zuordnung beider Parteien zu zwei klar umrissenen Kulturmodellen angebracht. Zu bedenken ist, daß ein konventionelles Zeichenverständnis nicht notwendig auch Arbitrarität impliziert, wenn es auf religiöse (heilige) Texte appliziert wird. Auch die Nikonianische Reform beanspruchte bekanntlich unveräußerliche ‚Richtigkeit‘ für ihre Zeichenformen. In seiner Untersuchung zum gegenwärtigen Altgläubigentum meint Robson (1998) zu den Ritualverständnissen: „Perhaps the difference was not so much in kind as in degree,, (Robson 1998, 9). Schließlich wurde ja die Verweigerung des vermeintlich ursprünglichen Dreifingerkreuzes ebenfalls als Häresie bezeichnet, und die Gegner der Reform wurden mit dem Anathema belegt (Avvakum 1963, 158f., 165; vgl. Kartašev 1959/2, 159). Die geringe Historizität der ortholinguistischen Textrevisionen des 17. Jahrhunderts ist bekannt (siehe z.B. Kapterev 1909-1912/1, Iff., 151ff., 227ff.; Družinin 1913, 283; Kartašev 1959/2, 154, 163 u.ö.; Zen’kovskij 1970, 205f.). Auch die Reformpartei verstand die textuellen und liturgischen Streitpunkte „nicht genetisch, sondern dogmatisch“ (Giterman 1965, 305). Andererseits finden sich bei Avvakum Äußerungen, die Korrekturen von Texten nicht grundsätzlich semiotisch, sondern nur geschichtstheologisch ausschließen. In seinem fünften Sendschreiben an Aleksej Michajlovič (*1629; 1645-1676) argumentiert er, in der Endzeit gebe es keine Berichtigungen und neue Erkenntnisse, sondern nur den Abfall vom Glauben und Verdrehungen der Schrift:⁶ „Испытай,

4, 8). Indirekt findet sich das z.B. auch noch bei Zen’kovskij (1970, 356f.), wenn er zur Person Avvakums bemerkt, seine Unbildung („недостаток богословского образования отсутствие методологических навыков“) habe ihn daran gehindert, in Rußland die Rolle eines Luthers oder Calvins einzunehmen.

⁵ Zur kulturgeschichtlichen Verankerung dieser Figur vgl. Uspenskij (1994c).

⁶ In der Bittschrift wird die eschatologische Dimension des Raskol besonders deutlich. Bereits Florovskij (1937, 67f.) war der Meinung, daß nicht das Ritual (обряд), sondern der Antichrist das eigentliche Thema der Kirchenspaltung sei: das Altgläubigentum als zutiefst apokalyptische Bewegung. In jüngster Zeit hat Scheidegger (1999) diesem Aspekt des Schismas eine eigene, mentalitätsgeschichtlich ausgerichtete Monographie gewidmet, in der sie die Reform und den Widerstand gegen sie als unmittelbares eschatologisches Erleben der Betroffenen deutet: „Meines Erachtens geht es nicht um irgendwelche abstrakten ‚Symbole‘, sondern um den handfest und konkret erlebten ‚Leibhaftigen‘ [...] Die Neuerungen Nikons müssen vor diesem Hintergrund

царю христианский, писание я виждь, яко в последняя времена исправления веры и обретения истинны нигде же несть и не будет; но везде писано есть, что в последняя времена отступят веры, а не исправят ю, и исказят писания и превратят, и не внесут ереси погибельныя и многих прельстят (Pustozerskaja proza 1989, 128). Natürlich ist in dieser eschatologischen Begründung ein Zirkelschluß enthalten, denn die Nikonianischen Textrevisionen sind implizit das Zeichen für den Anbruch der Endzeit, in der rechtgläubige Korrekturen unmöglich sein sollen. Argumentativ akzeptabel ist der Zirkel jedoch insofern, als Avvakum ja auch unabhängig von ihm Gründe für die Fehlerhaftigkeit der bekämpften Änderungen vorbringt.

Daß sowohl die Alt- wie die Neugläubigen nicht nur bei den Inhalten, sondern auch bei den Formen von Texten und Riten ‚richtig‘ und ‚falsch‘ unterschieden und keine grundsätzliche Differenzierung zwischen Dogma und Bekenntnisform vornahmen (Robson 1998, 9), d.h. die Formen selbst zum Gegenstand des Bekenntnisses machten, ist besonders in der älteren Forschung als Gemeinsamkeit betont worden. Tschizewskij (1959, 134) nennt sie „rituelle Frömmigkeit“. Hollberg (1994/1, 150) stellt fest, daß man in der offiziellen Kirche „über die Bedeutung der kultischen Formen als Ausdruck des wahren Glaubens ähnlicher Überzeugung“ wie die Altgläubigen war. In der westlichen konfessionellen Polemik insbes. des 19. Jahrhunderts wurde der ‚Ritualismus‘ sogar zum negativen Stereotyp der Orthodoxie insgesamt (vgl. Benz 1952, 191ff.; Hauptmann 1963, 95).⁷ Aber auch im internen orthodoxen Diskurs ist die Bedeutung der liturgischen Form z.B. von Kireevskij in seinen Überlegungen zum *Charakter der Aufklärung in Europa und seine Beziehung zur Aufklärung in Rußland* aus dem Jahr 1852 als Ursache des Raskols identifiziert worden (hier: Kireevskij 1911). In der russischen Orthodoxie habe, so Kireevskij (1911, 218), der Ausdruck des christlichen Glaubens zwar seine reinste Form behalten; es sei jedoch negativ zur Verwechslung von Geist und Form und deshalb zur falschen Verehrung der äußeren Formen des religiösen Lebens gekommen, die schließlich zur Kirchenspaltung führte.

Wird jedoch ‚Ritualismus‘ für beide religiöse Lager vorausgesetzt, so ist ihr Dissens weniger auf die jeweilige Einstellung zum Zeichen als vielmehr auf die Frage nach den Autoritäten zurückzuführen, die die ‚Richtigkeit‘ der Zeichen gewährleisten sollten. Bei Avvakum ist diese Autorität der *consensus patrum*, d.h. die Sakrosanz der Überlieferung der ‚russischen Väter‘, die von Patriarch Nikon – und das war Hollberg (1994/1, 119) zufolge dessen eigentliche ‚Revolution‘ – verneint wurde.

gesehen werden. Sie werden als Zeichen der Zeit – der Endzeit gedeutet“ (ebd., 16; vgl. auch Podskalsky 1988; Pljuchanova 1993; dies. 1996; Živov 1996b, 469; s.u.).

⁷ Besonders scharf Adolf von Harnack in *Das Wesen des Christentums* (1. Aufl. 1900): „Nichts ist trauriger zu sehen als diese Umwandlung der christlichen Religion aus einem Gottesdienst im Geist und in der Wahrheit zu einem Gottesdienst der Zeichen, Formeln und Idole“ (Harnack 1999, 208).

Während Avvakum „gerne mit den Vätern unter Steinen begraben“ werden wollte: „Хотя на меня камня накладывают, я со отеческим преданием и под камнем лежу“ (Avvakum 1963, 155), entsprach Nikons ‚Griechentum‘ panorthodoxen Bestrebungen (Kartašev 1959/148; Zen'kovskij 1970, 101), aber auch den expansionistischen Interessen des Zaren, der die Sonderrolle Moskaus (in der Ideologie vom ‚dritten Rom‘) nicht mehr isolationistisch, sondern imperial (als Erbe von Byzanz) beanspruchte (Uspenskij 1987, 277f.).

3. Semiotik und Pragmatik: Hinweise zur Interpretation

Ungeachtet der genannten Einschränkungen (in Abschnitt 2) enthält die „Orientierung an der Kultur“, wie Uspenskij (1994b, 334f.) die offizielle Hinwendung zu äußeren Traditionen interpretiert, ein semiotisches Potential, das bei den Reformern den Arbitraritätsgedanken leichter zuließ als bei den Altgläubigen (vgl. auch die neuesten Untersuchungen von Michels 1999, insbes. 21ff.). Nach Uspenskij belegen die Quellen, daß es für die *Novoobrjadcy* möglich war, den Ritus als kontingent und konventionell aufzufassen, während die *Starobrjadcy* immer davon ausgingen, daß ‚ihre‘ Formen unbedingt richtig seien. Der Streit lief demnach auf eine unterschiedliche Beziehung zum *sakralen Zeichen* hinaus: „Итак, семиотический конфликт проявляется в различном отношении к сакральному знаку“ (Uspenskij 1994b, 335).

Um ‚Schubladendenken‘ in der Konstruktion von Kulturmodellen zu vermeiden, ist jedoch über die jeweiligen Prinzipien von Konservativen, Archaisten und Erneuerern hinaus auch nach ihrer Partizipation an den Merkmalen des jeweils gegnerischen Modells zu fragen.⁸ In meinen folgenden Bemerkungen zur Semiotik und Pragmatik des Raskols, wie sie sich im *Žitie* Avvakums darstellen, knüpfe ich an Uspenskij's zuletzt zitierte Feststellung an. Ich werde mich also auf das (eigentlich) Naheliegende konzentrieren: auf die religiöse Seite dieses auch (aber nicht nur) kulturellen, politischen, gesellschaftlichen und semiotischen Konflikts, die die rein zeichen- und kulturtheoretische Betrachtungsweise ausblendet, die aber aus kommunikativ-pragmatischer Sicht den Konflikt bestimmt. Denn das Religiöse erschöpft

⁸ Beobachtungen in dieser Richtung sind nicht neu. Im Falle Avvakums ist der Gegensatz von Archaismus und Erneuerung fast schon topisch; besonders ausgeprägt bei Stender-Peterson (1986/1, 248): Mit dem Gebrauch der Umgangssprache, „gar oft grob und hart wie das Geschimpf eines Fleischergesellen“, demonstrierte der Verfechter der „moskovitischen Geistesform“ tatsächlich ihre Unzulänglichkeit, und kämpfte – auch er – für die Erneuerung.“ Aber z. B. auch Pančenko (1996, 55): „Столкновение культур всегда приводит к диффузии идей, ибо противники хотя и по-разному решают выдвигаемые эпохой проблемы, но это одни и те же проблемы. В некоторых аспектах Аввакум оказался большим новатором, нежели латинствующий“.

sich nicht in einem bestimmten Zeichenverständnis auf der Ebene von Referenz. Es manifestiert sich in kommunikativen Ereignissen zwischen göttlicher und menschlicher sowie innerhalb der menschlichen (geschöpflichen) Welt. Methodisch folgt daraus ein pragmatolinguistischer Zugang zu den Quellen, insbesondere zu narrativen Formen wie dem *Žitie* Avvakums. Die Spezifik des berichteten (religiösen) kommunikativen Handelns steht im Zentrum der Untersuchung. Die Relation von Zeichenform und Referenz (arbiträr oder nicht arbiträr), wie sie sich im Bewußtsein und in der Rede der Zeichenbenutzer ausdrückt, ist dann als Merkmal dieses Handelns von Interesse (s. Abschnitt 7).

Im Anschluß an einige grundsätzliche Bemerkungen zum religiösen Zeichen und Zeichenhandeln, die vor allem den Übergang vom Mythos zur Religion in der Darstellung Ernst Cassirers (1994) nachzeichnen (Abschnitt 4), frage ich nach der Zuordnung der Zeichen zu ihren Zeichengebern und Zeichenempfängern in den religiösen Kommunikationssituationen des *Žitie* (Abschnitt 5). Die darauf folgende Charakterisierung der Merkmale von religiösen Zeichen in Avvakums Darstellungen und Polemiken (Abschnitt 6) führt hin zur Deutung seines Widerstands (und Widerstandsberichts) als *Verteidigung des Religiösen*, d.h. als Verteidigung des besonderen religiösen kommunikativen Handelns und der merkmalshaft hervorgehobenen Bedeutungsfülle religiös bestimmter Zeichen, deren Bedingungen er durch die Reform (in ihrer unausgesprochenen Tendenz zur Vereinheitlichung von Kommunikationsbereichen) zerstört sieht (Abschnitt 7).

4. Mythos und Religion

Avvakum beginnt seine Lebensbeschreibung mit der Diskussion einer der Nikonianischen Textrevisionen. In der alten Form des Glaubensbekenntnisses wurde der Heilige Geist als *wahrhaftiger Herr* (*Истинный Господь*) angeredet, die Reform strich jedoch den Ausdruck *wahrhaftiger*, der gegenüber dem Griechischen als Dopplung zu *Herr* (*κυριος* als Substantiv und als Adjektiv) und damit als (falscher) Zusatz in den russischen Texten erkannt wurde (Robinson 1963, 210; Lachmann 1994, 29; Hollberg 1994/1, 182). Avvakum argumentiert dagegen mit dem Traktat des (Pseudo-)Dionysios Areopagita *Über die göttlichen Namen*, daß die Attribution der Wahrhaftigkeit zu den *Namen* Gottes gehöre, die *Gottes Wesen* zum Ausdruck brächten (Avvakum 1963, 139). Die Streichung käme somit einer Leugnung Gottes als der Wahrheit gleich und sei deshalb häretischer noch, als es die Streichung der Anrede *Herr* gewesen wäre (denn *Herr* gilt nur als angemessener, nicht aber als wesenhafter Name): „Лучше бы им в символе веры не глаголати Г о с п о д а , виновнаго имени, а нежели И с т и н н а г о отсекаати, в нем же существо Божие содержится“ (Avvakum 1963, 139). Diese Überlagerung von Signifikation, Denotation und Bezeichnetem, die, vom hesychastischen Mönchtum des Athos-Berges inspiriert, in Gestalt der ‚Namensverehrung‘ (*имяславие*) in der russischen

Geistes- und Kulturgeschichte noch im frühen 20. Jahrhundert religiös wirksam und eines der fundamentalen Theoreme der symbolistischen Sprachtheorie (Andrej Belyj, Pavel Florenskij, Aleksej Losev) werden sollte, impliziert mehr als ein nicht arbiträres und ikonisches Zeichenverständnis. Im Rahmen von Ernst Cassirers *Theorie der symbolischen Formen* handelt es sich um einen Ausdruck *mythischen Bewußtseins* (Cassirer 1994). Die areopagitische Verknüpfung von Attribut, Wesen und Namen ist gewissermaßen die geistlich reflektierte Erscheinungsform mythischer Weiterfahrung, in deren sprachlicher Symbolisierung Dinge und Bedeutungen ‚konkreszieren‘, d.h. ineinander aufgehen. Das „Wort und der Name [besitzen] keine bloße Darstellungsfunktion [...], sondern [...] in beiden [sind] der Gegenstand selbst und seine realen Kräfte enthalten [...]. [Das] Wort und der Name bezeichnen und bedeuten nicht, sondern sie sind und wirken“ (Cassirer 1994, 53). Von *Zeichen* im Sinne von Bedeutungsträgern zur symbolischen Repräsentation von Gegenständen und Sachverhalten kann beim Mythos im Grunde gar nicht gesprochen werden, da die mythische Symbolisierung das Symbolisierte *ist*. Während das sprachliche Zeichen in die „Sphäre der Bedeutung“ gehört, verharrt, so Cassirer, das mythische Bewußtsein „in der Sphäre der Wirksamkeit“ (ebd., 34; vgl. auch Hübner 1985, 111ff., 124f.; Jamme 1991, 127). Der Mythos ist Denk-, Anschauungs- und Lebensform. Sein Ausdruck wird nicht nur als Realität postuliert, sondern auch erfahren. Das *Žitie* zeugt davon, daß und wie Avvakum den religiösen Ritus als Realität seines Inhalts wahrnahm. Wenn er etwa beschreibt, wie in einer vom Patriarchen Nikon zelebrierten Liturgie Brot und Wein fälschlich getrennt wurden – ein Teil befand sich noch vor, der andere aber bereits hinter der symbolischen Raumgrenze der Ikonostase –, erscheint die symbolische Teilung *sinnlich*: Sie wird von Avvakum als *physische* Zerteilung und Schändung des Leibes Christi wahrgenommen. „Во время переноса снял патриарх со главы у архиѣдыкона дискос и поставил на престол с телом Христовым; а с чашею архимандрит чодовской Ферапонт вне олгтаря, при дверех царских стоял. Увы, разсечения тела Христова, пущи жидовскаго действия!“ (Avvakum 1963, 147). Und die rituelle Handlung ist nicht nur religiöse Realität, sondern die dargestellten Mächte wirken und handeln selbst.⁹ In der von Avvakum dargestellten Liturgie kommt es zur Schändung der Elemente, als der Altgläubige Loggin rituell aus der Kirche ausgeschlossen wird. Dessen Reaktion – er schleudert dem Patriarchen sein abgestreiftes Hemd entgegen – wird durch die Wirksamkeit der präsenten Macht des Geistes zur Korrektur der liturgischen Blasphemie: Mit dem Hemd bedecken sich die eucharisti-

⁹ Das gottesdienstliche Geschehen wird als Handeln und Wirken des Göttlichen, aber auch als Kampf mit widergöttlichen Kräften erfahren. Fehler im Ritual können die guten Kräfte veranlassen, die Kirche zu verlassen, worauf darn die dämonischen Mächte Raum gewinnen und im äußersten Fall den Gottesdienst in sein Gegenteil verwandeln (s. Hollberg 1994/1, 101f.). Für Avvakum ist die Nikonianische Liturgie deshalb kein Gottes-, sondern ein Teufelsdienst (ebd.).

stischen Gaben: „Остригше, содрали с него однарятку и кафтан. Логин же разжегся ревностью Божественного огня, Никона порицая, и чрез порог в олтарь в глаза Никону плевал; распоясався, схвати с себя рубашку, в олтарь в глаза Никону бросил; и чудно! растопоряся рубашка и покрыла на престоле дискос, быгто воздух“ (ebd.).

Mit dem Erlebnis mythischer Realpräsenz im sakralen Wort und Ritus kontrastiert jedoch zum einen die zeitweilige Gewöhnung an die falschen Zeichen in der Nikonianischen Liturgie, die Avvakum an einer Stelle des *Žitie* an sich selbst beobachtet: „с приезде смотрил у них просвиромисания дважды или трижды, в олтыаре у жертвенника стоя, а сам им ругался; а как привык ходить, так и ругатця не стал, – что жалом, духом антихристовым и ужалило было“ (ebd., 162). Erst der direktivische Eingriff Christi in der *Mahnung*, die erlittenen Leiden sollten nicht umsonst gewesen sein, und sogar der *Drohung* (nach Math. 24,51), Avvakum werde von Christus selbst vernichtet werden, beenden den Gewöhnungsprozeß: „Так меня Христос-свет попужал и рече ми: „По толиком страдания погибнуть хочеш? Блудися, да не польма расеку ты!“ (ebd.).

Zum anderen steht Avvakums Unterscheidung von *menschlicher Sprache* und *Sprache der Engel* in Spannung zur realen Wirksamkeit der mythischen Zeichen. Daß der Abstand zur unmittelbar wahren Sprache der Engel menschlich unüberbrückbar bleibe (vgl. Uspenskij 1994b, 345), rechtfertigt den Gebrauch des Russischen/Kirchenslavischen¹⁰ und ist ein Argument gegen die besondere Sakralität des Griechischen. So richtet Avvakum an Aleksej Michajlovič die Mahnung, von seiner Muttersprache (*природный язык*) nicht abzulassen, denn in ihr habe sich Christus den Russen offenbart, und in ihr gebiete er auch zu sprechen. Die Sprache der Engel aber werde dem Menschen vor der Auferstehung nicht gegeben: „Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не унижай его и в церкви, и в дому, и в пословицах. Как нас Христос научил, так и подобает говорить. Любит нас Бог не меньше греков; предал нам и грамоту нашим языком Кирилом святым и братом его. Чево же нам еще хочется лутче тово? Разве языка ангельска? Да нет, ныне не дадут, до общаго воскресения“ (*Pustozerskaja proza* 1989, 122).

In der (wenn auch vorübergehenden) Gewöhnung an das Falsche wird negativ und in der Unterscheidung von himmlischer und irdischer Sprache positiv die Unmittelbarkeit der sakralen Symbolisierung zurückgenommen. Die Zeichen werden (ob gewollt oder nicht) als *Repräsentation* und d.h. als Zeichen bewußt. Auch im *Žitie*, schon an seinem Beginn, zeichnet sich dieser Prozeß ab, wenn Avvakum das zweimalige *Halleluja* im alten Ritus gegen die neu eingeführte dreifache Wiederholung verteidigt. Da auf das *Halleluja* noch der Ruf *Lob sei dir, o Gott (слава Тебе, Боже!)* folge, werde mit seiner dreimaligen Wiederholung die Dreifaltigkeit tatsächlich

¹⁰ Die hier beide unter dem Begriff der Muttersprache (*природный язык*) subsumiert werden (Gudzij 1959, 574; Steinke 1988a, 301ff. u.a.).

im viergliedrigen Lobpreis, und d.h. im Widerspruch zum trinitarischen Dogma, angerufen. Denn wie, Basilius der Große sage, gehöre der Ruf *Halleluja* in die Sprache der Engel und bedeute eben dies: *Lob sei dir, o Gott (слава Тебе, Боже!)* (Avvakum 1963, 141f.).

Die Argumentation impliziert, daß die menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten keine vom Irdischen gelöste religiöse Unmittelbarkeit, sondern bestenfalls wörtliche *Übersetzungen* der himmlischen Sprache (sprachliche *Abbilder der Urbilder*) erlauben. So gesehen sind die Zeichen des Ritus *mittelbare* Zeichen der Zeichen, deren Richtigkeit die Überlieferung gewährleistet, die in jene (vor Basilius lokalisierte) Zeit zurückführt, in der es in der Kirche nur die Sprache der Engel gegeben habe (Avvakum 1963, 141).

In den Kategorien der Symboltheorie Cassirers bedeutet die Entdeckung der Zeichenhaftigkeit der Zeichen den Übergang vom mythischen zum *religiösen* Bewußtsein. „Die Religion vollzieht den Schritt, der dem Mythos als solchem fremd ist: indem sie sich der sinnlichen Bilder und Zeichen bedient, weiß sie sie zugleich als solche, – als Ausdrucksmittel, die, wenn sie einen bestimmten Sinn offenbaren, notwendig zugleich hinter ihm zurückbleiben, die auf diesen Sinn ‚hinweisen‘, ohne ihn jemals vollständig zu erfassen und auszuschöpfen. Jede Religion sieht sich in ihrer Entwicklung an einen Punkt geführt, an welchem sie diese ‚Krisis‘ bestehen, an dem sie sich von ihrem mythischen Grund und Boden lösen muß“ (Cassirer 1994, 186). Cassirer verbindet damit einen chronologisch abbildbaren Fortschrittsprozeß in der menschheitsgeschichtlichen Bewußtseinsbildung, der sich vom religiösen Bewußtsein weitergehend bis hin zum wissenschaftlichen Denken fortsetze. Dieses Modell ist m.E. aber nicht zwingend, vielmehr läßt sich die Grenze von Mythos und Religion in der symboltheoretischen Einordnung Cassirers auch rein typologisch denken, dergestalt daß mythische und religiöse Bewußtseinsformen grundsätzlich zu jedem Zeitpunkt in der Geschichte positiver Religionen unterschieden werden können/müssen (in diese Richtung zielt z.B. auch Aleksej Losevs (1994) Auseinandersetzung mit Cassirers Mythosbegriff). Entsprechend ist die Krise, in der der Mythos die Selbstverständlichkeit seiner Unmittelbarkeit verliert, kein singuläres Ereignis, sondern kann in der Geschichte einer Religion wiederholt auftreten. Eine solche Krise ist auch der Raskol. Denn mit der Reform ist die Selbstverständlichkeit des religiösen Zeichenhandelns, aufgrund derer sich die Teilnehmer am Ritus in der mythischen Unmittelbarkeit des Göttlichen erfahren konnten, aufgehoben. Die verlorene Selbstverständlichkeit wird zwar von den Altgläubigen (mit Avvakum an der Spitze) verteidigt, doch der Akt der Opposition selbst zwingt ihnen einen Begründungsdiskurs auf, der – mal mehr, mal weniger explizit angenommen – schon aufgrund der bloßen Tatsache seiner Metadiskursivität symbolische Selbstverständlichkeit und mythische Unmittelbarkeit ausschließt.¹¹ In dieser Krise entwickeln sich

¹¹ Als Verteidigung der Selbstverständlichkeit und mit ihr Unmittelbarkeit des religiösen Diskurses kann m.E. auch Avvakums und der Altgläubigen Opposition gegen den Einfluß welt-

Avvakums Zeichenkonzeption und sein Verständnis religiöser Kommunikation, die er in Beschreibungen und Rechtfertigungen des rituellen Handelns, aber auch religiöser Erfahrungen allgemein zum Ausdruck bringt. Die (aufgezwungene) Rationalisierung von Zeichen und Zeichenhandeln, wie sie sich im *Žitie* abzeichnet, schließt notwendig die Frage ein, wie Richtigkeit und Wahrheit jenseits der himmlischen Sprache der Engel gewährleistet werden. Zum einen gewährleistet sie der *consensus patrum* (s.o.), doch er ist es in gewissem Sinne vordergründig: grundsätzlicher geht es um die Person und die Rolle der Zeichengeber und Zeichenempfänger in den religiösen Kommunikationssituationen.

5. Zeichengeber und Zeichenempfänger

Das Argument der Reformer, sie korrigierten Fehler in der Rezeption der durch Byzanz vermittelten Offenbarung (s.o. Abschnitt 2), setzt ein bestimmtes Verständnis von Offenbarung voraus: Es macht ihren Empfang vom bildungsbedingten Rezeptionsvermögen abhängig (vgl. Živov 1996b, 477). Avvakums Offenbarungsverständnis folgt dagegen dem biblischen, in der russischen Tradition perpetuierten Topos vom unkundigen (oder sogar unwürdigen) Propheten, aus dem die Wahrheit Gottes gerade deshalb unverfälscht spricht, weil er unwissend und redeunbegabt ist (z.B. Exodus 4, 10; Jeremia 1, 6; vgl. auch Uspenskij 1994c). Der Mangel an äußerer Gabe und Bildung läßt den Propheten zum Medium werden, in dem das göttliche Wort sich nicht mit dem eigenen menschlichen Wort vermischt. In seinem fünften Bittschreiben an Zar Aleksej Michajlovič schildert Avvakum eine Vision, in der er selbst mit der Schöpfung vereint, ja zum mystischen Sprechorgan Gottes wird: Seine Zähne, die Zunge, Hände, die Füße und schließlich der ganze Körper breiten sich über die Erde aus, bis Gott die Schöpfung in ihn hinein gibt, während er, mystisch von Gott erfüllt, seine Gebete spricht: „[...] Божиим благоволением в нощи вторья недели, против пятка, распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки и ноги велики, потом и весь широк и пространен, под небесем по всей земли распространился, а потом Бог вместил в меня небо и землю, и всю тварь. Мне же молитвы безпрестанно творящу и лествищу перебирающу в то время, и бысть того времени на полчаса и больши

lichen Wissens und westlicher Bildung (vgl. Lachmann 1994) verstanden werden. Die göttliche Offenbarung ist als solche schon eine Übersetzung aus der himmlischen in die irdische Sprache (vgl. die oben bereits zitierte Mahnung Avvakums an Aleksej Michajlovič: „Любит нас Бог не меньше греков; предал нам и грамоту нашим языком Кирилом святым и братом его. Чего же нам еще хочется лутче тово? Разве языка ангельска?“ (*Pustozerskaja proza* 1989, 122)). Bei Textrevisionen nach griechischem Vorbild und überhaupt bei der Übernahme fremder Wissensbestände und Bildungsformen mußte es sich somit in den Augen der Bewahrer des Alten um eine (falsche) Übersetzung der Übersetzung handeln, die den Kontakt zur göttlichen Sphäre unterbricht.

[...], (*Pustozerskaja proza* 1989, 131). Die Gefangenschaft wird im Kontrast zur Macht des Zaren zum Theologumenon. Denn während der Zar der Kontingenz des Irdischen unterworfen bleibt – er gebietet nur über das russische Land –, wird in religiös-paradoxe Umkehr das Gefängnis zum Ort der Gottesoffenbarung; und mehr noch: zum Ort, an dem nicht der Offenbarungsempfänger der Welt, sondern die Welt ihm unterworfen ist:¹² „Видишь ли, самодержавне? Ты владеешь на свободе одною Русскою землею, а мне Сын Божий покорил за темничное сидение и небо, и землю,, (ebd.).

Weil der Mensch die unmittelbare Sprache der Wahrheit, die Sprache der Engel, nicht spricht, kann die Anrede Gottes nur dann vernommen werden, wenn ihr menschlicher Übermittler der irdischen Mittelbarkeit weniger unterworfen ist als ihre Empfänger (ihn selbst in der Rolle des Zeichenempfängers eingeschlossen). Wie Gottesdienste im Namen des trinitarischen Gottes beginnen, so stellt Avvakum seine Lebensbeschreibung deshalb unter die Anrufung Gottes: „Всесвятая Троице Боже и содетелью всего мира! Поспеши и направи сердце мое начати с разумом и кончати дела благими, яже ныне хощу глаголати аз недостойный“ (Avvakum 1963, 139).

Die gegensätzlichen Implikationen in den Offenbarungsverständnissen der Neu- und Altgläubigen lassen sich in der Opposition von arbiträrer und nicht arbiträrer Zeichenkonzeption interpretieren. Wie Uspenskij (1994b, 336f.) feststellt, ist das

¹² Hunt (1993) betont die politische Dimension der Vision, die eine Umkehrung der Legitimation der Macht enthalte: „Avvakum presents this vision as evidence that he has taken the tsar's place and is an inversion of Aleksei Mikhailovich. It verifies that the tsar represents a profane and false king, whereas Avvakum is a true and sacred one“ (ebd., 286). Noch weitergehender und grundsätzlicher ist die Interpretation von Pljuchanova (1993; dies. 1996) und Živov (1996b), die besonders hier eine *individualistische* Transformation der Eschatologie zu erkennen glauben: „In Avvakum the eschatological nationalism of the Third Rome evolved into eschatological individualism“ (Pljuchanova 1993, 327); „эсхатология превращается [...] экзистенциальную проблему“ (Živov 1996b, 469). Diese Deutungen und Terminologie entsprechen zum einen der besonders von Lichačev (1987c, 149f.) behaupteten literarischen Individualisierung (des Genres der Heiligenvita zentral) zur Zeit Avvakums – immerhin kann das *Žitie* als Beginn (oder frühe Form) der Autobiographie in Rußland gesehen werden (Lichačev 1987a, 174, 188; Schmid 2000). Zum anderen ermöglicht die Betonung des ‚individuellen Moments‘ bei Avvakum auch seine Einordnung in das – oder besser: seine Zuordnung zum allgemeinen Phänomen der ‚Privatisierung der Frömmigkeit‘ in der frühen Neuzeit, die unlängst wieder von Greyerz (2000, 285ff.) für den westeuropäischen Raum (insbes. Frankreich) beschrieben worden ist. Dennoch hafte ich die Deutung von Avvakums Lebensbeschreibung und Sendschreiben als Zeugnissen einer Individualisierung des Religiösen und einer Umwendung der Eschatologie ins Existentielle für zu weitgehend. Tatsächlich findet eine ‚Prophetisierung‘ der Eschatologie statt, doch diese ist nur vordergründig und aus heutiger Sicht als eine ‚Individualisierung‘ oder auch als ‚existentiell‘ zu bezeichnen. Aus der Selbsterfahrung und dem Selbstverständnis des Betroffenen (in diesem Falle Avvakums) ist das Geschehen, Erleben und auch Erleiden ja gerade nicht ein individuelles, sondern ein zeichenhaft exemplarisches, und jede Form von Selbstbezug wird als unangemessen erfahren (sie muß gebeichtet werden; s.u.).

nichtkonventionelle und nichtarbiträre Zeichenmodell sendeorientiert. Ausschließlich der Textproduzent (im Falle der Offenbarung also Gott) gilt als berechtigt, über die Zeichen der Kommunikation kreativ zu verfügen. Das konventionelle Zeichenmodell orientiert sich dagegen an der aktiven kommunikativen Rolle des Empfängers. Es geht hier nicht um die Wahrheit der Zeichen und ihrer Botschaft an sich, sondern um die Bedingungen ihrer adäquaten Aufnahme. Es geht nicht um die richtige Wiedergabe von Botschaften als solchen, sondern um ihr richtiges Verstehen. Bei Avvakum ist Gott (in der Kommunikation von Gott und Mensch) jedenfalls der unbestrittene Zeichengeber, dem gegenüber sich der Mensch empfangend und nicht interpretierend verhält (s.o. Abschnitt 1). Gott offenbart sich jedoch in Avvakums Lebensbeschreibung nicht nur in symbolischen Zeichen und Offenbarungstexten, sondern vor allem in kommunikativ erfahrenen Handlungen, auf die die Empfänger reagieren müssen.

Der Reichtum der Natur,¹³ der dem Prediger am Baikalsee begegnet, gilt Avvakum als von Christus *gemacht*. Er offenbart dem Geschöpf seinen Schöpfer, um den Empfänger dieser Botschaft zum kommunikativen Handeln gegenüber Gott zu veranlassen. Auf den Direktiv Gottes durch die Schöpfung soll das Expressivum des *Lobpreises* folgen: „А рыбы зело густо в нем; осетры и таймени жирны гораздо – нельзя жарить на сковороде: жир все будет. А все то у Христа-того-света наделано для человеков, чтоб, упокоясь, хвалу Богу воздал“ (Avvakum 1963, 159). Ereignisse sind Handlungen Gottes. Daran besteht für Avvakum kein Zweifel. Die Henne, die die Verbannten mit Eiern versorgt, ist von Gott geschickt, um ihre Not zu lindern: „Курочка у нас черненька была; по два яичка на день приносила робяти на пищу Божиим повелением; нужде нашей помогаая; Бог так строил“ (Avvakum 1963, 155). Den Totschlagversuch des Voevoden Paškov, der im Zorn seinen eigenen Sohn erschießen will, verhindert Gott. Durch seine Fügung versagt die Flinte: „Пашков же, ухватя у малова колешчатую пицаль, – никогда не лжет, – приложая на сына, курок спустил, и Божию волею осеклася пицаль“ (ebd., 157). Wenn Avvakum Kranke mit Öl salbt und Gebete über sie spricht, so heilt nicht er, sondern Gott (als Reaktion auf den Glauben): „Слезамии водою покроплю и маслом помажу молебная певше во имя Христово, и сила Божия отгоняше от человек бесы и здрави бываху, не по достоинству моему, – ни никакo же, – но по вере приходящих (ebd., 152); [...] я помазалих во имя Христово маслом; так опять, дал Бог, стали здоровы и опять домой пошли“ (ebd., 154).

Diese Handlungen Gottes sind zugleich direktive und/oder reaktive kommunikative Akte. Gott *belehrt*. „Чюдо, как-то Бог безумных тех учит!“ (ebd., 156). Er *straf*t: „[...] взяла силу вода, паче же рещи – Бог наказал!“ (ebd., 156). Aber er reagiert auch auf die kommissiven Akte von Menschen, Verhalten zu bereuen und Verhalten ändern zu wollen. Die Reue der Mutter läßt ein Kind gesund werden: „Помоля Бога и покадя, младенца помазал маслом и крестом благословил.

¹³ Zur Landschaft in Avvakums *Žitie* s. auch Demin (1998); Schmid (2000, 65f.).

Робенок, дал Бог, и опять здоров стал – с рукою и с ногою. Водю святою ево напоил и к матери послал. Виждь, слышателью, покаяние матери колику силу сотвори: душу свою изврачевала и сына исцелила!“ (ebd., 155f.). Aufgrund von Reue kommt ein Boot aus gefährlicher Strömung frei: „[...] дощеник сам, покаяния ради, слышь с камени и стал носом против воды“ (ebd., 157). In dieser Weise erfährt Avvakum sein und seiner Hörer Leben und Schicksal in der Interaktion mit Gottes Handeln. Gottes Handlungen, seien sie nun Heilung, Rettung oder auch Leid, werden als kommunikative Handlungen erfahren, d.h. als Handlungen, die sowohl moralisch wie auch heilsgeschichtlich direktiv sind: Sie rufen die Empfänger der Botschaft auf, Verhalten, Denken und Handeln in einer bestimmten, von Gott gewollten Weise auszurichten, und bestärken positive Reaktionen in Akten der Zuwendung (Heilung oder Rettung). Sie fordern aber auch eine bestimmte heilsgeschichtlichen Positionierung, d.h. die affirmative Haltung gegenüber dem eigenen Schicksal als einem notwendigen Geschehen im göttlichen Heilsplan. Die Endzeit sei herangekommen, argumentiert Avvakum mit Matthäus 18,7 und Lukas 17, 1, in der die Leiden der Gläubigen ihrer Läuterung dienen. Sie *müssen* deshalb angenommen werden; sie werden zum Merkmal der Auserwählten: „[...] писанное время пришло по Евангелию: нужда соблазнам прийти. А другой глаголет евангелист: невозможно соблазнам не прийти, но горе тому имъ же приходит соблазн. Виждь, слышателью: необходимая наша беда, невозможно миновать! Сего ради соблазны попускает Бог, да же избрани будут, да же разжегутся, да же убелятся, да же искнени явлению будут в вас“ (ebd., 165).

Die Welt ist für Avvakum nicht so sehr *Buch* (so die oben erwähnte Metapher bei Uspenskij; s. Abschnitt 2), als vielmehr *Predigt* des Schöpfers. Und seine eigene Aufgabe sieht Avvakum darin, auf diese Predigt zu antworten oder sie weiter zu geben.¹⁴ Die Antwort ist als kommunikative Handlung das Expressivum *Preisen*

¹⁴ Die Opposition von Offenbarung, also, Predigt' Gottes, und menschlicher Rede schlägt sich auch in dem bekannten Nebeneinander (oder auch der Mischung) von Kirchenslavisch und Russisch nieder (vgl. u.a. Sørensen 1957; Gudzij 1959, 573f.; Vinogradov 1980; Steinke 1988a, 302ff.; Pančenko 1996, 56f. und in negativer Polemik gegen den „ausgesprochenen Dunkelmann“; Isačenko 1980, 327ff.). Lachmann (1994, 47) bezeichnet diese Erscheinung als *Kreolisierung*. Uspenskij (1987; 1994a-b) bewertet sie im Rahmen seines Diglossiemodells als Übergangerscheinung von der Diglossie zum Bilingualismus (двуязычие) (zur Problematik von Diglossie und Bilingualismus siehe Keipert 1999; insbes. 739ff.). Der grundsätzlich schon früher, in den alt-russischen Chroniken, nachweisbare Wechsel von kirchenslavischen und russischen Elementen (vgl. Hüttl-Folter 1978; 1980; 1983) bekommt im *Žitie* Avvakums vor allem epistemischen Charakter. Vinogradov (1980) sieht den Sprachwechsel durch die Überlagerung von zwei Erfahrungsebenen motiviert (es handelt sich für ihn um einen ‚psychologischen Parallelismus‘): das ‚Leben‘ (жизнь) wird im Übergang zur kirchenslavischen Sprachschicht als religiös bedeutungsvoll erkannt, es wird zum ‚Buch des ewigen Lebens‘ (книга живота вечного) (ebd., 9). Nach den Untersuchungen Uspenskij's signalisiert das Kirchenslavische (objektive) göttliche Wahrheiten, während mit dem Russischen (subjektive) menschliche Meinungen oder Erlebnisse zum Ausdruck kommen. Deswegen wechselt Avvakum in der Exegese von kirchenslavisch zitierten

oder *Rühmen*: „Бог бо то есть: новое творит и старое поновляет. Слава ему о всем!“ (ebd., 170).

So haben wir auf der göttlichen Seite vor allem deklarative und direktive Handlungen, auf der menschlichen hingegen expressive und kommissive. Assertive und direktive Sprechhandlungen auf Seiten des Menschen bedürfen dagegen der Rechtfertigung. Die autobiographische Rede von sich selbst wird durch den darin vollzogenen Akt des *Gotteslobs* gerechtfertigt: „Посем у всякого правовернаго прощения прошу; иное было, кажется, про житие-то мне и не надобно говорить, да прочтох Деяния апостольская и Послания павлова, – апостоли о себе возвещали же, егда что Бог соделает в них: не нам, Богу нашему слава. А я ничтож есм“ (ebd., 171).

Das *Gotteslob* kann jedoch ein sekundärer Sprechakt im Sprechakt *Mahnung* sein oder eine *Mahnung* einleiten. In beiden Fällen ist der Sprechakt dann primär nicht an Gott, sondern an die Zuhörer Avvakums gerichtet. So folgt auf den oben zitierten *Lobpreis des Schöpfers* im Angesicht der Naturfülle am Baikasee unvermittelt eine Assertion der menschlichen Niedrigkeit, die im Kontext primär *Mahnung zur Demut* vor Gott ist: „А человек, суете которой уподобится, дние его, яко, сень,¹⁵ переходят; скачет, яко козел; раздувается, яко пузырь; гневается, яко рысь; съестъ хоцет, яко змия; ржет, зря на чужую красоту, яко жребя; лукавует, яко бес; насыщаяся доволно, без правила спит; Бога не молит; отлагает покаяние на старость и потом исчезает, и не вем, камо отходит: или во свет ли, или во тму, – день судный коегождо явит“ (ebd., 159).

oder paraphrasierten biblischen Episoden zum Russischen. Uspenskij (1994a, 46; ders. 1987, 61; s. auch ebd., 319) zitiert zur Illustration Avvakums Deutung des Sündenfalls: „Адам же и Ева сшита себе листие смоковичное от древа, от него же вкусиста, и прикрыста срамоту свою и скрыстася под древо возлегоста. Проспались, бедные, с похмелья, ано и самим себя сором: борода и ус в блевотине, а от гузна весь и до ног в говнях, голова кругом идет со здоровных чаш“ (*Pustozerskij sbornik* 1975, 104). Die Differenz zeigt sich z.B. auch im Gebrauch der *verba dicendi* russ. *говорить/сказать* und *кслв глаголати/речици*. Ersteres leitet menschliches, kontingentes Sprechen ein, letzteres Sprechen im Bereich der Wahrheit, d.h. liturgisches, rituelles Sprechen oder die objektiv wahre, z.B. durch den Mund des Evangelisten, Propheten usw. vermittelte Stimme Gottes (wobei besonders *речици* den Zitatcharakter der anschließenden Rede markiert); vgl. „Говори своим природным языком“ (*Pustozerskaja proza* 1989, 122); „[...] говорят: „Матушка, опочивай ты [...]“ А я [...] лгал в те поры и сказывал „Нет сво у меня!““ (Avvakum 1963, 158); „[...] а наши, что вольчонки, вскоча, завыли и блевать стали на отцев своих, говоря: „Глупы-де были [...] русские святые!““ (ebd., 168); „Да что много говорить? Бог – старой чудотворец!“ (ebd., 170); „А еще сказать ли тебе, старец, повесть?“ (ebd., 176); „Всесвятая Троице Боже и соделтелю всего мира! Послещи и направи сердце мое начати с разумом и кончати дель благими, яже ныне хошу глаголати аз недостойный!“ (ebd., 139); „Лучше бы им в символе веры не глаголати Г о с п о д а“ (ebd.); „Так меня Христос-свет попужал и рече ми“ (ebd., 162); „А другой глаголет евангелист (ebd., 165).

¹⁵ Psalm 144, 4.

Auch die assertiven *Beschreibungen, Darstellungen und Erklärungen* von Gottes Handeln stellen primär *Mahnungen* dar; so wenn es heißt, Gott sei ein Gott derer, die Reue üben: „Чему быть? Не сегодня кающихся есть Бог!“ (ebd., 156). Oder wenn Avvakum feststellt, Gott sei langsam im Zorn, aber schnell in der Erhörung: „По писанию: яко косен Бог во гнев, а скор на послушание“ (ebd., 157).

Überhaupt von sich zu sprechen, bedarf für Avvakum der Rechtfertigung durch das höhere Ziel des *Gotteslobs*.¹⁶ Die *Mahnung* aber, die er formuliert, schließt ihn in die Zuhörerschaft seines Textes mit ein, woraus dann zwangsläufig die Berechtigung zu diesem kommunikativen Akt in Frage gestellt ist. Das Dilemma führt in den von Robinson (1974, 376ff.) bereits als Dualismus in der Erzählperspektive des *Žitie* hervorgehobenen und von Lachmann (1994, 47f.) als Ausdruck von Dialogizität bewerteten auffälligen Wechsel von *Mahnung* und *Beichte, Predigt* und *Buße* oder auch der ‚Propheten- und der ‚Sünderrolle‘ in Avvakums Lebensbeschreibung (vgl. auch Lichačev 1987b, 404f.). *Mahnungen* gehen in die *Beichte* über; so wie in der zitierten Rede über die Niedrigkeit des Menschen, deren Schlußsatz eine an die Hörer gerichtete *Bitte um Vergebung* und ein *Bekennnis* eigener Niedrigkeit (Sündhaftigkeit) ist.¹⁷ „Простите мя, аз согрешил паче всех человек“ (Avvakum 1963, 159). Wiederholt unterbrechen *Schuldbekennnisse* bis hin zur expressiven, fast grotesken *Selbstanklage* den Erzählfluß, in denen sich Avvakum zuweilen direkt an die Leserschaft oder auch an seinen Beichtvater wendet: „Простите, – еще вам про невежество свое побеседую. Ей, зглупил, отца своего заповедь преступил, и сего ради дом мой наказан быть“ (ebd., 172); „Слабоумием объят и лицемерием, и лжею покрыт есм, братоненавидением и самолюбием одеян, во осуждении всех человек погибаю, и мняся нечто быти, а кал и гной есм, окаянной, – прямое го.но! Отвсюду воняю – душою и телом. Хорошо мне жить с собаками да со свиньями в конурах: так же и оне воняют, что и моя душа, злосмрадною вонкою. Да свиньи и псы по естеству, а я от грехов воняю, яко пес мертвый, повержен на улице града“ (ebd., 173f.); „А еще сказать ли тебе, старец, повесть? Благовато, кажется, да было так“ (Avvakum 1963, 176).

Das positive ‚Gegenstück‘ zur *Selbstanklage* und *Beichte* stellt die *Fürbitte* für andere dar, also ein Direktiv, den Avvakum jedoch nicht in direkter Anrede, sondern optativisch (als Expressiv) oder als Kommissiv formuliert: „Бог их простит в сий век и в будущий“ (ebd., 147); „Я своево мучения на них не спрашиваю, ни в

¹⁶ Avvakum folgt damit dem Rechtfertigungszwang für die „Erste Person Singular“, wie er in der memoiristischen bis autobiographischen Literatur der frühen Neuzeit zu beobachten ist (s. Braunstein 1990, 502ff.); vgl. aber auch Schmid (2000, 43ff.), der Avvakums Autobiographie in der Funktion des „Ich als Text Gottes“ deutet.

¹⁷ Das Element der *Beichte* ist im *Žitie* so ausgeprägt, daß z.B. Uvarov (1998, 81) in ihm (neben dem *Žitie Epifanija*) den Beginn einer Beicht- bzw. Bekenntnikultur (исповедальная культура) sieht, die (kulturologisch) bis heute ein Charakteristikum der russischen Kultur und Mentalität insgesamt darstelle.

будущий век. Молится мне подобаето них, о живых и о преставльшихся' (ebd., 165).

Nun sind die Wechsel von *Mahnung* und *Buße*, *Bitte* und *Erhörung*, *Strafe* und *Rettung*, von *Lobpreis* und *Exegese* des göttlichen Handelns nichts Ungewöhnliches in Texten der jüdisch-christlichen Tradition. In ihnen zeigt sich religiöses als kommunikatives Geschehen: als „Rede des Schöpfers an die Kreatur durch die Kreatur“, wie Cassirer (1994, 302) mit den Worten Johann Georg Hamanns die jüdisch-christliche Religionsgeschichte bilanziert, und, weitergehend noch, als ein Dialog von Gott und Mensch, wie es in der Religionsphänomenologie (Gustav Mensching, Friedrich Heiler u.a.) und z.T. auch in der analytischen Religionsphilosophie gesehen wird. Mensching (1983, 10) bezeichnet Religion als „erlebnishaftes *Begegnung* mit heiligen Mächten einerseits und *antwortendes Handeln* des Menschen andererseits.“ Dalferth (1981, 385) kommt in Auseinandersetzung mit der analytischen Philosophie und Religionsphilosophie zur Unterscheidung von rezeptiven (Erfahrung), responsiven (Gebet, Bekenntnis) und reaktiven (Bekenntnis, Verkündigung) Grundsituationen christlicher Rede, die auf eine vorhergehende Anrede Gottes folgen (vgl. auch Kuße 1998a, 53ff.).

In der Darstellung des Religiösen nimmt Avvakum, sofern es sich um den Bereich der Rechtgläubigkeit handelt, eine Haltung ein, die der Tendenz nach als dialogisch oder zumindest kommunikativ zu bezeichnen ist. Wie sieht für ihn dagegen die Welt des falschen Glaubens, der Häresie, des Heidentums und der Dämonen aus? Auch der Teufel tritt im *Žitie* immer wieder als Handelnder auf, wo dem Schein nach Menschen handeln. Zugefügtes Leid bewertet Avvakum an verschiedenen Stellen als Tat des Teufels und nicht seiner Peiniger: „[...] не их то дело, но сатаны лукаваго“ (Avvakum 1963, 147). Menschen seien gut, nur der Teufel sei schlecht: „[...] дьявол лих до меня, а человеки все до меня добры“ (ebd., 161); „Дьявол между нами разсечение положил, а оне всегда добры до меня“ (ebd., 165); „И все бояря-те до нас добры, один дьявол лих“ (ebd., 165); Wenn es zu einem Zerwürfnis kommt, so hat der Widersacher den Streit gesät: „Кормилица моя была Евдокея Кириловна, а и с нею дьявол ссорил“ (ebd., 155). Und die Nikonianer seien in ihren Kirchenreformenvom Teufel verwirrt. Man könne ihnen eigentlich nicht zürnen: „Сами видят, что дуруют, а отстать от дурна не хотят: омрачили дьявол, – что на них и пенять!“ (ebd., 165).

Die Beispiele zeigen, daß für Avvakum die widergöttliche Kraft nicht nur ausschließlich destruktiv handelt, sondern auch, daß sie im Gegensatz zu Gott nicht kommunikativ handelt. Die betroffenen Menschen werden nicht durch Handlungen angesprochen, sondern benutzt, ohne daß sie sich selbst der Einwirkung des Bösen bewußt wären. Avvakum verwendet dafür an einer Stelle die Metapher der *Verstockung* und *Verhärtung* der Herzen als einen vom Teufel bewirkten Zustand, den allein Gott beenden kann: „Вижу, яко ожесточил дьявол сердце ея; припал ко

владыке, чтоб образумил ея. Господь же, премилостивый Бог, умяхчил ниву сердца ея“ (ebd., 155).

Mangelnde Kommunikativität wird auch heidnischen Handlungen zugeschrieben. Avvakum schildert ausführlich das Ritual eines sibirischen Schamanen, dem Dämonen nach der Tötung eines Hammels, Gesängen und Tänzen den erfolgreichen Ausgang eines geplanten Kriegszugs prophezeien (womit sie ihn oder besser: seinen Auftraggeber betrügen): „[...] и заставил иноземца шаманить, сиречь гадать: удасться им и с победою ли будут домой? Волхв же той мужик, близ моего зимовья привел барана живова в вечер, и учал над ним волхвовать, вертя ево много, и голову прочь отвертел и прочь отбросил. И начал скакать, и плясать, и бесов призывать и, много кричав, с землею ударился, и пена изо рта пошла. Беси давили ево, а он српашивал их: Удасться ли поход? И беси сказали: С победою великою и з богатством большим будете назад“ (ebd., 156). Den eindeutig abwertend beschriebenen Handlungen des Schamanen mangelt die Kommunikativität. Schon ihr Beginn ist davon gekennzeichnet, denn während Avvakum immer wieder die Freiwilligkeit seiner Salbungen und Gebete für andere betont, wird der Schamane in seiner Darstellung zum Ritual *gezwungen*. Die Handlungen selbst sind vom Leben auf den Tod gerichtet und haben keine kommunikativ vermittelbare Bedeutung: An dem Tier wird *herumgezerrt*, der Kopf abgedreht und schließlich *fortgeschmissen*. Die Tänze und Gesänge gelten als sinnlose Kinetik: als *Sprünge* und *Geschrei*.

Somit macht das Beispiel noch einmal deutlich: Während der Raum der rechtgläubigen Religiosität bei Avvakum durch Kommunikativität und z.T. Dialogizität unter Menschen und zwischen Gott und Mensch gekennzeichnet ist, ist der Raum des Häretischen und Heidnischen nicht kommunikativ; ja sogar eine Zerstörung von Kommunikation.

6. Zeichen und ihre Bedeutung

Wie sind in der Opposition von ‚kommunikativ‘ versus ‚nicht kommunikativ‘ die Änderungen von Zeichen, also die eigentlichen Gegenstände des Dissenses zwischen Alt- und Neugläubigen, zu bewerten?

Zur altgläubigen Konfrontation von Fünf- und Dreifingerkreuz bemerkt Lachmann (1994, 29), daß „das Gegenzeichen nicht nur zum falschen Zeichen, sondern auch zum Zeichen der Zerstörung von echten Zeichen erklärt“ wird. Diese Beobachtung muß in der Formulierung noch zugespitzt werden: Die Nikonianischen Veränderungen werden als Zerstörung von Zeichenhaftigkeit überhaupt wahrgenommen, zumindest insofern Zeichen als kommunikative Mittel in interpersonalen Beziehungen (zwischen Menschen oder zwischen Gott und Mensch) aufgefaßt werden. In diese Richtung zielt besonders Avvakums direkte Auseinandersetzung mit den Änderungen im Glaubensbekenntnis und der Hinzufügung eines *Halleluja* in der

Liturgie, die er an den Anfang des *Žitie* stellt. Die Streichung des Attributs *wahrhaftiger* (*истиннаго*) in der Anrede des Heiligen Geistes, die Avvakum als Leugnung eines wesenhaften Gottesnamens verurteilt (s.o. Abschnitt 4), erscheint in seiner Argumentation nicht nur als mißglückte Benennung oder Anrede des Schöpfergeistes durch defekte Attribution. In Abschnitt 4 wurde seine Kritik an der neuen und die Begründung der alten Formel bereits als Ausdruck des im Sinne Cassirers mythischen Bewußtseins gedeutet, in dem Signifikation und bezeichneter Gegenstand zusammenfallen. Für den kommunikativen Wert der neuen Formel hat das jedoch fatale Folgen: Da die Attribution nicht nur Bezeichnung, sondern auch Benennung, deutlicher noch: Eigenname ist (s. Lachmann 1994, 26, 28), wird ohne sie das göttliche Gegenüber nicht mehr angeredet. Mit dieser, wie Avvakum es sieht, Verweigerung der Anrede und überhaupt der Bezugnahme auf Gott leugnen die Reformer das Sein Gottes und stellen sich damit außerhalb seines, denn Gott selbst könne ja von seinem Sein nicht abfallen: „Мы же речем: потеряли новолюбцы существо Божие испадением от Истиннаго Господа, Святаго и Животворящаго Духа. По Дионисию: коли уж истины испали, тут и суцаго отверглись. Бог же от существа своего испастн не может, а еже не быти, несть того в нем“ (Avvakum 1963, 139). Es handelt sich für Avvakum bei der Reform also um einen Akt der Verweigerung von *Kommunikation mit* – und der *Beziehung zu* Gott.

Avvakum beruft sich in seiner Argumentation auf Dionysios Areopagita (s.o.), den er mit dem von Paulus bekehrten Dionysios aus der Apostelgeschichte (Apg. 17, 34) identifiziert. Und implizit ist die Opposition, *kommunikativ/nichtkommunikativ* auch in der legendarischen Vorgeschichte des Dionysios enthalten, mit der Avvakum fortfährt. Die Abwertung der Sternenkunde, mit der sich der später Bekehrte befaßt haben soll, ist ein Lesen (falscher) indexalischer Zeichen („Lauf der Gestime“), stellt also keine Kommunikation zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre her. Es ist (in Anlehnung an Philipper 3, 8) „Dreck“: „Сей Дионисий [...] прежде, даже не приитти в веру Христову, хитрость имьль ищитати беги небесныя; егда ж верова Христови, вся сия вмених быти яко уметь“ (Avvakum 1963, 140).

Zu dieser Abwertung der Sternendeutung steht allerdings Avvakums anschließende Aufzählung himmlischer Zeichen, die von Jesu Kreuzigung bis zur Gegenwart des Autors Zeitenwenden und schließlich das Weltende ankündigen, in Widerspruch. Dieser Widerspruch wird erst dadurch gelöst, daß die von Avvakum aufgezählten Himmelszeichen direkte Ankündigungen von Gottes Willen und Handeln (Ankündigungen oder Ausdruck seines „Zorns“ oder seiner „Gnade“) und d.h. keine himmlischen Indizes, sondern symbolische Zeichen von Gott selbst sind: „Дионисий пишет о солнечнем знамени, когда затмится: есть на небеси пять звезд заблудных, еже именуются луны. Сии луны Бог положил не в пределех, яко ж и прочии звезды, но обтекают по всему небу, знамение творя или во гнев, или в милость, по обычаю текуще. Егда заблудная звезда, еже есть луна, подтечет

под солнце от запада и закроет свет солнечный, то солнечное затмение за гнев Божий к людям бывает“ (ebd., 140). Zweitens werden die Himmelskörper – wenn auch lose – in Verbindung mit den himmlischen Kräften (Engeln) gebracht, die als kommunikative Subjekte auftreten: Sie preisen Gott: „Он же Дионисий пишет о небесных силах, росписует, возводя, како хвалу приносят Бору [...]“ (ebd., 141).

M.E. spricht einiges dafür, daß Zeichen für Avvakum nicht erst dadurch, daß sie aufgrund ihrer falschen Formen falsche Inhalte transportieren, häretisch, heidnisch oder dämonisch sind, sondern daß für ihn, im religiösen Bereich zumindest, bereits das Merkmal der reinen Indexalität eine Abweichung vom wahren Glauben darstellt; m.a.W., daß Zeichen, die nicht der kommunikativen Beziehung zwischen Subjekten dienen und nur referentiell fungieren, also semantisch nicht auflösbar sind, in die Sphäre des Widergöttlichen gehören.

Tatsächlich gibt es für Avvakum im Religiösen keine Zeichen mit ausschließlicher Ausdrucks- oder Appellfunktion ohne darstellenden Inhalt. Mit dem zweifachen *Halleluja* (*Аллилуйя*) (s.o. Abschnitt 4) wird z.B. Gott nicht nur gepriesen und angerufen, sondern auch semantisch signifiziert. Es handelt sich für Avvakum um ein komplexes Zeichen mit Aussagefunktion, in dem *Hall* (*Аль*) den Vater, *-el* (*уль*) den Sohn und *-ija* (*уйя*) den Heiligen Geist bedeutet (s. Avvakum 1963, 141). Die falschen Zeichen dagegen erscheinen asemantisch; sie werden – so z.B. in der *Kniga besed* – als *Siegel des Antichristen* (*антихристова печать*) bezeichnet (Pustozerskaja proza 1989, 104; vgl. Hollberg 1994/1, 173), also als indexalische Zeichen charakterisiert, die nichts anderes als die Zugehörigkeit des Zeichenträgers zum Bereich des Widergöttlichen markieren. Der Teufel will in Avvakums Wahrnehmung mit diesen Zeichen nichts ausdrücken, sondern nur seinen Herrschaftsbereich deklarieren und die wahren Zeichen zerstören. Z.B.: Da er in der Kraft Gottes brenne und vor dem wirklichen (achtendigen) Kreuz fliehe, habe der Teufel die Nikonianer gelehrt, das lateinische Kreuz zu benutzen: „Дьявола-тово палит сила Божия [...] А-то су крест Христов где увидит, бежит отголе и зрети не может. Того ради научил никониян извреци Христов крест триоставный, а кржъ латынской вместо ево вчинил“ (Pustozerskaja proza 1989, 101). Dieses Kreuz ist für Avvakum kein Kreuz (im Sinne des christlichen Symbols): „Ни креста Христова в руках нет [...]“ (Pustozerskaja proza 1989, 112).

Die Aufhebung der symbolischen und kommunikativen Zeichenhaftigkeit von Zeichen setzt sich in Avvakums Erinnerungen an seine Auseinandersetzung mit der Reformpartei fort. Ihr korrespondiert in der öffentlichen Diskussion der Abbruch von Kommunikation und Argumentation seitens der Nikonianer, die schließlich zu brachialen Redeverboten, d.h. zur physischen Zerstörung von Zeichenfähigkeit durch Ausreißen der Zunge oder Abschlagen der Hände (und am Ende zur Hinrichtung) führt (s.o. Abschnitt 1).

Avvakums Erinnerungen an Konzilsdebatten stellen aus sprechakttheoretischer Sicht Berichte von *Illokutionsblockaden* (Freidhof 1992) dar. Der Begriff meint,

„daß ein Sprechpartner einen bestimmten Sprechakt in seiner Berechtigung, Form, Angemessenheit usw. nicht akzeptiert“ (ebd., 226). Bei Avvakum handelt es sich um den Typ der *objektsprachlichen Blockade*, die „den Dialog durch Beurteilung oder Kommentierung ablehnender Art“ beendet (ebd., 227): Auf Avvakums Polemik fangen die Gegner an zu schreien. Seine Rede habe sie verhöhnt. Man ergreift den Redner und schlägt ihn: „Побранилих, побранилих, колко мог [...] Так на меня и дуци закричали: Возми, возми его! Всех нас обезчестили! Да толкать и бить меня стали“ (ebd., 168). In der *Kniga besed* wird der Erfahrungszusammenhang von eigener Polemik und brachialem Kommunikationsabbruch durch die Gegner wiederholt. Dort schreibt Avvakum: „Помните, чаю, не забыли – как я бранить стал, а вы меня бить стали“ (*Pustozerskaja proza* 1989, 106).

In der Darstellung Avvakums erscheint der religiöse und kulturelle Konflikt zwischen Reformern und Opposition somit als Konflikt zwischen Kommunikation und Kommunikationszerstörung. Im Bereich der religiösen Zeichen zerstören die Neugläubigen oder vielmehr der Teufel durch die Neugläubigen („Не ваше то дело, но бесовское научение“ (*Pustozerskaja proza* 1989, 105)) die Kommunikation von Gott und Mensch, indem sie die Zeichen dieser Kommunikation so weit semantisch destruieren, daß sie nicht nur falsch, sondern überhaupt aussagelos, letztlich keine Zeichen mehr sind. In der zwischenmenschlichen Kommunikation setzt sich diese Tendenz zum Kommunikationsabbau fort: von der Illokutionsblockade bis hin zum brachialen Redeverbot.

7. Die Verteidigung des Religiösen

Die Untersuchung hat im Anschluß an die Oppositionen von arbiträrem und nicht arbiträrem Zeichenverständnis, Orientierung an der Kultur und an der Tradition, Regel und Text usw., wie sie von Uspenskij (1987; 1994b-b) und Lachmann (1994) aufgezeigt worden sind (s.o. Abschnitt 2), weitere spezifisch religiöse Oppositionen ergeben, in denen sich Alt- und Neugläubige im Dissens befanden: Dazu gehört erstens die Opposition zwischen dem Fortschrittsmodell ‚Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands der Offenbarung‘ und dem Verfallsmodell ‚Abfall von – versus Bewahrung der Offenbarung‘ (vgl. auch Pančenko 1996, 51). Hinzu kommt zweitens ein entgegengesetztes Offenbarungsverständnis: ‚Offenbarung‘ als Rezeptionsvorgang, der von bestimmten Bildungs- und Wissensvoraussetzungen abhängig ist, und ‚Offenbarung‘ als unmittelbarer (prophetischer) Empfang. Es lassen sich also ein ‚mittelbares‘ und ein ‚unmittelbares‘ Offenbarungsverständnis unterscheiden, wobei beiden Verständnissen von der jeweils gegnerischen Seite der Offenbarungscharakter abgesprochen wird. Bei Avvakum erscheint die Opposition von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit als axiologische Opposition von ‚falsch‘ und ‚wahr‘ oder auch ‚nicht authentisch‘ versus ‚authentisch‘, die sowohl in der weltlichen wie in der religiösen Kommunikation zum Tragen kommt. In beiden Kommunikationsbereichen

erklären sich aus dem Wert der Authentizität Avvakums Bewertung der Muttersprache (природный язык) als einzigem adäquaten Ausdrucksmittel, das Wahrheit gewährleisten kann, und seine grundsätzliche Skepsis gegenüber Fremdsprachen (s.o.). Im Rahmen der innerweltlichen Kommunikation folgt aus dem unbedingten Wert der Authentizität aber auch ein besonderes Pathos der Wahrheit („Правда от Бога, а ложь от дьявола“ (*Pustozerskaja proza* 1989, 115)), das in der sozialen und kommunikativen Realität des Protopopen zwangsläufig zu unauflösbaren Konflikten führen mußte, die entsprechend ausführlich im *Žitie* dargelegt und erörtert werden. Daß selbst der prophetische Priester perlokutionären Akten wie der *Verstellung* oder gar der *Lüge* nicht entgehen kann, wird als innerweltlicher Antagonismus durchlitten, der der seelsorgerischen Verarbeitung bedarf. Von *Verstellung* berichtet Avvakum bei der Begegnung mit sibirischen Ureinwohnern. Die von ihm begonnene, dann jedoch besonders von seiner Frau betriebene Schmeichelei gegenüber den Sibirer/inn/en wird grundsätzlich negativ (und stereotyp als negativ ‚weiblich‘) beurteilt, ist aktuell jedoch ein Akt der Rettung vor den ‚Wilden‘. „И не до меня и добры стали, и жены своя к жене моей привели. Жена моя также с ними лицемеритца, как в мире лезть совершается; и бабы удобрилися. И мы то уже знаем: как бабы бывают добры, так и все о Христе бывает добро. Спрятали мужики луки и стралы своя, торьговать со мною стали, – медведен я у них накупил, – да и отпустили меня“ (Avvakum 1963, 160).

Die Notwendigkeit zur unwahrhaftigen Rede wird von Avvakum als ‚Sein der Welt‘ rationalisiert, das selbst der ‚Antirhetoriker‘ nur in topischen Formeln ausdrücken kann: Es sei das Schmeicheln in dieser Welt so üblich, und man wisse ja längst, daß mit Christi Hilfe alles zum Besten stehe, wenn die Frauen miteinander verträglich seien... Schlimmer und d.h. im individuellen Sinne sündhafter ist dagegen die *Lüge*, zu der sich Avvakum auf seinen Fahrten ebenfalls gezwungen sieht: z.B. um einen flüchtigen Dieb vor Verfolgern zu verbergen, die ihm nach dem Leben trachteten: „Да и другова такова же увез замотая. Сего не хотели мне выдать; и он ушел в лес от смерти и, дождався меня на пути, плачючи, кинулься мне в карбас. Ано за ним погоня! Деть стало негде. Я-су, – простите! – соровал: яко Раав блудная во Ерихоне Исуса Наввина людей,¹⁸ спрятал ево, положи на дно в судне, и постелею накиннул, и велел протоплицеи дочери лечи на нево. Везде искали, а жены моей с места не тронули, – лишько говорят: ‚Матушка, опочивай ты, и так ты, государыня, горя натерпелась!‘ А я, – простите Бога ради! – лгал в те поры и сказывал: ‚Нет ево у меня!‘ – не хотя ево на смерть выдать. Поискав, да и поехали ни с чем; а я ево на Русь вывез“ (ebd., 158). Die Rettung des Verfolgten ist als solche gut, das Mittel der Lüge jedoch sündhaft. Dieses Dilemma kann nicht im Rahmen der unüberwindbaren Sündhaftigkeit der Welt aufgelöst werden, sondern bedarf der persönlichen Absolution durch seinen Beichtvater, der

¹⁸ Josua 2.

deshalb aus dem Text heraus direkt angesprochen wird. Avvakum läßt ihm, wie er wörtlich schreibt, einige Zeilen Platz, in die der angesprochene Starez (es ist der Mitgefangene und Mönch Epifanij) seinen Zuspruch einträgt. Der Text wird an dieser Stelle zur dialogischen Oberfläche in der Funktion eines *Beichtgesprächs*¹⁹: „Старец да и раб Христов, простите же меня, что я лггал тогда. Каково вам кажется? Не велико ли мое согрешение? При Рааве блуднице, она, кажется, так же сделала, ди писание ея похваляет за то. И вы, бога ради, поразсудите: буде грехотворно я учинил, и вы меня простите; а буде церковному преданию не противно, ино и так ладно. Вот вам и место оставил: припишите своєю рукою мне, и жене моей, и дочери или прощение, или епитимию, понеже мы за одно воровали – от смерти человека ухоронили, ица ево покаянияк Богу. Судите же так, чтоб нас Христос не стал судить на страшном суде сего дела. Припишите же что-нибудь, старец. // Бог да простит тя и благословит в сем веце и в будущем, и подружью твою Анастасию, и дщерь вашу, и весь дом ваш. Добро сотворили есте и праведно. Аминь. // Добро, старец, спаси Бог на милостыни! Полно тово“ (ebd., 158).

In der spezifisch religiösen Kommunikation erscheint die Opposition von ‚authentisch‘ und ‚nicht authentisch‘ in dem weiteren Gegensatz von ‚kommunikativer‘ und ‚nicht kommunikativer‘ Beziehung zu Gott oder seinem Widersacher. Der Mangel an Kommunikativität oder ihre Zerstörung sind Merkmale des Dämonischen, d.h. dämonisches Handeln ist im Gegensatz zum göttlichen Handeln nicht kommunikativ (s.o. Abschnitt 5). Als nicht kommunikativ gelten im religiösen Bereich Zeichen, die nur indexalisch sind, während religiös kommunikative Zeichen implizite Nominationen und Prädikationen enthalten, also immer auch Darstellungsfunktionen erfüllen, einen Sinngehalt haben (s.o. Abschnitt 6). Erst in diesem Gegensatz von ‚kommunikativ‘ und ‚nichtkommunikativ‘ kommt die Opposition von arbiträrem und nichtarbiträrem Zeichenverständnis zum Tragen, denn die Austauschbarkeit der Zeichen(formen) mußte in den Augen der Altgläubigen die besondere Kommunikation zwischen Gott (als dem kreativen Zeichengeber) und Mensch (als dem Zeichenempfänger) zerstören und die religiöse Kommunikationssituation aufheben. Auf der Ebene der Kommunikation zwischen Menschen setzt sich die Zerstörung der Kommunikation zwischen Gott und Mensch in Gestalt von Illokutionsblockaden und brachialen Redeverboten fort. Diese sind für Avvakum zugleich ein Beweis der Häresie seiner Gegner, denn ihre Aggression stehe eindeutig im Widerspruch zur Lehre Jesu, sie sei vielmehr ein Gebot des ‚Tatargottes‘ Mohammed: „Смотри, слышателю, волею зовет Христос, а не приказал апостолом непокоряющихся огнем жечь и на виселицах вешать. Татарский бог Магмет написал во своих книгах сице: ‚Непокоряющихся нашему преданию и закону повелеваем главы их мечем

¹⁹ Vgl. dazu auch Schmid (2000, 57f.) und die dort genannte Literatur.

подклонити'.²⁰ А наш Христос ученикам своим никогда так не повелед. И те учителя явны, яко шиши антихристовы, которые, приводя в веру, губят и смерти предают; по вере своей и дела творят таковы же" (ebd., 171).

Živov (1996b, 465, 475) stellt für den Beginn des 17. Jahrhunderts die Entstehung der bewußten Opposition von weltlicher und sakraler Kultur fest. Mit der besonderen Kommunikativität des (rechtgläubigen) religiösen Handelns und Redens wird im Raskol dann intuitiv der besondere Raum des Religiösen, d.h. das Recht eines spezifisch religiösen Diskurses (der freilich alle anderen Diskurse dominieren soll) gegen die im Barock – nun von weltlicher Seite – wieder einsetzende Vereinheitlichung von Diskursbereichen verteidigt (vgl. ebd., 477f.). Lachmann (1994, 31) faßt diese Vereinheitlichungstendenzen unter dem Begriff der ‚Entekklasiastisierung‘ zusammen, in der die religiöse Differenzierung der Kommunikationsbereiche durch höfische Ordnung (politisch: Absolutismus) und diskursübergreifende Poetik und Rhetorik ersetzt wurde, die sukzessive alle Lebensbereiche erfassen sollte (s. ebd. 31f.; vgl. auch Eleonskaja 1990, 21ff., 86ff., 199ff.) und letztlich einen auf die Petrinischen Reformen zulaufenden Prozeß der Säkularisierung der Kultur einleitete (s. Živov 1996a, 59ff.; Pančenko 1996). Die Gegenkultur der Altgläubigen setzte dagegen ihre Bildungs- und Kulturverachtung, ihren radikalen Jenseitsglauben (ebd.) und vor allem den Wert der unmittelbaren Beziehung zu Gott (Živov 1996b, 477f.)²¹

Die Vereinheitlichung der Diskursbereiche, also jener diskursive Prozeß, gegen den der Radikalismus christlicher Authentizität gerichtet war, zeigte sich unter

²⁰ vgl. Sure 47, 4.

²¹ Die ‚Gegenkultur‘ und ihre kulturellen Erzeugnisse, allen voran Avvakums *Žitie*, sind auch als das zweite, autochthone (!), Barock in Rußland gedeutet worden (Mathauserová 1968; zur Diskussion: Lichačev 1987a, 251ff.; ablehnend: Isačenko 1980, 334), was insofern seine Berechtigung hat, als ja auch in Westeuropa in die universale Regelkultur des Barock die Regeldurchbrechung kulturell eingeschrieben war (z.B. Grimmselshausens *Simplicius Simplicissimus*). Die spezifische religiöse und damit besondere pragmatische Dimension des Raskol wird bei solchen Deutungen aber wiederum unzulässig übergangen. Die Spezifik des Religiösen und die Suche nach Authentizität zeigt sich dagegen besonders in Avvakums Nähe zum Christusnarrenium (городство) (und dessen ‚Gang aus der Kultur‘ (Lachmann 1994, 32)). Avvakum rühmt die besondere Frömmigkeit der Christsnarren (городовые), insbesondere seines Beichtkinds Fedor. In der Opposition von authentischem und nicht authentischem Ausdruck ist der Christsnarr ein Vertreter der vollkommenen Authentizität. Als ein „großer Glaubensheld“ habe Fedor gelebt, stellt Avvakum fest – und führt in der typischen Ambivalenz von Predigt und Beichte fort: anders als bei ihm selbst sei Fedors Glaube (bewiesen durch sein Martyrium) frei von „Geschwätz“ („басня“) (dem Gegenteil von Authentizität!) gewesen: „Зело у Федора тово крепок подвиг был: в день юродьствует [vgl. Arg. 16, 26b.; Н.К.], а ноц всю на молитве со слезами. Много добрых людей знаю, а не видал подвижника таково! [...] Зело у него во Христа горяча была вера! Да что много говорить? Как начал, так и скончал! Не на баснях проходил подвиг, не как я окаянной; того ради и скончался боленше“ (Avvakum 1963, 167).

anderem in der Einordnung von religiösen Rede- und Textgattungen in den rhetorischen Regelkanon, in dem eine Textsorte wie die *Predigt* zum Spezialfall der Epideiktik werden konnte. Im 18. Jahrhundert sahen sich etwa Stefan Javorskij oder Feofan Prokopovič mehr als Redner denn als Prediger in einem eng gefaßten religiösen Sinn (vgl. Lachmann 1982, LII; Smolitsch 1991, 37). Für Michail Lomonosov, um ein drittes Beispiel zu nennen, war die kirchliche Predigt eine Rede im allgemeinen Paradigma der Redegattungen (Lomonosov 1952) und noch am Ende des 18. Jahrhunderts unterschied sich etwa für den späteren Reformier unter Alexander I. und damaligen Lehrer am Alexander Nevskij-Seminar in Sankt Petersburg, Michail Speranskij, die Predigt nur durch ihre besondere Emotivität von anderen Redegenres (Speranskij 1844; s. Kuße 1994, XXIIIff.; ders. 1998b; vgl. auch Graudina/Mis'kevič 1989, 58). Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde dann wieder, diesmal explizit und besonders auf dem Gebiet der Homiletik, die Frage nach der Spezifik des Religiösen als einer besonderen, allen weltlichen Diskursen entgegengesetzten Kommunikationsform gestellt (vgl. Kuße 1994; ders. 1995).²²

Die kommunikative Besonderheit des Religiösen: Im 17. Jahrhundert hat sie Avvakum, implizit und intuitiv, in seinem Kampf gegen vermeintliche Häresien verteidigt.

Quellen

- Avvakum 1963. „Žizneopisanie Avvakuma,, A.N. Robinson (Hrsg.), *Žizneopisanija Avvakuma i Epifanija. Issledovanie i teksty*, Moskva, 139-178.
 1989. *Pustozerskaja proza*, V.M. Živov (Hrsg.), Moskva.
 1975. *Pustozerskij sbornik. Avtografy sočinenij Avvakuma i Epifanija*, N.S. Demkova/N.F. Droblenkova/L.I. Sazonova (Hrsg.), Leningrad.

Literatur

- Barsov, N. 1893. „Art.: Gomiletika,, *Ėnciklopedičeskij slovar'*, Bd. 9, Sankt Petersburg, 161-164.
 Benz, E. 1959. *Die Ostkirche im Lichte der protestantischen Geschichtsschreibung von der Reformation bis zur Gegenwart*, München.
 Braunstein, P. 1990. „Annäherungen an die Intimität: 14. und 15. Jahrhundert“, G. Duby (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. 2: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance, Frankfurt/M., 497-587.
 Bubnov, N.Ju. 1995. *Staroobrjadčeskaja kniga v Rossii vo vtoroj polovine XVII veka. Istočniki, tipy i evoljucija*, Sankt Petersburg.

²² Im russischen Brockhaus faßt der Homilet Barsov am Ende des 19. Jahrhunderts für die Homiletik die Diskussion in der Frage zusammen: „Одно ли и то же, по своей природе, проповедь церковная и ораторское искусство вообще, составляет ли церковная проповедь лишь вид ораторства вообще?“ (Barsov 1893, 161).

- Cassirer, E. 1994⁹. *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: Das mythische Denken, Darmstadt.
- Dalferth, I.U. 1981. *Religiöse Rede von Gott*, München.
- Demin, A.S. 1998. „Žitie Avvakuma“, ders., *O chudožestvennosti drevnerusskoj literatury*, Moskva, 55-8.
- Demkova, N.S. 1974. *Žitie protopopa Avvakuma. Tvorčeskaja istorija proizvedenija*, Leningrad.
- 1975. „Istorija sozdanija Pustozerskogo Sbornika Zavolovko i tekstologičeskie problemy ego izučenija“ N.S. Demkova/N.F. Droblenkova/L.I. Sazonova (Hrsg.), *Pustozerskij sbornik. Avtografy sočinenij Avvakuma i Epifanij*, Leningrad, 162-210.
- Družinin, V. 1913. „Rezension: Prof. N.V. Kapterev. Patriarch Nikon i car' Aleksej Michajlovič. Dva toma. Sergiev Posad. 1909 i 1912 g.“, *Žurnal ministerstva narodnago prosvěščenija. Novaja serija, Čast' XLVI. Avgust 1913*, 278-313.
- Eisman, W. 2000. „Kultur und Sprache in Russland“, W. Eismann/P. Deutschmann (Hrsg.), *Kultur-wissenschaft-russland. Beiträge zum Verhältnis von Kultur und Wissenschaft aus slawistischer Sicht*, Frankfurt/M. u.a., 61-84.
- Eleonskaja, A.S. 1990. *Russkaja oratorskaja proza v literaturnom processe XVII veka*, Moskva.
- Faryno, J. 1999. „Jazyk russkij“; „Jazyk cerkovnoslavjanskij“, A. de Lazari (Hrsg.), *Idee w Rosij. Idei v Rossii. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Bd. 2, Łódź, 446-452; 456-463.
- Florovskij, G. 1937. *Puti russkago bogoslovija*, Paris.
- Freidhof, G. 1992. „Typen dialogischer Kohärenz und Illokutions-Blockade.“, *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 37/2, 215-230.
- Gitermann, V. 1965. *Geschichte Rußlands*, Bd. 1, Frankfurt/M.
- Graudina, L.K./Mis'kevič, G.I. 1989. *Teorija i praktika russkogo krasnorečija*, Moskva.
- Greyerz von, K. 2000. *Religion und Kultur. Europa 1500-1800*, Göttingen.
- Gudzij, N.K. 1959. *Geschichte der russischen Literatur. 11.-17. Jahrhundert*, Halle (Saale).
- Harnack, A. von 1999. *Das Wesen des Christentums*, Hrsg. und kommentiert von T. Rendtorff, Gütersloh.
- Hauptmann, P. 1963. *Altrussischer Glaube: der Kampf des Protopopen Avvakum gegen die Kirchenreformen des 17. Jahrhunderts*, Göttingen. (= Kirche im Osten. Monographienreihe Bd. 4)
- Heller, W. 1988. „Zum gegenwärtigen Stand der historischen Raskolforschung“, B. Panzer (Hrsg.), *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen. Akten des Heidelberger Symposions vom 28. bis 30. April 1986*, Heidelberg, 81-99. (=Heidelberger slavistische Forschungen. Bd. 1.)
- Hollberg, W. 1994. *Das russische Altgläubigentum*, 2 Bde, Tartu/Dorpat.
- Hübner, K. 1985. *Die Wahrheit des Mythos*, München.
- Hüttl-Folter, G. [Chjutl'-Fol'ter, G.] 1978. „Diglossija v drevnej Rusi“, *Wiener slavistisches Jahrbuch*. Bd. 24, 108-123.
- 1980. „Zur Sprache der Nestorchronik: Russischkirchen-slawisch-alttrussische lexikalische Wechselbeziehungen“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. 41/1, 34-57.

- Slaves*. Bd. 1: *Slavic Cultures in the Middle Ages*, Berkley/Los Angeles/Oxford, 276-296. (= California Slavic Studies. Bd. 16.)
- Isačenko, A. [Issatschenko] 1980. *Geschichte der russischen Sprache. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Heidelberg.
- Jagoditsch, R. 1930. „Einleitung“, *Das Leben des Protopopen Awwakum von ihm selbst niedergeschrieben*. Übersetzung aus dem Altrussischen nebst Einleitung und Kommentar von R. Jagoditsch, Berlin/Königsberg, 1-63.
- Jamme, Ch. 1991. „Gott an hat ein Gewand“, *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt/M.
- Kapterev, N.F. 1909-1912. *Patriarch Nikon i car' Aleksej Michajlovič*, 2 Bde, Sergiev Posad.
- Kartašev, A.V. 1959. *Očerki po istorii russkoj cerkvi*, 2 Bde, Paris. [Nachdruck: Moskva 1991.]
- Keipert, H. 1999. „Geschichte der russischen Literatursprache“, H. Jachnow unter Mitarbeit von S. Dönninghaus, K. Niehörster, K. Tafel und M. Wingender (Hrsg.), *Handbuch der sprachwissenschaftlichen Russistik und ihrer Grenzdisziplinen*, Wiesbaden, 726-779.
- Kireevskij, I.V. 1911. „O karaktere prosvješčenija Evropy i o ego otnošenii k prosvješčeniju Rossii“, M. Geršenzon (Hrsg.), *Polnoe sobranie sočinenij I.V. Kireevskago v dvuch tomach*, Bd. 1, Moskva, 174-222. [Nachdruck: Westmead u.a. (England) 1970.]
- Ključevskij, V.O. 1993. *Russkaja istorija. Polnyj kurs lekcij v trech knigach*, Moskva.
- Kuße, H. 1994. „Einleitung“, *Amyrosij, Archiepiskop. Živoje Slovo*, Char'kov 1903². Nachdruck und Einleitung von Holger Kuße, München, S. I-XLIV. (= *Specimina philologiae Slavicae*. Bd. 101.)
- 1995. „Istina i propovedovanie. „Živoje Slovo“ Archiepiskopa Amyrosija (Ključareva, 1820-1901) i sootnošenje meždu gomiletikoj i ritorikoj“, N.D. Arutjunova/N.K. Rjabceva (Hrsg.), *Istina i istinnost' v kul'ture i jazyke*, Moskva, 78-85. (= Logičeskij analiz jazyka.)
- 1998a. *Konjunktionale Koordination in Predigten und politischen Reden. Dargestellt an Belegen aus dem Russischen*, München. (= *Specimina philologiae Slavicae*, Supplementband 61.)
- 1998b. „Die Rhetorik der Leidenschaften: Speranskij's „Regeln der höheren Redekunst“ als Quelle einer historischen Pragmatik des Russischen“, *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 43/1, 62-80.
- Lachmann, R. 1982. „Vorbemerkung und Einleitende Untersuchungen“, R. Lachmann (Nachdruck hrsg.), *Feofan Prokopovič, Libri X. Kijoviae 1706*, Köln/Wien, VII-CII.
- 1994. „Die Problematisierung der Rhetorik. Kanon und Gegenkanon in der russischen Kultur des 17. Jahrhunderts“, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München, 21-50.
- Lichačev, D.S. 1987a. „Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov. Ėpochi i stili“, *Izbrannye raboty v trech tomach*, Bd. 1, Leningrad, 24-260.
- 1987b. *Smech v drevnej Rusi*, ders., *Izbrannye raboty v trech tomach*, Bd. 2, Leningrad, 343-417.
- 1987c. „Celovek v literature drevnej Rusi“, *Izbrannye raboty v trech tomach*, Bd. 3, Leningrad, 3-164.

- Lomonosov, M.V. 1952. „Kratkoe rukovodstvo k ritorike na pol' zu ljubitelej sladkorečija“, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd.7: Trudy po filologii, 1739-1758 gg. Moskva/Leningrad, 19-97.
- Losev, A.F. 1994. „Dialektika mifa“, *Mif, čislo, suščnost'*, Hrsg. von A.A. Tachogodi/I.I. Machan'kova, Moskva, 5-232. [dt.: Die Dialektik des Mythos, Hrsg. von A. Haardt, Hamburg 1994.]
- Lotman, Ju. 1996. „Očerki po istorii ruskoj kul'tury XVIII – načala XIX veka“, A.D. Košelev (Hrsg.), *Iz istorii ruskoj kul'tury*, Bd. 4: XVIII – načalo XIX veka, Moskva, 13-346.
- Lotman, Ju./Uspenskij, B.A. 1994. „Rol' dual'nych modelej v dinamike ruskoj kul'tury (do konca XVIII veka)“, B.A. Uspenskij, *Izbrannye trudy*, Bd. 1: Semiotika istorii. Semiotika kul'tury, Moskva, 219-253. [Orig.: Tartu 1977.]
- Mathauserová, S. 1968. „Baroko v ruské literatuře XVII století“, *Československé přednášky pro VI Mezinárodní sjezd slavistů*, Praha.
- Mensching, G. 1983. „Sprache und Religion“, M. Kaempfert (Hrsg.), *Probleme der religiösen Sprache*, Darmstadt, 9-33.
- Michels, G.B. 1999. *At War with the Church. Religious Dissent in Seventeenth-Century Russia*, Stanford, California.
- Nikonenko, V.S. 1996. *Russkaja filosofija nakanune petrovskich preobrazovanij*, Sankt Peterburg.
- Pančenko, A.M. 1996. „Russkaja kul'tura v kanun petrovskich reform“, A.D. Košelev (Hrsg.), *Iz istorii ruskoj kul'tury*, Bd. 3: XVII-načalo XVIII veka, Moskva, 9-261.
- Pascal, P. 1963. *Avvakum et les débuts du raskol*, Paris/La Haye.
- Pleyer, V. 1961. *Das russische Altgläubigentum. Geschichte. Darstellung in der Literatur*, München. (= Slavistische Beiträge, Bd. 4.)
- Pljuchanova, M.B. [Pliukhanova] 1993. „Tradicionnost' i unikal'nost' sočinenij protopopa Avvakuma v svete tradicii Tret'ego Rima“, B. Gasparov/O. Raevsky-Hughes (Hrsg.), *Christianity and the Eastern Slaves*, Bd. 1: Slavic Cultures in the Middle Ages, Berkley/Los Angeles/Oxford, 297-327. (= California Slavic Studies. Bd. 16.)
- 1996. „O nacional'nych sredstvach samoopredelenija ličnosti: samosakralizacija, samosožženie, plavanje na korable“, A.D. Košelev (Hrsg.), *Iz istorii ruskoj kul'tury*, Bd. 3: XVII-načalo XVIII veka, Moskva, 380-459.
- Podskalsky, G. 1988. „Rolle und Bedeutung endzeitlicher Vorstellungen (Antichrist) im Schrifttum der Altgläubigen“, B. Panzer (Hrsg.), *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen. Akten des Heidelberger Symposions vom 28. bis 30. April 1986*, Heidelberg, 203-223. (=Heidelberger slavistische Forschungen, Bd. 1.)
- Robinson, A.N. 1963. „Tvorčestvo Avvakuma i Epifanija, russkich pisatelej XVII veka“, A.N. Robinson (Hrsg.), *Žizneopisanija Avvakuma i Epifanija. Issledovanie i teksty*, Moskva, 3-135.
- 1974. *Bor'ba idej v ruskoj literature XVII veka*, Moskva.
- Robson, R.R. 1995. *Old Believers in Modern Russia*, De Kalb.
- Scheidegger, G. 1999. *Endzeit. Russland am Ende des 17. Jhdts*, Frankfurt/M. (= Slavica Helvetica Bd. 63.)

- Schmid, U. 2000. *Ichenwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen*, Zürich/Freiburg. (= Baseler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas, Bd.1.)
- Smolitsch, I. 1991. *Geschichte der russischen Kirche*, Bd. 2, Berlin.
- Sørensen, H.Chr. 1957. „Die stilistische Verwendung kirchenslavischer Sprachelemente in der Autobiographie Avvakums“, *Scando-Slavica*, Nr. 3, 154-175.
- Speranskij, M.M. 1844. *Pravila vyšago krasnorečija*, Sankt Peterburg.
- Steinke, K. 1988a. „Die Altgläubigen und ihre Sprache“, B. Panzer (Hrsg.), *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen. Akten des Heidelberger Symposiums vom 28. bis 30. April 1986*, Heidelberg, 293-312. (= Heidelberger slavistische Forschungen, Bd. 1.)
- 1988b. „Avvakum und die Erneuerung Rußlands“, K.C. Felmy/G. Kretschmar/F. von Lilienfeld/C.J. Roepke (Hrsg.), *Tausend Jahre Christentum in Rußland. Zum Millenium der Kiever Rus'*, Göttingen, 549-558.
- Stender-Petersen, A. 1986^f. *Geschichte der russischen Literatur*, 2 Teile, München.
- Tschizewskij, D. 1959. *Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte*, Bd. 1: 10.-17. Jahrhundert, Hamburg.
- Uspenskij, B.A. 1987. *Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI-XVII vv.)*. München. (= Sagners Slavistische Sammlung. Bd. 12.)
- 1994a. *Kratkij očerk istorii russkogo jazyka (XI-XIX vv.)*, Moskva.
- 1994b. „Raskol i kul'turnyj konflikt XVII veka“, *Izbrannye trudy*, Bd. 1: Semiotika istorii. Semiotika kul'tury, Moskva, 333-367.
- 1994c. „Otnošenje k grammatike i ritorike v Drevnej Rusi (XVI-XVIIvv.)“, *Izbrannye trudy*, Bd. 2: Jazyk i kul'tura, Moskva, 7-25.
- Uvarov, M. 1998. *Architektonika ispovedal'nogo slova*, Sankt-Peterburg.
- Vinogradov, V.V. 1980. „O zadačach stilistiki. Nabljudenija nad stilem žitija protopopa Avvakuma“, *O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, 3-41.
- Zachar'in, D. 1998. „Illokutions-Blockade und brachiale Redeverbote. Konversation und Körperaktion“, *Wiener Slavistischer Almanach*. Bd. 42, 5-41.
- Zen'kovskij, S. 1970. *Russkoe Staroobrjadčestva. Duchovnyje dviženija semnadcatogo veka*, München. (= Forum Slavicum. Bd. 21.)
- Živov, V.M. 1996a. *Jazyk i kul'tura v Rossii XVIII veka*, Moskva.
- 1996b. „Religioznaja reforma i individual'noe načalo v russkoj literature XVII veka“, A.D. Košelev (Hrsg.), *Iz istorii russkoj kul'tury*, Bd. 3: XVII-načalo XVIII veka, Moskva, 460-485.

Rainer Grübel

**ASTARTE, ISIS UND OSIRIS AN DER NEVA.
DIE RESAKRALISIERUNG SÄKULARISierter WELT
IN ROZANOV'S ÄGYPTENMYTHOS**

„[...] мы сами из Европы сделали для себя как бы какой-то духовный Египет.“

„[...] wir selber haben für uns aus Europa gleichsam irgendein geistiges Ägypten gemacht.“

F. Dostoevskij, *Dnevnik pisatelja*, Januar 1881
(PSS, Bd. XXVII, M. 1984, 36)

1. Chronos und Ethos: zwei Modelle der Säkularisation und ihre Mängel

„Alle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre sind säkularisierte theologische Begriffe.“

C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1934, 49.

Hat man in Europa die Säkularisation vor allem als Überwindung der mittelalterlichen, Diesseits und Jenseits trennenden Zwei-Welten-Lehre des Augustinus durch den in Hegel und Marx gipfelnden, durchweg diesseitigen Geschichtsbegriff *chronologisch* bestimmt,¹ so deutete der amerikanische Soziologe Talcott Parsons (1937) sie mit E. Troeltsch (1927) vorrangig *axiologisch*: als Übersetzung religiöser Wertvorstellungen in ethische. Diese Translation sah er in den Religionen selber angelegt;² die Glaubenslehren trugen den Kern der Verwandlung von Transzendenz in Immanenz gleichsam von Beginn an in sich. Auch die von Hegel ausgehende Geschichtsphilosophie³ deutet das Überwinden der Trennung der *Civitas Dei* von *Civitas mundi* als naturwüchsigen Vorgang. Hegels ‚Weltgeist‘ und Marx’ ‚Dialektik der Geschichte‘ sind durch nichts zurückzuhalten.

Parsons argumentiert von jenem rationalistischen Normengefüge des profanierten Calvinismus her, das anders als säkularisierter Katholizismus und ver-

¹ O. Marquard, Säkularisierung, in: G. Ritter (u.a., Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel 1992, 1133-1158.

² B.S. Turner (Hg.), *The Talcott Parsons Reader*, Cambridge 1999.

³ Auch Hegel kennt indes einen negativen Säkularisationsbegriff. Cf. Marquard, op. cit., 1135.

weltlichte Orthodoxie keiner kompensatorischen Ästhetisierung der Welt zu bedürfen schien. Auf Sinnlichkeit angelegt, verbuchte die ostkirchliche Kultur wie die katholische dagegen den Verlust des Religiösen als Sinnenopfer und suchte ihn (dies zeigen Gesamtkunstwerke bei Gogol⁴, Chlebnikov⁴ und Wagner) durch Ästhetisierung wettzumachen. Der Unterschied springt in die Augen, halten wir den Protestanten Kierkegaard und den Katholiken Bergson gegeneinander, den evangelischen Bultmann und den katholischen Rahner, den Protestanten Rudolf Otto und den aus der Orthodoxie kommenden Rozanov. Parsons Modell der Verweltlichung ist indes blind für jene kompensatorische Aisthesis, die das manische amerikanische Verhüllen von Alter und Tod durch Schminke bloßlegt: Hollywood ist amerikanisches Surrogat der ‚Synthese der Künste‘. Zum anderen kann Parsons' transformative Axiologie die Frage nicht schlüssig beantworten, wieso die jüdische Orthodoxie bis auf den heutigen Tag der Verweltlichung durch Ablehnung des Staates vor der Ankunft des Messias hat widerstehen können.

Der geschichtsphilosophische Entwurf der Verweltlichung wiederum versetzt jenseitiges Heil (und mit ihm das Heilige) in innerweltliche Zukunft. Er muß dabei jene Schranke, die das Jenseits von Augustinus' *Civitas Dei* gegen das Diesseits schützt, ersatzweise zwischen Gegenwart und Zukunft aufrichten, muß Eschatologie durch Utopie ersetzen. Die diesem Entwurf innewohnende Aporie erwächst aus der unterstellten Positivität und diesseitigen Endlichkeit von Geschichte: Wenn indes die Historie abgeschlossen wird, ist auch ihr Entwurf obsolet; er geht seiner kommende Ereignisse erklärenden Kraft verlustig; und wenn das Geschehen das Progressmodell widerlegt, ist der Erklärungsentwurf der Verweltlichung selber hinfällig. Als ihr Ersatz tritt die Ästhetik des Neuen hervor.

Die Ästhetik der Innovation bildet die Schwundstufe ästhetisierten Fortschrittsdenkens. Ästhetisierung freilich eignete bereits dem Entwurf immanenter Geschichte: Die Trias ‚Altertum, Mittelalter, Neuzeit‘ mit dem Einmünden der letzteren in die erstere gibt dafür das beste Beispiel ab. Hat das Progressmodell den Gesichtspunkt stetiger Meliorisierung vom Ascensus-Moment der religiösen Eschatologie geborgt, entleiht ihm der zivilisationskritische Standpunkt Rousseaus das Descensus-Moment.⁵ Außerhalb der historisierenden Perspektive erzeugt Verweltlichung den offenkundig unwiderstehlichen Druck, das ethisierte Religiöse (etwa vermeintlich heile, ja ‚heilige‘ Natur) zum Ausgleich zu generalisieren

So erzeugt Säkularisation im Zuge einer umfassenden Differenzierung („Modernisierung“) die kompensatorische Neigung zu stetiger Vereinheitlichung. Sie faßt auch als Verschmelzung von Philosophie und Religion, von Gnosis und Pistis Fuß. In der russischen Kultur bietet das Denken Vladimir Solov'evs den ersten Entwurf solcher (Re-)Integration von Religion und Philosophie. Und gerade

⁴ Cf. Verf., Chlebnikovs *Zangezi* als Kontrafaktur der Liturgie, in: Grübel 2001, 615-672.

⁵ Um das Auf- resp. Abstiegsmodell kreist die Diskussion über Norbert Elias' ‚Prozeß der Zivilisation‘, dem sich ein gegenläufiger ‚Prozeß der Barbarisierung‘ entgegensetzen läßt.

es denkt den philosophischen Ausgriff aufs religiöse Denken als jene globale Vereinigung, die *differentia* und *unio* auf prätotalitäre Weise in eins setzt:

Für die religiöse Spekulation ist die Gottheit vor allem das Absolute, das heißt, das Unbedingte und Unendliche, losgelöst von jedem Unterschied und aller Vielheit – die reine Differenz oder All-Einheit.⁶

Kennzeichnen wir mit Solov'ev den Bezug aufs Absolute als Besonderheit des religiösen Wertes⁷ (cf. Schleiermachers Bestimmung der Religion als ‚Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit von Gott‘), so macht die Identifikation von Differenz und Einheit auch die Unterscheidung von Religiösem und Nichtreligiösem, von Heiligem und Profanem, von Göttlichem und Teuflischem, von Jenseitigem und Diesseitigem zunichte. Solov'evs ‚religiöse Spekulation‘ übersetzt Hegels globale Geschichte des Weltgeistes (zurück) in religiöse Terme.

Die andere Möglichkeit, auf Utopie und Fortschrittsdenken, auf Ethisierung des Religiösen und innerweltliche Untergangsprophetien zu reagieren, liegt in der Resakralisierung des Verweltlichten,⁸ im Umkehren der den „okzidentalentalen Rationalismus“ prägenden „Entzauberung der Welt“.⁹ So antworteten an der Wende zum 20. Jahrhundert der Säkularisierung Rußlands, dem Werte- und Funktionswandel im 18. und 19. Jahrhundert vormals religiöser Formen, Entwürfe und Inhalte, vielfältige Bestrebungen zur Wiederaufrichtung einer sakralen Welt. Sie prägen die esoterische Wirkung der Theosophin Blavatskaja (1831-1891) wie das neomythische Motivnetz der russischen Symbolisten, sie kennzeichnen das Bemühen, den Glauben philosophisch zu rechtfertigen, im Denken Lev Šestovs nicht anders als Pavel Florenskijs¹⁰ gegenläufigen Versuch, Wissenschaft und Religion zur Deckung zu bringen. Sie prägen Fedorovs Appell, Gottes Schöpfung als „Gemeinsame Tat“ („Обšće delo“) der Menschen durch Überwinden von Tod und Sexualtrieb sowie durch das Wiedererwecken aller Toten zu vollenden.

Damit tritt die Resakralisierung als zur Werte- und Funktionsdifferenzierung der modernen Welt gegenläufiges Streben hervor. Dieses Bemühen um die Reintegration der zerfallenden Welt als antimoderne Zielsetzung der vermeintlich selber modernen Differenzierung entgegenzuhalten, setzt eine verkürzte, weil binäre

⁶ Solowjew 1953-1980, Bd. III, 221.

⁷ Cf. mein Beschreibungsmodell der Axiologie in: Verf. 2001.

⁸ F. Overbeck (*Über die Christlichkeit unserer heutigen Theologie*. (2) Leipzig 1903, 34) kritisierte die Theologie als „ein Stück Verweltlichung“.

⁹ M. Weber, „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, *Gesammelte Schriften zur Religionssoziologie*. Bd. I, Tübingen 1963, 73-236, hier 94.

¹⁰ Diese Synthese ist als Gegenentwurf zu Husserls Bemühen zu verstehen, die Philosophie im Rahmen der Phänomenologie in die Wissenschaft zu integrieren.

Perspektive voraus. Sie kennt nur zwei Zustände: Teil sein oder Ganzes, profan oder heilig. Da der Mensch es letzten Endes (in welchen verkleinerten und camouflierten Dimensionen auch immer) stets auch mit dem Ganzen der Welt zu tun hat, muß jede Zerteilung des Ganzen mit einem verdeckten oder auch vorgezeigten Griff aufs Umfassende kompensiert werden. So wurde die extreme soziale Fragmentarisierung der Welt in der kommunistischen und in der rassistischen Gesellschaft – genetische Codierung als Germane vs. Jude, Sozialbiographie als Proletarier vs. Adliger oder Bourgeois – durch den Totalitarismus ihrer Binnenstruktur kompensiert. Er prägte auch ihre Kulturpraxis: Es war der vermeintlich einheitliche ‚Volkskörper‘ der Arier oder Proletarier, der alles Heterogene ausspie.

Wo es Rozanov (2000, 227) um die Wiederherstellung der „Ganzheit der Welt“ („celoe mira“) zu tun war, schwebte ihm zur Restitution des Ganzen der Anschluß an den Paganismus nicht weniger vor als der an Juden- und Christentum. Das Heidentum sei dem Christentum an Wissen überlegen (Rozanov 2002, 236).

Язычество столько же истинно, как и христианство, и притом в таких же существенных [частях]. Оно было побеждено насилием и риторикой [...] (Rozanov 1999, 5)

Das Heidentum war genauso wahrhaft wie das Christentum und zudem in ebenso wichtigen [Teilen]. Besiegt worden ist es durch Gewalt und Rhetorik [...].

Am Beispiel Rozanov erweist sich der vereinfachende Begriff der Verweltlichung, demgemäß durch Verallgemeinerung weltlichen Geschichtsverständnisses oder Ethisierung religiöser Werte eine vormals durchweg christliche Kultur mit ihrer Eschatologie in eine ganz und gar weltliche übergeführt wird, nicht als tragfähig. Rozanov hebt vielmehr den traditionellen russischen Doppelglauben („dvoeverie“) – das Nebeneinander von Christentum und Heidentum im Volksglauben – auf eine schriftkulturelle, eine literarische Ebene. Er verknüpft dabei den Idealismus der jüdisch-christlichen Religion mit dem Materialismus der Folklore.¹¹ So wurde der Gottesbegriff des Monotheismus mit dem ihm fremden Animismus volkskultureller Vorstellungen zusammengefügt.

Das Erforschen von Verweltlichung und gegenläufiger Vergöttlichung sollte nicht zweigliedrig verfahren und Profanes geradlinig aus Sakralem herleiten oder vice versa (und dabei bündig entgegensetzen), es muß auch das bereits vorhandene Profane respektive Sakrale berücksichtigen und deren Transformation in Betracht ziehen. Erst einem solchen differenzierten Blick erschließt sich die Beson-

¹¹ Diesen Materialismus profiliert Bachtin als Nachfolger Rozanovs in seinem Rabelais-Buch. Der Karnevalismus erscheint so auch als Korrektiv zu Hegels *Philosophie der Geschichte*.

derheit der Resakralisierung. Rozanov las Texte Puškins, Lermontovs und Dostoevskijs mit einer säkularisierten Ästhetik ‚zurück‘ auf ihre sakralen Gehalte.

Der russische Philosoph, Journalist und Literat bezog dabei Themen, Motive und Sememe der Folklore nicht aus der ostslavischen Mythenwelt, mit der er, anders als die Kinder wohlhabender Adliger, mangels einer Kinderfrau nicht vertraut gemacht worden war. Er schöpfte die pagane Welt vielmehr aus dem, was ihm an Wahrnehmungen, Einsichten und Vorstellungen von der altägyptischen Welt zugänglich wurde. Und so deutete er Texte der genannten russischen Autoren als Illustrationen der altägyptischen Glaubenswelt.

Zum einen betrieb Rozanov mit anderen russischen Kosmisten und im Einklang mit den Symbolisten die Aufwertung der Gestirne, vor allem der Sonne und des Mondes. Zum anderen verfolgte er – wie Freud und Weininger – die Neubewertung des Geschlechtes. Ja, er suchte nach einer Mythe, die den Sonnenkult mit dem Geschlechtskult vereinigte. Vor diesem Hintergrund erschien ihm ganz Europa als „kastrierter“ (Rozanov 2000, 192) Erbe Ägyptens: Die ägyptische Religion sei Europa durch die jüdische und griechische Vermittlung um die Feier des Geschlechtlichen gekappt überliefert worden.

2. Ägypten: das ferne, pagane Andere im Griff der Entweltlichung

„[...] daß man den Pyramiden nicht sehr nahe kommen, ebenso wenig als zu weit davon entfernt sein müsse, um die ganze Rührung ihrer Größe zu bekommen.“

Immanuel Kant, *Die Kritik der Urteilskraft*.

Um einer Erscheinung in der Kultur einen anderen Stellenwert und eine andere Funktion zu verleihen, muß sie aus hinreichender Ferne herbeigeholt oder aber in sie verwiesen werden. Am leichtesten läßt sich das *Periphere* einem Funktions- und Wertewandel unterziehen. Dies zeigen die Alpen-, Orient- und Kaukasusmythen der (Vor-) Romantik, der Indianerkult Karl Mays sowie das ‚Poona‘ der ersten Nachkriegsgeneration in den 1960er Jahren. Zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erfüllte Nordafrika, vor allem Ägypten, die Rolle der fernen Bezugskultur, die, aufgewertet, das Eigene als Fremdes erscheinen lassen konnte. Das Nilland schien an der Grenze zu liegen und zugleich den Übergang zu bilden zwischen wildem, triebhaftem Afrika und durchrationalisiertem Abendland.

Die Antwort auf die Frage, weshalb Rozanov gerade Ägypten als letzten Inbegriff seiner Lebens- und Kulturvorstellung gewählt hat, fällt zugleich leicht und schwer. Zunächst muß man sich vor Augen halten, daß dem Provinzkind 1893 im Alter von siebenunddreißig Jahren endlich der begehrte Sprung in die russische Hauptstadt und damit eine der großen europäischen Metropolen gelungen war.¹²

¹² Rozanov („Zanimatel’nyj večer“, in: idem: 1995d, 187-193, hier 187) zeugt hiervon in einer

Wenig später machte sich indes erhebliche Enttäuschung über seine nervtötende Tätigkeit als Beamter in der Rechnungskontrolle der russischen Staatseisenbahn und die damit verbundene karge Bezahlung bemerkbar.¹³ Zwar erwies sich das Zusammenleben mit der neuen Lebensgefährtin, Varvara Rudneva, als erfüllte Liebe, doch versagte die Kirchenbürokratie die Scheidung von Apollinarija Suslova. Dadurch wurde der Staatsbeamte Rozanov faktisch der Bigamie schuldig,¹⁴ die von ihm gezeugten fünf Kinder waren wider seinen Willen unehelich.

Die Enttäuschung über die Weigerung der Kirche, die seit einem Jahrzehnt nicht mehr bestehende Ehe mit der siebzehn Jahre älteren Frau aufzulösen, zog auch Rozanovs Einstellung zur christlichen Religion in Mitleidenschaft¹⁵ – er verabscheute die seiner Auffassung nach der Scheidungsversagung zugrunde liegende Ablehnung der körperlichen Liebe durch das Christentum und insbesondere in den Episteln des in der Orthodoxen Kirche so wirkmächtigen Apostels Paulus. Auf der Suche nach Argumenten für die Scheidung fand er heraus, wie positiv die Urteile über die Sexualität im *Alten Testament* ausfielen; auch fiel ihm

Besprechung siamesischer Tänze: „Впечатления Востока редки у нас. Я никогда не бывал восточнее Симбирска; никогда не видал и не наблюдал наших так называемых <инородцев>. Хотя и был на Кавказе, – но увы, способ новейшего путешествия по железным дорогам и в почтовом омнибусе исключает какую-нибудь возможность рассматривания природы и людей. В сущности – везде видишь Петербург; Петербург – с Невского, Петербург – с Сенной, но все-таки Петербург, т. е. сумму удобства и приспособлений одного типа. Поэтому Востока мы вообще нисколько не знаем.“ (Eindrücke vom Osten sind bei uns rar. Ich war nie östlich von Simbirsk; habe nie unsere sogenannten ‚Fremdstämmigen‘ gesehen und beobachtet. Obschon ich im Kaukasus war, schließt, ojeħ, die Art des neuesten Reisens mit der Eisenbahn oder dem Postomnibus jedwede Möglichkeit der Betrachtung von Land und Leuten aus. Im Grunde sieht man überall Petersburg; Petersburg vom Nevskij, Petersburg von der Sennaja, gleichwohl aber Petersburg; d.h. die Summe von Bequemlichkeit und Vorrichtungen ein und desselben Typs. Deshalb kennen wir den Osten überhaupt nicht.) Anlässlich dieser Tänzer hat Rozanov die chinesische Sitte der eingeschnürten Füße von Frauen als „Erziehung der Beine“ (vospitanie nog, ebda. 188) gedeutet, die zum einen zu einer Ästhetisierung der Bewegung der Frauen führe, zum anderen aber der für Europa charakteristischen Frauenflucht entgegenwirke. Auch körperliche Formen verborgene Kleider wirkten der europäischen Entehrung der fremden Blicken bloßgestellten Frau entgegen.

¹³ Cf. Rozanovs („Ugolok Bessarabii“, in: idem 1994c, 574) These über die bindende Kraft der Provinz und die ‚befreiende‘ Wirkung der Metropole sowie die hieraus herrührende Sammlung Unfähiger und Träger in Petersburg.

¹⁴ Rozanov (1994a, 69) bezweifelte die Richtigkeit seines Verhaltens: „Господи: где же правда? Я люблю каноны святых, но не могу быть без потомства.“ (Heil, wo ist die Wahrheit? Ich liebe die Regeln der Heiligen, doch ich kann nicht ohne Nachkommen sein).

¹⁵ 1913 hat Rozanov (2000a, 188) den Anstoß „alles zum ‚Hidentum‘ zurückzudrehen“ („перевернуть все к ‚язычеству‘“) auf das Jahr 1897 datiert und mit der Fühllosigkeit der russischen Geistlichen motiviert.

auf: Der Prophet Moses war die Ehe mit einer zweiten Frau eingegangen.¹⁶ Und so gab er zunächst dem Judentum den Vorzug vor dem Christentum,¹⁷ bis er in der zweiten Hälfte der 90er Jahre die seiner Forderung nach Wertschätzung des Körperlichen noch mehr entgegenkommende altägyptische Kultur für sich entdeckte.

Indem Rozanov das *Alte Testament* über das Neue stellte, wurde gleichsam der Opfertod Christi überflüssig, und als er in einem zweiten Schritt der archaischen ägyptischen Kultur den Vorzug gegenüber dem Judentum gab, hob er den Sündenfall auf. Der Schritt zum ägyptischen Altertum wird so zum Eintritt in die Welt des Heiligen, ins Paradies. Auf den ersten Blick mag dieses Vorgehen utopisch wirken, doch ist es streng antiutopisch, insofern es nicht auf die Zukunft, sondern in die Vergangenheit ausgreift und den konkreten historischen Ort anweist, an dem dieser Garten Eden tatsächlich bestanden habe.

Auf Ägypten als Quellland von Kultur, aber auch auf die Überlieferungslinie des Sakralen vom Nil zu Wolga und Neva mag Rozanov bei der Lektüre von Danilevskijs slavophiler Programmschrift *Rußland und Europa* gestoßen sein:

Главный поток всемирной истории начинается двумя источниками на берегах древнего Нила. Один – небесный, через Иерусалим и Царьград достигает в невозмущенной чистоте до Киева и Москвы; другой – земной, человеческий, в свою очередь, дробящийся на два главные русла: культуры и политики, течет мимо Афин, Александрии, Рима – в страны Европы, временами иссякая, но опять обогащаясь новыми, все более и более обильными водами. (Danilevskij 1995, 430f.)

Der Hauptstrom der Weltgeschichte setzt mit zwei Quellen an den Ufern des alten Nil ein. Der eine, göttliche, gelangt über Jerusalem in ungetrübter Reinheit bis Kiev und Moskau; der andere, irdische, menschliche, strömt, geteilt in zwei Hauptströme: in Kultur und Politik, an Athen, Alexandrien und Rom vorbei in die Länder Europas, wobei er zeitweilig austrocknet, doch sich wieder mit neuen, immer üppigeren Wassern bereichert.

Während es Danilevskij darauf ankam, die beiden Ströme West- und Ostroms, Rußlands und Europas im Land der Wolga zu vereinigen, um (seinem Dreistadienmodell gemäß) eine neue Blüte der Kultur nahezulegen, schwebte Rozanov die Rückkehr zum Ausgangsort der genannten Kultur vor: in das Land des Nils. Dort glaubte er die Unberührtheit des Gartens Eden gefunden zu haben.

Allerdings schränkt diese Entscheidung für Ägypten die Zugänglichkeit des Paradieses ein. Es ist in der Ferne von Tausenden Jahren zugleich anwesend und abwesend: Räumlich ist es präsent in den Relikten und deren Reproduktionen,

¹⁶ Rozanov, „Sem’ja kak religija“, in: idem, 1995c, 67-106, hier 106 (Fußn. 2).

¹⁷ An der Ethik der Lehre Christi störte ihn die Lösung des kausalen Zusammenhangs zwischen Sünde und Leiden (Rozanov 1999, 305).

zeitlich ist es unwiderruflich absent durch sein Vergangensein. Dieses Präteritum macht sein Fehlen ja überhaupt erst spürbar, und dies verleiht dem Rozanovschen Paradies anders als den Utopien keinen verheißenden, zukunftsfrohen, sondern einen melancholischen, poetischen Charakter. In Wahrheit ist auch Rozanov *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, nur geht es nicht wie bei Proust um die ontogenetisch-biographische, sondern um die phylogenetisch-kulturhistorische Kindheit des Menschen. Unwiederbringlich verloren sind beide.¹⁸

Die erste bewußte Begegnung Rozanovs mit der ägyptischen Kultur fällt – wenn wir seinem Bekenntnis von 1906 trauen dürfen – ins Jahr 1893.¹⁹ Auf den täglichen Fahrten zu seiner Dienststelle passierte er auf der 1851 eröffneten Nikolaj-Brücke an der Neva-Uferstraße Petersburgs unweit der Akademie der Künste zwei seit 1834 aufgestellte ägyptische Originalskulpturen aus Theben, zwei Sphinxen des XV. vorchristlichen Jahrhunderts,²⁰ die vom „längsten Fluß der Welt“ zum „kürzesten“, aus der ältesten in die jüngste Stadt gekommen seien. Rozanov profiliert so den Gegensatz zwischen Herkunft- und Ausstellungsort der Denkmäler²¹, erzeugt aber zugleich einen Kulturraum, der vom frühesten Altertum bis in die unmittelbare Vergangenheit reicht.

Diese Sphinxen boten ihm „die fröhlichsten und lebendigsten“ („самые веселые и живые“)²² Gesichter dar, die er je in Petersburg vor Augen bekommen hatte; in ihrer Lebendigkeit erweckten sie den Eindruck, Tolstoj's Roman *Krieg und Frieden* (*Vojna i mir*) entsprungen zu sein.²³ Die dem Standort nahe Kaiserliche Akademie der Künste zeige unter den Gipsabdrucken aller bekannten griechischen und römischen Skulpturen keinen einzigen, der einen so lebhaften Eindruck hervorgerufen, ihn so erregt hätte. Anders als die Sphinxen schienen klassisch-antike Frauenskulpturen nicht in Lachen ausbrechen zu wollen; sie erweckten den Eindruck, sie seien „prachtvoll und tot“ („изящный и мертвый“).²⁴

¹⁸ Rozanov (1999, 308) behauptet freilich, es genüge, den Himmel mit Liebe zu betrachten.

¹⁹ A. Nikoljukins („Sozdatel' novogo žanra“, in: Rozanov 2001, 5-18, hier 10) Mitteilung, Rozanov habe die Ägyptische Abteilung der Petersburger Öffentlichen Bibliothek „seit jungen Jahren“ („с молодости“) besucht, ist irreführend: Er war damals 37 Jahre alt.

²⁰ Cf. V.V. Struve, *Peterburgskie sfinksy*, SPb. 1912.

²¹ Cf. die axiologische Implikation des Denkmaltransportes, dazu Verf. 2000, 383-386.

²² Rozanov, *Egipet*, in: idem 1999, 345-350, hier 346.

²³ Die Bemerkung geht einerseits am Desinteresse des Realisten für Ägypten vorbei, zeigt andererseits aber ungewollt die starke Fiktionsbindung von Rozanovs Ägyptenbild. 1897 äußerte er noch im Brief an P.P. Percov den Wunsch, Ägypten zu bereisen (dazu Fateev 2002, 221).

²⁴ Rozanov, „Egipet“, in: idem 1999, 347. Die Jugendlichkeit der „Belebung“ („oživlenija“) in den ägyptischen Skulpturen übertreffe die der „Umriss“ („očertanija“) in den griechischen.

Solche werthaltige, auf vitalistische Axiomatik gegründete Gegenüberstellung des Lebendigen und des Toten²⁵ diskreditiert die in Europa seit der Renaissance zum Exemplum erhobene Kultur der griechisch-römischen Antike, der Rozanov in seinem Moskauer Studium begegnet war. Diese Wertverschiebung hat ihren Vorläufer gewiß in der Romantik, die dem antiken Vorbild die europäischen Volkskulturen als gleichwertige Muster zur Seite gestellt und den Orient als Attraktion entdeckt hatte. Wie Macpherson im 18. Jahrhundert seinen gälischen Ossian erfand, wie die Gebrüder Schlegel das Morgenland als Alternative zum Abendland entdeckten, wie sich Puškin und mehr noch Lermontov für den Kaukasus²⁶ begeisterten, so (er)findet Rozanov sein ägyptisches Altertum.²⁷

Ein weiterer Umstand, der Rozanovs geistig-kulturelle Wahlheimat motiviert haben mag, ist deren Rußland vergleichbare Randlage²⁸ zu Asien. Nicht anders als das Land an der Wolga den Erdteil Europa, verbindet das Nilland den Kontinent Afrika mit dem Osten. Hinter Ägypten steht so auch der im neunzehnten Jahrhundert erforschte, zugleich lockende und abstoßende ‚Schwarze Kontinent‘,²⁹ jene Metonymie gleichermaßen beunruhigender und anziehender Natürlichkeit, die in Ägypten ‚aufgehoben‘, zugleich bewahrt und kulturell gebändigt ist.

Im Umfeld von Napoleons Feldzug nach Ägypten hatte auch die europäische Ägyptologie ihre Geburtsstunde erlebt. Anders als den wissenschaftlichen Ägyptologen ging es Rozanov weniger um die kognitive Entdeckung eines unbekann-

²⁵ Es verstehe sich nicht von selbst, daß Lebendiges wertvoller sei als Totes.

²⁶ Allerdings hat Rozanov („»Demon« Lermontova v okruženii drevnich motivov“, in: idem 1999, 187-196; idem, „»Demon« Lermontova i ego drevnie rodiči“, in: idem 1995b, 95-105) Lermontovs Poem mehr auf die antike Welt und darunter das alte Ägypten bezogen als auf den Kaukasus und sein Mittelalter. Den Kaukasus hat Rozanov („S juga“, in: idem 1994c, 10-41, hier 41) zwar 1898 für sich als „neue Welt“ („новый свет“) und als Teil Asiens entdeckt, ihn aber bemerkenswerterweise mit der Frage gelungener Russifizierung und nicht mit dem Orient in Verbindung gebracht. Auch auf seiner zweiten Kaukasus-Reise verknüpfte Rozanov („Domik Lermontova v Pjatigorske“, in: idem 1994c, 433-443, hier 434f.) den Kaukasus zwar mit seinem Widerlager Europa, nicht aber mit dem Orient. Diese großrussische Abstinenz zeigt er sogar im Bericht über den Besuch des Lermontov-Hauses in Pjatigorsk!

²⁷ Der Orient lag für den „geborenen Kostromaer und ewigen Nordländer“ („природного костромича и вечного северянина“) Rozanov („S juga“, in: idem 1994c, 10-41, hier 41) psychogeographisch im Süden.

²⁸ Seine Sensibilität für die psychische Lage an der Peripherie hat Rozanov („Ugolok Bessarabii“, in: idem: *Inaja zemlja, inoe nebo...*, M. 1994c, 568) in seinem Reisebericht aus Bessarabien ausgesprochen: „О колеблющейся психологии окраинного жителя вообще в ум никогда не приходит“ (An die schwankende Psychologie des Randbewohners zu denken, kommt einem [Bewohner der Landesmitte] niemals in den Sinn).

²⁹ Rozanov (1994a, 146) bringt denn auch die „archaischen“ („pervobytnye“) Menschen mit Afrika in Verbindung.

ten kulturellen Kontinentes, der in der Beschäftigung mit seinen Hinterlassenschaften einen tatsächlich oder vorgeblich der Wahrheitsfrage unterworfenen Eigenwert annimmt, ihm war es vorzüglich um die Veränderung des Ortes der Physis auf der europäischen Wertskala in ihrem Verhältnis zu Psyche und Geist zu tun. Er ging mit den jahrtausendealten Relikten der altägyptischen Kultur um, als seien es Erscheinungen seiner unmittelbaren, zumal russischen Gegenwart.³⁰

Vor allem in Lermontov sieht Rozanov seinen Vorläufer mit Blick auf die Wertschätzung des ägyptischen Kulturvorbilds.³¹ Vielfach zitiert er das *Märchen für Kinder* (*Skazka dlja detej*) sowie das Epos *Dämon* (*Demon*), das Lermontov zwar *Östliche Erzählung* (*Vostočnaja povest'*) unterteilt, dessen Handlungsort er von Spanien jedoch in den Kaukasus, keineswegs aber nach Ägypten verlegt hat. *Das Gebet* (*Molitva*) liest Rozanov als „eine umfassende Skizze Ägyptens“ („полный очерк Египта“).³² Es schließe die in den Pyramiden und Mumien verkörperte freudige Erwartung eines ewigen Lebens ebenso ein wie die Gewißheit des Zugriffs auf ein Füllhorn an Lebensfreude.

Vergleichsweise weniger stützt Rozanov sich bei seinem Nachweis der Präsenz der Vorstellungswelt des alten Orients in der russischen Kultur auf Puškin,³³ dessen Abkunft und dessen *Nachahmung des Korans* (*Podražanie Koranu*) ihm geeignete Anknüpfungspunkte hätten liefern können. Wiederholt verweist er zwar auf die *Ägyptischen Nächte* (*Egipetskie noči*), nie aber in seinen Ägypten-Texten.³⁴ Schon 1899 hat Rozanov den Zyklus *Ägyptische Nächte* in seinem Gedenkartikel *A.S. Puškin* als Beleg für die „Neigung“ ihres Autors „zu Kontrasten“ („тяготение к контрастам“)³⁵ gewertet: Der kleinliche Petersburger Čarskij und der knauserige Improvisator stehen Kleopatra gegenüber, Alexandrien hebt sich ab von der nächtlichen Stadt an der Newa. An anderer Stelle nimmt er den Zyklus nebst der *Hauptmannstochter* (*Kapitanskaja dočka*) immer-

³⁰ Gerade diese Fähigkeit Rozanovs hat D. Merežkovskij (1995, 413) gelobt.

³¹ Rozanov, „Egipet“, in: idem, *Vo dvore jazyčnikov*, M. 1999, 347. Rozanov („O drevneegipetskoj krasote“, in: idem, 1999, 17f.) hat angesichts der Kritik an seiner Gleichsetzung von Lermontov und semitischem Orient abgemildert statt von Ähnlichkeit von der „Tendenz zum Absteigen“ („тенденцию к схождению“) gesprochen. Cf. zu Rozanovs Lermontov-Bild und Deutung des Gedichtes „Morskaja carevna“ (Die Meeressprinzessin). Verf. 2003, Kap. 6.

³² Rozanov, „Nečto iz tumana ‚obrazov‘ i ‚podobij‘“, in: idem 1995c, 287-317, hier 289.

³³ Rozanov („Kul'tura i derevnja“, in: idem 1999, 61) schätzte Puškin 1899 mehr als Denker denn als Künstler; 1897 wußte er freilich noch nicht, über wen er mehr staunen sollte, über den Dichter oder den Denker (idem, „Dva vida pravitel'stva“, in: idem 2000b, 149-161, hier 153).

³⁴ Analog vermissen wir freilich Kleopatra in Rozanovs Ägypten-Texten!

³⁵ Rozanov, „A.S. Puškin“, in: idem 2000b, 19-40, hier 33. Ausnahmen: idem 1995c, 354, 362, 381, 384.

hin als Beleg für das Nebeneinander von Heidentum und Christentum bei Puškin.³⁶

Rozanovs Liebe zu Ägypten steht im räumlichen Kontext des Petersburger „Erinnerungs-Bildes“³⁷ an Altägypten sowie im zeitlichen Zusammenhang der Asien-Begeisterung Nikolajs II. Der hatte in den Jahre 1890/91 Sibirien bereist und Japan besucht. Zwar liegt das Nilland statt in Asien an dessen Nahtstelle mit Afrika, doch vereint Rozanovs Faible das Nilland mit dem Nahen Orient und entspricht so dem Panasiatismus des Zaren in seiner Abwendung von Europa.

1889 hatte Rozanovs Freund und Nestor B.N. Strachov (1889) seine Erinnerungen an eine zweimonatige Reise nach Konstantinopel und auf den Berg Athos veröffentlicht. Darin teilt er mit, vom Wunsch beseelt, etwas anderes als immerfort Europa zu sehen, habe er zunächst Ägypten besuchen wollen. Diese Idee sei aufgegeben worden, weil er fürchtete, auch am Nil außer auf altägyptische Überreste wieder nur auf Europa zu stoßen: auf die italienische Oper, auf Dampfschiffe und europäische Hotels. Als lebendige Gegenwart Asiens am Rande Europas habe ihn dagegen Konstantinopel gelockt, und nur durch die geographische Nähe des Berges Athos zur Kaiserstadt sei er dorthin geführt worden. Was Strachov in der Wirklichkeit versäumte, hat Rozanov auf dem Papier nachgeholt.

Der Philosoph Vl. Solov'ev hatte 1876 seine dritte und letzte Begegnung mit der Weltweisheit Sophia in der ägyptischen Wüste; 1896 kündigt sein Gedicht *Drei Begegnungen (Tri svidanija)* vom mystischen Zusammentreffen in der Sahara unweit Kairos. Er hat die Überlegenheit des Judentums über das alte Ägypten am Beispiel von Moses' Auszug aus dem Land am Nil auf das Niederringen des Dämonischen als Leitprinzip und damit auf den Abschied vom Heidentum gegründet (Solov'ev 1993, 40). Gegen dieses Wertgefälle von Paganität und Christentum zieht Rozanov zu Felde. Anknüpfen konnte der Solov'ev-Kritiker an der Auffassung des Religionsphilosophen, anders als dem die Selbständigkeit des Menschen leugnenden Orient liege der ägyptischen Religion und Kultur die Idee des ewigen Lebens zugrunde.³⁸ Daher hätten sie auch eine jede Aussöhnung mit dem Tod von der Hand gewiesen und eine ewige Natur als weibliches Prinzip entworfen, in dem die Gottheit sich als ewige Wiedergeburt entfalte.

Rozanov hegt keinerlei wissenschaftliche Ambitionen im akademischen Sinne, dies geht – wie bei seinem Verhältnis zum Judentum – schon aus dem Umstand hervor, daß er keine Anstrengungen unternommen oder auch nur ernsthaft erwogen hat, sich die altägyptische Sprache anzueignen. Er verläßt sich auf seine Seh-, Kombinations- und Deutungsfertigkeit sowie auf vorliegende Kompendien,³⁹

³⁶ Rozanov, „Zagadki Gogolja“, in: *Russkoe slovo*, 12. März 1909.

³⁷ Cf. W.St. Kissel 1999.

³⁸ Solov'ev 1901-1907, Bd. III, 270-382; Solowjew 1953-1980, Bd. II, 222.

³⁹ G.C.Ch. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, (3) 1884; K.R. Lepsius, *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*, 12 Bde, Berlin 1849-1860 (aufgeführt in *Religi-*

nutzt Handbücher, Kataloge, Atlanten und zog die Aisthesis – die In-Augenschein-Nahme von Bildern⁴⁰ – dem philologischen Studium litteraler Dokumente, der Sinnsuche in sprachlichen Texten grundsätzlich vor. Rozanov hat es erneut letztlich auf Ästhetik abgesehen, hier auf kulturell habitualisierte sinnliche Wahrnehmung von altägyptisch patiniertem Geschlecht und Gestirn.

Die ästhetische Wahrnehmung erschöpft sich für Rozanov nicht in äußerer sinnlicher Apperzeption, sondern schließt auch innere Wahrnehmung, das Körpergefühl⁴¹ also, mit ein. Just den Verlust „innerer Anschauung“ („внутреннее воззрение“),⁴² die sich aus „einer Familie wie aus dem Eden“ („семья как эдема“; ebda.) blutgemäß offenbare, beklagt der Ägyptophile bei den Europäern.

Auch bei seiner Einstellung aufs Ästhetische des Fremden scheint Rozanov sich an Leont'ev orientiert zu haben. Der hatte ihn 1891 im Brief vom 14. August eindringlich auf die Ästhetik von Natur und Geschichte verwiesen und die Ästhetik (im Einklang mit Nietzsche sowie mit Positionen in Dostoevskijs Prosa) als geeigneten Maßstab aller Kulturentwicklung empfohlen:

Я считаю эстетику мерилом, наилучшим для истории и жизни, ибо оно приложимо ко всем векам и ко всем местностям. Мерило положительной религии, например, приложимо только к самому себе (для спасения индивидуальной души моей за гробом, трансцендентный эгоизм) и вообще к людям, исповедующим ту же религию. [...] Мерило чисто моральное тоже не годится, придется предать проклятию большинство полководцев, царей, политиков и даже художников [...]. Это во-первых. А во-вторых, этическое мировоззрение неизбежно и всегда колеблется между двумя разными моральями: моралью внутренней борьбы (или моралью стремления) и моралью внешнего результата (мораль осуществления). [...] В эстетическом же мировоззрении все вмести́мо!.. И все религии, и всякая мораль, даже до некоторой степени и мораль внешнего результата. (Leont'ev 1993, 584f.)

ja žiznetvorčestva, 301 sowie in Rozanov 1899, 25). K.R. Lepsius, *Das Totenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin*, Berlin 1842 (aufgeführt in: Rozanov, „O drevneegipetskoj krasote“, in: idem 1999, 22). Cf. Rozanov 2000, 106; Karl Richard Lepsius (1810-1884), Johann Adolf Ermann (1854-1937) Ägyptologe, Professor an der Humboldt-Universität, Begründer der philologischen Schule.

⁴⁰ Obschon Rozanov kein Kunsthistoriker war, hat er doch eine Reihe von Rezensionen zu wichtigen Erscheinungen der bildenden Kunst im Sammelband Rozanov, *Sredi chudožnikov* (SPb. 1914; Neudruck M. 1994) vereinigt. Cf. die Einleitung von V.P. Šestakov („Vvedenie“, in: Rozanov, 1991c, 5-12) in den Teilnachdruck des Buches.

⁴¹ Cf. Starobinski 1987.

⁴² Rozanov, „Zamečatel'naja stat'ja“, in: idem 1999, 246-254, hier 253.

Ich halte die Ästhetik für den Maßstab, der für die Geschichte und das Leben am besten ist, denn er läßt sich auf alle Jahrhunderte und alle Örtlichkeiten anwenden. Der Maßstab der positiven Religion ist zum Beispiel nur auf sich selbst anwendbar (zur Rettung meiner individuellen Seele jenseits des Grabes, transzendentaler Egoismus) und überhaupt auf Menschen, die ein und dieselbe Religion bekennen. [...] Der rein moralische Maßstab taugt gleichfalls nicht, man müßte dann die Mehrzahl der Heerführer, Zaren, Politiker und sogar der Künstler der Verdammnis überantworten [...]. Dies zum Ersten. Zum Zweiten aber schwankt die ethische Weltanschauung unausweichlich und ständig zwischen zwei verschiedenen Moralien: der Moral des inneren Kampfes (der Moral des Bestrebens) und der Moral des äußeren Resultates (der Moral der Verwirklichung). [...] In der ästhetischen Weltanschauung findet [dagegen] alles seinen Platz. Sowohl die Religion als auch eine jede Moral, sogar bis zu einem gewissen Grade die Moral des äußeren Resultates.

Anders als Leont'ev hat Rozanov das Ästhetische mit dem Erotischen verknüpft; das Verlieben ereigne sich durch die Wahrnehmung der Haut des Menschen, in der „zugleich das wichtigste Zentrum seines Lebens, eine der wenigen ‚Wurzeln des Lebens‘, verborgen“ („скрыт вместе важнейший центр жизни его, один из немногих «корней жзни»“; Rozanov 1995c, 20) sei. Wenngleich die Haut in Rozanovs Sinnenwelt zunächst haptische und olfaktorische⁴³ Wahrnehmung in Gang setzt, bezieht sich der Ägyptenliebhaber hier vor allem auf den Gesichtssinn; Er dominiert den Vorgang des Verliebens und korrespondiert (was Ägypten anlangt) mit der Dominanz der Wahrnehmung bildlicher Erscheinungen.

Rozanov nimmt mit dem Vorrang pikturaler gegenüber verbalen Artefakten seit der Jahrhundertwende die mediale Dominantenwahl in jener zweiten Phase der russischen Moderne vorweg,⁴⁴ die, häufig ‚Avantgarde‘ genannt, um 1912 einsetzt. Er verharrt zwar im Unterschied zu Kandinskij und Malevič, Gončarova und Lisickij im Wesentlichen bei mimetischer Bildkunst, doch zeigt die von ihm so geschätzte ägyptische Kunst selber in der Ornamentik Anknüpfungspunkte zur abstrakten Malerei. Überdies bietet der intermediale verbalpikturale Konstruktivismus Aleksej Čičerins Bezüge zur Emblematik,⁴⁵ auf die auch Rozanovs Interpretations- und Kommentarkunst zu beziehen ist. Die Emblematik leitet sich ja selber von der altägyptischen Hieroglyphen-Schrift her.⁴⁶ Rozanov hat freilich

⁴³ Cf. Rozanov, „Poslednie list'ja. 1916 god“, in: idem, 2000, 198.

⁴⁴ Zu dieser Schwellenzeit cf. Verf., Einleitung in: idem (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1992, VIII; Ingold 2000. Zum Übergang vom ägyptischen Polytheismus zum jüdischen Monotheismus und den Spuren Ägyptens im Judentum cf. Assmann 1998.

⁴⁵ Cf. Verf. 1981.

⁴⁶ A. Henckel/A. Schöne, *Emblematik*, Stuttgart 1967.

die 1822 von J.P. Champollion entzifferte Bilderschrift⁴⁷ bezeichnenderweise ebenso ignoriert⁴⁸ wie die Embleme. Beide stellen eine hochkonventionelle Beziehung her zwischen Bild und Bedeutung. Diesen kulturell sedimentierten Interpretationsanweisungen hat Rozanov sich verweigert – wohl um selbst Deutungsmacht zu gewinnen. Anders gesagt: Durch das Umgehen der semantisch dominierten Deutungsregeln von Hieroglyphen und Emblemen gewann Rozanov die Freiheit für ausdrucksdominierte Deutungsakte, in denen er selber innovative Kraft entfalten konnte. Auch diese Kontrafaktur war ein beachtlicher Akt kultureller Modernisierung Rußlands, der freilich erneut die für Rozanov charakteristische Ambiguität des Archaikers und Innovators zeigt: Der russische Ägyptophile greift dem medialen Dominanzenwechsel der Moderne vor, ohne sich später selber auf die entsprechenden Brüche von der mimetischen zur abstrakten Kunst zu beziehen.⁴⁹

3. Die Resakralisierung der Zeit

„Все народы – дети перед египтянами, а следовательно и вся история – египетское дитя.“
 „Vor den Ägyptern sind alle Völker Kinder, und folglich ist auch die ganze Geschichte ein ägyptisches Kind.“
 V. Rozanov, *V mire nejasnogo i nerečennogo*, M. 1995, 339.

Rozanov macht Hegels konsequente Historisierung der Zeit rückgängig, indem er den Unterschied zwischen menschlichen Zielsetzungen (*metae*) und göttlichen Bestimmungen (*destinationes*) einführt. Letztere lege auch das Geschick der Nationen fest. Der Mensch sei auf einem Holzweg, wenn er – individuell oder kollektiv – einem selbstgesetzten Ziel zustrebe, ohne es in Einklang gebracht zu haben mit seiner göttlichen Bestimmung.

⁴⁷ Die Relevanz der Hieroglyphen in ägyptischen bildlichen Darstellungen erhellt aus „Jugement du défunt par pesée de son cœur.“ IV^e siècle avant J.C. (in: Cl. Larrieu, *Musée du Louvre*, Bordeaux 1992), wo oberhalb der abgebildeten Figuren 33 Spalten mit Schriftzeichen gefüllt sind. Rozanov hat solche Abbildungen freilich konsequent vermieden. Er hat auch eine Erklärung des vorgeblichen Fehlens ägyptischer narrativer Texte gefunden: Wenn sie schon alles mit Bildern erzählt hätten, weshalb sollten sie es mit Worten noch einmal erzählen? (Rozanov, „U nogi muža“, idem 1995c, 417-420, hier 418).

⁴⁸ Wenige Verweise auf Hieroglyphen finden sich in Rozanov 2000, 227 und 2002, 309-311.

⁴⁹ Es gibt nur eine Bemerkung in *Sacharna* aus dem Jahr 1913, in der er en passant auf die Futuristen Bezug nimmt. Gegenüber H. Spencers (1820-1903) *Opus magnum System of Synthetic Philosophy* zitiert und lobt er ein futuristisches Zaum'-Gedicht, das er L'vov-Rogačevskijs Aufsatz „Simolisty i ich nasledie“ (in: *Sovremennik* 1913, Nr. 6-7) entnimmt: „Три-три-три/Фру-фру-фру/Иги-яги-яги/Угу-угу-угу“ (Rozanov 1998, 16).

Wie Nietzsches Freund und Gesprächspartner Franz Overbeck das moderne westliche Christentum aufgrund seiner Institutionalisierung dem Urchristentum als Dekadenz entgegensetzte, so hielt Rozanov der ‚toten‘ veräußerlichten imperialen Russisch-orthodoxen Kirche seiner Zeit die ‚lebendige‘ innere Kirche vor.⁵⁰ Diese innere Kirche sah er in die konservative Schule der ‚Buchstabengläubigen‘ und in jene schöpferische Schule der ‚Geisteskämpfer‘ gegliedert, die auf der Suche nach einer neuen Heiligkeit sei. Ihr hat er sich wohl auch selber zugeordnet. Für Rozanov, der auf eine Religionspsychologie oder gar eine religiöse Psychologie aus war, ging es statt um die „Summa regulatorum“ um das „Typikon der Rettung“ (Rozanov 1899, 27), die Logik der Salvatio. Gerade sie schien ihm den Grund der russischen Kirchenspaltung auszumachen.⁵¹ Und so feiert er am Ausgang des 19. Jahrhunderts die Raskol'niki als „die letzten Gläubigen auf der Erde“. Er schreibt die russische Geschichte (oder besser: die Geschichte Rußlands) erneut ein in einen eschatologischen Horizont. Und so ist es alles andere als Zufall, daß Rozanov seinen Eröffnungsbeitrag des ersten Heftes „Aus östlichen Motiven“, das in der Buchfassung den Titel *Das Wiedergeborene werdende Ägypten (Vozroždajuščijsja Egipet)* trug, mit dem Beitrag „Die höchste Minute der Geschichte“ („Veličajsja minuta istorii“)⁵² eröffnete.

Heiligkeit hat Rozanov gegenüber der Gültigkeit des Augenblicks als emphatische „Ewigkeit“ („Večnost“) eingeführt. Er übertrug den jüdisch-christlichen Begriff göttlicher Dauer dabei auf altägyptische Ausdrucks- und Denkformen. Dazu fühlte er sich berechtigt, weil seiner Ansicht nach das altägyptische Denken im jüdischen – wenn auch durch die Mythe vom Sündenfall wesentlich reduziert – überlebt hatte. Und so bildete er durch Verknüpfung von zeitlich notwendig begrenzten Altersphasen mit dem Prädikat „ewig“ Oxymora. Entscheidend ist dabei der Ausfall der Mittelperiode des reifen Mannes- oder Frauenalters. Die ontogenetische Altersfolge Kindheit – Alter wird zudem im phylogenetischen Bezug des ‚späten‘ Europa aufs ‚frühe‘ Ägypten folgenreich umgekehrt:

Вечная старость	Ewiges Alter
Вечное детство	Ewige Kindheit.
В основе же	Im Grunde aber
Вечная любовь.	Ewige Liebe.
И еще глубже в основе	Und noch tiefer im Grunde
Вечная жизнь. ⁵³	Ewiges Leben.

Zu dieser Inversion paßte Rozanovs umgekehrte Vision des Schöpfungsprozesses: „Und es ward Abend und es ward Morgen...“

⁵⁰ Cf. zu Rozanovs Geschichtsbegriff Verf. 2002.

⁵¹ Hierher rührt Rozanovs Sympathie für die russischen Sekten.

⁵² Rozanov 2002, 8-19.

⁵³ Rozanov, „Pered zovem smerti“, in: idem, 2002, 264-270, hier 270.

Während Vjačeslav Ivanov die Harmonisierung von Christentum und antikem Griechentum betrieb, indem er Christus mit Nietzsches Dionysos in eins setzte, identifizierte Rozanov Jesus mit Freuds Ödipus: Der christliche Gottessohn habe sich gegen den jüdischen Gottvater empört und dessen geschlechtliche jüdische Welt durch eine asexuelle Christenheit ersetzen wollen. Als Gotteskind ist Rozanov hinwieder Jesu Bruder, macht er ihm die Rolle des Messias streitig!

Rozanov scherte sich anders als die bekannten, vor allem auf das Gemeinschaftsleben zielenden Utopien, um Fragen der – in seinem Fall altägyptischen – Sozialverfassung keinen Deut. Die kulturellen Werte und Hierarchien sah er völlig losgelöst von gesellschaftlichen Strukturen.⁵⁴ Im Grunde hatte er, der in Rußland dem Adel mit größter Reserve begegnete, indes die religiöse Ideologie der altägyptischen Oberschicht im Auge. Rozanov wandelte dabei zugleich in den Spuren der spätrömantischen Völkerpsychologie: Er las Bilddokumente der altägyptischen Aristokratie⁵⁵ als vermeintliche Zeugnisse einer Volkskultur am Nil.

Rozanovs Arbeit an der altägyptischen Kultur ist Teil einer inversen Geistesgeschichte, die statt vom Fortschritt vom Niedergang der Kultur erzählt. Sie steht im Rußland der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts neben der Kunst- und Kulturgeschichte Florenskijs, die Entwicklungen der Neuzeit – den Sieg der Perspektivkunst⁵⁶ und die Entfaltung einer breiten Instrumentalmusik – gleichfalls als Dekadenz wertete. Und sie hat ihre Parallele in der Umkehrung der Werthierarchie zwischen Glauben und Wissen in der Philosophie Lev Šestovs.⁵⁷

Rozanovs historische Inversion steht im Einklang mit dem Vorrang des Mittelalters gegenüber der Neuzeit bei Gogol'. Darin, daß sie das Ergebnis der Universalgeschichte umkehren und eine stimmige Welt im Diesseits behaupten will, bildet sie eine Parallele zu Fedorovs *Gemeinsamer Tat* (*Obščee delo*). Wo Fedorov aber fordert, avancierte biologische und chemische Verfahren zu nutzen, um den Tod zu besiegen und die Toten zu neuem Leben zu erwecken, wo er die moderne Naturwissenschaft zur innerweltlichen Erfüllung des Heilsversprechens der Eschatologie durch bessernde Eingriffe in die Natur bemüht, zielt Rozanov auf die Heimkehr des Menschen in den natürlichen Zustand des Ursprungs.⁵⁸

⁵⁴ Diese Isoliertheit der Betrachtung nur des Ich hat D. Merežkovskij (1995, 416) auch an Rozanovs Bild des Christentums moniert.

⁵⁵ In *Kinder der Sonne* (Rozanov, „Deti solnca“, in: idem 1903b, 484-516, hier 501) gebraucht er das Merkmal des Aristokratischen eher als ästhetische denn als soziale Kennzeichnung. Die Pharaonen hielt Rozanov (2001, 326) nach Inaugenscheinahme der Mumie Sesostrijs' III in München (infolge seiner Nekrophobie) für unansehnlich und empfahl ihre Rückbestattung.

⁵⁶ Die Perspektivkunst lehnte Florenskij gegenüber der Ikonenmalerei als Illusionskunst ab, die Instrumentalmusik kritisierte er als Verdrängung der ihr überlegenen Vokalmusik.

⁵⁷ Zur Dekadenz als Frühphase des Symbolismus cf. Smimov 1972, 284f.

⁵⁸ Rozanov (1994a, 99) fragt sich allerdings 1915, ob aus der Furcht vor dem Tod nicht die

Anders als Rousseau freilich bezieht sich Rozanov beim Appell, zur Natur zurückzukehren, ausdrücklich auf das Dasein im Paradies des *Alten Testaments* vor dem Sündenfall und über dieses hinaus auf die altägyptische Kultur,⁵⁹ da sie solche paradiesischen Verhältnisse seiner Anschauung gemäß bewahrt und das Bild des Paradieses dem Judentum geschenkt habe. Es scheint Rozanov, der Mensch brauche sich lediglich zu solcher Umkehr zu entscheiden, und schon lebe er (wieder) im Garten Eden.⁶⁰ Er entdeckt durch Altägypten die Natur in einem anderen Sinne als sie die russischen Romantiker importiert hatten. Eher schon verträgt sich seine Naturverehrung mit dem zugleich wissenschaftlichen und religiösen Naturverständnis eines Lomonosov, das sich in Gedichten wie *Abendliche Betrachtung...* (*Večernee razmyšlenie...*) niedergeschlagen hatte.

Ganz im Geiste der Romantik erscheint Rozanov die Frühkultur als der authentische Beginn, der in den folgenden Phasen verspielt worden ist. Im Sinne des europäischen Orientalismus entwirft er den ägyptischen Nahen Osten als ersehntes Gegenbild zum abgelehnten, hier Rußland einschließenden Westen. Nur behauptet er⁶¹ gegen allen traditionellen Orientalismus die Eigenart des Ostens als Vorbild für alle künftige Entwicklung Europas!

Abwesenheit des Todes folge, weil es infolge des Todes ja nichts mehr gebe, was die Todesangst auslöse. Rozanov vollzieht so gleichsam einen logischen Ausschluß des Todes. Eine frühe Hochschätzung Ägyptens findet sich übrigens im Prolog zu Škovorodas Schrift *Narkissos*.

⁵⁹ Rozanov (1995c, 275, 413; 1999, 115, 132, 386) hat sich in seinen Ägyptenschriften nur ausnahmsweise auf Rousseau berufen und ihm erst 1906 anlässlich des Genfbesuchs in einem *Die Reliquien Kalvins* (*Реликвию Калвина*) überschriebenen Artikel eine längere Passage sowie 1912 (1995b, 569-575) einen Gedenkaufsatz gewidmet. Im erstgenannten Beitrag führt Rozanov die Französische Revolution ganz allgemein auf Rousseau und ihre Forderungen „liberté, égalité, fraternité“ auf dessen Naturbegriff zurück. Rozanovs Ägyptomanie paßt zur slavophilen Klassik-Kritik (cf. Peskov 1998, 857).

⁶⁰ Dieser Entscheidung eignet freilich etwas Religiöses, das wie die luthersche Glaubensentscheidung ‚sola fide‘ geartet ist.

⁶¹ Am Beginn des programmatischen Aufsatzes „Über die altägyptische Schönheit“ („O dre-vneegipetskoj krasote“, in: Rozanov 1999, 15-46, hier 15) zitiert er zustimmend die Passage aus der ersten Szene von Griboedovs *Verstand schafft Leiden* (*Tope om yma*) mit der Ablehnung des französischen Vorbilds für „Moden“ („mody“), „Autoren und Musen“ („avtory i muzy“).

4. Kopf- und Seelenreise zum Nil mit emblematischem Kommentar

„Но никогда греки и римляне меня не притягивали, а евреи притягивали лишь временно, — и как я потом догадался, они притягивали меня отсветом, какой на них упал от Египта. Корень всего Египет.“

„Doch nie haben die Griechen und Römer mich angezogen, und die Juden haben mich nur eine Zeitlang angezogen, und – wie ich dann herausbekam, haben sie mich nur kraft des Abglanzes angezogen, der von Ägypten auf sie fiel.“

Rozanov (1995c, 339), *Aus östlichen Motiven*.

Im Jahr 1916 veröffentlichte Rozanov unter anderen Ausschnitten *Aus einem Buch, das niemals herausgegeben werden wird* (*Iz knigi, kotoraja nikogda ne budet izdana*) folgendes Fragment:

Египтянки, провожая в Серапеум нового Аписа, заглядывали в глаза юношам и напевали из Толстого:

Узнаем коней ретивых
по таким-то их таврам...
юношей влюбленных

узнаем по их глазам.

Тут встретил их пьяный Камбиз:

— Из Толстого?! запрещено! Святейшим Синодом!

И пронзил Аписа.⁶²

Ägypterinnen, die einen neuen Apis ins Serapeum begleiteten, blickten in die Augen eines Jünglings und begannen, von Tolstoj zu singen:

Wir erkennen feurige Pferde
an bestimmten Brandmalen...
verliebte Jünglinge
erkennen wir an ihren Augen.

Da begegnete ihnen der betrunkene Kambiz:

„Aus Tolstoj?! das ist verboten! Vom Allerheiligsten Synod!“

Und er durchbohrte den Apis.

Dieser fiktive Dialog verlagert den Ausschluß Lev Tolstoj durch den Heiligen Synod aus der Orthodoxen Kirche in die Kultur des alten Ägypten: Rozanovs Rede vom Land am Nil war ganz aufs Rußland seiner Zeit bezogen. Ägypten hatte den Reiz des völlig Anderen, ohne es – wie das Judentum – der Gefahr realer

⁶² Rozanov, „Iz knigi, kotoraja nikogda ne budet izdana“, in: idem 1996b, 635-637, hier 635. Rozanov (1992b, 71) legte sich das Pseudonym „Apis“ für Beiträge in *Novoe Vremja* zu, seit er dem Zauber ‚Ägyptens‘ erlegen war.

Begegnung auszuliefern.⁶³ Ägypten bestand wie die Leseländer seiner Kindheit⁶⁴ vor allem auf dem Papier, besser noch: auf dem Papyros, im Kopf und in der Seele.

Die Aggression zielt im Zitat ganz auf die zeitgenössische russische klerikale Institution, die Schönheit liegt ausschließlich auf Seiten des alten Ägypten. Solche säuberliche Trennung der Vorzüge und Nachteile von Kulturen ist, wie Rozanov an der russischen Kultur in ihrem Verhältnis zu Judentum und Deutschland schmerzlich und selbstwidersprüchlich erfuhr, leichter in der Vorstellung und auf dem Papier durchzuhalten als in der Wirklichkeit.

Die Ägypterinnen und Ägypter Rozanovs, die herrschaftsfreien Situationen, in die er sie stellt, um ihre Nähe zur Natur – und das heißt zu Geschlecht und Kosmos – vorzuführen, sind Kopf- und Herzgeburten. Die Obeliske, die gemeinhin in den Kontext ägyptischer und babylonisch-assyrischer Sonnenkulte gestellt werden, versetzt Rozanov aufgrund von als „Analogien“ angeführten Zitaten aus der Offenbarung des Johannes (XXI, 10-11, 22-27) und aus dem Propheten Hesekiel (XXVIII, 11-16), mit Hilfe von Passagen aus Gedichten von Lermontov (*Spor – Streit; Demon – Der Dämon*), aus Shakespeares *The Merchant of Venice* und N.V. Kukul'niks Drama *Fürst Daniil Vasil' evič Cholmskij (Knjaz' Daniil Vasil' evič Cholmskij)* sowie mit Verweis auf seine geschliffene Oberfläche und die pyramidale Spitze als phallisch in den Himmel weisenden „außergewöhnlich riesigen Kristall“ („чрезвычайно огромный кристалл“)⁶⁵ in den Zusammenhang von Edelsteinen, die dem Ruhm Gottes dienen.⁶⁶

Indem Rozanov sich weitgehend auf reproduktive Abbildungen (*picturae*) als Bezugsgegenstände beschränkt, die er mit aus der Literatur übernommenen oder aber erfundenen Titeln (*inscriptions*) versieht und sprachlich kommentiert (*subscriptions*), hat er ein intermediales Modell entworfen, das an die dreigliedrige Emblemik des europäischen und daher auch des russischen Barockzeitalters anschließt.⁶⁷ Zugleich aber sind damit – hierin von der emblematischen, auf die Überlieferung von Exempla angelegten Text-Bild-Strategie abweichend – seiner Imagination Tür und Tor geöffnet. Rozanov zielt nicht so sehr auf Einzelbeispiele

⁶³ Dies erklärt, weshalb Rozanov keinen Versuch unternommen hat, Ägypten zu besuchen. Er schützte sich selber vor dem Risiko der Enttäuschung.

⁶⁴ Die russische Übersetzung eines Buches des deutschen Pädagogen August Wilhelm Grube hat das Kind Rozanov eigenem Bekunden gemäß viele Jahre lang als einziges Buch begleitet.

⁶⁵ Rozanov, „O drevneegipetskich obeliskach“, in: idem 1999, 10-14, hier 12.

⁶⁶ Rozanov hat diesen Artikel, der am Schluß das Kaschieren des Reichtums in der Gegenwart rügt, delikaterweise ursprünglich in der Literaturbeilage der *Handels-und-Industrie-Zeitung (Torgovo-promyšlennaja gazeta, 21. März 1899)* veröffentlicht.

⁶⁷ Den Rückgriff auf die Emblemik zeigen Belyjs Titel *Ėmblematika smysla (Emblemik des Sinns, hier eher metaphorisch)* und die emblematischen Bildzitate in P. Florenskij 1914.

wie auf ein globales Exemplum, das er vorzufinden behauptet, in der Tat aber selber konstruiert: auf das Beispiel einer positiven Leib-Geist-Verbindung, die im kosmischen Geschehen des Sonnenumlaufs und in den anthropologischen Vorgängen von Zeugung und Geburt ihre verknüpften Kerne hat. Dabei geht es – zumindest vordergründig – um die Unsterblichkeit des Menschen durch leibliche Reproduktion sowie um die zyklische Stabilität des kosmischen Geschehens. Die Analogie zu Nietzsches ‚ewiger Wiederkehr des Gleichen‘ ist zwar nicht von der Hand zu weisen, doch zielt Rozanov auf ein ganz anderes Bild von der Welt, weil alles in ihr der Unähnlichkeit mit sich selber und damit der Innovation unterworfen ist. Wo Nietzsches ‚ewige Wiederkehr‘ im Perennieren noch stets ein – freilich in die Natur projiziertes – Moment des Klassischen wahr, preist Rozanov bei aller Beständigkeit der Tiefenstruktur die stetige Innovation der Oberfläche. Nietzsches gegensatzhaltigem Verweis auf die polare, gemessen apollinische und unermeßlich dionysische Welt der Griechen stellt er die Asymmetrie der Natur und ihre Wahrung in der Kultur der alten Ägypter gegenüber:

Мир асимметричен; правильно расставленных колонн, равных промежутков между точками и линиями, повторяющихся движений или параллельных – нет в нем; все расходится, или сходится; ничто ни на что не похоже; все вечно новое. Мир есть личность, не сохраняющая верности себе ни в одной точке и ни в одну минуту.⁶⁸

Die Welt ist asymmetrisch; regelmäßig aufgestellte Säulen, gleiche Abstände zwischen Punkten und Linien, sich wiederholende Bewegungen oder Parallelen gibt es in ihr nicht; alles strebt auseinander oder zusammen; nichts ist nichts ähnlich; alles ist ewig neu. Die Welt ist eine Person, die sich selber nicht die Treue hält, in keinem Punkt und in keiner Minute.

Die Asymmetrie in Seelenzustände übersetzend, ist ‚Sich-Nicht-Die-Treue-Halten‘ zugleich eine Selbstcharakterisierung Rozanovs, der in verschiedenen Zeitungen und Journalen unterschiedliche Positionen zum Besten gab. Dieser gemäß der Ethik der Zeit verwerfliche, Rozanov auch zum Vorwurf gemachte (Struve 1911) Habitus wird hier ästhetisch gerechtfertigt. Das Erwirken von Unsterblichkeit durch kulturelle Tätigkeit bleibt dagegen im Hintergrund und läßt sich in der Regel allenfalls kraft der Ausfaltung von Andeutungen auf die altägyptischen Künstler und den ihnen kongenialen Kommentator Rozanov selber beziehen.

Den Zusammenhang von Welterschaffung, Zeugen und Herstellen des Ästhetischen suggeriert Rozanovs Verknüpfung der Leichtigkeit, Luftigkeit von Bildern und Skulpturen mit dem (unterschwellig sexuell konnotierten) Vermögen zu fliegen: Die Cherubime seien in Ägypten stets mit Flügeln abgebildet. An die Stelle des männlichen Pegasos griechischer Provenienz treten flugfähige weibliche

⁶⁸ Rozanov, „Zanimatel’nyj večer“, in: idem 1995d, 187-193, hier 192.

Wächter, die zugleich das andere Geschlecht dokumentieren. Ihre Flügel seien im Unterschied zu den Darstellungen christlicher Engel zutreffend dort am Körper befestigt, wo die sexuelle Aktivität ihren Ausgang nehme: am Kopf.⁶⁹

Ein besonderes Beispiel emblematischer Verfahrensweise, die eine graphische Abbildung mit zwei Texttypen verknüpft, bildet das dem zweiten Band des Sammelbandes *Die Familienfrage in Rußland (Semejnyj vopros v Rossii)* als „Anhang“ („priloženie“) beigefügte Prosastück *Die Kinder der Sonne (Deti solnca)*. Dieses auf mehr als dreißig Seiten Prosa entfaltete Emblem enthält außer der Einleitung mit einem Langzitat aus einem von Rozanov durch Klammereinfügungen polemisch kommentierten Artikel N.A. Zaozerskijs über das russische Scheidungsrecht den ausführlichen, mit Anführungszeichen als Zitat gekennzeichneten Abdruck von Dostoevskijs *Traums eines lächerlichen Menschen (Son smešnogo čeloveka)*, 21 Reproduktionen ägyptischer Graphiken sowie einen in 15 Fußnoten plazierten detaillierten (nicht selten seitenlangen) Kommentar, der zwischen dem fiktiven Text aus Dostoevskijs *Tagebuch eines Schriftstellers* und den Abbildungen einen Sinnzusammenhang herstellt.⁷⁰

Die beschriebene Verfahrensweise ist in der russischen Literatur ohne Beispiel. Dostoevskijs Erzählung, die wie auch die übrigen Texte des Schriftstellers keinerlei Hinweis auf Ägypten enthält,⁷¹ wird wie die Inscriptio eines komplexen, aus der Bildreihe einer Serie von Picturae zusammengesetzten Emblems behandelt, das durch den Kommentar eine Subscriptio erhält. Die zugleich hochgradig intermediale und intertextuelle Gattung verweist mit den hier erstmalig versammelten und in den weitgehend kontinuierlich-linearen Zitattext montageartig eingesetzten Bildzitaten sowie den stets aufs Neue abgebrochenen, d.h. diskontinuierlichen Kommentarstücken von unterschiedlicher Länge zugleich auf die Prosa Dostoevskijs des 19. Jahrhunderts und auf die altägyptische Bildtradition mehrerer Jahrhunderte vor Christi Geburt. Der Verfasser erweckt den Eindruck, Dostoevskij habe unwissentlich, gleichsam intuitiv die vor dem Sündenfall liegende paradiesische Welt des alten Ägypten geschildert, als er den fiktiven ‚lächerlichen Menschen‘ seinen Traum erzählen ließ. Daher fungieren die ägyptischen Abbildungen kraft Rozanovs Montage als Illustrationen zu Dostoevskijs Erzählungen. Daß es sich hier in der Tat um das Verfahren der Montage handelt, erhellt aus dem Umstand, daß die Zuordnung von Picturae und Inscriptio beiden

⁶⁹ Rozanov wäre insofern auch der „europäischen Flugdichtung“ (F.Ph. Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel/Stuttgart 1978) hinzuzurechnen.

⁷⁰ Analog verknüpft Rozanov („Demon Lermontova v okruženii drevnich mifov“, in: idem 1999, 187-196, hier 187f.) kraft seiner eigenen Deutung Claude Lorrains (Gellée, 1600-1682) Bild *Acis et Galatea* (Dresdner Bildergalerie) mit der Erzählung von Versilovs Traum in Dostoevskijs Roman *Der Jüngling (Podrostok)*.

⁷¹ Darauf sowie auf den vermutlichen Mangel an Kenntnissen Dostoevskijs über Ägypten weist Rozanov („Deti solnca“, in: idem 1903b, 484-516, hier 491) ausdrücklich hin.

einen je neuen Sinn verleiht. Sie präsentieren die über Jahrtausende währende Realität des Paradieses und die Sehnsucht des Menschen nach dem Garten Eden, die beide in der Anerkennung von kosmischer und biologischer Natur ihre Erfüllung finden. Dostoevskijs utopischer Text wird in eine historische Erzählung über das ägyptische Altertum verschoben, und die Relikte der altägyptischen Kultur werden im Gegenzug in die interpretative Gegenwart des Arrangeurs versetzt.⁷² Rozanov (1903b, 501, 513) stellt für den paradiesischen Zustand ästhetische Kategorien wie „Grazie“ („gracija“) in den Mittelpunkt, für den Zustand nach dem Sündenfall dagegen ethische Kategorien wie „Eifersucht“ und „Scham“ („revnost“, „styd“).⁷³ Sein Krebsgang zurück vollzieht so den Umschlag von der Dominanz der Ethik zu jener der Ästhetik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit.

Aufschlüsse bieten Rozanov (1903b, 496, 498) der Entwurf eines Wegs der Familie via Zeugung und Geburt vom Geschlecht zu den Sternen und die Verankerung des „Baums des Lebens“ („dreva žizni“) in der altägyptischen Kultur. Damit wird das Paradies der Genesis nach Altägypten verlagert, zugleich aber die Ambivalenz von ‚Baum des Lebens‘ und ‚Baum der Erkenntnis‘ im Sündenfall auf den erstgenannten beschränkt und so in positive Einwertigkeit zurückgeführt.⁷⁴ Die Einsicht in den Zusammenhang von Kosmos und Geschlecht, von Religion und Ästhetik ist so dem Ambivalenzverdikt des Sündenfalls entzogen.

Am Beispiel von Astarte, der phönizischen Göttin von Fruchtbarkeit, Mutterschaft und Liebe, zeigt Rozanov (1995c, 270), daß die Sonne in der Archaik nicht oben, nicht über den Menschen stehe, sondern gleich hoch, in Augenhöhe mit ihnen. Es gehe zudem um eine lebendige, eine „atmende Sonne“ („dyšušćee solnce“),⁷⁵ deren Strahlen in die Seele drängten, die alles in Bewegung versetze wie in Aleša Karamazovs Traum von der Hochzeit zu Kana.⁷⁶ Nicht anders als den Traum eines lächerlichen Menschen deutet Rozanov das Traumgesicht Alešas durchgängig als (unbewußte) Reverenz Dostoevskijs an den „Kult der Astarte“. Die bildliche altägyptische Darstellung des Emporsteigens eines Menschen aus einer Blume ‚liest‘ Rozanov als Geburt des Menschen aus der Flora und zu-

⁷² Ähnliche Text-Bild-Konstellationen finden sich (als Plan) in Rozanovs (2000, 85, 99) Apokalypse unserer Zeit (*Apokalipsis našego vremena*).

⁷³ Die einzige ethische Größe ist hier negativ: „Unschuld“ („nevinnyj Rozanov“, 1903b, 506).

⁷⁴ Rozanov ersetzt die europäische Opposition von alttestamentlichem und griechischem Modell der Kulturentstehung durch eine Reduktion des jüdischen Entwurfs auf die biologische Hälfte.

⁷⁵ Rozanov, Chorošo li znaete „Kakogo Vy duča?“, in: idem 1995c, 261–279, hier 270; cf. zum symbolistischen Sonnen-Motiv Hansen-Löve 1998, 172ff.

⁷⁶ Wenn Rozanov hier den „Wein der neuen Freude“ als Symbol der chaldäischen Gottheit auffaßt, übersieht er, daß ‚Evangelium‘ Frohe Botschaft bedeutet und damit auch der Bezug aufs Christentum relevant ist.

gleich als Negation des Darwinschen Entwurfs der Abstammung des Menschen. Und auch den Traum Svidrigajlovs in Dostoevskijs Roman *Schuld und Sühne / Verbrechen und Strafe (Prestuplenie i nakazanie)* deutet er als vom Autor durchaus nicht beabsichtigte Darstellung dieser kultischen Welt.

Mit einer für den Beginn des 20. Jahrhunderts unerhörten Herabsetzung der Stereotype autonomer Autorschaft und der Historizität des Schreibens erklärt er, daß „ein unendliches Altertum, das aber auch jetzt lebendig ist“ („бесконечная древность, но живущая и сейчас“) „befohlen hat, etwas zu schreiben, das am Basisrelief eines ägyptischen Tempels abgebildet zu sehen, uns nicht verwundert“ („повелела написать такое, что мы не удивились бы, увидя изображенным на барельефе какого-нибудь египетского храма [...]“, Rozanov 1995c, 273). Dostoevskij sei gerade deshalb Mystiker, weil ihm nicht bewußt war, warum und wie er das Zentrum des universalen Atmens benennen solle (weshalb er es mit Blumen und dem Pfingsttag umgeben habe) und wovon, von welchen universalen Strahlen es den Mittelpunkt bilde: von Sonne und Same.

Wenn Rozanov feststellt, Lermontovs Gedicht *Kogda volnuetsja želtejuščaja niva (Wenn die gelb werdende Flur in Bewegung gerät)* enthülle dieses Zentrum als Gott, verwendet er den einen codierten Text zur Hermeneuse des anderen. Und so zieht er⁷⁷ einen längeren Auszug aus dem Propheten Hesekiel (XVI, 1-19) heran, um die Höherwertigkeit des Blutes gegenüber dem Geist zu belegen. Er liest diese Passage als entfaltete Figur ‚pars pro toto‘, in der Gott sich dem als Jungfrau verkörperten Volk Israel mitteilt. Die Figur der Kopulation Gottes mit seinem Volk bleibt implizit, ausdrücklich aber fragt Rozanov nach dem „Gesetz der Vorstellung“ („zakon voobraženija“, 278), dem gemäß das Gott Angehörnde mit den Einzelheiten kommuniziert. Wo, lautet die Frage, lägen nach unserer Denkungsweise die Brücken? Hier sieht er das von Moses verhängte Abbildungsverbot verletzt und die Weiblichkeit des jüdischen Volkes enthüllt.

Andere (unmittelbare?) Weisen der Aneignung des Objektes durch das Subjekt, nämlich durch „Betasten und Riechen“ („osjazanie i obožanie“; 1903b, 491), haptische und olfaktorische sinnliche Wahrnehmungen, seien „tiefer“ („glubže“) und sakral: „Es bilden sich Ströme zwischen Objekt und Subjekt, das ist der Grund, weshalb die Natur zu hören ist, wenn man sich (lauschend) zu Boden geworfen hat, während man ihren Puls mit dem Auge nicht wahrnimmt.“ („Образуются токи между объектом и субъектом, вот почему природу можно слушать, припав (осязательно) к ней ухом, а глазом ее пульса не схвати“, 491). Hier sprudelt die mystische Quelle von Rozanovs Ägyptomanie. Sie gipfelt in der Gleichsetzung von weiblichem Geschlecht und der Göttin Isis.⁷⁸

⁷⁷ Rozanov, Chorošo li znaete „Kakogo Vy duča?“, in: idem 1995c, 261-279, hier 278.

⁷⁸ Die Verbindung zu E.P. Blavatskaja (*Razoblaščennaja Izida*, 1876/77) ist ungeklärt.

Auf analoge Weise hat Rozanov in dem Kapitel *Aus grauem Altertum (Iz se-doj drevnosti)* seines Fragment gebliebenen Bandes *Aus östlichen Motiven (Iz vostočnych motivov)* die Reproduktion altägyptischer Bilder mit dem Zitat der Beschreibung des jüdischen Sabbat aus dem Buch von N. Pereferkovič⁷⁹ begleitet. Wesentlich ist die Konstellation von in Apis und ägyptischer Stierabbildung verkörperter Virilität mit der Darstellung „von Engeln“ ([sic] „angelami“) beschützter Mutterschaft auf der einen Seite⁸⁰ mit kommentiertem ausführlichem Zitat über den jüdischen Feiertag auf der anderen: Im Sabbat klinge der ihn feiernde Jude in einen viertausendjährigen Rhythmus ein, lebe er im Puls der jüdischen Gemeinschaft. Im Anschluß versteigt sich Rozanov (2000, 401) zur rassistischen Opposition von dem Leben zugewandten Semiten und auf den Tod, auf „Weltschmerz“ eingestellten Ariern. Freilich zählt der Sprecher dieser Einsicht biologisch zur Rasse der negativ bewerteten Todessehnsüchtler!

5. Heidnischer Stier, christliches Wunder: das neue phallische Heilige

„Der fromme Wunsch der Alten war die *Heiligkeit*, der fromme Wunsch der Neuen ist die *Leibhaftigkeit*.“

M. Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, 598.

Rozanov überträgt die in Europa mediterrane Mythe des Stiers in den Nordosten. Dabei faßt er den Bullen als Wille im Sinne Schopenhauers und Nietzsches: Der Stier ‚wolle‘ und die Welt ‚wolle‘. Die Frau sehne sich bestimmungsgemäß (!) danach, daß ihr fremder Wille aufgezwungen, daß ihr Gewalt angetan werde (Ro-zanov 2000, 235). Wenn er den Gott Osiris als Verkörperung des männlichen Geschlechtes (148) entwirft, verkuppelt er Stirners Heiligkeit und Leibhaftigkeit.

Rozanov suchte das alles verbindende Element des Geschlechts wissenschaftlich, ja naturwissenschaftlich zu belegen. Wie die russische Avantgarde fand er das neue Zentrum in der Visualität. „Das Spektrum des Geschlechts“ überschrieb er eine seiner Miniaturen vom Juli 1917, und er erhob darin Anspruch auf eine Physikosexologie: Wenn die Sonne weißes Licht aussende, bilde das Strahlenspektrum selber das Geschlecht. Diese Analogie zehrt von der Ambiguität des Licht und Erde bedeutenden Ausdrucks „svet“: „Und was einfach ist: Diese Sonne ist der gewaltige Stier des Universums, der seinen Samen wie auch ‚unser(e)-weiße(s)-Licht/Erde‘ ergießt („И что просто – это солнце есть великий бык вселенной, льющий семя свое как и «наш-бел-свет»)“).⁸¹

⁷⁹ N. Pereferkovič, *Talmud, ego istorija i sodержanie*, SPb. 1897, 122-124.

⁸⁰ Rozanov, „Iz vostočnych motivov“, in: idem 1995c, 400.

⁸¹ Rozanov, „Spektr sveta“, in: idem, 20002, 284f, hier 285.

Gegen Tolstojs Christentum-Kritik, die in der vom Positivismus eingegebenen Zurückweisung des Wunders gipfelt, nimmt Rozanov in seinen Garten des Heiligen das Wunder auf. Das Mysterium erstreckte sich auch auf das Geschlecht der Frau und auf wechselseitige Attraktion von Mann und Frau. Rozanov setzt dabei „čudo“ (Wunder) ausdrücklich gegen das Kunststück, den Trick, die Illusion ab: „Im Phallus ist die Wirklichkeit ein Wunder“ („В фаллосе действительность есть чудо“, Rozanov 2002, 213). Der Phalluskult sei dagegen nur eine Masche.

Anlässlich einer einfühlsamen Besprechung von Rcy's (1861-1913) Aufsatz Die Nacktheit des Paradieses – ein ästhetisches Theorem⁸² entfaltet Rozanov seine Paradiesvorstellung. Er folgt Rcy in der Auffassung, der Unterschied zwischen Heidentum und Christentum sei im Grunde genommen wesentlich geringer, als allgemein gedacht werde. Den Schritt vom Garten Eden zur Gegenwart machten nur der Umbruch in der Psychik und der Gestalt zweier grundlegender „biologischer Geheimnisse“ („biologičeskich tajstv“)⁸³ aus: „Genuß“ („vkušenie“) und „Vermehrung“ („razmnoženie“). Mit Rcy nimmt Rozanov an, auch das Leben im Paradies habe diese beiden Aktivitäten des Menschen enthalten – nur hätten sie (dies ist nun Rozanovs These) seither ihre ästhetische Qualität eingebüßt. Die hier vorausgesetzte Annahme, der Sündenfall sei keine Einbuße an Ethik, sondern an Schönheit, wird nicht durch Belege gestützt, Rozanov hält sie wohl für evident.

Wenn er hier seine Skepsis gegenüber der antiken griechischen Kultur ausspricht – sie stelle die Geburt stets als jungfräuliche dar (verkürze sie also um den Zeugungsakt) – erhellt unausgesprochen auch sein Vorbehalt gegen die Menschwerdung Jesu Christi durch Parthenogenese. Die griechische Skulptur zeige die Mutterschaft in jenem rapiden Augenblick ihrer Entstehung aus der Jungfräulichkeit, der so kurz sei wie der Zeitpunkt, in dem ein gefülltes Wasserglas nach schneller Drehung auf den Kopf noch gefüllt bleibe.⁸⁴

Da Rozanov (1999, 251f.) den Geschlechtsakt auch für das Leben im Paradies annimmt, kann er ihm mit Rcy des Prädikat „heilig“ („svjat“)⁸⁵ verleihen. Sakrosankt sind „Geschlecht“ („rod“), „Verwandte“ („rodnye“) „Verwandtschaft“ („rodstvo“), „Eltern“ („roditeli“) unter Einschluß auch der Ästhetik in die Kategorie des Heiligen. Gerade deshalb könne Körperliches⁸⁶ heilig sein. Freilich

⁸² Rcy [d.i. I.F. Romanov], „Nagota raja – éstetičeskaja teorema“, in: *Mir iskusstva* (1903, Nr.3, Nr. 4).

⁸³ Rozanov, „Zamečatel'naja stat'ja“, in: idem 1999, 246-254, hier 247.

⁸⁴ Ob Lenins Bild vom bei Durst zu leerenden Wasserglas, bei dem es nicht darauf ankomme, woher es stamme (es antwortet auf die Frage nach der Treue) mit Rozanovs figuraler Rede zusammenhängt, ist nicht bekannt.

⁸⁵ Rozanov, „Zamečatel'naja stat'ja“, in: idem 1999, 246-254, hier 248.

⁸⁶ Rozanov (1994a, 43) hat Ägypten und Judäa die Entdeckung des Geschlechts als des Beginns einer „anderen Welt“ (другой мир) zugesprochen; hier würden Götter und Menschen gleichermaßen geboren: „Пол – начало вечности“ (Das Geschlecht ist der Beginn der

komme es darauf an, die Verwandtschaft – alle sind im Gegensatz zu den ägyptischen Göttern „geboren“ („rodilis“)⁸⁷ – nicht nur mit den Nahen, sondern auch gerade mit auch den Fernstehenden zu spüren,⁸⁸ mit den Juden, den Mohammedanern, den Angehörigen sibirischer Völker. Auch russ. „Volk“ („narod“) hat den Stamm „rod“, der im „Sich-Selbst-Gebären“ („samorodit'sja“, ebda., 295) des Blutes gipfelt.

Die Familie zerbreche, wenn sie sich nicht als Garten Eden erwiesen habe. Und sie müsse in diesem Fall auch getrennt werden:

Стеснение развода, самое малейшее, более колеблет религию и подрывает ее основы, суть, надежды, все идеалы, чем французская революция и весь «дух энциклопедизма».⁸⁹

Das Behindern der Scheidung, auch das geringfügigste, bringt die Religion mehr zum Schwanken und untergräbt ihre Grundlagen, das Wesen, die Hoffnungen, alle Ideale mehr als die Französische Revolution und der ganze „Geist des Enzyklopädismus“.

Rozanov widerspricht Rcy freilich gerade dort, wo dieser anhand der im Sündenfall vom Menschen gegen Gottes Gebot angeeigneten Fähigkeit, Gut und Böse zu unterscheiden, die Entstehung der Heterovalenz⁹⁰ beschreibt. Und für alle, die sich mit dem Thema der Geschlechtlichkeit befassen, reklamiert Rozanov eine Unschuld, nämlich „Kindlichkeit der Stimmung“ („detskost' nastroenija“, Rozanov 2000, 253), die nicht nur der moralischen Verteidigung der Sexologen dient, sondern auch dem Infantilismus der Avantgarde⁹¹ vorgreift. Der „Entheimlichung“ („istaivanie“) des Schuldgefühls gegenüber dem Geschlecht und der Einfuhr von Wahrheit und Reinheit in diesen Bereich traut Rozanov gar die Kraft zu, „ein ‚neues Herz‘ zu gebären“ („рождать «новое сердце»“, Rozanov 2000, 253). Und er schließt eine erstaunliche Ethik an, die dem Unglück die Entstehung des Bösen zuschreibt und der Sorgenlast die Genese von Erbitterung. Wer sich

Ewigkeit). Z. Gippius nannte Rozanov in Analogie zum Ausdruck „Geisterseher“ (duchovidec) einen „Fleischseher“ (plotovidec) (A. Krajnij, „Vl'jublennost“, in: *Novyj put'*. 1904, Nr. 3, 181.

⁸⁷ Rozanov, „Čto skazal Tezeju Ėdip?“, in: idem 1999, 287-299, hier 296.

⁸⁸ Rozanov, „Zamečatel'naja stat'ja“, in: idem 1999, 246-254, hier 253. Rozanov nannte die Votjaken und Čeremissen; ob diese Öffnung gegen das Fremde von Nietzsches Aufruf zur Liebe zu den Fernsten inspiriert ist, bedürfte näherer Untersuchung.

⁸⁹ Rozanov, Zamečatel'naja stat'ja, in: idem 1999, 246-254, hier 252.

⁹⁰ Zur Transformation von Ambivalenz in Heterovalenz bei der Entstehung der Religion cf. Verf., 2001, 51f., 77-80.

⁹¹ Bei dem Futuristen Kručenyč findet sich dann auch die Verknüpfung von Sexualthematik und Infantilität. Cf. Hansen-Löve 1991.

dem in diesem Sinn archaisch inspirierten Beginn der biblischen *Genesis* und dem Schluß der *Offenbarung* des Johannes öffne, dem wachse Seelenruhe zu.

Aus dem Penisgott spricht die Stimme der weiblichen Geschlechtsgöttin Isis:

Osiris = Os-iris, = Os-isis = Glas Izidy⁹² (Rozanov 1998, 199).

Osiris = Os-iris, = Os-isis = Stimme der Isis

6. Mutterschaft und Ehe begründen die Religion des ‚Lebenschaffens‘

„Корень всего – Египет. Он дал человечеству первую естественную религию Отчества, религию Отца миров и Матери миров [...], научил человечество молитве, – сообщил всем людям тайну «молитвы», тайну псалма [...]“

„Die Wurzel von allem – ist Ägypten. Es hat der Menschheit die erste Naturreligion der Vaterschaft, die Religion des Vaters der Welten und der Mutter der Welten geschenkt [...], hat die Menschheit das Gebet gelehrt, hat allen Menschen das Geheimnis des „Gebets“, das Geheimnis des Psalms vermittelt [...]“ (Rozanov, 1995c, 339)

Eine der avantgardistischen Kernmetaphern, die Rede vom ‚Lebenbauen‘ (‚žiznestroenie‘), ist in Rozanovs *Familienfrage in Rußland* durch die Trope vom ‚Lebenschaffens‘ (‚žiznetvorčestvo‘) vorbereitet worden. Während sein Begriff weibliche Konnotationen hat, vom Archetyp der Mutterschaft und dem Modell des Organismus bestimmt ist, gründet das männlich geprägte Lebenbauen der Avantgarde im Verfahren des Ingenieurs und hat sein Paradigma in der Konstruktion.

Ist die zuvor besprochene Abhandlung *Kinder der Sonne* dem zweiten Band des Buches *Die Familienfrage in Rußland* am Schluß beigefügt, so bildet der analoge Essay *Die Religion des Lebenschaffens (Religija žiznetvorčestva)* einen Anhang zu dessen erstem Band. Am Beginn dieses Textes führt Rozanov zur Erläuterung von Tjutčevs Gedicht *Die Mutter (Mat’)* und Heines *Prinzessin Sabbat* eine altägyptische Abbildung ein, die eine von einem Kranz umgebene, im Sitzen säugende Mutter zeigt. Rozanov (1903b, 300) räumt zwar ein, man könne den hinter diesem Bild stehenden „Embryonalgedanken der Alten“ (‚зачаточную мысль древних‘) eigentlich nicht erraten, und es bleibe offen, ob es sich dabei um einen der Mutter gewundenen Ruhmeskranz handle oder ob dieser Kranz aus der Mutter selber sprieße und sie so auch den „Grasgewächsen“ (‚zlaki‘, 300) die nährenden Feuchtigkeitsspenderin abgebe. Er wagt gleichwohl einen durch Proba-

⁹² Das (vorgebliche?) Zitat ist eine poetische Etymologie; Isis heißt ägypt. ‚Aset‘ oder ‚Eset‘.

bilitätserwägungen gestützten Vorschlag, der allerdings zugleich seine am weitestgehende Auslegung ist: „Doch am wahrscheinlichsten wollten sie sagen, daß die Mutter in das Kind hineinwächst, wie das Samenkorn in das Stengelchen und das Stengelchen in die Glockenblume“ („Но вероятнее всего они хотели сказать, что мать растёт в ребёнка, как зернышко – в стебелек и стебелек – в колокольчик“; 300f.). Und genau diese (eingeständenermaßen ungewisse!) Deutung nimmt Rozanov nun ganz selbstgewiß zum Ausgangspunkt seiner Darlegung der Religion des Lebensaffens! Als Indiz für die größte Wahrscheinlichkeit dieser Interpretation führt er die Hörner auf dem Haupt der Mutter an, welche sie zugleich als „einfach wie eine Kuh und göttlich wie sie“ („проста как корова и божественна как она“, 301) ausweise.

„Offensichtlich“ behauptet Rozanov „spüren die Arier und die Semiten die Mutterschaft“ („Очевидно, семиты как и арийцы же чувствуют материнство“, 300). Einziger Beleg für diese Evidenz sind die Gedichte Tjutčevs und Heines. Rozanov interpoliert zwischen den pikturalen Darstellungen und den verbalen Texten, indem er sie sich wechselseitig auslegen läßt. Er selber fungiert dabei als semantischer Manipulator, der den Signifikanten Bedeutungen und Sinngebungen entlockt, die ihnen außerhalb dieser Konstellation nicht verliehen würden.

Rozanov erklärt das Bild der säugenden Mutter unvermittelt zur Keimzelle der Religion, zur „ersten Ikone der Menschheit“ („первая икона человечества“, 301) und zehrt dabei unausgesprochen von der orthodoxen Vorstellung der Präsenz des Heiligen im Bilde. Allerdings richte diese Mutter sich nicht an einen bestimmten Gott, sondern an Gott als unbekanntes Wesen. Zugleich stehe die Mutterschaft hier zwischen Himmel und Erde, und sie sei ebenso mystisch wie „frischgemolkene Milch“ („парное молоко“, 302). Das Motiv der Mutterschaft verbindet Rozanov durch Verweise auf Heines Gedicht mit dem Judentum, vor allem mit der kalendarischen Ordnung des Sabbat. Neben der Beschneidung habe der Sabbat mit seiner strikten Forderung, zu ruhen, die Identität des jüdischen Volkes ungeachtet der Zerstörung Jerusalems garantiert. Gerade am Sabbatabend strebten denn auch die jüdischen Frauen die Befruchtung an.

Als Moses das Rote Meer geteilt habe, um seinem Volk auf dem Exodus aus Ägypten den Durchgang zu ermöglichen, hätten die jüdischen Mütter ihre Kinder gesäugt und ihnen so den Glauben eingeflößt, das Wasser werde sie nicht verschlingen. Aufschluß über Rozanovs Hermeneuse dieses Geschehnisses im Abschnitt *Moses und Ägypten* der *Apokalypse unserer Zeit* bieten die Zeilen:

«Исход, исход» – «Отделение, разделение».
И повел манием руки: «Творю все новое». ⁹³

„Auszug, Auszug“ das ist „Abteilung, Zerteilung“.
Und er gebot mit dem Winken der Hand: „Ich werde alles neu schaffen“.

Die einfaltende Wiederholungsstruktur pointiert auf poetische Weise sowohl die avantgardistisch anmutende Geste des innovativ Schaffenden – die Devise «Творю все новое» könnte einem zeitgenössischen futuristischen Manifest entnommen sein – als auch das Trennende: der Juden von Ägypten, der beiden Seiten des Wassers und des alten Schaffens vom Neuen. Sie nimmt so den Sprecher des Neuen in ihre magische Struktur auf; er selber ist – der neue Moses!

Auch das ins Spannungsverhältnis der „Religion von Vater- und Mutter-schaft“ (Rozanov 2002, 251) gestellte Leben gründet für Rozanov in Differenz: „Es beginnt da, wo in den Lebewesen Geschlechtsunterschiede aufkommen [...]“ („Она начинается там, где в существах возникают половые различия [...]“). ⁹⁴ „Eva“ bedeute zugleich ‚Frau‘ und ‚Leben‘ und mache so den Sinn der Natur evident. Indes definiert Rozanov die Frau nicht negativ als das Andere des Mannes: Auch in Adams „Geschlechtsunterschieden“ („половые различия“, 172) gegenüber Eva liege „der feinste subjektive Nerv des Lebens („тончайший субъективный нерв жизни“, 172), und das heißt, das Leben selbst.

Die im Samenkorn enthaltene „Vorsehung“ hat Rozanov an Aleksej Kol'covs *Lied des Pflügers* (*Pesn' pacharja*) exemplifiziert. Die „heilige Wiege“ („Колыбель святая“), ⁹⁵ die bei Kol'cov den Samenkörnern bereitet werde, stamme geradenwegs aus Sais oder Theben. Die Providentialität des Samenkorns führe dazu, daß es – in ägyptischen Darstellungen mit Augen versehen – auf Kol'cov geblickt habe und ihn auch nach seinem frühen Tode anschau. Letztlich blickten ihn (in durch die Vorhersehung bewirkter Umkehrung der Zeitenfolge) auch die alten Ägypter an und taufte ihn „Gottesknecht Aleksej“ („раба Божия Алексея“, 29).

Zwei Vignetten des Turiner Papyrus meint Rozanov (1999, 34f.) entnehmen zu können, daß in der ägyptischen Vorstellung zwischen der Freude im Diesseits und der im Jenseits kein Unterschied bestehe. Ja, die altägyptische Sprache stelle nicht einmal Ausdrücke für den Tod oder fürs Sterben bereit! Das von den europäischen Ägyptologen so genannte *Ägyptische Totenbuch / Buch der Toten* ⁹⁶ heiße in Wahrheit *Ausgang aus dem Tag* (*Vychod iz dnja*, 35); die Europäer (und

⁹³ Rozanov, „Moisej i Egipet“, in: idem 2000, 281-282, hier 281.

⁹⁴ Rozanov, „Semja i žizn“, in: idem 1899, 167-175, hier 172.

⁹⁵ Rozanov, „O drevneegipetskoj krasote“, in: idem 1999, 15-46, hier 28f.

⁹⁶ Immerhin habe der französische Ägyptologe E. Ruget (1760-1836) den Titel abgemildert zu *Begräbnissitte* (*Pogrebal'nyj obyčaj*, 36).

mit ihnen die europäisierten Russen) könnten einfach nicht mehr glauben, daß sie nach dem Tode weiterlebten. Dostoevskij habe, als er dem Selbstmord Svidrigajlovs einen Juden beigegeben, daher intuitiv aus uralten (sprich: semitischen und über sie sogar aus altägyptischen) Quellen geschöpft. Dafür dient Rozanov gerade die Amerikasehnsucht von Dostoevskijs literarischer Figur als Beleg.

Wir haben bereits festgestellt, daß Rozanov die Sozialverfassung der altägyptischen Gesellschaft völlig übergeht. Im Widerstreit damit legt er sein Ägyptenbild jenem für die Gegenwart geltenden Entwurf der Ehe zugrunde, mit dem er dem Umgang der russisch-orthodoxen Kirche mit dieser Institution entgegentreit:

Эмбрион всех сфинксов и того, кто принесет «огонь с небеси», заключается уже теперь в институте брака, который как только из речитатива «Господи помилуй» переведем к красоте и неге мистической херувимской песни – мы и получим новую религию, мы получим христианство же, но выраженное столь жизненно-сладостно, что около Голгофы, аскетической его фразы, оно представится как бы новой религией...⁹⁷

Das Embryo aller Sphinxen und dessen, was „das Feuer vom Himmel bringt“, besteht schon jetzt in der Institution der Ehe, die, sobald wir sie aus dem Rezitativ „Herr, erbarme dich“ in die Schönheit und Zärtlichkeit eines mystischen Cherubim-Liedes übertragen werden – wir als eine neue Religion erhalten werden, wir werden ein Christentum erhalten, doch ein so süß-lebendig ausgedrücktes, daß es sich neben Golgatha, seiner asketischen Phrase, gleichsam als eine neue Religion darstellen wird...

⁹⁷ Rozanov, „Sem'ja kak religija“, in: idem 1995c, 67-81, hier 75.

7. Das Aphrodisiakum altägyptischer Schönheit: Ästhetik des Heiligen

„Основные и первые религиозные представления – фундамент религии, столбы религии, – сложены были в Египте. О, это гораздо выше пирамид, крепче пирамид, вечнее пирамид... Начала цивилизации на самом деле были положены не греками и не евреями. Авраам, первенец от иудеев пришел в Египет, когда он уже сиял всем огнями.“

„Die religiösen Grund- und Urvorstellungen – das Fundament der Religion, die Säulen der Religion – wurden in Ägypten gelegt. Oh, das ist viel höher als die Pyramiden, stärker als sie, ewiger als sie... Die Grundlagen der Zivilisation wurden in der Tat nicht von Griechen und Juden gelegt. Abraham, der Erstgeborene von Judäa, kam nach Ägypten, als es bereits mit allen Feuern strahlte.“

Rozanov (1995c, 339), *Aus östlichen Motiven*.

Den unter die Überschrift *Die aphrodisianische Schönheit (Afrodzianskaja krasota)* gestellten Abschnitt im Zyklus *Aus östlichen Motiven* eröffnet Rozanovs Sentenz: „In die Kunst läßt sich nichts einbeziehen, was es nicht im Leben gibt.“ („В искусство не вовлечешь того, чего нет в жизни“).⁹⁸ Voran geht die Frage, wie die ägyptischen Geheimnisse entstanden seien. Rozanov tadelt die zuständigen Fachwissenschaftler, die zwar Vater und Mutter, nicht aber das Wesentliche, Vaterschaft und Mutterschaft nämlich, gesucht und gefunden hätten.

Der Traum des Königs Astiag (585/584-550/549), seiner Tochter sei ein ganz Asien bedeckender Baum aus dem Leib gewachsen, offenbare die Fruchtbarkeit als Quelle der archaischen Religion. In Ägypten, Phönizien, Syrien sowie bei den Juden habe sich eine Religion entwickelt, in deren Mittelpunkt Vater- und Mutterschaft sowie Kosmogenerie und Ontogenerie („сотворение мира, сотворение бытия“⁹⁹ – Schaffung der Welt, Schaffung des alltäglichen Seins) stünden. Hierher rührten die Geheimnisse alter Religionen. Zeitgenössische Kulturhistoriker seien dagegen auf die Idee verfallen, diese Geheimnisse (darunter die Eleusinschen Mysterien) hätten den Begegnungsort von Verschwörern gebildet, die Hegemonien oder Unterdrückung beseitigen wollten. Dabei hätten diese Forscher die stets heterosexuelle Kombination von Götterpaaren wie Zeus und Hera, Baal und Astarte, Osiris und Isis, Adonis und Kibela übersehen, die all diese Religionen, wenn nicht zu familiären oder ehelichen, so doch zu „männlich-weiblichen“ („муже-женские“)¹⁰⁰ und damit „geschlechtlichen“ („половые“, ebd.) mache. Al-

⁹⁸ Rozanov, „Afrodzianskaja krasota“, in: idem 1995c, 413-417, hier 413.

⁹⁹ Rozanov, „Kak proizošli »egipetskie« i drugie »drevnie tainstva““, in: idem 1995c, 403-409, hier 405.

¹⁰⁰ Rozanov (1995c, 404) zeigt paronomastisch: Die Frau beginnt, wo der Mann aufhört {že}.

les Sexuelle werde stets – hier dient Shakespeares vierzehnjährige Julia als Beispiel – mit einem Geheimnis belegt: des Namens, des Besprechens, der Erscheinung. In die Geburt sei alles einbezogen: die Sonne, das Gras und die Tiere. An anderer Stelle sagt Rozanov, zum Tier und zum Heidentum hätten ihn „Geheimnis und Feingefühl“ („тайна и деликатность“; Rozanov, 1994a, 139) hingezogen.

Es fällt auf, wie wortkarg Rozanov angesichts der Illustrationen ist, die diese ‚Geheimnisse‘ vors Auge stellen. Es ist, als schließe der mysteriöse Charakter der Thematiken auf den Kommentar des sie Enthüllenden zurück. Am Beispiel der Aphrodite von Knidos sucht er die Andersartigkeit und Überlegenheit¹⁰¹ der Darstellung weiblicher Schönheit bei den Ägyptern zu belegen. Die griechische Darstellung der Göttin der Schönheit entziehe sie aller Zeit, aller Biographie, vor allem aller Zukunft, während die ägyptische Skulptur durch ihren dicken Leib mit der Fruchtbarkeit auch künftiges Gebären und damit einen Lebensentwurf zu erkennen gebe. Wo die griechische Plastik auf reinen Empirismus reduziere¹⁰² und für das Auge des pornographischen Künstlers und Voyeurs bestimmt sei, bringe die ägyptische das religiöse Schaffensprinzip selber zur Anschauung und verbinde sich mit dem Gebet, das für Rozanov Urtext und Urgattung bildet.

Das ‚erste‘ Gebet spricht Rozanov denn auch der Mutter zu, die über das erkrankte Kind erschrocken sei. An wen sei ihre Bitte gerichtet? An die Sonne, die am Morgen gewärmt und dem Kind geholfen habe. Die Nachbarn aber hätten die Besserung weitererzählt und so sei die Mama zur „Stammutter von Liebe, Hoffnung und Glaube“ geworden. Rozanov projiziert die christlichen Kardinaltugenden zurück ins alte Ägypten, verbindet das Unbekannte mit dem Vertrauten. Er leitet die Entstehung der Religion aus der Klage der Mutter des erkrankten Kindes her, die er mit einer wiederholt begegnenden Abbildung einer Frau belegt, die ein Kind im Arm hält und – seiner Deutung zufolge: bittend – eine Hand erhebt. Für Rozanov ist es das Gebet, das die Sonne in ihrem Lauf und in ihrer wärmenden Funktion halte, denn die Sonne freue sich, wenn die Menschen beteten...

Zugleich ist die das Kind stillende Mutter für Rozanov der Inbegriff der Schönheit. Wo die Griechen die Familie in den Hinterhof verbannt und auf der Vorderseite die Hetären plaziert hätten, stehe im ägyptischen Bild die Familie im Vordergrund. Entsprechend sei die griechische Kunst „zum Beschauen“ („для поглядения“; 1995c, 414) bestimmt, die ägyptische dagegen fürs Leben. Aphrodite sei eigentlich keine Frau, denn sie habe keine Stimme, man sei ihrer stets „überdrüssig („постыла“) wie – kalten Marmors. Das entspreche ihrer Geburt aus dem Meerschäum. Ihr Kennzeichen sei jene Kopfdrehung, die eine „stumpf-

¹⁰¹ Er übergeht den Umstand, daß von dieser Skulptur des Praxiteles nur Kopien erhalten sind.

¹⁰² Die griechische Plastik sei inhaltslos, die ägyptische Darstellung enthalte einen „unendlichen Gedanken“ („бесконечная мысль“; Rozanov, „Kak proizošli »egipetskie« i drugie »drevnie tainstva““, in: idem 1995c, 403-409, hier 413): Wie die Brde die Menschen zur Sonne hebe.

sinnige Schönheit“ („группная красота“; ebda.) erzeuge. Die Ursache dafür findet der Kritiker der griechischen Ästhetik im Mangel am Physiologischen, im Fehlen des Geboren-Seins. Bei den Griechen liege alles in Formen ohne Inhalt.¹⁰³

Wo Rozanov den Grund für die Überlegenheit der ägyptischen Ästhetik letztlich in ihrem Erstgeburtsrecht findet, eröffnet er erneut jene juristische Perspektive, die das Säkularisationsdenken gestiftet hat. Als erste zeige die altägyptische Kunst den Baum nicht, wie er wachsen solle oder wie wir wollen, daß er wachse, sondern wie er wachse. Hier habe es eine Ehe gegeben, die weder derjenigen der Römer gefolgt sei noch dem Gebot Moses', auch nicht dem Beispiel der Juden. Sie habe der natürlichen Notwendigkeit entsprochen, Kinder zu haben, und Bruderehe in der Aristokratie sowie Erbfolgerecht durch Schwangerschaft ergeben: Es erben weder Sohn noch Tochter, sondern allein die Kinder der Tochter. Rozanov verklärt die sklavische Haltung der Frau zu Füßen des Mannes zur „Liebessklaverei“ („любобное рабство“; 1995c, 420): Die Ägypter hätten stets in der Stimmung Neuvermählter gelebt. Ganz am Schluß des fragmentarischen¹⁰⁴ Zyklus läßt Rozanov die Katze (besser: den Kater) aus dem Sack: Ägypten und Naher Osten hätten viertausend Jahre bestanden, um eine allen Menschen notwendige Idee auszuarbeiten: die „Idee der Vaterschaft“ („идею Отчества“).¹⁰⁵

Rozanov hat bei den Griechen einen Zusammenhang zwischen dem aphysiologischen Entwurf der Frau und der „aphrodisiakischen Vorstellung“ („афродизианским представлением“; 1995c, 417) der Männer ausgemacht. In der *Apokalypse unserer Zeit* preist er den „Ewigen Aphrodisiasmus“. Er bestehe in jenem Begehrt-Werden, das die Frau ganz und gar ausmache.¹⁰⁶

– Желанная: вот и все относительно женщины.
Тут ее ограничение и полнота.

Begehrtsein: Das ist alles hinsichtlich der Frau.
Hier liegen ihre Beschränkung und ihre Fülle.

Er hat dieser männlichen Einschränkung jedoch eine zugleich kosmisch und sexuell extrem weitende Deutung beigegeben (ebda.):

¹⁰³ Rozanovs Wahrnehmung der ägyptischen Ästhetik überrascht mit Blick auf das Fehlen von Stereotypen (ebda. 418). Es geht um das Verhältnis von Ornament und Stereotyp: Stereotype simplifizieren eine komplexe Erscheinung, Ornamente dienen als Ordnungsschemata.

¹⁰⁴ Im Brief an Nikolaj Emel'janovič Makarenko vom 20.1.1919 klagt er: „Хочется очень закончить Египет и жадная жажда докончить, а докончить вряд ли смогу“. („Es ist mein dringender Wunsch, ‚Ägypten‘ zu beenden, und mein gieriges Begehrt, es abzuschließen, aber es abschließen werde ich wohl kaum können.“ Cf.: Tat'jana Rozanova 1974, 151).

¹⁰⁵ Rozanov, „Obrezanie u egiptjan“, in: idem 1999, 424.

¹⁰⁶ Rozanov, „Večное афродизианство“, in: idem 2000, 226.

Но это же ничего еще другого не значит, как
 «Я солнце и все лучи на меня. И эти лучи – семя. Я вечно обливаемая».

Das heißt aber bereits nichts anderes als
 „Ich bin die Sonne und alle Strahlen gehen auf mich. Und diese Strahlen
 sind Samen. Ich bin die, die ständig übergossen wird.“

Kein Zweifel: Rozanovs auf der Physiologie insistierender Entwurf der Frau als Sonne war selber (s)ein männliches Aphrodisiakum.¹⁰⁷

Den Geschlechtsrausch hat Rozanov als einer der ersten mit dem Geschlechtsduft der Frau verknüpft. Das Erstaunliche, ja Wundersame sei, daß hier der eigentlich abstoßende Geruch attraktiv wirke; die Odeur von Vergänglichkeit, ja des Grabes erlange dabei Anziehungskraft. Und er hat unterschwellig eine Legende seines eigenen Namens eingeflochten, wenn er von den „lebendigen Rosen“ – живые розы – spricht, die anders als „verwelkte“ („увядшие“) und „sterbende Rosen“ („умирающие розы“; Rozanov 2002, 271) sexuell nicht anregend wirkten: Seinem eigenen Namen hat er neben der Alltagsbedeutung des Bäckerkringels, auch die religiöse Semantik der ‚Rosa nova‘ beigelegt. Roza-nov ist der neue Messias. Seine Frohe Botschaft lautet: „Ägypten – Gerüche – Bezauberung“ („Египет – запахи – обаяние“; Rozanov 2000, 77).

In die Argumentation für die Überlegenheit des alten Orients über Griechenland und die Neuzeit hat Rozanov die eigenhändige Nachzeichnung von Münzen¹⁰⁸ aus seiner beträchtlichen Sammlung eingebettet. Den Schlußstein des Kapitels *Aus grauer Vorzeit* des fragmentarischen Buches *Aus östlichen Motiven* bildet die Zeichnung einer Kupfermünze aus Byblos; sie zeigt die Blauskizze eines phönizischen Tempels (Rozanov 1995c, 402). Den Abschnitt *Kilykien. Tarsis. Hadrian seiner Apokalypse unserer Zeit* eröffnet er mit dem Gegensatz von antiken und christlichen Münzen. Erstere seien eilende Kometen, die ihrerseits von den Münzen geliebt wurden, wenn sie lachten. In ihrer „Bestrebtheit“ („устремленность“; Rozanov 2000, 267), d.h. Dynamik seien sie gottgleich. Den christlichen Münzen dagegen eigne die statische, ‚liegende Position‘: Das sei nicht nur ihr Wesen, sondern auch ihre Funktion: Sie ruhten in Anlagen und gäben Dividenden und Prozente. Schon den römischen Münzen erkennt Rozanov die Kapitalfunktion zu.

107 M.O. Geršenzons (1993, 468) kritischer Blick auf die Erforschung der altägyptischen Kultur beantwortet auch Rozanovs Loblied auf das Nilland: „Только остывшее солнце, мертвые лица Египта, Эллады, Рима мы силится обозреть в их целостности, да и то без большого успеха“. (Nur die erkaltete Sonne, die toten Gesichter Ägyptens, Hellas', Roms haben wir in ihrer Gesamtheit zu überblicken uns bemüht, und auch dies ohne großen Erfolg.)

108 Rozanov 1995c, 279, 370, 402.

Mit Plan folgt innerhalb dieses Abschnitts auf diesen Absatz der Schlußteil, indem die Gemeinsamkeit der Pharaonen mit den Lakaien Europas in der „Leidenschaft“ („страсть“, ebd.) benannt wird, jenem Zustand, mit dem Rozanov wiederum „Feuer, Baal, Sonne“ („Огонь, Ваал, Солнце“)¹⁰⁹ identifiziert. Und hier wird die Widerrede Christi gegen diese Leidenschaft als Einspruch gegen Gottvater ausgelegt, der die Adern der Menschen mit Feuer gefüllt, die Adern der Erde mit Gold und über die Erde den Morgenstern gesetzt habe. Indem Rozanov das paradiesische Ägypten wiederbelebt, dessen Körperlichkeit er in den antiken Münzen sinnlich ertasten zu können meinte,¹¹⁰ stellt er sich auf die Seite Gottes und verteidigt mit der göttlichen Schöpfung den Vater gegen den Sohn.

Rozanovs Resakralisierung des Verweltlichten mündet in eine persönliche Mythe, die allein ästhetisch überzeugen will. Eine überindividuelle Religion des Geschlechts im Sinne eines neuen Glaubens hat der Ägyptenliebhaber nicht ins Leben rufen können. Seine Umkehrung der christlich-jüdischen Eschatologie zum Descensus der Kulturen von Ägypten über Judäa und das antike Griechenland bis hin ins moderne Europa konterkariert er durch den parallelen Ascensus seiner eigenen Ankündigung der bevorstehenden Enthüllung des Weltensinns, der *Apokalypse unserer Zeit* (*Apokalipsis našego vremeni*). Es gelingt ihm nicht nur, das Heiligtum des in Tolstojs *Kreutzersonate* fast zeitgleich verschmähten Sexuellen wirkungsvoll in Szene zu setzen, sondern gegen alle Fortschrittsseligkeit den eigenen Blick aufs Geschehen zu behaupten und den Glauben an die lichte Zukunft einer durch Revolution und Terror begründeten kollektiven Gemeinschaft durch den Verweis auf die Pracht der Schöpfung zu unterminieren. Indem er die als genuin sexuell entworfene Schöpfung sakralisiert, entzieht Rozanov sie der von Fodorov und Marx behaupteten Notwendigkeit, sie zu verändern. Chronologie und Ethik der Säkularisation werden unterlaufen durch eine dem Karnevalismus Bachtins vorausgehende, gleichfalls elegische Ästhetik der Offenbarung.

¹⁰⁹ Rozanov, „Kilikija. Tars. Adiran“, in: idem 2000, 268.

¹¹⁰ Allerdings hat Rozanov (2001, 327) auch das Gegenargument gegen die Verbindung von Ägypten und Numismatik geliefert: Die Ägypter hätten im Laufe ihrer dreitausendjährigen Kultur kein Geld entwickelt, weil sie dem Wort und dem Gedächtnis vertraut hätten.

Literatur

- Assmann, J. 1998. *Moses der Ägypter. Die Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München/Wien.
- Fateev, V.A. 1991. *V.A. Rozanov. Žizn'. Tvorčestvo. Ličnost'*, L.
- (Hg.) 1995. *V.V. Rozanov: pro et contra*, 2 Bde, SPb.
- 2002. *S russkoj bezdnoj v duše. Žizneopisanie Vasilija Rozanova*, M.
- Florenskij, P. 1914. *Stolp i utverđenje istiny*, M.
- Geršenzon, M. 1993. „Sud'by evrejskogo naroda“, *Tajny Izrailja*, SPb., 468-486.
- Grübel, R.G. 1981. *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzepte, literarische Theorie und kultureller Kontext*, (Opera Slavica NF 1) Wiesbaden 1981.
- 2000. „Kultur als Übersetzung“, *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 375-407.
- 2001. *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, (=Opera slavica 40) Wiesbaden.
- 2002. „Rozanov kak istorik Rosii. Meždu spaseniem i koncom mira“, M. Weinstein (Hg.), *La geste Russe. Comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?* Aix-en-Provence 2002, 121-149.
- 2003. *An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben*, München.
- Hansen-Löve, A. 1991. „Kručnych vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde. Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
- 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung poetischer Motive*, Bd. II, Wien.
- Ingold, F.Ph. 2000. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*, München.
- Kissel, W.St. 1999. „Pyramiden in Petropolis. Der ‚Petersburger Text‘ und das Erinnerungs-Bild Altägyptens“, Kissel / Thun / Uffelman (Hg.), *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg, 141-166.
- Leont'ev, K. 1993. *Izbrannye pis'ma. 1854.1891*, SPb.
- Merežkovskij, D. 1995. „Rozanov“, Fateev (Hg.) 1995, Bd. I, 408-417.
- 1995a. „Novyj Vavilon“, Fateev (Hg.) 1995, Bd. I, 400-407. (14)
- Peskov, A. 1998. „Der deutsche Komplex der Slavophilen“, D. Hermann/A. Osipov (Hg.), *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II*, München, 844-872.
- Rozanov, V.V. 1899. *Religija i kul'tura*, SPb. (Nachdruck: Paris 1979).
- 1903a. *Priroda i istorija*, (2. Aufl.) SPb.

- 1903b. *Semejnyj vopros v Rossii*, 2 Bde., SPb.
- 1991c. *Sredi chudožnikov*, M.
- 1992b. *Iz pripominanij i myslej ob A.S. Suvorine*, M.
- 1994a. *Mimoletnoe*, M.
- 1994b. *V temnych religioznych lučach*, M.
- 1994c. *Inaja zemlja, inoe nebo...*, M. 1994.
- 1995a. *Okolo cerkovnych sten*, M.
- 1995b. *O pisatel' stve i pisateljach*, M.
- 1995c. *V mire nejasnogo i nerešenogo*, M.
- 1995d. *Sredi chudožnikov*, M.
- 1996a [1886]. *O ponimanii*, M.
- 1996b. *Legenda o Velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo*, M.
- 1998. *Sacharna*, M.
- 1999. *Vo dvore jazyčnikov*, M.
- 2000. *Poslednie list'ja*, M.
- 2000a. *Literaturnye izgnanniki*, M.
- 2000b. *O Puškine. Ėsse i fragmenty*, M.
- 2001. *Listva*. M.
- 2002. „Uedinennoe“, V. Sukač (Hg.) *Polnoe sobranie „opavšich list'ev“*, M.
- Smirnov, I.P. 1972. *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich sistem*, M.
- Solov'ev, V.V. 1901-1907. *Sobranie sočinenij*, SPb.
- Solowjew, W. 1953-1980. *Deutsche Gesamtausgabe der Werke*, München.
- Starobinski, J. 1987. *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz.
- Stirner, M. 1924. *Der Einzelne und sein Eigentum*, Berlin.
- Struve, P.B. 1911. „Bol'šoj pisatel' s organičeskim porokom. Neskol'ko slov o V.V. Rozanove“, *Russakaja mysl'*, 138-146.

Ирина Сандомирская

ВТОРОЙ ЭПИГРАФ (ПОПЫТКА РАЗНОЧТЕНИЯ)

I am fire and air...
(Shakespeare – Ахматова)

1.

Анна Ахматова: царственный лик, царственное имя: Клеопатра русской поэзии: „a princess / Descended of so many royal kings...“¹

Ахматова так называемого „зрелого периода“ – сознательная и добровольная заложница Августа. Этого Августа она назовет сама в своих стихах, и имя ему не Сталин, как иногда наивно полагают, а – „русская речь, / Великое русское слово“.

„Муж в могиле, сын в тюрьме“, не дают, не берут, не печатают, не пускают. Запрещенная Ахматова читает Шекспира в подлиннике.² „Антоний и Клеопатра“. Акт V, сцена 2. Египетская царица на коленях пред Августом, убийцей ее возлюбленного, покорителем ее державы.

Что готовит Клеопатре – и ее читательнице Ахматовой – завтрашний день?

¹ Цитаты из „Антония и Клеопатры“ (V, ii.) приводятся по: W. Shakespeare, *The Complete Works*, Ed. by Charles Jasper Sisson, London: Oldhams Press Limited, 1954, 1161-1165.

Тексты Ахматовой приводятся по: А. Ахматова, *Собрание сочинений в шести томах*, М.: Эллис Лак, 1998 (различные редакции содержатся в томах 1, 2 (кн. 1 и 2) и 4).

² О том, что Ахматова знала английскую литературу в оригинале, см. свидетельство Исайи Берлина, которому она читала из байроновского „Дон Жуана“: „... ее произношение было таково, что более пары слов узнать было невозможно. Она закрыла глаза и прочитала эти строчки по памяти, с глубоким чувством; я встал и выглянул в окно, чтобы скрыть неловкость [...] Возможно, подумал я потом, именно так мы сейчас читаем на древнегреческом или на классической латыни; нас глубоко трогают слова, но если мы их произнесем, то ни сам автор, ни его современники этих слов не узнают“ (Berlin, 193).

*Shall they hoist me up
And show me to the shouting varletry
Of censuring Rome?*

Царственное имя, венценосная пленница. Под стихотворением, о котором пойдет речь, стоит указание времени и места: „7 февраля 1940. Ленинград. Фонтанный дом“. Это шибболет: подпись, которая указывает вонне поэзии и помечает собой нечто, что поэзии недоступно, нечто неназываемое и непроизносимое. Год не-издания, произнесения, неназывания: 1940. Место не-издания, произнесения, неназывания: „М.-Л.“. Столица советского издательского процесса, метрополия слова-Августа, арена гладиаторских боев во славу слова. Главлит: „censuring Rome“. Такова сцена. Хоть и неназываемо, но всем нам понятно, в общих чертах, о чем идет речь.

Что есть поэт при дворе такого Августа?

Не только слово поэта, но даже его позор – или, что в данных обстоятельствах более уместно, именно его позор – служит триумфу Августа. Быть поэтом „русской речи / Великого русского слова“, быть отвергнутым этим словом (не печатают, не пускают), но тем не менее (т.е. тем более) выполнять свой поэтический долг. А именно: служить его (слова) выражению. Отдать свою жизнь и свою смерть, превратить жизнь и смерть в поэтические символы для обозначения пределов величия Августа. Собственное падение, собственное публичное бесславие – всего лишь знак, значок, флажок, которым Август-слово размахивает, справляя свой триумф. Тела повешенных станут архитектурными украшениями на триумфальных воротах. Клеопатра говорит Августу:

*...and we,
Your scutcheons and your signs of conquest, shall
Hang in what place you please.*

Таковы отношения между поэтом и словом жестокого языка: слово и тело (повешенного) поэта – знаки доблести Августа, отметки завоевания (scutcheons, signs of conquest), геральдические украшения на щите победоносного триумфатора.

2.

... I hourly learn
A doctrine of obedience...

Стихотворение „Клеопатра“ (1940) несет на себе следы смятения скорее чем зрелого мастерства.

Его сюжет подчеркнуто академичен: „Смерть Клеопатры“ могла бы стать (и кажется даже стала) сюжетом для полотна Семирадского.

Не менее академична форма: стопа, строфа, рифма и пр.

Примерно половина стихотворения написаны плоскими, невыразительными словами; строки 3 и 4 в первой строфе набиты бряцанием милитаристских клише, а вторая строфа почти сплошь состоит из штампов бульварной любовной лирики. Слова и рифмы выбираются явно для заполнения поэтического размера, для соблюдения формальных требований стихового пространства.

В интонации стихотворения, особенно в середине, явственно слышится голос воображаемого редактора: „советский читатель не поймет, советскому читателю надо разъяснить“.

Вершиной академической штамповки ощущается эпиграф из Пушкина: „Александрейские чертоги / Покрыла сладостная тень...“ Ссылка на Пушкина в 1940 году, скорее всего, является данью политической корректности года 1937.

Примечательный год и не менее примечательный источник цитирования, но приличия (decorum) как бы соблюдены.

Правда, есть еще один эпиграф, но он из разряда разночтений, т.е. приводится не во всех изданиях и на языке оригинала, а не в русском переводе: „I am fire and air... Shakespeare“. Советский читатель без перевода не поймет – и не надо.

Как литературное произведение, „Клеопатра“ скорее свидетельствует о панике, чем о зрелости поэта. А может быть, даже о чрезмерной зрелости поэта, что для поэзии, если верить тому же Пушкину, только вредно. „Поэзия, прости господи, должна быть глуповата“, сказал гений русского слова.

Это документ поэтической и человеческой капитуляции. Поэтому в целом стихотворение оставляет неприятный осадок: в нем слышится какой-то навязчивый, не до конца проявленный обертон, не то ирония, не то самоирония. С точки зрения поэтического новаторства и творческого поиска, с точки зрения так называемой „художественной правды“, это несомненный провал и позор. В удовольствии сочинения такого стихотворения должно быть что-то сатическое.

Но именно в этом стихотворении прячутся те самые несколько строк. И именно в этих строках прячутся те самые два слова. Они не имеют отношения ни к поэзии, ни к ее „художественной правде“.

О них и пойдет речь.

3.

*...and it is great
To do that thing that ends all other deeds...*

„Уже“ и „еще“.

Глубинная грамматика утраты. Закон женского поражения, заключенный между этих двух слов.

*Уже целовала Антония мертвые губы,
Уже на коленях пред Августом слезы лила.*

На пороге конца Клеопатра подводит итог домостроительству, той экономике, по законам которой она создавала свой мир/дом („Фонтанный Дом“, „дом фонтанов“, „Александрийские чертоги“). На завтра назначена церемония публичного унижения: клеопатрин мир/дом сдастся на милость победителя.

В этом доме Клеопатра пересматривает свою жизнь как дело: какие-то дела уже сделаны, но остается кое-что, что *еще* надо сделать, и что будет сделано в свой черед. Перед лицом катастрофы Клеопатра занята поддержанием порядка и очередности повседневных рутин.

Так хозяйка и мать планирует день, сверяясь со списком дел: „отнести белье в прачечную“ – уже отнесла, вычеркиваем. „Вывести мусор“ – уже вынесла, вычеркиваем. „Заплатить по счетам“ – заплатила, вычеркиваем. Женская судьба предстает перед читателем в виде архива потерь и униже-

ний, универсального каталога женскости, списка необходимых, рутинных, докучных, но неизбежных дел: „целовать мертвые губы Антония“ – уже целовала, вычеркиваем. „Лить слезы на коленях перед Августом“ – уже лила, вычеркиваем. „Уже“.

Как всякая хорошая хозяйка и мать, мироустроительница Клеопатра знает, чем закончится день и чем начнется завтрашний:

А завтра детей закуют...

Известна ей и развязка этой истории, самое последнее дело, которое ей еще („еще“) предстоит проделать:

*...и черную змейку, как будто последнюю жалость
рукой равнодушной на смуглую грудь положить.*

Сейчас же, подводя итог проделанным делам, Клеопатра находится в тесном пространстве между „уже“ и „уже“. Первое „уже“ – дела завершённые на данный момент: целование мертвых губ и проливание покаянных (и, как мы думаем, лживых) слез. Это „уже“ – завершённость, перфектность, совершенность и совершенство: абсолютность и незыблемость, грамматичность факта целования и факта коленопреклонения перед тираном. Утрата и Унижение приняли в ее трудах свой окончательный, законченный, неизменный вид; поцелуи и слезы застыли в своей „уже“-перфектности навечно, как монументы.

Эти слезы и поцелуи теперь „уже“ не принадлежат Клеопатре: теперь это „уже“ эталоны женской судьбы, ими можно измерять женственность и страдание, сверять с ними потери и позоры других женских судеб.

Монументальность „уже“ присутствует и в последних строках шекспировской драмы. Решение Клеопатры незыблемо: перед лицом обстоятельств она остается хозяйкой собственного „уже“ и добровольно превращается из женщины в мраморную твердьню постоянства, в столп верности, неподвластной переменчивой луне.

*My resolution's plac'd, and I have nothing
Of woman in me: now from head to foot
I am marble-constant; now the fleeting moon
No planet is of mine.*

И опять, как и Клеопатра-хозяйка у Ахматовой, шекспировская героиня рассматривает свою судьбу как дело, как деяние (a deed), которое венчает собой все. Самоубийство – это деяние „undoing“; английское словечко шекспировской эпохи, которое жутко переключается не только „еще“ с ахматовским каталогом женских поражений, но и „уже“ с современной нам всем командой text processing: Undo. Предпоследняя попытка: шекспировская Клеопатра пробует заколоться кинжалом и тем самым отредактировать сценарий триумфа Цезаря, в тексте которого, как мы помним, ей – царице, хозяйке и матери, уготована роль праздничной виньетки. И в этом „деле“ Клеопатра уличена и получает строгое предупреждение:

*Cleopatra,
Do not abuse my master's bounty by
The undoing of yourself*

Undo: жизнь и смерть как элементы редакции собственной судьбы. В этом тексте первое „уже“, как выражение глубинной грамматики утраты, соответствует некоему обобщенному Present Perfect. Второе „уже“ в терминах той же грамматики будет соответствовать форме Future Perfect: не что „еще“ только ожидает в будущем, но „уже“ ожидает *неотвратимо*: увод детей, последняя жалость, черная змейка. Когда мертвые губы „уже“ отцелованы, слезы унижения „уже“ пролиты и дети „уже“ закованы, хозяйке следует столь же деловито, сколь она заботилась о жизни, позаботиться и о смерти, т.е. о том, что „осталось еще“.

Клеопатра – мать и хозяйка – заботится, а смерть не заботится: смерть равнодушна. Это равнодушие собственной руки („рукой равнодушной“), безмятежно подносящей гибель к собственной же „смуглой груди“. Смерть аутоэротична: последнее ласкающее и возбуждающее прикосновение к собственной коже:

*The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts, and is desired.*

Смерть сладка, как любовная близость:

...As sweet as balm, as soft as air, as gentle...³

³ Лидия Чуковская уловила эротизм смерти в ахматовском стихотворении, но не поверила собственным ушам и отнесла его за счет своей недослышки или ахматовской плохой дикции: „не хватает зубов“, деловито поясняет Чуковская. „По моей просьбе

4.

*...majesty, to keep decorum, must
No less beg than a kingdom...*

Между тем, этот равнодушный жест уже знаком нам по другому, более раннему и гораздо более широко известному стихотворению Ахматовой: „Мне голос был...“ (1917).⁴ Этот голос героиня расценила как призыв к предательству, как призыв „оставить свой край“, т.е. как подстрекательство к измене Родине. На призыв этого голоса она и ответила тем самым равнодушным жестом, прикрыв уши ладонями:

*Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный слух.*

Равнодушной рукой „скорбный слух“ предохранен замкнут и спасен: закрыт для скверны, сохранен во всей своей исходной, ничем не поврежденной чистоте. Та же равнодушная рука, поднося к груди змейку („the pretty woman of Nilus“), сохраняет в чистоте и неприкосновенности честь царицы. Царственный декорум соблюден: во всей неприкосновенности соблюдено величие чистого „скорбного слуха“ в раннем стихотворении и величие чистой суверенности в позднем.

А голос, между тем, звал героиню к себе и обещал многое – а именно, что-то Другое:

*Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид.*

(Ахматова) прочитала вторично „Клеопатру“. Я не расслышала в прошлый раз – „шалость“ или „жалость“: жалость. Ну конечно, жалость!“ (Чуковская, 63).

⁴ Я цитирую стихотворение в его хрестоматийной форме, т.е. без первых двух строф. В каноническом виде оно начинается словами „Когда в тоске самоубийства...“ и, несмотря на датировку „Осень 1917. Петроград“, относится исследователями к 1918 г. и трактуется как поэтическая реакция на Брестский мир. Как предвестие „Клеопатры“, стихотворение уже в первых двух строфах содержит мотивы самоубийства, фармакона, величия и блуда: „...приневская столица, / Забыв величие свое, / Как опьяневшая блудница, / Не знала, кто берет ее...“

Но слушать голос Другого – значит предать, изменить Своему. Родина героини Ахматовой, тот самый гений места, которому она боится быть неверной, складывается, таким образом, из: (а) крови, в которых запачканы руки женщины-поэта; (б) стыда, который до черноты жжет ее сердце; (в) боли поражений и обид и, самое главное, (г) имени, которое покрывает собой все вышеперечисленное. Именно новое имя взамен старого – русского, жестокого – и сулит героине „утешный“ голос Другого.

„Кровь“, „стыд“, „боль“ и „обида“ фигурируют как абсолютные ценности, как божества. С точки зрения все той же глубинной структуры это предикаты незаконченные, им нехватает актантов. Нам остается неведомо, чья именно кровь засохла на руках героини и почему именно на ее руках; за кого или за какие деяния ее сердце мучает „горький стыд“; перед кем или перед чем потерплено „поражение“, кто нанес „обиду“ и какую именно. Автору, как и читателю стихотворения, такие вопросы представляются неуместными и ненужными. Мы имеем здесь дело с кровью, стыдом, болью и обидой в их абсолютном, метафизическом бытии, в нетранзитивной форме. Кровь, стыд, поражение и обида являются таковыми без уточнения; это непереходные, непреходящие и непереволимые (непереносимые?) сущности; короче, как мы уже выразились, это гении русского места. Непереволимo, но всем и так понятно, о чем идет речь.

Непереходность, непреходящесть, непереволимость, непереносимость и неизбежность крови, боли, стыда и обиды каким-то тесным образом связана с верховным гением места – словом, именем. Тем самым, что „покрывает“, стало быть, собой эту боль. Что значит в данном случае „покрывать“?

Наверное, прежде всего, это значит „образовывать поверхность“. Русский знак: покрывающее/означающее имя, под которым скрывается страшное означаемое – кровь, стыд, обида. Это русское слово-как-такое, слово-Христос, слово-жертвоприношение, слово-искушение.

Отказ отказаться от такого имени ради какого-то Другого, пусть даже „утешного“ – это отказ абсолютно правильный с соссюреанской, т.е. строго лингвистической точки зрения. Знак (слово) представляет собой, как мы знаем, нераздельное единство означающего и означаемого, имени и мира. Нельзя подменить означающее (имя), не разрушив при этом структуры означаемого (мира). Лукавый „голос“ обещает оставить „боль поражений и обид“ в неприкосновенности и „всего лишь“ поменять название, „покрыть новым именем“. Героиня Ахматовой с полным основанием отвергает это предложение как невозможное в принципе. Она выбирает старое имя и

старую боль его означасмого, потому что старую боль нельзя покрыть/ означать никакими новыми именами: это значит производить лишь новую боль и никогда не иметь возможности о ней ни говорить, ни писать.

„Покрывать“ связано также со словом „покров“: русское слово магическим образом образует покров (защиту) от (или же для) боли. Боль, кровь, обида заключаются в теле русского имени, как ядерное излучение в теле бетонного саркофага. Отсюда и непреходность: укрыв боль в слове (покрыв мир именем), мы останавливаем переход, т.е. распространение боли, как бетон останавливает растекание радиации.

Боль, таким образом, замыкается в оболочку имени и нейтрализуется ею. Стыд и страх заговариваются означющим именем, заколдовываются, иммобилизуются. Травма прячется за непробиваемой броней нетранзитивного, неподвижного, вечного слова. Покров-имя защищает боль от внешнего вторжения Другого (например, от лукавых „утешно зовущих голов“), но оно также и защищает своего говорящего от той боли, что заключена внутри самого имени.

Но имя-покров – это нечто большее, чем средство самозащиты при работе с радиоактивными материалами. У такого имени есть почти религиозное призвание: это слово с богородичной миссией, со спасительной функцией, это имя-искупление, имя-покровительство. Подобно явлению Покрова Богородицы, это имя-знамение, имя-чудо. Отказ от такого имени кощунствен. Русское имя – не только цитадель, но и церковь.

Язык – система „покрывающих“ / „покровительственных“ имен – приходит на помощь при разрушительном контакте между человеком и реальностью: непереносимая (непереводимая?) легкость настоящего момента – невыносимая (непереводимая?) легкость небытия, боли, самоубийства – отодвигается, как только это „сейчас“ и „здесь“ обозначается словом.

Имя превращает сиюминутное и страшное в объект для говорения/ описания: „сейчас“ в слове – это „уже-не-сейчас“ или „еще-не-сейчас“. Это клеопатрин монумент, деяние памятника самому себе, эпитафия на собственной могиле (платоновская „сема“ – это могильная плита). Чудовищно непосредственное „сейчас“ опосредовано, опредмечено в имени и потому не пугает. Имя расстилается между мной и моим смертельным мгновением, подобно камуфляжной сетке, подобно высшему покровительству, подобно защитной окраске насекомого, над которым нависло „сейчас“ в виде клюва хищной птицы.

Имя-покров, — это имя избавления от страха жизни. Такие покровы, конечно, не меняют.

И наконец, „покрывать“ — как „покрывать карту картой более высокого достоинства“, как „бить“, как „крыть“, как „выбрасывать козыря“. „Утешный голос“ предлагает партию в покер, игру со случаем: рискни — а вдруг? Выигрыш нового имени покроет проигрыш старой боли. Равнодушно закрыв слух ладонями, героиня Ахматовой отказывается от экономии азартной игры, отказывается рискнуть, поставить все на кон и выиграть или проиграть.

Азартные игры не отвечают декоруму величия. Суверен суверенен, и это исключает возможность невозможного, возможность чудесного вмешательства судьбы. В этом, между прочим, отличие ахматовских героинь с их царственными претензиями от Августа. Последний хоть и тиран и победитель, но ни в коем случае не суверенен: он всего лишь „прислужник Фортуны“, распорядитель ее воли:

*Not being Fortune, he's but Fortune's knave,
A minister of her will....*

Декорум величия несовместим с пошлыми надеждами на лучшее. Суверен скорбен, скорбь суверенна. Именно поэтому азарту, разгоряченности карточного соблазна героиня Ахматовой — будущая Клеопатра — противопоставляет равнодушие и спокойствие. Ее самоуничтожение рассудочно, хозяйственно-рассчетливо, телеологично („чтоб этой речью недостойной не замутился скорбный дух“) и бесстрастно.

Отказ от возможности „нового имени“ — отказ от Другого имени и от имени Другого, от Другого страдания и от Другой боли — это само-закрепление, заключение самой себя в темницу „старого имени“; это самоуничтожение во имя „старого имени“. Вот в этой цитадели и заключена наша венценосная заложница. Жестокое решение: тирания Слова получает свое воплощение в величественной суверенности крови, обиды, и боли, в деспотическом правлении абсолютного, „чистого“ и „скорбного слуха“ над самим собой, в суверенности имени.

5.

*...I have
Been laden with like frailties which before
Have often shamed our sex.*

Поэт и есть слово, его жизнь и смерть заключены в имени, в плане выражения.

Героиня Ахматовой ставит свою подпись под „старым именем“. Именно поэтому я называю ее добровольной заложницей русского имени, слова жестокого русского языка.

Я рассматриваю стихотворение „Мне голос был...“ как начало того конца, который предстоит пережить Клеопатре: заключение завета, договора со Словом (в стихотворении 17-го года) – и расторжение этого договора в стихотворении года 40-го. Как уже говорилось, договор заключается и расторгается в полном спокойствии и равнодушии: черная змейка, заткнутые уши. Поэтому и „смуглая грудь“ не волнуется и не волнует нашего воображения, а хладнокровно и в полном безразличии ждет последней ласки.

Заложничество (в слове) начинается и заканчивается одним и тем же жестом равнодушной руки: рука – ухо, рука – змейка – грудь, совершенная хореография, па-де-де Глухоты и Смерти.

И только перед самой смертью – когда уже все, что имело быть сделанным, сделано – возникает в этой истории собственно тело Клеопатры, тело желания, эротический образ, аутоэротическая фантазия: обнаженный сосок, тонкая рука, страшноватый холодок...

„Александрийские чертоги“ – Фонтанный дом – накрыла тень. Но эта тень – сладостна, как и поцелуй смерти („which hurts and is desired“).

Между „уже“ жизни („уже целовала“) и „уже“ смерти оказывается некий зазор, просвет – некое „еще“, „еще одно дело“, страшно малое, но остающееся, пребывающее:

*...о как мало осталось
ей дела на свете: еще...*

„Мало“, но все-таки „осталось“. Что осталось? Осталось „еще“.

Здесь в игру вступает различие: чтение разного. Шекспировская Клеопатра и пушкинская путаются между собой и мешают друг другу.

У Шекспира все оканчивается эшафотом, у Пушкина – постелью:

*В роскошном сумрачном покое,
Средь обольстительных чудес,
Под сенью пурпурных завес,
Блестит ложе золотое.*

В ахматовском стихотворении оба хрестоматийных эпизода смешиваются в один. Клеопатра-блудница и Клеопатра-владычица, Клеопатра-палачиха и Клеопатра-коленипреклоненная – одно и то же лицо, одно и то же имя. „Высокий и статный“, который входит в ее спальню ночью, „пленный ее красотою“, и „шепчет в смятении“ слова не то страсти, не то предупреждения – этот „высокий и статный“ явно контаминирован. Мы узнаем в этом образе одновременно двух любовников. С одной стороны, это (у Шекспира) соратник Цезаря, которого Клеопатра совращает и вынуждает выдать планы относительно уготованного ей позора на эшафоте. С другой стороны (у Пушкина), это безмянный юный любовник, которого Клеопатра сама пошлет на эшафот при первом свете дня: „Любезный сердцу и очам, / Как вешний цвет едва развитый“.

Клеопатра принимает и страсть, и предупреждение, и палачество, и разврат одинаково „равнодушно и спокойно“, „лебяжьей шея“ не клонится долу: „...и шей лебяжьей все так же спокоен наклон“.

Равнодушие и спокойствие этой непреклонной „лебяжьей шеи“ – в этой позе мы узнаем Ахматову. Намеренно ли допускает Ахматова это различие или смешивает двух клеопатр и двух любовников по поэтическому недосмотру – это безразлично и ей самой, и нам, ее читателям. Дело („дело“ Клеопатры, deed, doing/undoing) не в этом. Дело в том малом, что „еще осталось“ В зазор между „уже“ и „уже“ проникает „еще“. Это „еще“ без конца и без насыщения. Оно всегда „еще“ и всегда „осталось“, его всегда „мало“: это вечный, неистребимый излишек, неизбежный недостаток: „Еще!“.

В экономии суверенного слова пробита брешь. Самодостаточность глагола (закрытые уши) сталкивается с иной, враждебной экономией: экономией желанья, которому всегда всего „мало“ – и жизни, и смерти – которому всегда надо „еще“.

Слово, отмеченное желанием, не может служить порядку языка: такое слово – как черная дыра, бесконечно малое „еще“, которое способно засосать в себя любую выстроенную иерархию, любой порядок, любую грамматику, любое „уже“, застывшее в монументальной законченности и правильности своих форм.

Слово, отмеченное желанием, не вписывается в порядок соссорианского знака. Последний, как знак-в-системе, подчинен системе, выражает существо системы. Это знак, содержание которого определяется „в языке и из языка“, знак, запертый в себе, как в цитадели. Слово-желание, наоборот, это знак без-закона: беспредельности и беспредела.

В сценарии триумфа, написанном Августом, тело Клеопатры будет „знаком победоносных завоеваний“. В порядке, предписанном „великим русским словом“, тело поэта будет знаком величия и могущества слова. Стихотворение „Мужество“, в котором и возникает имя Августа: „русская речь / Великое русское слово“ написано в память в 1942 году в связи с ленинградской блокадой, когда опыт запертости в цитадели русской культуры переживался не только метафорически, но и в реальности. В этом плену поэт обязан умереть – исчезнуть среди имен родного языка, и его (поэта) собственное имя должно стать геральдическим знаком на ее (речи) щите („Но мы сохраним тебя, русская речь / Великое русское слово“).

Поэт как тело имени принадлежит порядку стихосложения, но поэт как тело желания, как тело произвола, беззакона и беспредела, не принадлежит ничему, и меньше всего такой поэт принадлежит себе самому. Несмотря на царственные претензии, далеко не все решения во власти поэта, даже если поэт честно подписывает договор со Словом. Иногда поэт уступает постыдной, но сладостной слабости („frailty“, говорит шекспировская Клеопатра), и тогда в речь проскакивают оговорки, в слух пробиваются ослышки, а в чтение просачиваются разночтения.

Например, вот такая двусмысленность:

еще с мужиком пошутить...⁵

⁵ Слову необходимо защититься от двусмысленности: к этой защите привлекаются самые высокие авторитеты – от Шекспира до Лозинского и Эйхенбаума: „Она (Ахматова) уселась глубоко на диван, и мы пили чай.

– Вы знаете, начала она озабоченно, – уже двое людей мне сказали, что „пошутить“ – нехорошо. Как думаете вы?

– Чепуха, – сказала я. – Ведь это „Клеопатра“ не ложноклассическая, а настоящая. Читали бы тогда Майкова, что ли...

6.

*...I shall show the cinders of my spirits
Through the ashes of my chance*

Круг замкнулся: „утешный“ голос, преследовавший слух „полумонахи-ни“ из стихотворения 1917-го, вернулся, в стихотворении 1940-го, вздохами и стонами плотских утех в спальне равнодушной Клеопатры – „полублудницы“, занятой двусмысленными „шутками с мужиком“.

У Шекспира речь идет на самом деле о мужике – a rural fellow, и на самом деле о шутках. Это шут, clown, простой крестьянин, который приносит царице смерть – ядовитую змейку и при этом рекламирует свой товар, рассыпая перед Клеопатрой перлы жизнерадостного цинизма, которые напоминают нам, сегодняшним читателям, висельный юмор советских слесарей-водопроводчиков или героев Квентина Тарантино. Так, на вопрос Клеопатры, надежен ли яд змейки и правда ли, что ее укусы не причиняют боли, „мужик“ отвечает в том духе, что, мол, обижаешь, хозяйка, уже многих кусали, и все померли, а жаловаться никто пока не жаловался („those that do die of it do seldom or never recover“).

Но вполне возможно – и невнимательное, легкомысленное, веселое, сладостно-слабое ухо, не закрытое равнодушными руками, только радо собственной ослышке – что „шутки с мужиком“ подразумевают и утехы александрийской „сладостной тени“, а собственно „мужик“ – не кто иной, как тот самый „высокий и стройный“, или пушкинский „любезный сердцу и очам, / Как вешний цвет едва развитый“. В конце концов, называя Фонтанный дом александрийскими чертогами, Ахматова-Клеопатра поступает тоже легкомысленно и двусмысленно: она путает видение эшафота с видением развратного ложа. Запертая в Фонтанном доме 1940-го года, она вписывает беспросветную ночь ленинградского террора в рискованный порнографический контекст „египетских ночей“.

„Утешность“ или „потешность“ таких экспериментов, подобно утешности соблазнительного голоса („Мне голос был, он звал утешно...“), предлагает „покрыть“ собой дефицит жизни.

– Да, да, именно Майкова! Так я им и скажу! Все забыли Шекспира. А моя „Клеопатра“ очень близка к шекспировскому тексту. Я прочитаю Лозинскому, он мне скажет правду. Он отлично знает Шекспира.

– Я читала „Клеопатру“ Борису Михайловичу (Эйхенбауму) – он не возражал против „пошутить“ (Чуковская, 64)

Однако, хозяйка и мать всего этого беспредела, Клеопатра распоряжается утехами, потехами и утешениями по-своему. „Утешность“ развеивает ее печаль, но в целом оставляет ее равнодушной. Зато подлинное Утешение – право „последней жалости“ – остается не за „высоким и статным“, а за „черной змейкой“. Таким образом, смерть, наряду с желанием, входит на правах неотъемлемой части в состав клеопатриного „еще“: того самого бесконечного женского „еще“, которое не вписывается в порядок экономии (домоустроенности) Слова и разрушает этот „дом“. Август не способен этому помешать:

*...this mortal house I'll ruin,
Do Caesar what he can.*

„Черная змейка“, носительница жала и подательница „последней жалости“ („шалости?“) – клеопатрина сестра. Они разделяют между собой общий им обоим женский род языка: грамматическую женственность, женскую телесность языкового знака („-а“). Грамматическое сестринство наметилось сразу, в самых первых строках стихотворения; „уже целовала“, „уже слезы лила“ – но „кто“? Я целовала? Ты целовала? Она целовала? Сестринство в женском роде прошедшего времени не различает лиц, не пересчитывает их: первое, второе, третье – здесь все женские лица совмещаются друг с другом в одном-единственном числе (я-ты-она *одна* „целовала/лила“).

В финале стихотворения грамматическое предчувствие сестринства оправдывается: сестра действительно приходит на помощь и приносит в подарок смерть. Поцелуи Клеопатры возвращаются одним решающим, развязывающим все узлы поцелуем сестры-черной змейки. Клеопатра принимает дар смерти – дар „последней жалости“ – из рук (или от языка, от раздвоенного жала, от ядовитого зуба) родного существа.

Но „черная змейка“, если присмотреться к ней попристальней – это еще и автопортрет самой Ахматовой: змеистость, гибкость фигуры, ядовитость острого как бритва языка, темная челка, узкая юбка, холодный прозрачный взгляд. Мы видим перед собой целую череду ее канонических изображений. В лице змеи-сестры-подательницы „последней жалости“ Клеопатра встречается, стало быть, и со своим автором. Родная душа, смерть-автор – „сестра моя смерть“ – протягивает в дар ключ от замка, которым заперт круг крови, стыда, поражения, обиды, потери и позора.

Круг разорван. Наслаждение Клеопатры – смерть Клеопатры – это продолжение „еще“ ради „еще“: растрачивание ради растрачивания; размыкание генеральной экономии заложничества. Вот так рассчитывается Клеопатра с русским словом, и не удивительно, что, убедившись еще раз в неизбежности желания и смерти – в бесконечности времени собственного женского „еще“ – она уходит из своего круга в небытие в полном равнодушии. Все дела сделаны, и ни о чем уже – ни о каком „уже“ – можно не заботиться.

7.

*I am fire and air; my other elements
I give to baser life.*

Мне нравятся истории с хорошим концом. Я верю, что хороший конец приходит всему на свете: ведь и жизнь коротка, и искусство, слава богу не вечно; не бесконечно и жестокое имя Августа.

Клеопатра ушла и стала тем, что она есть: огнем и воздухом (*I am fire and air...*).

Ушла и стала тем, что она есть, и сама Ахматова. Из цитадели жестокого языка, из пределов божественного слова-Августа с его божественно незамутненным слухом, она шагнула на волку, предъявив на выходе шибболет: слово, содержание которого невыразимо. Слово, которое есть знак ее преданности и преданности, пароль одновременно и избранности, и изгнанности.

„Освободилась вчистую“, как сказали бы ее современники, которые, несмотря на стыдливость, все-таки видели толк в циничной веселости тюремных идиом. Непереводимо (непереносимо?), зато всем понятно, о чем идет речь.

Им обеим, матерям, любовницам и хозяйкам-беспредельщицам, уже не о чем больше заботиться. Все, что осталось нам, в нашей „более низкой“ жизни (*baser life*) – это клеопатрины „прочие стихии“ (*other elements*): земля и вода, прах и океан, а также немного пепла. Пепел и есть предмет нашей заботы.⁶

⁶ Мотив пепла и огня, а также мотив уха в моей интерпретации подсказана размышлениями над Жака Деррида: *Schibboleth*, *Heidegger's Ear*, и *The Monolingualism of the Other*. Тема „чтения на пепле“ обсуждается Драганом Кувоичичем. Тема „слово-

Пепел – нерастворимый остаток истории, „остаток без остатка“. В XX веке история образовала больше пепла, чем когда бы то ни было еще. Печи Освенцима, в частности, поставили проблему пепла острым и болезненным ребром. Литература нашего столетия, его исторические архивы и его библиографии пишутся и читаются на „всегда уже“ сожженной бумаге, а в истории и политике взаимодействуют тела, чья материальность исчерпывается материальностью дыма, поднимающегося над трубой крематория.

В подписи к стихотворению „Клеопатра“ Ахматова указывает нам конкретный адрес одного из таких крематориев.⁷

„Тень“, покрывшая эти „александрийские чертоги“ – это тень от дыма из трубы крематория, а ее „сладость“ – это тот самый жуткий сладкий привкус, который, по свидетельствам тех, кто там был, приобретает человеческая плоть в процессе превращения в „огонь и воздух“.

И смысла в этой подписи гораздо больше, чем в тексте любого, даже самого совершенного стихотворения. Только это смысл, который не поддается никакому выражению или обсуждению, и прочесть его можно только гадая на пепле. Охваченные террором (ужасом) невыразимого и непередаваемого понимания, мы пророчим историю, как авгур пророчит будущее, читая его в останках сожженной жертвоприносительной птицы.

Чтение на пепле, однако, чревато разночтениями.

Накануне триумфа Августа шекспировская Клеопатра обретает предвидение: ее позор – не тюрьма, не закрытая цитадель, где можно в неизвестности пропасть, исчезнуть, и не быть. Наоборот. Ее позор будет связан с переизбытком бытия, с излишком публичного присутствия, с механическим воспроизведением ее образа и ее истории в последующей памяти, с невозможностью уйти в забвение.

Ее позор, иными словами – это позорище в буквальном смысле, публичное зрелище, бульварный театр для победителей. Поэзия, искусство, критика, филология, философия будут бесконечно разыгрывать вертеп вокруг ее

освенцим“ или „слово-гулаг“, которая возникла в результате моих виртуальных дискуссий с Драганом, к сожалению, не помещается в рамки этой работы.

⁷ Шибболет тоже не исключает разночтений. В разных редакциях „Клеопатры“ „адрес крематория“ приводится по-разному: „7 февраля 1940. Ленинград. Фонтанный дом“; „Январь 1940. Ленинград“ или просто: „1940. 7 февраля“.

имени: баллады без складу и ладу – творения стихоплетов-рифмачей; балаганные представления нагих комедиантов; Антоний в образе забулдыги, и сама Клеопатра в образе шлюхи:

*...scald rhymers
Ballad us out o' tune: the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' the posture of a whore.*

Мы все, каким-то чудом избежавшие печки и пока что („еще“) не повторившие судьбу Клеопатры, оказываемся в ее истории не кем иными как этими самыми дешевыми комедиантами и базарными стихоплетами. Мы обречены бесконечно представлять и разыгрывать вновь и вновь земную историю Клеопатры, путая при этом ее любовников, не видя разницы между эпафотами и постелями, не отличая марсовы поля от балаганных подмостков, ошибочно принимая предсмертный хрип за стон вождя-дедения и наоборот.

Иными словами, на этом месте всеожжения (холокоста) нам остаются, кроме пепла, только описки, оговорки, ослышки, недослышки, двусмысленности, игра словами и жизнеутверждающий галерный юмор: „шутки с мужиками“.

И может быть где-нибудь глубоко в лабиринтах этих „шуток“ нас тоже ожидает хороший конец: возможность стать „fire and air“, т.е. тем, что мы есть. Надо только не закрывать уши равнодушными руками.

Л и т е р а т у р а

- Shakespeare, W. 1954. *The Complete Works*, Charles Jasper Sisson (ed.), London, 1161-1165.
- Ахматова, А. 1998. *Собрание сочинений в шести томах*, М.
- Чуковская, Л. 1989. *Записки об Анне Ахматовой*, Кн. 1, 1938-1941, М.
- Berlin I. 1980. *Meeting with Russian Writers in 1945 and 1956. Personal Impressions*, London, 156-210.
- Derrida J. 1986. *Schibboleth: pour Paul Celan*, Paris.
- Derrida J. 1993. „Heidegger's Ear: Philopolemology (Geschlecht IV)“, *Reading Heidegger: Commemoration*, J. Sallis (ed.), Bloomington and Indianapolis, 163 – 218.

- Derrida J. 1998. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, Stanford.
- Kujundžić D. (in print). *Archigraphia: Archive and Memory in Freud, Yerushalmi and Derrida*.

Aage A. Hansen-Löve

GOTT IST NICHT GESTÜRZT! MENSCH UND/ALS GOTT BEI KAZIMIR MALEVIČ

„...это Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала.

У нас наступила весна, реки вскрылись, <прилетели> грачи, жаворонки; и хлеб <теперь стоит> 150 рублей.“ (K. Malevič, Brief an M.O. Geršenzon, 1920)

1. Religion ohne Gott – Gott ohne Religion

Daß Malevič in einer multikonfessionellen Umwelt aufwuchs, ist allgemein bekannt; die Frage nach orthodoxen, katholischen oder jüdischen Hintergrundgeräuschen seines Denkens trat freilich bislang weit zurück hinter der nachavantgardistischen Entdeckung des „Metaphysikers“ Malevič und damit seiner hermetisch-okkultistischen Inspiriertheit.

Wie nicht anders zu erwarten, findet sich bei Malevič – wie bei allen Religionsdenkern der Moderne, besonders aber der Avantgarde – wenig explizit Orthodoxes, am allerwenigsten russische Orthodoxie als Konfession oder religionsphilosophisches Konstrukt im Geiste Vladimir Solov'evs und seiner Nachfolger.¹ Der stereotyp wiederkehrende Hinweis auf die orthodoxen Elemente des Suprematismus – beginnend mit der Ikonenmalerei, dem Hesychasmus der Ost-

¹ Zur Projektion religiöser – orthodoxer wie heterodoxer – Konzepte auf die Kunst vgl. den Tagungsband *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*: R. Fieguth (Hg.) 1996; A. H.-L. 1996, 171-295. Im weiteren geht es jedenfalls eher um Aspekte der Orthodoxie; zu den häretisch-sektantischen bzw. den hermetischen Konzepten bei Malevič vgl. ebd., 231ff. und A. H.-L., *Vom Pinsel zur Feder. Malevičs suprematistische Schriften* (München 2005, im Druck).

kirche bis hin zu Rezidiven der russischen Religionsphilosophie – kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Malevičs religiöses Denken, fast möchte man von einem Grübeln und Graben sprechen, mehr als eigenwillige und überraschende Züge bereithält, die v.a. in den 20er Jahren am ehesten mit der Eschatologie eines Prosaikers wie Andrej Platonov vergleichbar erscheinen² oder auf existential-religiöse Elemente bei Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij verweisen.³

Auch im multikonfessionellen Vitebsk Anfang der 20er Jahre bewegte sich Malevič ganz unbefangen auf seinen Wanderungen durch die drei Bekenntnisse, verkörpert in katholischen, orthodoxen und jüdischen Gotteshäusern, die als „drei unterschiedliche Empfindungen, drei Faktionen der Oberflächenform und drei haptische Erfahrungen“ und damit als Licht-, Farb- und Materialeindrücke erlebbar werden – jenseits irgendwelcher dogmatischer, theologischer oder im engeren Sinne religiöser Vorstellungen. So gelangt Malevič zu einer quasi suprematistischen Religionsdefinition auf der Grundlage von Architekturen des Göttlichen, wenn er an seinen Briefpartner und philosophischen Berater M.O. Geršenzon 1919 aus Vitebsk schreibt:⁴

² Zu Platonov und Malevič vgl. A. Wachtel 2000, 250-277.

³ Ausführlich zum Religionsdenken der Obėriuty vgl. A. H.-L. 1998, 160-203.

⁴ Die meisten wesentlichen Schriften Malevičs aus der vor- und nachrevolutionären Periode sind in der bisher 3-bändigen russischen Gesamtausgabe (*Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 1 Moskau 1995, Bd. 2, 1998, Bd. 3, 2000 = zitiert als: SS, Bd 1 etc.) sowie seit längerem in der Übersetzung von Troels Andersen zugänglich: K. S. Malevič: *Essays on art*, 1915-1928, Vol. I, Copenhagen 1968; *Essays on art 1928-1933*, Vol. II, 1968; *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-1925*, Vol. III, 1976; *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913-1933*, Vol. IV, 1978). Eine deutsche Auswahl ausgabe von kunstphilosophischen Schriften Malevičs (*Die Welt als Ungegenständlichkeit* [*Mir kak bespredmetnost'*], 1923; *Die Faulheit als wirkliche Wahrheit der Menschheit* [*Len', kak dejstvitel' naja istina čelovečestva*], 1921; *Philosophie des Kaleidoskops* [*Filosophija kalajdoskopa*], 1922; *Die zeitgenössische Kunst* [*Sovremennoe iskusstvo*] 1923; *Gott ist nicht gestürzt* [*Bog ne skinut*], 1922; *Die neue russische Kunst* [*Novoe russkoe iskusstvo*], 1924 etc.) – erscheint unter dem Titel: Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. München 2004 (Hg. und kommentiert von A. H.-L.). Die Übersetzung aus dem russischen Original besorgten Thomas Kleinbub und A. H.-L. Die entsprechenden Zitate im vorliegenden Artikel entstammen z.T. dieser Übersetzung; alle anderen Malevič-Texte wurden von mir so wörtlich wie möglich neu übertragen. Die bisher allgemein verwendete deutsche Auswahl ausgabe stammt von Hans von Riesen, Kasimir Malevič: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Hg. von Werner Haftmann, Köln 1962, 1989. Der Text dieser Ausgabe ist stark geglättet und bis zur Manipulation „geschönt“. Gerade die religiös-metaphysischen und hermetisch-pseudowissenschaftlichen Passagen sind weggelassen oder entschärft.

Я посетил церкви Католическую, Православную, Иудейскую. Три разных опущения, три фактуры поверхностей формы и три осязания.

Духовное движение в церквях напоминает: первое бархатное, на фоне солнечного луча, полного жизни, соединенной с полем и людьми; второе густое, красного деревянного цвета света, солнце которого не касается, сытое. Третье хрустальное, без цвета, без всякого храма, освещающееся солнцем, ярким, маленьким, но солнцем не живым, а отраженным [...]

Католический храм – уходящий дух его построился в клине, который, упрямо рассекая купол, идет, скрыв в себе весь свой мир живой, обеспечив ему дорогу через клин своего орудия. Он уже не стоит на земле, а находится в пути над нею. Православный производит впечатление законченности, ему некуда идти, он под крыпкою неба, которая держится земли, чтобы не опрокинул ее ветер, оседает в землю, освещаясь мрачным деревянным факелом. Иудейский стоит сбоку, но где именно, нельзя сказать, постройку его нельзя назвать постройкой, скорее, его нет совсем, есть только место отражения. Мир его наполнен буквами, как <бы> поглотившими все растения и жизни, по их дуллам скольжения скользит духовное бескровное действие звона, которому не нужно ни солнца, ни растений, оно не выходит из дулла неисчислимых букв. Католическое – пряное, мягкое, бархатное, с малым количеством крови, освещенное солнцем, наполненное хлебом, зеленью, животными. Православное – полно крови, вращающееся в земле, хотящее подняться и вознестись, но купол неба давит.

Когда я был на богослужениях, я ощутил в себе путешествие в таком виде, как я описал кратко. В синагоге я пролетал по буквам, лишившись тела и крови, иначе бы я не мог видеть того солнца и того мира. Я сильно задумался. Так что упустил палку из рук и шапку, которую долго не поднимал, хотя она должна была сильно стукнуть о пол. Сам же был очень поражен, когда увидел на полу палку, подумал, но сошел ли я с ума.

(Kazimir Malevič [= im weiteren K.M.], Briefe an M.O. Geršenzon, 1919, SS [= *Sobranie sočinenij v pjati tomach*], Bd. 3, 334)

Ich besuchte katholische, orthodoxe, jüdische Gotteshäuser. Drei verschiedene Empfindungen, drei Faktionen der Oberflächenform und drei [verschiedene] Tastwahrnehmungen.

Die Geist-Bewegung in den Kirchen läßt [an folgendes] denken: die erste ist eine samtene [Bewegung], auf dem Grunde eines Sonnenstrahls, der voll des Lebens, das verbunden ist mit dem Geschlecht und den Menschen; die zweite [Kirche] ist von mahagonifarbenem Licht [erfüllt], deren Sonne nicht berührt, satt. Die dritte [Kirche] ist kristallen, ohne Farbe, ohne jedes Gotteshaus, erstrahlend als Sonne, einer hellen, kleinen, aber einer nicht lebendigen Sonne, sondern einer reflektierten, [...]

Die katholische Kirche – ihr sich entfernender Geist hat sich zu einem Keil aufgebaut, der geht – trotzigt die Kuppel durchschneidend und in sich all sei-

ne lebendige Welt bergend und ihr den Weg sichernd durch den Keil ihrer Gerätschaft. Sie steht schon nicht mehr auf der Erde, sondern befindet sich auf dem Weg über ihr. Die orthodoxe Kirche erweckt den Eindruck der Vollendetheit, sie hat nirgends wohin zu gehen, sie befindet sich unter dem Dach des Himmels, das von der Erde gehalten wird, damit sie nicht der Wind umwerfe, sie ist in die Erde eingesunken, erleuchtet von einer dunklen hölzernen Fackel. Das jüdische Gotteshaus steht abseits, wo aber eigentlich, läßt sich nicht sagen, seinen Bau kann man schwer einen solchen nennen, eher schon gibt es ihn gar nicht, es gibt nur den Ort [seiner] Reflexion. Seine Welt ist erfüllt mit Buchstaben, wie wenn diese alle Gewächse und Lebe(wese)n verschluckt hätten, durch ihre Schlupflöcher [Höhlungen des Schlüpfens?] schlüpft die geisthafte blutlose Wirkung des Lautes, der keine Sonne braucht und keine Gewächse, sie kommt nicht hervor aus dem Loch [der Höhlung] der unzähligen Buchstaben. Die katholische Kirche ist eine würzige, weiche, samtene, mit einer kleinen Menge Blutes, erhellt von der Sonne, genährt von Brot, Gemüse, Tierfleisch. Die orthodoxe Kirche ist voll des Blutes, das sich in der Erde dreht, sich aufzurichten und zu erheben sucht, doch die Himmelskuppel drückt [sie nieder].

Als ich bei den Gottesdiensten war, empfand ich in mir eine Reise dergestalt, wie ich es kurz beschrieben hatte. In der Synagoge flog ich über die Buchstaben [hin], entledigt des Leibes und Blutes, anders hätte ich denn nicht eine solche Sonne erblicken können und eine solche Welt. Ich geriet in heftiges Nachsinnen, sodaß ich Stock und Hut aus den Händen fallen ließ, den ich lange nicht aufhob, wenn er auch stark auf den Boden schlagen mußte. Selbst war ich stark erstaunt, als ich den Stock auf dem Boden liegen sah, ich dachte, ob ich nicht den Verstand verloren hätte.⁵

Auffällig an diesem ebenso sinnlichen wie hinter sinnigen Kirchenvergleich, der sich ja ganz im Stile von Babel's *Konarmija* auf die Ausstrahlung der Kultgebäude konzentriert,⁶ ja mit dieser erstaunliche kulturgeographische und sonstige

⁵ Diese überraschende Schlußwendung ist typisch für den bei Malevič – und ein Jahrzehnt später dann bei den Obériuty perfektionierten – absichtsvoll-nichtprofessionellen Diskurs des Dilettanten bzw. „Privatdenkers“ (Charms), der mit Vorliebe philosophische oder wissenschaftliche Spekulationen des erhabenen-abstrakten Typs unvermittelt abbricht und umkippt in Privates, Dinglich-Konkretes, Abseitiges, Idiotisches etc., das sekundär dann im Sinne des Sinngewandparadoxons seinerseits unter (Tief-)Sinnverdacht gerät. Worum es letztendlich geht ist der Nach- und Aufweis, daß es schlechterdings unmöglich ist, etwas Unmögliches zu sagen oder zu tun bzw. ein Nicht-Ereignis zu erzählen: Vgl. dazu ausführlich A. H.-L. 1994, 308-373, hier: 310ff.; 1999, 125-183.

⁶ Babel's Bürgerkriegsroman spielt ja auch in jener konfessionellen Mischkultur, der auch Malevič entstammt und die aus der externen Sicht – gleichsam „sub specie“ nicht einer metaphysischen Ewigkeit, sondern einer physisch-immanenten, kosmischen – seltsam verfremdet erscheint. Dies gilt etwa für das fast gleichzeitig mit Malevičs Brief an Geisenzon entstandene Kapitel „Kostel v Novograde“ (1920) aus: *Konarmija*. Zu Malevič und Babel' vgl. im übrigen die Darstellung bei A. Flaker 1982, 253-270 (Flaker bezieht sich freilich auf den späten Malevič und dessen Bild „Krasnaja konnica“ in seinem Bezug zu Babel's *Konarmija*).

Parallelen aufweist, augen- und sinnfällig ist die verfremdete Sicht jener um Einfluß buhlenden Konfessionen bzw. Religionen, die schon in einer der Urszenen der russischen Bewußtseinsgeschichte – in Großfürst Vladimirs seltsam ironisch-parodistischem Konfessionsvergleich aus der Nestor-Chronik⁷ – gegeneinander ausgespielt werden. Verfremdet deshalb, weil es hier nicht vordergründig um theologische Differenzen geht, sondern um die optische, ja haptische Fühlbarkeit eines ansonsten durchaus sublimen oder jedenfalls „geistlichen“ Phänomens. Nicht zufällig bedient sich Malevič in diesem Zusammenhang des futuristisch-formalistischen Begriffs der „Faktur“ („faktura“),⁸ der die Materialsprache und physische Gemachtheit eines Artefakts zum Wahrnehmungsding („oščitimost“) konkretisiert. So wird auch in diesem nur scheinbar naiven Gebäudevergleich das Avantgarde-Prinzip lebendig, daß nämlich das Konkreteste zugleich das Allerabstrakteste anzeigt, das „Dingliche“ („veščnost“) ins „Ungegenständliche“ (die „bespredmetnost“) umschlägt – und umgekehrt.

Zugleich haben wir es hier mit jenem Typ der Verfremdung zu tun, der ganz am Anfang des Romangenres steht (ganz im Sinne von Bachtins Menippeischer Satire – etwa auch Apuleius' Roman *Der goldene Esel*), wobei das (kulturell, religiös, psychologisch) Fremde von außen („so storony“), vom Standpunkt eines „Outsiders“ („postoronnij nabljudatel“) vorgeführt und dabei absichtsvoll mißverstanden wird.⁹ Diese von Viktor Šklovskij fast gleichzeitig wieder und wieder

⁷ Man kann dieses scheinbar naiv erzählte Genre der Konfessionswahl in der Nestor-Chronik auch als eine kulturosophische Urszene Rußlands lesen, deren leicht ironische Vergleichshaltung Religionsgeschichte machen sollte. Dabei verhält sich die Kiever Rus' wie eine potentielle Braut durchaus wählerisch gegenüber den Brautwerbern, deren Vorzüge und oft grotesk überzeichnete Defekte in gegeneinander ausgespielt werden. Daß bei diesem Wettbewerb die „Schönheit“ (der byzantinischen Liturgie und damit der Ostkirche) über Juden ebenso siegt wie über Mohamedaner und Lateiner gehört gleichfalls zur Urszene einer Verschmelzung von Religion und Ästhetik, die im Preis der orthodoxen Kirche bei Malevič noch nachklingen mag. Zur Konfessionswahl der Kiever Rus', basierend auf der *Povest' vremennyx let* – vgl. G.P. Fedotov 1966, 50ff.; G. Prošin 1990, 131-140; V.Ja. Petručin 2000, 13ff., 169f., 261ff., 270f. („Kreščenie Rusi. Ot vybora very k osnovaniju Cerkvi“).

⁸ Zur „faktura“ vgl. A. H.-L. 1989b, 212-219; 1978, 93-96. In anderen Zusammenhängen kritisiert Malevič im übrigen die Fixierung Tatlins und anderer Avantgarde-Konkurrenten auf die „faktura“ in ihren konstruktivistischen Artefakten bzw. Kunstmaschinen.

⁹ Zugespielt ließe sich die Entstehung des Romangenres gleichfalls mit der Urszene der Verfremdung – der externen Schilderung fremder Lebens- und Religionsverhältnisse durch einen Reisenden oder Outsider – gleichsetzen: So etwa in Apuleius' Roman die externe Schilderung hermetisch-okkultistischer Operationen (im Kontext des 2. Jahrhunderts). Insofern steht die Literatur insgesamt als fremder Blick am Ursprung der modernen Bewußtseinskultur, die den Einzelnen mit kollektiven Systemen religiöser, mythisch-magischer oder ideologischer Art konfrontiert und parodistisch dazu in Distanz setzt. Kunst und Kultur resultieren aus einer solchen romangenetischen Perspektive der Meta-Position einer alles umfassenden „islovnost“, also Systembedingtheit aus der Sicht eines reflektierenden und individualisierten Personalität. Die mythopoetischen Tendenzen entfalten parallel dazu und im Gegensatz die

vor- und durchexerzierte V-Technik des „ne-uznavanie“ und zugleich „novoe videnie“, des Nicht- als Neu-Verstehens und -Sehens, genau dieses Verfahren setzt auch Malevič auf seinem improvisierten Rundgang durchs multikonfessionelle Vitebsk ein, um spezifische Merkmale des Konfessionellen bzw. Religiösen an scheinbaren Äußerlichkeiten festzumachen und darüber hinaus auf seinen eigen(tümlich)en Religionsentwurf (dem des Suprematismus) hinzuführen.

Malevič schließt von der „faktura“ der jeweiligen Kult(ur)räume auf den darin herrschenden religiösen Charakter und Geist, der sich einem naiven Beobachter, also Fremdling, aufdrängt. Dabei werden dem „Katholischen“ ohne Zweifel die vitalsten und samten-sonnigsten Qualitäten zugestanden, wogegen das „Orthodoxe“ dagegen als schwer(fällig), ja „satt“ und eher unsympathisch erscheint. Seltsam abseitig, ja geradezu im Vorgriff auf seine Nichts-Metaphysik dem Suprematismus nahegerückt, erscheint schließlich der jüdische Tempel: kristallen, „ohne Farbe“ und auch ohne jene Vital-Sonne (des Katholischen), sondern nur im Abglanz eines sekundären Widerscheins, wie er vor der Jahrhundertwende von den Vertretern des „dekadentstvo“ in (aus ihrer Sicht positiven) Anspruch genommen wurde.¹⁰

Während das katholische Gotteshaus gleichsam in den Himmel auffährt, während – diesmal positiv gewertet – die orthodoxe Kirche durchaus kein Ziel anstrebt, sondern schwer in sich auf Erden ruht, wirkt der Jüdische Tempel vollends mit den Qualitäten der (suprematistischen) Ungegenständlichkeit geadelt: reine Reflexion („otraženie“), reine Immaterialität, reine Schriftlichkeit und Buchstäblichkeit („mir ego napolnen bukvami“) – ganz im Sinne der Kabbala und ihrer mystisch-magischen Anagrammatik.¹¹ Dies geht so weit, daß diese jüdische Buchstabenwelt jene der Gegenstände und Lebewesen vollends „verschlungen“ hat, sodaß völlig Lautlosigkeit herrscht und damit jene graphisch fixierte „zaum“-Poetik, wie sie Malevič als Vorbild für seine „zaumnaja živopis“ an der Schwelle zum Suprematismus in der 2. Hälfte der 20er Jahre postulierte und produzierte.¹²

genau umgekehrten Tendenzen einer – letztlich doch nie gelingenden und immer nur gespielten – „Rückkehr“ zu den Zuständen einer „Un-Bedingtheit“ und „Unmittelbarkeit“ vor dem „Großen Bruch“, vor der „Erbsünde“ der Individualisierung und Metareflexivität.

¹⁰ Zur Positivierung des Sekundären, Lunaren, Reflexiven im frühen Symbolismus vgl. ausführlich A. H.-L. 1989a, 130ff., 223ff., 253ff.

¹¹ Die Schriftfixierung der jüdischen Religion, zumal der kabbalistischen Buchstabenmagie wurde immer wieder betont (vgl. G. Scholem 1973). Diese Orientierung macht sich bis zuletzt in der „écriture“-Konzeption der Postmoderne geltend, die nicht zufällig von jüdisch geprägten Sprachdenkern initiiert wurde: vgl. E. Jabès 1989a, 1989b (vgl. das Nachwort von F. Ph. Ingold, 227ff.), Michel Leiris 1984; zu Emmanuel Lévinas in diesem Zusammenhang vgl. F. Ph. Ingold 1992a, 195-215; oder J. Derrida 1990 (vgl. den Abschnitt „La pharmacie de Platon“); zur Schriftdominanz bei Mandel'stam vgl. A. H.-L. 1996/99, 115ff. Zur Schrift- und Faktura-Fixiertheit der Avantgarde vgl. F. Ph. Ingold 2000, 139ff., 147f.

¹² Vgl. auch Malevič in einem Brief an Matjušin (1916): „Придя к идее звука, получили нота-буквы, выражающие звуковые массы. Может быть, в композиции этих зву-

Bei dieser Gegenüberstellung des Katholischen (d.h. solarer Lebensfülle und triumphierender Verhimmelung) und Jüdischen (als lebloser, rein semiotisch-sekundärer Gegenpol) kommt der Orthodoxie wohl die undankbarste und mindeste Rolle zu:¹³ sie wird „niedergerdrückt“ vom Himmel und verharrt in starrer Schwere, während letztlich die Synagoge eine Art ekstatischen Gedanken- und Geistesflug auslöst, der „über die Buchstaben hin“ führt – allem Irdischen und Leiblichen entrückt, entgegenständlich. Malevič trifft dieser Höhenflug so heftig, daß ihm alles „aus den Händen fällt“ – „Stock und Hut“, oder sind es gar die Schreib- und Malinstrumente, und die „Hut“, also Behaustheit im Gegenständlichen und Vernünftigen..

Damit ist auch schon jener Ton angestimmt, der in diesem bisher so vernachlässigten, verschwiegenen und doch zentralen Teil des Kunstdenkens Malevičs – dem seiner religiösen Ideen – vorherrscht: das seltsam verquere, sinnlich-konkrete Anfassen religiöser, theologischer oder philosophischer Fragen, die bewußt unprofessionell,¹⁴ ungebildet und grob (miß)verstanden werden und sich so umso denk- und merkwürdiger abheben von den hochgezüchteten Spekulationen der russischen Religionsphilosophen – von Vladimir Solov'ev bis hin zu Sergej Bulgakov oder Nikolaj Berdjajev, Dmitrij Merežkovskij, Lev Šestov oder Pavel Florenskij.¹⁵

ковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога. Таким образом, мы *вырываем букву* из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного *движения*. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки). Следовательно, мы приходим к 3-му положению, т.е. *распределению буквенных звуковых масс* в пространстве подобно *живописному супрематизму*. Эти *массы* повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше и дальше от земли.“ (К.М. 1976, 191-192); zur Poetologie Malevičs vgl. A. S. Šatskich 2000a, dies., 1995, 9-18; J. E. Bowlt 1991, 300ff. Vgl. zuletzt A. H.-L., „Malevičs verbaler Suprematismus als Kritik des russischen Sprach-Futurismus“, in: P. Zima (Hg.), *Krise und Kritik der Sprache zwischen Spätmoderne und Postmoderne* (im Druck).

¹³ I. Markade [= J.-Cl. Marcadé] 2000, 167-173, untersucht die orthodoxe Ikonographie im Werk Malevičs – zumal den Stellenwert der Ikonen- und Volkskunst. Interessant ist der Hinweis auf die Neutralisierung der Figur des Gottessohne durch Gottvater in seinem Temperabild „Toržestvo neba“ (1907).

¹⁴ Zu Malevičs Schreib- und Denkweise paßt am ehesten das absurdistische „Privatdenken“ eines Daniil Charms und der Oberiuty, wobei hier – anders als bei Malevič – die Halbbildung und naiv-unbedarfte, Koz'ma-Prutkov-hafte Unprofessionalität – in einem eigenen paradoxalen Denkstil zusammengeb(r)aut wird (A. H.-L. 1995, 74-102).

¹⁵ Im selben Schreiben an Geršenzon widmet sich Malevič sehr eingehend der Gestalt Sergej Bulgakovs, dessen Religionsphilosophie er mit grotesk-satirischer Ironie vernichtend kritisiert: „Булгаков должен упасть с карниза церковного неба, ибо он замкнутый купол. Булгаков упадет в бездну, вернется туда, откуда он вышел [...] В черепе его горело небо.“ (К.М., Briefe an M.O. Geršenzon, SS, Bd. 3, 336) Die Beziehung Malevičs zu Pavel Florenskij ist ein Kapitel für sich – nicht nur wegen ihrer zeitweiligen professionellen Kontakte an den VCHUTEMAS, sondern auch aufgrund der „theologischen Ästhe-

Malevičs Ideen über Gott und die Welt atmen allesamt das ungläubige Staunen eines agnostischen Religionsmenschen, dem Gott und der Kosmos selbst – das Ein und All(es) – im Unverständlichen und damit Ungegenständlichen kulminieren. Solchermaßen erscheint Malevičs Darstellung der „Gläubigen“ – also jener, die eine gegenständliche Gottesvorstellung und damit ein Idol abbilden und anbeten – ebenso verfremdet oder gar parodistisch, wie seine Auslassungen über eine Ungläubigkeit, die nach dem Sieg des Bolschewismus glauben möchte, daß „Gott gestürzt sei“. Wie so oft ver-scherzt es sich Malevič mit beiden Seiten, indem er auf seiner direkten, ungebildeten und ungebildeten Sicht der Dinge – es sind ja immer die „letzten“ und äußersten – ehem beharrt:

Бог рассыпался духом, и дух стремится обратно в свое бытие или небытие, для этого создает целый мир орудий всевозможных знаков, через что хочет войти в небо; собираются армии молящихся, для атаки вожди поднимают флаги, кресты и другие знаки духовного совершенства; но тут происходит ошибка, искажение духовного действия действительности, неверное преломление духовного действия в себе, в материальном действе реальной действительности. Духовное действо в себе никуда не стремится и не видит нигде ни Бога, ни неба, ибо оно небо и Бог, но, преломляясь в разуме материального, обращает всё от себя, вместо того, чтобы всё действие знаков обратить к себе, ибо я действительное небо, откуда бы ни смотрел; [...] Следовательно, откуда бы я ни бросался, я упаду в себя, – небо и всякое другое небо всегда станет стеною, отбрасывающей меня к себе.

(K.M., Briefe an M.O. Geršenzon, 1919, SS, Bd. 3, 335)

Gott hat sich zerstreut im Geist, und der Geist strebt zurück in sein Sein oder Nichtsein, dafür schafft er eine ganze Welt von Instrumenten aller möglichen Zeichen, durch die er in den Himmel eintreten will; es versammeln sich Armeen von Betenden, für die Attacken des Führers erheben sie Flaggen, Kreuze und andere Zeichen der geistigen Vollkommenheit; aber da kommt es zu einem Fehler, einer Deformation des geistigen Aktes [„dejstvo“]¹⁶ der Wirklichkeit, eine unwahre Brechung des geistigen Aktes

tit“ Florenskijs und ihrer dezidiert „orthodoxen“ Ausrichtung, die mit jener Malevičs nur sehr punktuell korrespondiert. Vgl. dazu: V. Krieger 1998, 91ff., 106; vgl. auch N. Mislér 1996, 118-132. Zur Idee des Gesamtkunstwerks bei Florenskij vor dem Hintergrund von Symbolismus bzw. Religionsphilosophie und Avantgarde vgl. R. Grübel 2001, 615-672, hier: 620ff. Auch die Kontamination von „Kirche“ und „Tempel“ bei Nikolaj Fedorov gemahnt an Malevičs Kirchen-Vergleich (zur „Tempelkirche“ als kosmisches Gesamtkunstwerk vgl. ebd., 623f.).

¹⁶ Der Begriff „dejstvo“ bezeichnet zum einen im engeren Sinne eine Theateraufführung („Akt“) und im weiteren leitet er sich her von „dejstvie“ (d.h. Wirkung und Handlung) bzw. „dejstvitel’nost’“. Damit ist eine „Wirklichkeit“ gemeint, die über der materiellen, iridischen Realität stehend eine dynamische „Wirksamkeit“ verkörpert, genauer: vergeistigt. Genau in

an sich, im materiellen Akt der realen Wirklichkeit. Der geistige Akt an sich strebt nirgends hin und sieht nirgends weder Gott, noch Himmel, denn er ist [selbst] Himmel und Gott, aber – gebrochen im Verstande des Materiellen, wendet er alles von sich, anstatt die gesamte Wirksamkeit der Zeichen sich zuzuwenden, denn das Ich ist der wirkliche Himmel, woher er auch schauen möge [...] Folglich – wo ich auch herstürmen würde, falle ich [doch] in mich [zurück], – der Himmel und alles übrige [...] wird immer eine Wand bleiben, die mich zu mir selbst zurückwirft.¹⁷

Zentrale Botschaft Malevič ist die von Ludwig Feuerbach in den russischen Linksutopien naturalisierte Proklamation des Menschen als Erfinder Gottes und Schöpfer seiner selbst, der sich mit dem Aufbegehren des symbolistischen Künstler-Demiurgen gegen jede Fremderlösung ebenso verbündet wie mit dem protheischen Kosmismus der Kulturrevolution jener Jahre:

[...] ибо церковь путь Христа, его небо, его единство и с Богом и народом, как Бога-сына. Церковь – распростертое искаженное внутреннее небо Христа, в котором Булгаков думает достигнуть единства. [...] Священство, Епископство, Патриаршество – чины церкви и генеральские мундиры духовного Государства, [...] но Бога, по которому наводят прицелы, нет, и снаряды летят в пустое место. (Ebd., Bd. 3, 336)

[...] denn die Kirche ist der Weg Christi, sein Himmel, seine Einheit mit Gott wie mit dem Volk, als Gottessohn. Die Kirche ist der ausgestreckte deformierte innere Himmel Christi, in dem Bulgakov glaubt eine Einheit zu erlangen. [...] Heiligkeit, Bischofschaft, Patriarchentum – sind [nur] Ränge der Kirche und Generalsuniformen des geistlichen Staates, [...] doch einen Gott, an dem man sein Visier ausrichtet, gibt es nicht, und die Salven fliegen ins Leere.

Dieser falschen Kirchlichkeit steht Malevič ebenso fremd und ablehnend gegenüber wie einem platten Atheismus oder Nihilismus, der bei der Hintertüre religiöse Konzepte pseudowissenschaftlich verbrämt hoffähig – oder im Falle des Bolschewismus: ideologiefähig – macht. Malevičs aufklärerische Kritik an sol-

diesem theatralisch-existentiellen Sinne verstand auch Vjačeslav Ivanov in seiner an Nietzsches Dionysik („dionisijstvo“) anknüpfenden Kunstphilosophie des Theatralischen dieses als Ausdruck einer „Theatralisierung des (Künstler-)Lebens“, das im Grundmythos des „opfernden Opfers“ („žertvujuščaja žertva“) gipfelt (vgl. V. Ivanov [1919] 1974, 156; A. Belyj 1911, 132-133). Zum Dionysischen bei Ivanov vgl. J. Murašov 1999; A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, Lebenssymbolik*, Bd. III (im Druck).

¹⁷ Malevič verbindet hier den Diskurs der pantheistischen Hermetik bzw. Mystik mit der gnostischen Idee des Weltgefängnisses, die dann im Kunstdenken der Obériuty – analog zur westlichen Existenzphilosophie etwa bei Camus oder Sartre – eine zentrale Rolle spielt (vgl. J.P. Sartre, *Le mur*, Paris 1939).

chen pseudoreligiösen Ersatzhandlungen ist mit derselben Aggression und Bitterkeit formuliert wie seine radikale Kritik am schlechten, ja monströsen Geschmack einer progressiven Ideologie (des Bolschewismus), die sich ungeniert im kleinbürgerlichen Gewand des 19. Jahrhunderts und seinem Theaterfundus an Dekorationen und Kitsch zu kleiden wußte.¹⁸

Die alte Konkurrenz zwischen dem Gnostiker und dem demiurgischen Gott als fälschlicher und fälschender Welterschöpfer, als Betreiber einer Illusionsmaschine, die der wahrhaft „Wissende“ durchbricht und besiegt, der alte Widerstreit zwischen dem Autor „künstlicher Paradiese“ und dem von kosmischen Welten bricht auch bei Malevič aufs Neue, ja in äußerster Radikalität auf, was in einer doppelten Strategie kulminiert: Zum einen in der apophatischen Anerkennung der totalen Andersartigkeit und somit Unausdrückbarkeit Gottes; zum andern in der Usurpation eben jener Null-Stelle durch die Null-Form des Suprematisten, der nun selbst die „Krone der Schöpfung“ ergreift oder diese auf den eigenen „Welt-Schädel“ drückt.¹⁹

Der Suprematismus sollte kein Religionsersatz sein – oder gar selbst eine Religion oder Sekte, wenn er auch bisweilen den in jener Zeit noch immer geläufigen prophetisch-dräuenden Tonfall annahm: Er war vielmehr gedacht als „reine Form des Wirkens“, die das Religiöse als das Existentiell-Relative, als Relation und Relais zwischen Mensch und Gott in die Unbedingtheit und Evidenz jener Gottwerdung übersteig(er)t, die auch eine gemäßigte Orthodoxie dem Menschen in Aussicht und damit als erreichbar hinstellt. So heißt es weiter in den Briefen an Geršenzon 1920: „Ich sah den Suprematismus nicht mehr als Maler oder als eine Form, von mir hervorgetragen aus dem dunklen Schädel, ich stehe vor ihm als ein Peripherer, der eine Erscheinung betrachtet.“

Aufgabe des Künstlers ist es für Chlebnikov wie für Malevič, „die Welt mit ihren Grundfesten in die Vergangenheit zu versenken“,²⁰ zugleich aber ermöglicht

¹⁸ Lisickij verglich den Suprematismus Malevičs mit dem „Neuen Testament“ – umgekehrt verstand sich Malevič nicht nur als Kunst-Denker, sondern als Prophet bzw. Messias einer „Neuen Religion“, dem seine Schüler und Mitarbeiter als „Apostel“ untergeordnet bleiben. Daher auch die immer wieder konstatierte religiös-messianische Selbstdarstellung des „Meisters“ und die häufigen Anspielungen an neutestamentliche Begriffe (vgl. dazu: I. Karasik 2000, 9ff.; T. Gorjačeva 2000, 15f., 18 (zum Messianismus Malevičs); A. S. Šatskich 2000c, 46f. Verweise und Anspielungen Malevičs auf das Evangelium behandelt O.N. Šichireva 2000, 256f.

¹⁹ Zu Chlebnikovs „Der Kopf des Weltalls, die Zeit im Raum“ und „An die Maler der Welt“ vgl. L.A. Shadowa 1978, 123, 321f. Der Dichter als Welt-Schädel begegnet auch als Photomontage von Rodčenko zu Majakovskijs *Razgovor s fininspektorom*, 1926 – Abb. F. Ph. Ingold 1992b, 43; vgl. auch A. H.-L., 1986, 129-185.

²⁰ Ideen einer Architektur der Zukunft, die das Gesetz der Schwerkraft der Erde überwinden hat und in den umliegenden Raum eindringt, finden sich vielfach auch bei Chlebnikov („Der Fels der Zukunft“, 1921/2, in: E. Kowton 1993, 126).

dieser Welt-Untergang auch eine Wiedergeburt, die der todbringenden Raum-Welt, v.a. der Verachtung und Abwertung und Ausbeutung der Biosphäre – zumal der Tier- und Pflanzenwelt ein Ende setzt. Chlebnikovs Erde ist nicht abstrakt oder immateriell, sondern über-physisch, körperhaft und greifbar: Anders als die hermetischen oder platonischen Projektionen des Mikro- in den Makrokosmos erwächst der archaische Welt-Körper aus dem des Menschen; Globus und Weltall entfalten sich als Auswüchse des „menschlichen Schädels“, der im Mittelpunkt des Welt-Körper-Mythos bei Chlebnikov steht und gerade in den archaischen Schichten von Malevičs *Bog ne skinut* wiederkehrt.²¹ So wird der „Schädel des Alls“ zum Haus des Denkens und seiner kosmischen Entwürfe.

Возбуждение – космическое пламя – живет беспредметным и только в черепе мысли охлаждает свое состояние в реальных представлениях своей неизмеримости [...] (*Bog ne skinut*, 1922, SS, Bd. 1, 238)

Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней; в нем проходят так же солнце, все звездное небо комет и солнца, и также они блестят и движутся, как и в природе, также кометы в нем появляются и по мере своего исчезновения в природе, исчезают в нем. [...] Эпоха за эпохой, культура за культурой появляются и исчезают в его бесконечном пространстве.

Не будет ли и вся Вселенная тем же странным черепом, в котором без конца несутся метеоры солнц, комет и планет, и что они тоже одни представления космической мысли и что все их движение и пространство и они сами беспредметны, ибо если бы были предметны – никакой череп их не вместил. (ebd., 240)

Die Erregung – eine göttliche Flamme – lebt als etwas Ungegenständliches und einzig im Schädel des Denkens erkaltet ihr [der Erregung] Zustand zu realen Vorstellungen ihrer Unermesslichkeit [...]

Der Schädel des Menschen stellt dieselbe Unendlichkeit für die Bewegung der Vorstellungen dar, er ist dem Weltall gleich, denn in ihm hat alles Platz, was er darin sieht; in ihm ziehen die Sonne, der ganze Sternen-, Kometen- und Sonnenhimmel genau so ihre Bahn und strahlen und bewegen sich genau so wie in der Natur; auch die Kometen erscheinen und verschwinden in ihm so, wie sie auch in der Natur verschwinden, und alle Projekte zur Vervollkommnung existieren in ihm gleichfalls. Epoche um Epoche, Kultur um Kultur erscheinen und verschwinden in seinem unendlichen Raum.

Wird so nicht das Weltall selbst zu jenem merkwürdigen Schädel, den unablässig die Meteore der Sonnen, Kometen und Planeten durchrasen, so daß auch sie nur Vorstellungen des kosmischen Denkens sind, wobei ihre

²¹ I.K. Kowtun 1993, 31.

ganze Bewegung, ihr Raum und sie selbst ungegenständlich sind: Denn wären sie gegenständlich, paßten sie in keinen Schädel hinein.

Lange hatte sich Malevič nur mit den Farben beschäftigt – ohne nach der Religion des Geistes zu fragen: Nun aber gewinnt die ursprünglich scheinbar bloß technische Innovation eine kontemplative Dimension (die Vierte oder Fünfte..), womit gleichzeitig die Ungegenständlichkeit in die Suprematie eines Göttlichen und damit des Kosmischen Bewußtseins des Neuen Menschen umschlägt. So schlägt der oben geschilderte verfremdende Blick auf die Religionen und ihre Gotteshäuser (also „Kunst-Formen“) um in einen ebenso peripheren Blick eines Betrachters, der mit einma Mal das Ureigenste – den Suprematismus – als das ganze Andere einer geradezu religiösen, ja göttlichen Über-Dimension entdeckt:

Я уже Супрематизм не рассматриваю как живописец или как форму, мною вынесенную из темного черепа, я стою перед ним как посторонний, созерцающий явление. Много лет я был занят движением своим в красках, оставив в сторону религию духа, и прошло двадцать пять лет, и теперь я вернулся или вошел в Мир религиозный; не знаю, почему так совершилось. Я посещаю церкви, смотрю на святых и на весь действующий духовный мир и вот вижу в себе, а может быть, в целом мире, что наступает момент смены религий. Я увидел, что так живопись шла к своей чистой форме действия, так и Мир религий идет к религии Чистого действия; все святые и пророки были побуждены этим же действием, но не могли его осуществить, преградой им был разум, видевший во всем цель и смысл, и все действие религиозного Мира разбивалось об эти две стенки разумного забора, становясь конечными и бесконечного не могли достигнуть. Выход религий к чистому действию становится для меня обязательным, бесконечность действия религиозного духа является существом вселенским, и тогда в нем не замкнется его сила, ибо не будет очерчена молитва смыслом и целью, молитва перейдет в действие бесконечного бессмыслия. (Ebd., Bd. 3, 341)

Ich betrachte den Suprematismus nicht mehr [nur] als Maler oder als eine Form, die von mir aus dem dunklen Schädel hervorgebracht wurde, ich stehe vor ihm wie jemand, der von der Seite ein Phänomen betrachtet. Viele Jahre war ich beschäftigt mit meiner Bewegung im Bereich der Farben und es vergingen 25 Jahre – jetzt aber bin ich in die Welt der Religion eingetreten. Ich weiß nicht, warum dies geschah. Ich besuche Kirchen und betrachte die Heiligen und die gesamte geistige Welt und da sehe ich in mir und in der Welt, daß der Moment des Wechsels der Religionen kommt. Ich sah, daß wie die Malerei zu ihrer reinen Form des Wirkens gelangte, so gelangt auch die Welt der Religion zur Religion des Reinen Wirkens. Alle bisherigen Propheten wurden durch den Verstand behindert, der in allem Ziel und Sinn sehen wollte – und ein jeglicher Akt der Religionswelt zerbrach an diesen zwei Mauern der Verstandes-Kirche, indem er nämlich endlich wurde und

sie [die Propheten etc.] das Unendliche nicht erreichen konnten. Der Ausweg der Religion zum reinen Akt erscheint mir unumgänglich, die Unendlichkeit der Wirksamkeit des religiösen Geistes scheint ein All-Wesen [universelles Wesen] zu sein, denn dann wird seine Kraft in ihm nicht verschlossen sein, denn dann wird das Gebet nicht begrenzt durch Sinn und Ziel, das Gebet wird übergehen zu einem Akt des unendlichen Unsinn.

Somit ist die selbstgestellte Aufgabe des Suprematisten als Religionsführer, als Prophet eben eine des Ver- und Herausführens aus all dem, was bisher Religion, Christentum und Gottesglaube bedeutete – hin zu einer reinen Apophatik, einer Lehre von der Leere ebenso wie einer Leere der Lehren – , in deren Null-Zustand das wahre Göttliche, das Unwesen des absolut jenseitigen Gottes aufscheint:

Narod нужно вывести из всех религий к религии чистого действия, в которой не будет никаких наград и обещаний. [...] я вижу в Супрематизме, в трех квадратах и кресте, начала не только живописные, но всего вообще; и новую религию, Новый Храм тоже вижу; разделяю <Супрематизм> на три действия – цветное, черное и белое; в белом вижу Чистое действие Мира, цветное первое как нечто бесредметное, но <в нем начинается> вывод Солнечного Мира и его религий, потом переход в черное как зачатие жизни и белое как действие. [...] Новый Храм это всемирное действие всех, никогда не останавливающееся, его Литургия вечна,²² она совсем не похожа на существующие религии и священство-служения, которые кончаются, как и все занятия и балы, праздники, в чем наступает разрыв с Мироприродою, т.е. со всем своим вечным существом действия. (Ebd., Bd. 3, 341-342)

Man muß das Volk aus allen Religionen herausführen zur Religion der reinen Wirksamkeit, in der es weder Belohnungen noch Versprechungen geben wird. [...] Ich sehe im Surpematismus, in den drei Quadraten und im Kreuz, nicht nur Mal-Prinzipien, sondern ganz allgemeine; [Ich sehe darin] auch eine neue Religion, einen neuen Tempel; ich gliedere den Suprematismus in drei Wirksamkeiten – eine farbige, schwarze und weiße; im weißen sehe ich die reine Wirksamkeit der Welt, das erste farbige [Stadium] als etwas Ungegenständliches, doch in ihm beginnt das Herausführen der Sonnenwelt und ihrer Religion, dann der Übergang in die schwarze [Periode] als Empfängnis des Lebens und in die weiße als Wirksamkeit. [...] Der neue Tempel ist die weltumfassende Wirksamkeit aller, die niemals mehr endet, ihre Liturgie ist ewig, sie ist den herrschenden Religionen und Gottesdiensten gar nicht ähnlich, die enden wie alle Veranstaltungen und Bälle, Feiertage, wo ein Bruch stattfindet mit der Weltnatur, d.h. mit all seinem ewigen Wesen der Wirksamkeit.

²² Die Vorstellung, daß im Himmel die Liturgie in Permanenz gefeiert wird, ist in der Orthodoxie tief verwurzelt; radikal mystisch ist die Idee, daß für das Mönchtum die „Liturgie in den Himmel aufgefahren“ sei.

Daher ist der Neue Mensch auch frei vom permanenten Sündenbewußtsein, er befindet sich aber nicht so sehr in einer außermoralischen Zone von Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“ – als im Zustand der Selbst(er)schaffung als Individuum, das sich permanent universalisiert, dessen Körper sich rhythmisch ausdehnt in den kosmischen Leib und von da wieder „zerstäubt“ in jene unaussprechliche Dissemination, die das Ergebnis einer kosmischen Ekstase, einer allumfassenden Explosion darstellt. Ganz im Gegensatz zur positiven Theologie einer Gnaden- und Fremderlösungsreligion (des Christentums) tendiert auch Malevič in seiner neognostisch geprägten Geistreligion zu einer „Reinheit“ („čistota“),²³ die der Ungegenständlichkeit eines im Menschen selbst zu entdeckenden göttlichen Bewußtseins wurzelt – und nicht in einer Soteriologie von „Schuld und Sühne“. In dieser Hinsicht befindet sich der Suprematist ganz jenseits von Gut und Böse und unberührt von jenem masochistischen Schuld-Lust-Komplex, den in der russischen Religionskultur Dostoevskij und seine religionsphilosophischen Nachfolger verkörpern:

[...] чтобы воспринять на себя реальное действо, должен совершиться во мне полный разрыв с миром Гражданского сознания [...]; Всякий думает о себе, что он ничто перед Богом и не может быть чистым, как он, но Бог современных религий ничуть не чище самого перед ним молящегося. [...] Я увижу, что не перед кем держать ответа, я сам вечный и чистый, только тогда не согрешу, ибо опасность греха погубит и оскорбит самое чистое во мне. Мир движется к чистоте, и в белом Супрематизме начнется его новое бытие. И вот мне кажется, что Булгаков не видит Бога, хотя хочет действовать с ним, он хочет единства с ним, но как приобщения, поэтому никогда не ввійдет в него. Булгаков находится в коловороте религии духа, из чего ему необходимо выйти.

²³ Nicht nur Malevič – auch in der Ästhetik der Moderne insgesamt (v.a. im Ästhetismus des frühen Symbolismus) – verlangt das „Reinheitsgebot“ bzw. das Pure, ja Puritanische eine asketische Selbstbezüglichkeit und Auto-Nomie, die in der Philosophie (in Ausdrücken wie: „Ding an sich“, „reine Abstraktion“ etc.) ebenso wie in der Ästhetik der Moderne („reine Kunst“, „poésie pure“, Purismus) dominiert. Die gnostischen Aspekte einer amoralischen, ja postethischen „Reinheit“ (der „viri electi“, also der Auserwählten) folgen der bei Nietzsche wiederkehrenden Übermensch-Formel: „Dem Reinen ist alles rein“, wonach also der elitäre Ausnahmensch – ebenso wie Kierkegaards „Ästhetiker“ – „jenseits von Gut und Böse“ ein Eigendasein führt. (vgl. dazu die gnostischen Ursprünge: Hans Jonas 1964, 315f.; K. Rudolph 1980, 335ff.; A. H.-L. 1996, 197-199). Die Mitleidsästhetik des (russischen, klassischen) Realismus und seiner Gestik der Identifikation und Fiktionserzeugung – all dies wurde in der frühen Moderne schon devaluiert – umgekehrt wurde durch den Antimimetismus der Moderne insgesamt der ethisch-moralische Anspruch der Identifikation (etwa mit einem Romanhelden oder Lyrischen Ich) obsolet. Malevič selbst verbindet in seinen immer wiederkehrenden Forderungen nach „Reinheit“ („čistota“) alle genannten Aspekte und Denkfikturen und läßt sie in der Über-Religion bzw. Über-Kunst des Suprematismus kulminieren und sublimieren.

(Brief an Geršenzon, 11. April 1920, ebd., Bd. 3, 342)

[...] um auf mich einen realen Akt wirksam werden zu lassen, muß in mir ein vollständiger Bruch mit der Welt des Bürgerbewußtseins erfolgen [...]; ein jeder denkt, er sei ein Nichts vor Gott und kann nicht rein sein, wie er [Gott], doch ist der Gott der heutigen Religionen keineswegs reiner als der ihn Anbetende. [...] Ich sehe, daß ich keine Verantwortung vor jemand anderem habe, sondern selbst ewig und rein bin, und nur dann werde ich nicht sündigen, denn die Gefahr der Sünde wird das Allerreinste in mir vernichten und beleidigen. Die Welt bewegt sich zur Reinheit, und im weißen Suprematismus wird ihr neues Sein beginnen. Und deshalb scheint es mir, daß Bulgakov Gott nicht sieht, wenn er auch mit ihm handeln will, er will die Einheit mit ihm, aber [nur] als Kommunion, weshalb er [denn auch] niemals in ihn eingehen wird. Bulgakov befindet sich in einem Schraubstock der Geistesreligion, aus dem er loskommen muß.

Malevičs Religion ist eine aus orthodoxer Sicht höchst häretische, auf jeden Fall aber extrem vereinseitigte, „kupierte“ Religiosität, in der weder eine personale Gottheit noch ein persönlicher Glaube vorgesehen ist: Zunächst geht es Malevič primär um die radikale Verdrängung eines illusionären Gottesbildes (man denke hier auch an Freuds *Die Zukunft einer Illusion*),²⁴ an die ödipale Entmachtung des falschen Demiurgen. Im Mittelpunkt steht unverrückbar der totale Monismus und das Monomane eines menschlichen SELBST, das zugleich jener jenseitige Gott wird, der es im Grund immer schon war. Daher kennt Malevičs Religion auch keine Erlösungslehre; Christus sowie der gesamte Komplex der Mensch- und Fleischwerdung sowie der dazugehörigen inkarnatorisch fundierten Ikono-Logik und dem entsprechenden Logo-Zentrismus – all das wird in Malevičs Religionskritik hinfällig.

Im Kontext des Briefwechsels mit Michail Geršenzon ist Malevičs Christusbild noch konturlos – oder genauer – eben jene Kontur, jene Grenze, an die der Suprematist stößt, wenn er seine absolute Bewegung transzendental realisiert. In einem Brief Malevičs an Matjušin lesen wir: „Christus hat den Himmel auf Erden eröffnet, und indem er den Raum beendete, schuf er zwei Pole [...] Der Raum ist größer als der Himmel, mächtiger – und unser neues Buch ist eine Wissenschaft über den Raum der Wüste.“²⁵

Schon 1910 träumte Malevič wie alle anderen Apokalyptiker der Moderne von einem Erlöser, der durch die Revolution 1917 zu einem „Neuen Messias“ in Gestalt des Neuen Menschen werden sollte.²⁶ Für Malevič wurde aber die Dynamik

²⁴ S. Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, 335ff., 354ff. Vgl. die Applikation des Ödipus-(und Kastrations-)Komplexes an die (russische) Literatur bei I.P. Smirnov 1994, 83ff.

²⁵ Zit. nach: W. S. Simmons 1981, 251. Ansonsten finden sich die Briefe Malevičs an Matjušin in: K.S. Malevič, „Pis'ma k M.V. Matjušinu“, 177-195.

²⁶ A. S. Šatskich 2000, 17.

der Gestalt Christi über die Jahrhunderte „zerstäubt“, d.h. in Ideen, Vorstellungsbilder vergegenständlicht und damit sein wahres Wesen verfälscht.²⁷ Die finale Zerstäubung aber wäre eine Auflösung der Gegenständlichkeit selbst (und damit des Abbildes des Vatergottes im Sohn und von beiden im Menschen), womit auch das Welt-Ende als bilder- und wortloser Zustand der Null-Form erreicht wäre.

2. Das „Schwarze Quadrat“: zwischen Ikone und Ikonoklasmus

Die Geschichte der „Entdeckung“ des „Schwarzen Quadrats“ (und nicht seiner „Erfindung“, wie Ingold zu Recht betont,²⁸) ist oft erzählt worden und hat, wie erwähnt, auch alle Merkmale der Mystifikation, Geheimhaltung, des Spektakulären und Spekultativen: Hermetik und Herrschaft fanden sich in diesem Fall nicht weniger in einer kuriosen Nachbarschaft, als das ja auch sonst in der Doppelgeschichte von Mystik und Macht, Askese und Terror, Suprematie und Suppression der Fall sein konnte. Zweifellos hatte für Malevič das „Schwarze Quadrat“ von Anfang an den Wert eines Kultobjekts, genauer: eines kosmischen Archetypus bzw. eines universellen Moduls, durch das die gesamte Welt „durchdividiert“ werden kann. Daher hütete er ja auch seine „Autorenrechte“ am „Schwarzen Quadrat“ und am Suprematismus so eifersüchtig – diese Geheimhaltung seiner Entdeckung hatte auch etwas Geheimniskrämerisches.

Das alttestamentarische Bilderverbot (getreu der Formel: „Du sollst dir kein Bild von Gott machen“) ebenso wie die ostkirchliche Ablehnung einer Fiktions- und Porträtmalerei erfährt bei Malevič eine letzte Zuspitzung im „Schwarzen Quadrat“, das auf einzig zulässige Weise das kosmische Bewußtsein eines authentischen Gottes-Null-Bildes realisieren bzw. indizieren, an-zeigen sollte: „Wer nämlich von der Überzeugung ausgeht, daß die Vergegenständlichung einer gegenstandslosen Empfindung deren Verfälschung bedeutet, muß sich mit dem leeren Quadrat abfinden [...] Aus dieser Einstellung heraus ergeben sich Beziehungen zur altrussischen Ikonenmalerei, die in einer 1913 veranstalteten Ausstellung von den avantgardistischen Künstlern entdeckt wurde. Auch die Ikone behauptet eine geistige Wesensschau, die, einmal in einem Prototyp formuliert, weder bereichert noch abgewandelt, sondern nur wiederholt werden kann.“ (Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, 363)²⁹

²⁷ „Der Mensch des 20. Jahrhunderts hat eine Schwelle überschritten“ – und dies eben durch die „Zerstäubung“ (K.M., *Poèzija*, M. 2000, 96).

²⁸ F. Ph. Ingold 1983, 127.

²⁹ Das „Schwarze Quadrat“ als „Ikone des Suprematismus“ (W. S. Simmons 1981, 224ff.). I. Marcadé 2000, 170ff., betont auch die konstruktiven Analogien zwischen dem „Schwarzen Quadrat“ und der Ikonenmalerei – zumal die Integration des Rahmens ins Bild selbst. Aus dieser Sicht erscheint die „Ikone“ des „Schwarzen Quadrats“ einen klar monophysitischen Charakter, da hier die figurative Darstellung (Christi) völlig fehlt: Das Göttliche hat hier das

Nicht zufällig spricht Malevič vom „Schwarzen Quadrat“ wie von einem lebendigen Wesen, einem heiligen Organismus, aus dem eine absolut Neue Welt der Ungegenständlichkeit erwachsen wird. In der Schrift *Vom Kubismus zum Suprematismus* bezeichnet Malevič das Schwarze Quadrat gar als „heiligen Knaben, der auf der Welt erschien, um sie von der Malerei zu befreien“.³⁰ An anderer Stelle heißt es dann mit all dem expressiven Pathos der Frühschriften des Meisters, der sich als geradezu leiblicher Vater seiner Schöpfung (des „*filius regius*“) sieht und damit zwanglos an die Stelle des „*auctor mundi*“ tritt: „Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой, царственный младенец.“ (Das Quadrat ist keine unterbewußte Form. Es ist das Schaffen des intuitiven Verstandes. Das Antlitz der neuen Kunst! Das Quadrat ist ein lebendiger Königsknabe. – K.M., „*Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*“, SS, Bd. 1, 53)³¹

In den sehr expressiven Manifesten der Frühphase seines Schreibens begegnen auf Schritt und Tritt Ich-Formen in Gestalt jenes „Antlitzes“ („*lico*“), das der Mensch durch seine Ebenbildlichkeit – orthodox-ikonologisch gedacht – mit dem „Urbild“, dem Archetypus der Gottheit teilt. Auf der einen Seite kennen wir Malevič als radikalen Ikonoklasten, der das Abbildhafte gerade im fiktionalen Porträt des Menschengesichts vehement ablehnte (zuletzt in seiner Kritik am Personenkult um den toten Lenin): Dabei stellt er eine Parallele her zwischen einer falschen Idolatrie des Abbilds Jesu Christi und jenes von Lenin (in: „*Mir kak bespredmetnost*“).³²

Auf der anderen Seite triumphiert die Unaussprechlichkeit der absoluten Vollkommenheit und Gottes in einer apophatischen, eben ungegenständlichen Malerei, die im „Schwarzen Quadrat“ als dem „Gesicht“ der Neuen Kunst und zugleich des Ewigen Gottes auf den Punkt gebracht wurde.

Menschliche völlig geschluckt (ibid.); es ist nicht funktional, sondern als „konzeptuell-philosophischer Akt“ präsent. Die zentrale Bedeutung der Ikone für die Kunstlehre Kandinskij – wenn auch in einer viel ausdrücklicher einem pneumatisch-hermetischen Religionsdenken verpflichtet – ist vielfach belegt. Erwähnt sei etwa der mit „Die Ikone“ überschriebene Erinnerungsbericht bei Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, 225-236. Interessant ist hier vor allem die Verbindung der Reflexionen über das „Nichts“, die „weiße Fläche“ und das „Schwarz“ (ibid., 228f.) im Kontext der Wertschätzung der Ikonenmalerei durch Kandinskij. Wie Malevič postuliert dieser auch eine im Pneumatischen, Geistreligiösen aufgelöste Gestalt Jesu Christi, dessen Inkarnation durch das Reich des Geistes und damit der Ungegenständlichkeit abgelöst wurde. (ibid., 235)

³⁰ A. S. Šatskich 2001, 66.

³¹ Vgl. ebd.; John E. Bowlt 1988, 174. Zum „Schwarzen Quadrat“ als lebendiges „Königskind“ vgl. W. S. Simmons 1981, 229.

³² Vgl. dazu Malevičs von Lissitzky übersetzte Schrift: „*Lenin*“, *Das Kunstblatt*, 10, 1924, 289-293.

Die Bezeichnung des „Schwarzen Quadrats“ als „Ikone des Suprematismus“ oder gar der Moderne insgesamt wurde bekanntlich durch die unmißverständliche Hängung dieses Ur-Bildes im Rahmen der epochemachenden Ausstellung „0,10“ im Jahr 1915 unterstrichen: Malevič postierte sein „Quadrat“ nämlich an eben jenen „schönen Winkel“ im orthodoxen Haushalt (die Katholiken würden vom „Herrgottswinkel“ sprechen), wo üblicherweise die Ikone(n) in entsprechender Schrägposition zwischen Wandecke und Plafond fixiert sind.³³

Die Ablehnung des Mimetischen bei Malevič steht zunächst in der Tradition der orthodoxen Ikonentheologie,³⁴ die ja ihrerseits der Auseinandersetzung mit dem Ikonoklasmus entstammt und von ihm ex negativo „gezeichnet“ ist. Somit ist die Ikone nie eine Nachahmung, dient weder der Identifikation durch den Betrachter (Andachtsbild) noch der perspektivisch korrekten Gegenstandsdarstellung. Dennoch verleitet immer wieder Malevičs „Schwarzes Quadrat“ zur griffigen Formel, es würde sich dabei um eine „Ikone der ungegenständlichen Malerei“ handeln (s.u.).³⁵

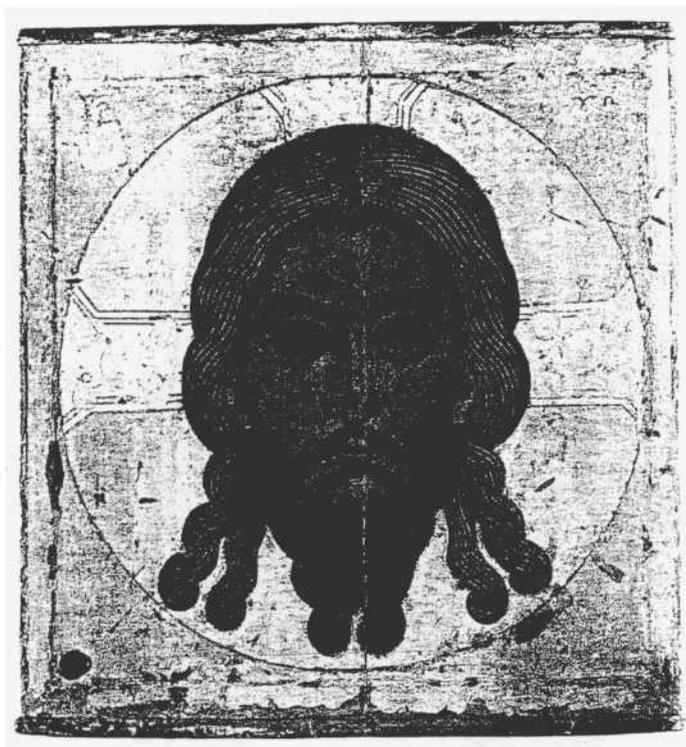
Auch der Zusammenhang zwischen Malevičs „Quadrat“ und der Typus der „Nicht-von-Menschenhand-gemachten Ikone“ („Acheiropietos“) liegt auf der Hand – und zwar sowohl in konzeptueller Hinsicht wie auch in konstruktiver.³⁶

³³ W.S. Simmons 1981, 224, 233. Malevičs Kritik am Personenkult Lenins verbindet sich mit der fundamentalen Ablehnung der Ikonizität bzw. der Ikonentheologie insgesamt (ebd., 237f.), während für den Christozentrismus der Symbolisten (etwa Merežkovskijs) gerade die Ikonentheologie zur Grundlage ihres Kunstsymbolismus wurde. Simmons (ebd., 234f.) sieht Malevičs geradezu alttestamentarische Ablehnung der Idolatrie im Zusammenhang mit der bei Uspenskij zitierten Talmut-Legende vom Portrait Moses.

³⁴ V. Krieger 1998, 12; zum „Eikon“- und „imago“-Begriff vgl. G. Boehm 1994, 27ff; vgl. auch M. Cacciari 1990, 385-442 (zu Malevič und Apophatik der Ikonentheologie); H. Belting 1990, 31. Zur russischen Tradition der Ikonentheologie vgl. C. Soldat 2001.

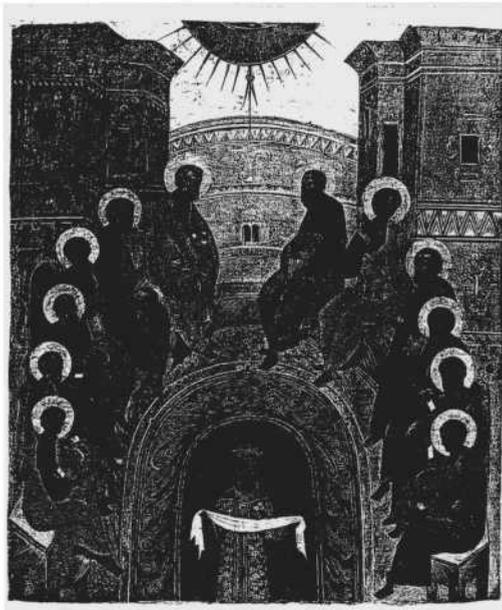
³⁵ E. Degot' 2000, 43, vertritt die Ansicht, daß Malevič auf die Idea-Abstraktionen der platonistischen Tradition zurückgreife – im Gegensatz zur Widerspiegelungskonzeption bei Aristoteles. Unabhängig davon aber äußert sich Malevič immer wieder kritisch über das Prinzip der „Ideenhaftigkeit“, das zu Beginn der 20er Jahre zu einer zentralen Kategorie einer rein ideologisch definierten Kunstauffassung aufrückte. Sein Ideal war eine Nicht-Ideen-Kunst, also reine Gegenstandslosigkeit auch in diesem Sinne, die er auch von Picasso und den anderen Zeitgenossen verlangte (A. Šatskich [Hg.], *Pis'ma Kazimira Maleviča E' Lisickomu i Nikolaju Puninu*, 17).

³⁶ W. S. Simmons 1981, 233ff. Zum Zusammenhang des „Quadrats“ mit dem gleichfalls quadratischen Ikonentyp des „Nicht von Menschenhand gemachten Immanuel“ („Spas nerukotvornyj“) – eine Novgoroder Ikone aus dem 12. Jahrhunderts vgl. ebd. 235f; vgl. dazu auch: J.-Cl. Marcadé 2000, 170.



Im Falle des „Spas nerukotvornyj“ – also des „Nicht von Menschenhand geschaffenen Messias“-Typos – manifestiert sich die Ur-Ikone als ein vom Himmel gefallenes Bild, dessen Verbindung zum Urbild indexikal ist, da es den Abdruck, die Spur des Antlitzes Christi eingeprägt hat; eine aus dieser (neo-) platonischen Sicht fiktional-illusionistische Variante bildet das „Turiner Grabtuch“,³⁷ dessen realistischer Mimesis-Anspruch die Thanatosmetaphysik des Mediums der Photographie vorwegzunehmen scheint. Man denke etwa an die radikale Abbildhaftigkeit in Francisco de Zurbarans Christus-Antlitz in: „Veronikas Schweißtuch“ (Nationalmuseum Stockholm). Hier ist das weiße Tuch – die zweite, imaginäre Bild-Leinwand – Projektionsfläche eines indizial, als Spur fixierten Christus-Anlitzes, das auf halbem Weg von der Ikone zur Photographie stehend die Fiktion einer Präsenz individualisiert:

³⁷ Francisco de Zurbaran, „Veronikas Schweißtuch“ (Nationalmuseum Stockholm). Zum „Schweißtuch der Veronika, als „*Vera ikon*, das *acheiropoietos eikon* der Orthodoxie“ im Verhältnis zur magischen Abbildfunktion der Photographie vgl. R. Lachmann 2002, 322.



Das Gegenbild dazu ist dagegen die fast liturgische Präsentation des – gleichfalls weißen – Grab- bzw. Altartuchs auf der oben abgebildeten Pfingstikone.³⁸

Auch Malevičs „Ikone“ – das letzte Bild der Kunstgeschichte, d.h. des ikonischen, christologischen, logozentrischen Bundes zwischen Bild und Welt, Zeichen und Ding – ist zugleich das erste Bild des Dritten Bundes, des Pneumatischen Äons, da die Inkarnationstheologie, die Verkörperung des Logos im Fleische, überwunden ist in Richtung reiner Indexikalität: Insoferne ist das „Schwarze Quadrat“, mehr noch aber das „Weiße“, die letzte Ikone und die erste Null-Form, wie die Leer-Formel einer symbolischen wie materiellen Absenz, die für den Sehenden in die Fülle reiner Evidenz umkippt.

In dieser Konsequenz schreibt Malevič 1920 an den Kunsthistoriker P.D. Ettinger:

На выходе еще одна тема о Супрематическом четырехугольнике (лучше квадрате), [...] никто над этим не думал, и поэтому я, занятый взглядыванием в тайну его черного пространства, которое стало какой-то формой нового лика Супрематического мира, сам возведу его в дух <творящий>. Однако пан скажет, что слишком смело, может быть, мысло. О нет, вижу в этом то, что когда-то видели люди в лице Бога, и вся природа запечатлела образ его <Бога> в облике, подобном человеческому, <но> и если бы кто из седой древности проник в таинственное лицо черного квадрата, может быть, увидел бы то, что я в нем вижу. (K.M., SS, Bd. 3, 377)

Zum Ausgang [meines Briefes] – noch ein Thema zum suprematistischen Viereck (oder besser Quadrat), [...] keiner hat noch daran gedacht, und deshalb, der ich beschäftigt bin mit dem Betrachten des Geheimnisses seines schwarzen Raumes, der zu einer Form des neuen Antlitzes der suprematistischen Welt geworden war, erhebe ich es selbst zum <schaffenden> Geist. Doch kann der Herr sagen, daß es zu gewagt ist, was ich da denke. O nein, ich sehe darin [nur] das, was einstmals die Menschen im Antlitz Gottes sahen, und die gesamte Natur prägte sein [d.h. Gottes] Bild in ihr Aussehen, das dem menschlichen ähnelt, wenn aber jemand aus grauer Urzeit eingedrungen wäre in das geheimnisvolle Gesicht des schwarzen Quadrats, dann hätte er vielleicht das erblickt, was ich in ihm [jetzt] sehe.

In einem Brief an Geršenzon wird Malevič noch deutlicher, wenn er schreibt:

О Супрематизме тоже много кое-чего прояснилось, в особенности когда черный Квадрат вырос в архитектуру такими формами, что трудно выразить вид архитектуры, принял такой образ, что нельзя найти <его форму>. [...] ..Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него совсем смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голо-

³⁸ Pfingstikone, um 1500 (Hodegon Centre, Den Haag).

ву, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала. (K.M., Brief an Geršenzon, 18. März 1920, SS, Bd. 3, 339)

Über den Suprematismus wurde gleichfalls vieles klar, besonders als das schwarze Quadrat sich zur Architektur auswuchs in solchen Formen, was schwer auszudrücken ist als Art der Architektur, [und] eine solche Gestalt annahm, saß es unmöglich war, seine Form zu finden. [...] Das Quadrat nahm Leben an, wobei es eine neue Welt der Vollendung gab; ich selbst betrachte es auf andere Weise als früher, das ist keine Malerei, sondern etwas [ganz] anderes. Mir kam in den Sinn, daß dann, wenn die Menschheit ein Bild Gottes nach eigenem Bild zeichnen sollte, vielleicht das schwarze Quadrat das Bild Gottes als Wesen seiner Vollkommenheit wäre – auf dem neuen Weg des heutigen Prinzips.

Übrigens senkt Malevič unvermittelt nach diesen Erörterungen des „heiligen Grals“ des Suprematismus den Blick auf das „tägliche Brot“ und die Alltagswelt, die er solchermaßen zwanglos in den metaphysischen Aufschwung integriert: „У нас наступила весна, реки вскрылись, <прилетели> грачи, жаворонки; и хлеб <теперь стоит> 150 рублей. („Bei uns ist der Frühling gekommen, die Flüsse haben sich vom Eise befreit, es sind die Krähen angeflogen, [...] und das Brot kostet nun 150 Rubel“ – ebd., 339)

Sicherlich war Malevič schon als Kind mit den Ikonen vertraut. Ikonen gab es selbstverständlich im Elternhaus:³⁹ „Durch die Ikonen-Malerei begann ich die emotionale Kunst der Bauern zu verstehen.“⁴⁰, was sich auch in der Ikonographie des neoprimitivistischen Malevič zeigt. „Die Ikonenkunst ist die höhere Kulturform der bäuerlichen Kunst“⁴¹; darüber hinaus aber birgt sie wesentliche Kunstprinzipien, die für die Avantgardemalerei in Rußland, besonders aber für den Suprematismus grundlegend wurden: Gerade die Flächigkeit, also die Reduktion der Zentralperspektivik und ihrer 3-D-Fiktion auf die 2-D-Fläche des (Kult-) Bildes und ihrer „Umgekehrten Perspektive“,⁴² die Befreiung der Farben von

³⁹ K.M., „Detstvo i junost“, 109, 117f.

⁴⁰ Dt. Übers. in: H.P. Riese 1999, 23.

⁴¹ K.M., „Detstvo i junost“, 109.

⁴² Vgl. dazu P.Florenskij, „Obratnaja perspektiva“, 1920; dt. Übers.: P. Florenskij 1989. Die Flächigkeit ist also nicht nur eine Frage der Technik-Verweigerung nach der Erfindung der Zentralperspektive (in der a-perspektivischen Moderne) oder der Technik-Unfähigkeit davor (unperspektivische Kunst des Mittelalters oder überhaupt des Altertums – vgl. J. Gebser 1973), sondern auch eine der „Remagisierung“ der Illusionsmalerei und ihrer Simulation des Raumes auf der Fläche zu einer Kultmalerei als Malkult (A. H.-L. 1978, 85ff. zu W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* [1909]). Die Ersetzung des Raumes („prostranstvo“) durch die malerische „Fläche“ („ploskost“) bzw. die „Oberfläche“ („poverchnost“)

ihrer mimetisch-gegenständlichen Rolle (freie Chromatik) und die Stellung als Kult-Bild jenseits rein ästhetisch-künstlerischer Kriterien – all dies hatte zweifellos eine gewaltige Bedeutung als autochthone, orthodoxe Bildidee, die auf Malevič und die Avantgarde heftig einwirken konnte.⁴³

All die ikonenhaften Strukturen der Avantgardekunst können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß doch auch unüberbrückbare Differenzen zwischen dem Kultbild des Mittelalters und dem der Avantgarde bestehen: Dies gilt nicht nur für die utopisch-säkularisierten Intentionen oder die technisch-konstruktiven, sondern v.a. auch für die Frage nach Orthodoxie und Heterodoxie selbst. War es doch aus der Sicht der Ikonenmalerei in höchstem Maße Ausdruck einer unverzeihlichen Hybris, wenn sich Malevič mit Gott auf eine Stufe stellt.⁴⁴ Auch die Annahme, die Ikonenrezeption der Avantgarde und Malevičs hätte etwas mit einer neoplatonischen Tendenz zu tun, die Kunst als „Offenbarung des Göttlichen und als Spur des Kosmischen“ zu verstehen,⁴⁵ sollte nicht überschätzt werden: Wenn es eine solche Tendenz in der (russischen) Moderne gab, dann im Symbolismus mit seiner Kosmologie der „analogia entis“ und der damit verbundenen Stufung des Kosmos in Sphären und Dimensionen des Seins, zwischen denen eine symbolische, d.h. energetische und imaginative Korrespondenz besteht.⁴⁶

des Malgrundes und seinen Materialauftrag (als „faktura“) spielte in der Kunstlehre Malevičs jedenfalls eine zentrale Rolle.

Eine andere Maltradition hat G. Didi-Huberman (1995) im Auge, wenn er die Mal-Apophatik des Fra Angelico auf den nonfiguralen Bild- bzw. Fresko-Abschnitten entdeckt, wo sich reine Materialität und Oberfläche (etwa Marmorasierungen) ins Immateriell-Geistige transfiguriert. Dazu ist freilich eine „Konversion des Blicks“ nötig (ibid., 60), für die in der Ikonen-Malerei die „umgekehrte Perspektive“ sorgt, hier jedoch als „Konversion des Blicks“ Gottes und der Heiligen, die aus dem Bild auf den Menschen blicken – nun nicht mehr Flucht, sondern Ausgangspunkt der Licht- und Schlinien eines Seins ohne Bewußtsein.

⁴³ V. Krieger 1998, 11ff., 41ff., 55ff., 130ff.; H.-P. Riese 1999., 22ff. Zu Michail Larionovs Ausstellung „Ikony i lubki“ („Ikonen und Lubok-Bilder“) 1913 in Moskau: V. Krieger (1998, 45) und allgemein zur Entdeckung der Ikonenmalerei als Kunst in Russland um 1900 (ebd.). Zur Theologie und Spiritualität der Ikone und ihrem semiotischen Charakter vgl. ibid., 50f, 67ff., 76ff., 86ff. Die von Krieger immer wieder betonte Nähe der Metaphysik Malevičs (ja der Avantgarde insgesamt) zur neoplatonischen Grundlage der Ikonenmalerei und ihren theologischen Fundamenten erscheint doch mehr als oberflächlich. Ergiebiger ist da schon die noch viel zu wenig untersuchte ikonoklastische Herleitung des Suprematismus (Zum Problembereich vgl. B. Brock 1973, 30-40; vgl. auch M. Mayr 2001, 105ff., 129f. zur Ikonenmalerei und Avantgarde).

⁴⁴ Wie in dem oben zitierten Gedicht „Kor re rež...“, worauf auch V. Krieger 1998, 130 hinweist.

⁴⁵ V. Krieger 1998, 86f.

⁴⁶ Zu Neoplatonismus und Avantgarde vgl. auch B. Wyss 1993, 8-14; zur Säkularisierung der neoplatonische Ikonentheologie in der Avantgarde siehe. V. Krieger 1998, 12.

3. Anachoreten – Wüstenväter: Lehren der Leere

Malevičs Kritik an der (Welt-)Kirche greift von Anfang an aber auch das Motiv und die Motivation der Wüstenväter, der schwarzen Mönchskirche auf,⁴⁷ die in ihrer Position zwischen weltverneinender Gnosis und weltbeherrschender Reichskirche eine Doppelkritik in beide Richtungen entfaltet.⁴⁸ In einer seiner frühesten Schriften, der „Bemerkung über Poesie, Geist, Seele, Rhythmus, Tempo.“ (1918),⁴⁹ entwickelt Malevič eine Religions- und Kirchen-, ja Kulturkritik aus der Position des Anachoreten, der in die Wüste und damit in die Sphäre des Nichts auswandert, um das Alles Gottes zu gewinnen. Überdeutlich werden hier die Analogien zwischen einer religiösen und ästhetisch-künstlerischen Anachorese – also der Einsiedelei in der Wüste –, weshalb es lohnt, die wesentlichen Passagen dieser Frühschrift ausführlicher zu zitieren. Dabei stellt Malevič die Welt und Fleisch gewordene Ikonographie der Kirche auf eine Ebene mit der Verweltlichung einer bloßen Gegenstandskunst, der er – in Dichtung und Malerei – die Suprematie der reinen Form und damit das asketische Ideal einer pneumatischen Ungegenständlichkeit gegenüberstellt.

Kritisiert wird somit nur ein bestimmter Aspekt des Religiösen – die siegreiche Hochkirche und ihre Bilderwelt – nicht aber das Religiöse als solches, das solchermaßen mit den Zielen des Suprematismus zusammenfließt; Kataphatik, d.h. eine „positive Theologie“ der Offenbarung und des Logos, Ritual und Sakramen-

⁴⁷ Vgl. F. Ph. Ingold 2002, 234-271, 264ff.; vgl. auch A. H.-L. 1996, 180f. Die Relevanz der Wüstenmönche und des Anachoretentums für die (Post-)Moderne reflektiert P. Sloterdijk 1993.

⁴⁸ Der „schwarze“ Klerus – das Mönchtum – stand in Byzanz und der Ostkirche dem „weißen Klerus“ gegenüber, der das verheiratete Weltpriestertum und die Reichskirche verkörperte. Vgl. E. Jaeckle 1970, 68ff. („Wüste und Mahlgemeinschaft“); vgl. auch W. 1990. Auffällig ist das Interesse Chlebnikovs für G: Flauberts Antonius-Roman (*La tentation de Saint-Antoine*, 1874), in dem, es ja auch um den Erzmönch und Wüstenvater Antonios geht (vgl. ausführlicher zur Flaubert-Lektüre bei Chlebnikov R. Grübel, „Chlebnikovs *Zangesi* als Kontrafaktur der russischen Liturgie“, in: R. Grübel 2001, 634ff. (vgl. Chlebnikovs Prosatext „Jskušenje grešnika“).

⁴⁹ Russisches Original des Jahres 1918 samt Kommentar in: K.M., *Poëzija*, 2000, 118-123 (Kommentar 168f.). Der Text ist die Beilage zu einem Brief an Geršenzon (1918) – er wurde schließlich dem Ende der maschinschriftlichen Fassung von „O poëzii“ (1919) beigefügt. Ausführlicher dazu vgl. A. H.-L., „Malevičs verbaler Suprematismus als Kritik des russischen Sprach-Futurismus“, P. Zima (Hg.), *Krise und Kritik der Sprache zwischen Spätmoderne und Postmoderne* (im Druck); ders., „Kazimir Malevič među Kručenych i Chlebnikovym“, *Russian Literature* (im Druck). Deutsche Übersetzung von „O poëzii“ („Über die Poesie“) in: J.F. Kowtun 1993, 137-143; vgl. auch *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt* (hier neu übersetzt und kommentiert von A.H.-L.) (im Druck).

talismus stehen auf der einen Seite – Apophatik, d.h. die „negative Theologie“ der mystischen Unsagbarkeit und Pneumatik auf der anderen.⁵⁰

Живопись освобождается, идя к оголению себя от вещей, т.е. идет к своей супрематии.

Так должно тоже быть в поэзии, ибо голос творчества высшего экстаза есть соприкосновение с Божественностью «Я», творящего из ничего реальный звук, формы которого рисуют напряженность, литургийность своего духа. [...]

Тоже в духовном, религиозном дух ищет своего торжества, своей супрематии, но форма церкви (обрядность, одежды, всевозможные знаки, книги, кадения, песнопения) все так же посторонняя, все так же чужда, груба и оскорбительна, ибо все там создано материально-вещественно, и, как бы ни было подобрано гармонично, какие бы ритмы не создавались, оно не в состоянии достигнуть своего торжества, ибо разум, распределяющий знаки, груб, невежествен перед моим творческим «Я», перед его движением, ведь все уже совершенное во мне.

(Религия неудачная форма ритма духовного.)

(„Zametka o poezii, duče, duše, ritme, tempo“ [„Bemerkung über die Poesie, den Geist, die Seele, den Rhythmus, das Tempo“], 1918, K.M., *Poezija*, 119)

Die Malerei befreit sich, indem sie zur Entblößung [bzw. Loslösung] vom Ding gelangt, d.h. zu ihrer Suprematie.

Ebenso sollte es in der Poesie sein, denn die Stimme des Schaffens der höchsten Ekstase ist die Berührung mit der Göttlichkeit des «Ich», das aus nichts einen realen Klang schafft, dessen Formen eine Spannung abbilden, die Liturgiehaftigkeit ihres Geistes. [...]

Ebenso sucht im Geistlichen, Religiösen der Geist seinen Triumph, seine Suprematie, aber die Form der Kirche (Ritualität, Gewandungen, alle möglichen Zeichen, Bücher, Gesänge) ist ebenso nebensächlich, ebenso fremd, grob und beleidigend, denn dabei ist alles materiell-dinglich gemacht, und daher kann es [das Kirchliche] nicht zu seinem Triumph gelangen, denn der Verstand, der die Zeichen verteilt, ist grob, ignorant vor meinem schöpferischen „Ich“, vor seiner Bewegung, ist doch alles schon vollzogen in mir. (Religion ist eine mißglückte Form des geistigen Rhythmus.)

Am Liturgischen interessiert Malevič das Symbolische der Zeichen und die Gestensprache, sofern sie ekstatischer Direktausdruck des „Geistes“ bzw. „Geistigen“ ist; also heterodox, chlystisch, dionysisch. An die Stelle der metaphorischen Symbolfunktion als Substitutio eines Abwesenden-Absoluten, tritt das Absolute des tautologischen Zeichens als Geste an und für sich, die – analog zur

⁵⁰ Zur „negativen Theologie“ bzw. Apophatik – ausgehend von der Mystik des Dionysios Areopagites vgl. V. Lossky 1961; zur Literarisierung der Apophatik vgl. A. H.-L. 1993, 231-325, hier: 233ff, ders., 1994, 308-373, hier: 313ff.

„zaum“-Formel vom „Wort als solchem“ – zur Total-Evidenz des Göttlichen in seiner pneumatischen Ungegenständlichkeit präsent wird. An die Stelle des Symbols bzw. Sakraments der Inkarnations-Kirche Christi tritt die Geist-Religion⁵¹ eines im Suprematismus triumphierenden Pfingstertums:

Все формы, во что одета религия, не суть важны, но ими выражают акт религиозности, и сами по себе знаки есть символы, за частую сам знак не похож на то, что символизирует. [...]

Этот порядок многим не нравится, [мученик] и священник бежит из церкви, ибо все не удовлетворяет его «Я». Голос, звучащий внутри его, звучит иначе, а когда увидит его в природе уже реальным, то <голос> проходит через слово Бог, Христос, Евангелие, крест, ангелы и т.д. В результате получалось уродство, и чистое непорочное <звучание> вошло в чуждое, нелепое нагромождение каких-то начал другого порядка. (Ebd., 119-120)

Alle Formen, in welche die Religion gekleidet ist, sind nicht wichtig, doch mit ihnen drückt man den Akt der Religiosität aus, und für sich genommen sind die Zeichen Symbole, teilweise ist ein Zeichen selbst dem unähnlich, was es symbolisiert. [...]

Aber diese Gestik bzw. das Ritual befriedigt viele nicht, die die Kirche fliehen, da sie ihr „Ich“ nicht befriedigt. Die Stimme, die in ihm erklingt, klingt anders, und sobald er [der unzufriedene Geistliche] sie in der Natur [als] real wahrnimmt, da durchdringt die Stimme durch das Wort Gott, Christus, Evangelie, Kreuz, Engel u.a.m. Als Resultat entstand eine Deformation, und das reine echte Klingen ging über in eine fremdartige, unappetitliche Anhäufung von irgendwelchen Prinzipien einer anderen Ordnung.

Im weiteren assoziiert Malevič auf eindrucksvolle Weise seinen Kunst-Asketismus und das ungegenständliche Nichts des Suprematismus mit der Wüstenerfahrung des frühen Mönchtums, dessen Fernwirkung über den byzantinischen bzw. ostkirchlichen Hesychasmus auf das russische Mönchtum nicht hoch genug eingeschätzt werden kann:

Другой бежит в церковь, ибо думает найти Истину. Треть и уходят в горы, пещеры, и те, кто ушли в горы, пустыню, те ближе стоят к истинному своему царству, своему небу и Богу.

⁵¹ Zur Drei-Reiche-Lehre des Joachim von Fiore und ihrer apokalyptischen wie ästhetisch-künstlerischen Umdeutung vgl. zusammenfassend A. H.-L. 1993, 283ff. Zweifellos partizipierte Malevič an der im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende und in der parallelen Religionsphilosophie entwickelten Idee des Pneumatischen und der Geistkirche bzw. an den heterodox-hermetischen bzw. mystischen Traditionen einer solchen postchristologischen, ja postreligiösen Mystik des Nichts (P. Koslowski 1988; zur Literarisierung und Ästhetisierung der Nichts-Mystik vgl. D. Arendt 1972; siehe auch zur russischen Variante im Symbolismus A. H.-L. 1989a, 184ff. („Der Diskurs der Leere“).

В пустыне нет ничего, ушел от мира – ушел от вещи и сутолоки, чтобы по-иному издать крик своего Бога, самого себя, услышать свой говор, ведь до сих пор я никогда не говорил собой, я говорил чужими словами.

Но зачастую отшельники уносят огромный багаж и незаметно для себя расставляют его в пустыне, пустыня перестает быть пустыней. Но это наименьшее <зло, отшельник вещей> не видит, видит пустыню, и <когда становится> все тише, слышен крик, <Бог> кричит из него, он раскрывает только рот, чтоб его Богу свободнее можно было бы кричать, Бог творит звуки и говорит ими о своем бытии. [...]

Но самое чистое есть крик, чистый звук приобщения, где бы то ни было, на площади ли, городе или пустыне.

Жесты как таковые, крик как таковой, ничего не имеющее кроме себя, в них и будут голоса моего «Я». [...]

В искусстве должна наступить чистота, в религии тоже.

(Ebd., 120)

Ein anderer flieht in die Kirche, weil er dort die Wahrheit zu finden glaubt. Dritte gehen in die Berge, Höhlen, Wüsten⁵² – und die, die in die Wüsten gingen, stehen dem Reich näher, ihrem Himmel und Gott.

In der Wüste gibt es nichts, er [der die Kirche floh, der Asket und Einsiedler] ging weg von der Welt, verließ das Ding – um auf andere Weise den Schrei seines Gottes, seiner selbst hervorzubringen, seine Rede zu hören, habe ich doch bislang nicht mit eigener Stimme, sondern mit fremder gesprochen.

Aber teilweise schleppen die Ananchoreten ein riesiges Gepäck fort und unbemerkt für sie selbst verteilen sie es in der Wüste, die Wüste hört auf eine Wüste zu sein. Doch ist dies das allergeringste Übel, der Anachoret sieht die Dinge nicht, er sieht [nur] die Wüste, und wenn alles immer stiller wird, ist der Schrei hörbar, Gott schreit aus ihm, er öffnet nur den Mund, damit Gott freier durch ihn schreien kann, Gott schafft die Laute und spricht mit ihnen über sein Sein.

Aber das Allerreinste ist der Schrei, der reine Laut der Kommunion,⁵³ wo das auch sei, auf einem Platz, in der Stadt oder der Wüste.

⁵² In einem Brief an Matjušin setzt Malevič sein „Neues Buch“ mit seiner „Lehre über den Raum der Wüste“ gleich: „Кто оставит книгу новых законов наших таблиц? [...] Книга – это маленькая история нашего искусства. Новое Евангелие в искусстве. [...] Подобно Христу, заключившему себя в эту книгу тысячелетий, без этой книги залпеты были бы ворота к небу [...] наша новая книга – учение о пространных пустынях.“ („Wer wird das Buch der neuen Gesetze unserer Tafeln hinterlassen? [...] Das [dieses] Buch ist eine kleine Geschichte unserer Kunst. Das Neue Evangelium in der Kunst. [...] Gleich Christus, der sich in diesem Buch für Jahrtausende eingeschlossen hat, ohne dieses Buch wären die Pforten des Himmels verschlossen [...] unser neues Buch – das ist die Lehre vom Raum der Wüste.“ (K.M., „Pis'ma k M.V. Matjušinu“, 195).

⁵³ In direkter Analogie zu Chlebnikov wird auch hier nicht der technisch-linguistische Begriff der „Kommunikation“ („so-obščenie“) eingesetzt, sondern der archaische wie christlich-

Die Gesten als solche, der Schrei als solcher, der nichts anderes hat als sich [selbst], in ihnen werden die Stimmen meines „Ich“ sein. [...]
In der Kunst muß die Reinheit kommen, in der Religion gleichfalls.

Die absolut ungegenständliche „zaum“-Sprache – gipfelnd im reinen Schrei, in ekstatischer Sprachlosigkeit – diese Un- und Ur-Sprache analog zur Ungegenständlichkeit ist zugleich auch die Sprache des „Geistes“, genauer: des Heiligen Geistes, deren post-historische und post-logozentrische Abstraktheit auch die Befreiung aus dem Reich des Sohnes und dem Weltchristentum bedeutet. Das, was Malevič hier als Fortsetzung der Joachimitischen Reiches des Geistes phantasiert, läuft parallel zum säkularisierten Reich der Freiheit der Linksutopien und besonders der Bolschewiki,⁵⁴ die freilich – ebenso wie seinerzeit das Reichs-Christentum die apokalyptisch-pneumatische Urkirche – den Urglauben der Revolution (des Bewußtseins, des Kosmos) verraten hat:

А в крике *Уле еле лел ли* *one* есть бегущее время, есть самый большой напряженный момент экстаза творца непонятных словообразований. Здесь чистый, непорочный крик моего Бога, моего «Я», здесь мастерства быть не может, здесь совершенство.

В *Уле еле лел ли one non* язык духа, язык моего «Я», язык Бога. [...] Идти в церковь <мы> побуждаемы духом, который во мне есть не что иное, как личность изобретателя, творца имени <Бога>; [...] Дух почему-то наиболее связан с Божеством. Божественный <дух> в религии, религия <зиждется> на нем, и он <главный> в религии. [...]

Церковь нечиста, каждый ее знак затаскан земным, приспособлен к домашнему порядку, она участвует в порядке дома, [...]

[...] дух есть слепая сила, динамика, которая врацает знаки, приспособленные разумом. Следовательно, о духе как о <чем-то> чистом и непорочном, не может быть речи, ибо он связан с земной ложью представлений, в силу чего установился тот или иной порядок. [...]

Мое «Я» метает формы, в которых воплощается дух; будучи во мне, форма побуждает пламя духа, и рост его, темп силы зависит от формы, они могут быть такими, что дух в огромном порыве затопляет разум и сознание.

Дух сила слепая, ею горит религия, ею живет Бог в своей святости, ее воин несет смерть, и она – в поэте и художнике цвета и в науке и в мирозерцании; сила духа поднимает все клапаны организма разных заключений, они выходят, познают и строят, опирая свою стройку на духе, – все же вместе образуют мое «Я».

sakramentale der „Kommunion“ („pri-obščenie“). Ausführlicher zum Paradigma Welt-Text-Essen bei Chlebnikov vgl. A. H.-L. 1987, 93ff.

⁵⁴ E. Sarkisyanz 1955. Zur „Bolschewisierung“ von Gnosis und Chiliasmus vgl. B. Groys, 1988; ders., 1995, 37ff.

Таким образом мое «Я» состоит из миллионов частиц, упругих, гибких, мягких, жестких, тупых, острых, кривых, круглых и т.д. Мое «Я» должно быть как законченный образ момента. (Ebd., 121-123)

Aber im Schrei⁵⁵ *Ule ele lel li one* gibt es laufend(e) Zeit, gibt es den aufs höchste gespannten Moment der Ekstase des Schöpfers unverständlicher Wortbildungen. Hier ist der reine, unverfälschte Schrei meines Gottes, meines „Ich“, hier kann es keine Meisterschaft geben, hier gibt es Vollendung. In *Ule ele lel li one non* ist die Sprache des Geistes, die Sprache meines „Ich“, die Sprache Gottes. [...]

Zur Kirche zu gehen werden wir durch den Geist gebracht, der in mir nichts anderes ist als die Persönlichkeit des Erfinders, des Schöpfers des Namens Gottes; gehalten durch das Kollektiv, übersiedelt der Geist mit größerer oder kleinerer Kraft in individuelle Einheiten.

Der Geist ist aus irgendeinem Grunde am meisten mit der Gottheit verbunden. Der Göttliche Geist in der Religion, die Religion gründet auf ihm, und er ist der wichtigste in der Religion. Die Kirche und alles Kirchliche trägt am meisten sein Gepräge, das eine Vorstellung vom Göttlichen Geist hervorruft; [...]

Die Kirche ist unrein, ein jedes ihrer Zeichen ist durch Irdisches abgenutzt, geeignet bloß zum häuslichen Gebrauch nimmt sie teil an der Ordnung des Hauses, ist bestrebt, die Sünde zu entfernen, das Gute zu säen, [...]

Mein „Ich“ näht Formen, in denen sich der Geist verkörpert; indem sie in mir ist, erweckt die Form die Flamme des Geistes, und sein Wachsen, [sein] Tempo der Kraft hängt ab von der Form, sie können soweit kommen, daß der Geist in einem gewaltigen Ausbruch den Verstand und das Bewußtsein ertränkt.

Der Geist ist eine blinde Kraft, aus ihr brennt die Religion, aus ihr lebt Gott in seiner Heiligkeit, ihr Krieger bringt den Tod, und sie lebt im Dichter und Farbkünstler und in der Wissenschaft und in der Weltbetrachtung; die Kraft des Geistes erhebt [öffnet] alle Klappen des Organismus verschiedener Einflüsse, sie treten hervor, erkennen und brauchen, wobei sie ihren Bau auf dem Geist stützen, – alle zusammen bilden mein „Ich“.

⁵⁵ Anders als die (Psycho-)Poetik des Schreies im (deutschen) Expressionismus handelt es sich bei der spontanen, mündlich-expressiven, unterbewußten, infantilen, archaisch-magischen „zaum“-Rede der russischen Avantgarde um einen depersonalisierten, entindividualisierten Neoprimitivismus, der einem kollektiven Unbewußten (Archaistischer Futurismus etwa bei Chlebnikov) oder einer Spontan-Alogik (im Sinne Kručenyčs) Ausdruck verleiht (zu dieser Typologie vgl. A. H.-L. 1991, 15-44. Besonders deutlich wird Malevičs Poetik des „Schreies“ und ihre Ableitung aus den Ekstasekulten der Sektanten in seinem Traktat „O poezii“ aus derselben Zeit (1918/1919, K.M., SS, Bd. 1, 142-149, Russ. Druckfassung in der Zeitschrift *Izobrazitel'noe iskusstvo*, 1, 1919, 31-35, Petrograd; hier nach dem Originaltyposkript in: K. M. 2000, 124-130). Deutsch in: J. F. Kowtun 1993, 137-143. Nähere Angaben zum literarhistorischen Hintergrund dieses Textes auch bei: A. Šatskich 2000a, 9ff. Vgl. auch A. H.-L., „Malevičs verbaler Suprematismus als Kritik des russischen Sprach-Futurismus“ (im Druck).

Solchermaßen besteht mein „Ich“ aus Millionen Bestandteilen, elastischen, biegsamen, weichen, harten, stumpfen, scharfen, krummen, runden u.s.w. Mein „Ich“ muß sein wie ein vollendetes Bild des Moments.

Der Suprematist ist also der eigentliche Nachfahre und Vollender der mönchischen Wüstenväter, denen er in die „Kenosis“,⁵⁶ in die totale Selbstentäußerung („Zerstäubung“) folgt, um im Totalzustand der Wüste dem wahren Gesicht Gottes, und damit seinem eigenen zu begegnen.⁵⁷ All dies konzentriert sich in der leeren Fläche des „Schwarzen Quadrats“: „Das Quadrat auf Weiß ist eine Form, die hervorgeht aus dem Empfinden der Wüste des Seins.“ (K.M., „Mir kak bespredmetnost“, 1923).⁵⁸ „Der Suprematismus ist die Formeinheit, das heißt: er ist das, worin ich die Einheit vermute. Alles ist zum einheitlichen Weiß gelangt.“ (K.M., *Suprematismus*, 229; 52, 60, 113)⁵⁹

4. Mystik des weißen Nichts

Im Zuge der seit einiger Zeit so beliebten Anbindung des Suprematismus an hermetisch-mystische, buddhistische u.a. Traditionen des Apophatischen wird doch in den Äußerungen Malevič zur „Ungegenständlichkeit“ ein zumindest indirektes Anknüpfen an die Lichtmystik und ihre nichtfigurative, objektfreie, fiktionslose Natur deutlich. Zweifellos stand Malevič hier zumindest indirekt in der für die mystische Theologie der Orthodoxie zentralen hesychastischen Tradition der ostkirchlichen Lichtmystik und ihren an buddhistische Versenkungspraktiken gemahnenden Gebets- und Atemtechniken.⁶⁰

Die Sphäre einer orthodoxen Mystik festzulegen – zumal wenn es wie seit Dionysios Areopagita um die Rolle des Nichts und die „via negationis“ geht⁶¹ – war immer ein Problem: und zwar kein von außen kommendes, sondern vielmehr

⁵⁶ Zur Bedeutung der „Kenosis“ bzw. des „kenotischen Ideals“ des Selbstentäußerung für das mönchische Leben in Rußland vgl. G.P. Fedotov 1966, 212-218, 336.

⁵⁷ Vgl. K.M., vol. IV, 27-30 (und auch: W. S. Simmons 1981, 250f.). Das Schwarze Quadrat als Wüsten-Vision im Sinne einer Kenosis des Selbst begegnet bei Malevič mehrfach – so in einem Brief an Matjušin: „Christus hat den Himmel auf Erden eröffnet, wobei er den Raum beendete, schuf er zwei Pole [...] Der Raum ist größer als der Himmel, mächtiger – und unser neues Buch ist eine Wissenschaft über den Raum der Wüste“ (zit. nach W.S. Simmons, ebd., 251).

⁵⁸ Vgl. O.N. Šichireva 2000, 258.

⁵⁹ So wird die „weiß flimmernde Wüste – Domäne des Lichts – zum Un-Ort der Autoimplikationen, wo das Nichts dargestellt und nichts mehr vorstellbar ist.“ (F. Ph. Ingold 1985, 187-199; zur „weißen Bildfläche“ als Nichts vgl. ebd., 197)

⁶⁰ Vgl. A. H.-L. 1996, 201f., 212ff.

⁶¹ Vgl. zur „negativen Theologie“ bzw. „via negativa“ in der Mystik des (Pseudo-)Dionysios Areopagites K. Ruh 1990, 43ff.

ein ihr immanentes (weil sie immer schon überschreitendes, überforderndes). Wie kann man mit den verbalen, bildlichen, rationalen „Mitteln“ der Erkenntnis und des Mitteilens etwas im Grunde Un-Teilbares, Absolutes, Allumfassendes und Allübersteigendes – eben das „Supremum“ – (er)fassen, weiter- und wiedergeben? Darüber hinaus zeigt ja auch die christliche Mystik ihre Anfälligkeit für Heterodoxes, ja Häretisches, wenn sie die Frage der Mittel zum Zweck erhebt und damit das Unausprechliche der Gottheit zu deren Wesensmerkmal macht: Von der „docta ignorantia“ zum „Deus ignotus“, von der Unerkennbarkeit zur Unerkanntheit, die gerade in der Negativität und im Nichts ihre höchsten Triumphe feiert.

Es würde nahe liegen, die Nichts-Mystik, ja überhaupt die apophatische wie negative Theologie in eine innerorthodoxe bzw. ostkirchliche und eine westlich-lateinische aufzuspalten; dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß Malevič direkt und indirekt Zugang zu beiden Traditionen hatte – der orthodox-hesy-chastischen,⁶² kollektiven Mystik und der lateinisch-katholischen Individual-Mystik mit ihren nihilologischen Aspekten, ja daß überhaupt die westliche Tradition spätestens im 19. Jahrhundert in Rußland Eingang gefunden hatte, sodaß man geradezu von mehreren Wellen bzw. Implantationen des Katholischen in das russisch-orthodoxe Religionsdenken und seinen Ästhetisierungsstufen sprechen kann.

Die Herkunft der „via negationis“ bzw. der apophatischen Mystik besonders aus der byzantinisch-griechischen Mönchstheologie, aus den „Apophthegmata patrum“ der Wüstenväter⁶³ und ihrer reichen Weiter- und Fortschreibung im ostslavischen „Dobrotoljubie“⁶⁴ als dem bedeutendsten orthodoxen Schrift- und Heiligenlegenden-Korpus, war zweifellos auch für die „Nihilologie“ der Moderne in Russland prägend, wenngleich der psychologisierende, durchreflektierte Aspekt einer Individualmystik, wie sie für die lateinisch-katholische Tradition typisch ist, gerade für die Herausbildung einer Metaphysik des Nihilismus in Rußland mitzudenken ist.

Zentrale (neo-)platonische Idee der Visionsmystik ist die Licht-Schau und Lichtwerdung des Mystikers bzw. Visionärs und die nichtfigurative, ungegen-

⁶² Hesychasmus – abgeleitet aus dem griechischen „hesychia“ bzw. „hesyché“, d.h. Ruhe, Stille, Schweigen – bezeichnet man jene auf die Anachoreten und das frühe Mönchtum zurückgehende Mönchsmystik in Byzanz, die unter diesem Titel im 14. Jahrhundert – nach komplizierten theologischen Auseinandersetzungen mit einer scholastisch und damit lateinisch orientierten Richtung die Herrschaft erlang (vgl. dazu H. Hunger 1965, 286ff.; J. Börtmes 1988, 109ff.).

⁶³ Vgl. dazu die deutsche Textausgabe: B. Müller 1965; 1963.

⁶⁴ Basierend auf der griechischen „Philokalia“, die ihrerseits auf die *Apophthegmata Patrum* zurückgeht und in Rußland enorm verbreitet und rezipiert war (eine englische Übersetzung der russischen *Dobrotoljubie* bieten E. Kadloubovsky / G.E.H. Palmer 1951).

ständige Erscheinungsweise der Visionen: Diese erhalten somit den Charakter von abstrakten Ikonizitäten einer Wesensschau – im Gegensatz zur Mimesis des Konkreten und zur Repräsentation in Fiktions-Abbildern und Widerspiegelungen. In diesem Sinne steht das Kunstwollen der Abstraktion in der Tradition der mystischen und somit auch hesychastischen Entgegenständlichung.

Die Differenz besteht freilich darin, daß Abstraktion in diesem Sinne vom Konkret-Materiellen zum Immateriell-Geistigen, vom Irdischen zum Überirdischen, vom Menschlichen zum Göttlichen, von der Physis zum Metaphysischen führt – ein individueller Weg der Erleuchtung, Gottwerdung und der Wandlung bzw. Metamorphose, wie er auch im Ikonentyp der „Entrückung Christi am Berg Tabor“ vielfach ikonographisch abgewandelt erscheint.⁶⁵ Typisch für diese Ikonisierung der ekstatischen Verwandlung Christi ins Göttliche sind der Sturz der Jünger (also der visionäre „Fall“ rückwärts in die Tiefe) und die „albedo“, d.h. „Weißung des Gewandes des Herrn“.⁶⁶

⁶⁵ Zur Ikonographie der „Metamorphosis“ bzw. „Preobrazenie“ d.h. der „Verwandlung“ des Herrn in der Eksstase des Berges Tabor vgl. L. Ouspensky / W. Lossky 1952, 25f.; 210ff.; K. Onasch 1961, Tafel 31. Nicht zufällig bezieht sich auch P. Florenskij in seiner Schrift *Umgekehrte Perspektive*, op.cit. auf Peofan Greks „Preobrazenie“-Ikone. Die „Metamorphosis“-Ikone hat jedoch in zwei Entwicklungslinien Fortsetzung gefunden: Der zweite, im großen, einfachen Wurf angelegte Abstraktionstyp ist die suprematistische Ikone eines Malevič, die nur im extremen Reduktionismus, im Verzicht auf „lächerliches“ Dekor, in ihrer „ökonomischen“ Einfachheit noch die Würde haben kann, zu einer modernen Ikone zukommt (ibid., Abb. 25-29, 31). Schwarz auf Weiß, wie Schrift auf Papier, werden überkulturelle und überreligiöse Symbole – Quadrat, Kreis und Kreuz – gezeigt. [...] Dieser Verzicht kehrt die Nähe zum Buddhismus stärker hervor, als es in der byzantinischen Mystik ohnehin angelegt ist.“ (M. Mayr 2001, 130; 377f.). Gerade in Rußland, dem Ausgangspunkt und Evolutionszentrum der rein abstrakten Kunst, wurzelt die Asemantik abstrakter Bilder vor allem in der Hesychasten-Mystik. Diese beantwortet das Unausprechliche mit einer Rhetorik des Schweigens (ibid., 238ff.).

⁶⁶ C.G. Jung nennt diese „Weißung“ eben mit dem alchemistisch-hermetischen Begriff der „albedo“ (vgl. zur Farbsymbolik ders 1975, 269ff.). Zur Symbolik von Weiß im russischen Symbolismus vgl. ausführlich A. H.-L. 1989, 234f.; 1998, 444ff. („Weiß, Schwarz und etwas Rot“). Zum „Schwarz-Weiß“ bei Malevič und im Abstraktionismus ausführlich M. Mayr 2001, 72ff. Weiß steht bei Kandinskij oder Klee für die geistige Sphäre, Schwarz für die materielle (ibid.), eine Betrachtungsweise, die in ihrem (Neo-)Platonismus für Malevič freilich nur bedingt zutrifft. M. Mayr vermutet in der Schwarz-Weiß-Malerei, in der reinfabrigen Reduktion auf (schwarzes) Quadrat, Kreis oder Kreuz (vgl. ibid., Abb. 25-28) Ikonen der Ungegenständlichkeit – als „Alles und Nichts (Weiß) gegenüber Etwas (Schwarz)“ (ibid., 79f.): „Malevič hat mit Schwarz auf Weiß als Affirmation auf Negation, den Eintrag in die *tabula rasa*, den Kulturwert der Schrift im Blick. Dieser soll den suprematistischen Ikonen und ihrer 'Ökonomie' Platz machen, um den Preis, dem optischen Reduktionismus der Schrift ähnlich zu werden.“ (345) In diesem Sinne wäre Malevičs Schwarz-Weiß-Dualismus eher ein herodoxer, manichäischer, dualistischer – während bei Kandinskij das orthodoxe Moment dominiert. Mit Recht spricht auch M. Mayr vom „gnostischen Licht-Finsternis-Dualismus“ in der Schwarz-Weiß-Malerei Malevičs. (371)



Das weiße Gewand Christi bildet den Hinter- und Malgrund einer Mystik der Un-Farbe „Weiß“ und der Weiß-Symbolik im Suprematismus. Weiß markiert höchste Abstraktheit und Immaterialität und auch jene „tabula rasa“, auf der sich im Ungegenständlichen das Jenseitige mit dem Diesseits trifft. So etwa im Ikonentyp des „Nicht-von-Menschenhand-Gemachten“ Christus – Urikone und Archetyp der christlichen Ikonographie überhaupt.⁶⁷

Die Visionen der Hesychasten – oft verglichen mit den Atemübungen der Yogis oder den Buddhistischen Meditationen⁶⁸ – sollen wie auch in den fernöstlichen Systemen „ungegenständlich“ sein, d.h. keine konkreten Figurationen abbilden – und damit eine ungegenständliche Wesensschau ermöglichen. Gemeinsam ist all diesen Meditations-Methoden das Umkippen des Materiell-Körper-

⁶⁷ Zur „Acheiropoietos“-Ikone vgl. L. Ouspensky 1952, 25ff. und v.a. 69ff.

⁶⁸ Vgl. dazu C. Keller 1982; zur Nähe der buddhistischen Nirwana-Idee und der mystischen Entleerung bzw. des mystischen Nichts vgl. E. Conze 1988, 16ff. und a.a.O.

lichen ins Pneumatisch-Geistige durch eine Übersteigerung der vegetativen und rhythmischen Körperfunktionen wie Atmen und Kreisbewegung.⁶⁹

Bei Malevič gibt es freilich keine Methode, d.h. keinen Weg der Erleuchtung oder der Wandlungen vom Menschen zu Gott; für ihn geht es genau umgekehrt um das Evident-Werden des Menschen *als* Gott, um seine spontane „Theosis“ (also Gottwerdung)⁷⁰ jenseits einer historischen oder individuellen Heilserwartung. Malevič zielt auf den revolutionären Sprung, die kollektive Mutation ins Mensch-Göttliche, in eine Verdiesseitigung des Jenseits – freilich in einer Neuen Welt und einem Neuen Menschen, die beide ungegenständlich und zugleich kosmisch geworden sind. Ein personales Dazwischentreten von Instanzen jeglicher Art ist dafür nicht mehr vonnöten: Es gibt weder Mitte noch Vermittlung und damit auch nicht das für religions-künstlerische Systeme (wie zuletzt den Symbolismus) so zentrale Wirken von Messiasgestalten bzw. von weiblichen „Medien“ (Sophiologie).

Für Malevič ist eben das II. Reich des Sohnes samt der dazugehörigen Fleischwerdung des Logos (in Wort und Bild) im utopisch-apokalyptischen Vorgriff überwunden, ja spurlos gelöscht: Letztendlich siegt hier die Idee einer Geist-Kirche im Sinne einer neognostischen und neapokalyptischen Säkularisierung des Joachimitischen Reiches des Geistes.⁷¹ Der Heilige Geist ist dabei durch den Menschlichen Geist ersetzt, das Religiöse als das Relationale und Relative durch das Post-Religiöse, Abstrakte, Absolute, Totale. Dazu bedarf es bei Malevič keiner psychosomatischen Techniken, sondern eines totalen Umbaus, einer universellen „Perestrojka“ aller menschlich-naturhaften Konstellationen und Gesetzmäßigkeiten, die „ex ovo“ – so auch das gnostische Urteil über den demiurgischen Kosmos – einen Web- und Konstruktionsfehler aufweist, der nunmehr vom Menschen final gelöst wird: als Vervollkommnung einer Mangel-Schöpfung.

Für Malevič gibt es kein Inneres und damit auch keine erlebnishafte „Innerlichkeit“ (wie bei den Symbolisten oder Kandinskij), es gibt kein Geheimnis, kein Mysterium und nichts, was „enthüllt“ und aufgedeckt werden müßte. Insofern ist er eigentlich kein Apo-kalyptiker, d.h. „Aufdecker“ und „Enthüller“ von etwas

⁶⁹ Vgl. auch die *Zenturie* der Mönche Ignatios und Kallistos (dt. Übers. 1955) am Ende der byzantinischen Ära.

⁷⁰ Vgl. dazu L. Ouspensky 1952, 35f.

⁷¹ Zur Apokalyptik und zur Idee des Dritten Reiches des Geistes – ausgehend von den apokalyptischen Konzepten Joachims von Fiore bis hin zu dessen Säkularisierung in den modernen Utopien vgl. J. von Fiore 1955; E. Benz 1934, 3-48. Zur Säkularisierung der Idee des Dritten Reiches als eschatologische bzw. chiliastische Utopie vgl. K. Vondung 1988; vgl. auch A. H.-L. 1993, 231-326.

Verborgener, Tiefen bzw. Hohen oder Inner(lich)en – eher schon ein Apokrypher der Selbst-Verständlichkeit und Evidenz.⁷²

Das Nichts-Denken und Nicht(s)-Reden angesichts des Absoluten und seiner Überwältigung war von Anfang an positives Movens der mystischen Apophatik, die ihren frühen Gipfel in der mystischen Theologie eines Dionysios Areopagites erlangt hatte. Es war seit den 80er Jahren eine große Versuchung für eine neue, metaphysikkoffene Deutung der Avantgarde den Zusammenhang von Abstraktionismus in der Kunst und in der mystisch-hermetischen Traditionen aufzuzeigen. Wie der Vergleich mit Kandinskij oder Mondrian jedoch klarmacht, sind diese Herleitungen im Falle Malevičs mit Vorsicht zu genießen. Kandinskij oder Mondrian, ebenso wie Matjušin oder Larionov in den russischen 10er Jahren, waren zweifellos Hermetiker und Mystiker der Dematerialisierung, der 4. Dimension und einer Visions- und Lichtmystik in Gestalt einer neuen noumenalen Ästhetik. „Die formlose Welt in der mystischen Tradition“ bot sich geradezu an, um einen eindeutigen Bezug der (russischen) Avantgarde zur Mystik, ja eine kausal-genetische Ableitung der ersten von der zweiten zu postulieren.⁷³

Das Nichts als Mittel und Zweck mystischer Erfahrung bzw. Kontemplation teilt durchaus wesentliche Merkmale mit Malevičs Nichts- und Null-Konzepten. Freilich ist dieses Nichts in der Mystik Meister Eckeharts ein „Durchgangsstadium“ – und nicht (wie für Malevič) Selbst-Zweck. Denn bei Malevič gibt es keine „unio mystica“, sein Ziel ist eben nicht die Vereinigung von Mensch und Gott, sondern die Ziellosigkeit selbst: Die Negation und das Nichts dienen nicht als „Weg“, als „via negationis“ in einer „negativen Theologie“ und einer existentiellen Metamorphotik des Mystikers. Indem der Mensch ins Göttliche eintritt, kippt er unvermittelt ins Große Alles und Nichts.

Auffällig ist jedenfalls, daß zur Darstellung des apophatischen Unendlichkeits- und Unsagbarkeitsparadoxons im mystischen Denken immer wieder Beispiele aus der Geometrie (pythagoreische Tradition) und der Farbenlehre herhalten müssen.

⁷² W. Rakitin 1978, 121: „... der Mystizismus Malewitschs ist auf seine Art unmystisch [...] Der Philosoph Malewitsch ist vom Künstler Malewitsch untrennbar; er ist aber aus dem Künstler geboren [...] Aber wir haben hier eine im wahrsten Sinne selbstständige Philosophie des Handelns im irrationalen Raum des Lebens.“ Vgl. auch Jean-Claude Marcadé, „Was ist Suprematismus“, ebd., 186ff. (zur Mystik Malevičs als Anschauung der Welt als Gesamtwesen). A.S. Šatskich 2000b, 8ff. unterstreicht die Bedeutung der mystischen Erfahrung bei der Entstehung des „Schwarzen Quadrats“ und zur Bedeutung der Nichts-Spekulationen in der Mystik Meister Eckeharts oder Jakob Böhmes für Malevičs Ekstase (ebd., 16f.); A. Parton 1995; S. Ringbom 1988, 132ff. („Die formlose Welt in der mystischen Tradition“ – zu Meister Eckehart und Buddhismus).

⁷³ Am markantesten geschah dies in dem Sammelband: M. Tuchman, J. Freeman 1988, 131ff.; zu Kandinskij's okkultistischen Quellen vgl. S. Ringbom 1988, 131ff. Einen eindeutigen Bezug der russischen Avantgarde zur Mystik – hier v.a. bei Matjušin – sieht J. B. Bowlit 1988.

So spekuliert etwa Nikolaus von Kues über Kreis, Kugel und (unendliche) Linie als Symbole für die Über-Existenz Gottes – Spekulationen, die dann wieder bei Andrej Belyj oder bei den russischen Dichterdenkern des Absurden in den 30er Jahren wiederkehren.⁷⁴

Meister Eckeharts Visionstheologie rekurriert konsequent auf Spekulationen über das Auge (die ja schon die neoplatonische Erkenntnislehre bestimmte hatten) und darüber hinaus über die Farbwahrnehmung selbst. In Umkehrung des platonischen Satzes von der Sonnenhaftigkeit des Auges (d.h. der „*analogia entis*“ zwischen Sehendem und Gesehenem) postuliert die negative Mystik eine Entleerung des Auges, um wahrhaft „sehend“ zu werden. In dieser Selbstentäußerung nähert sich Malevičs „Weißes Nichts“ am deutlichsten der mystischen Kenosis, d.h. der Selbstentäußerung des Göttlichen im Diesseitigen.

Farbspekulationen, wie wir sie bei Malevič ebenso häufig finden wie bei den anderen Kunstdenkern der „Großen Abstraktion“ (zumal bei Matjušin oder Kandinskij) haben also in der mystischen wie apophatischen Tendenz zur paradoxalen Darstellung des absolut Unsichtbaren und Jenseitigen eine lange Tradition, die noch bei Wittgenstein – zeitgleich mit den suprematistischen „Farb-Leeren-/Lehren“ Malevičs – eine zentrale Rolle spielen: „Hätte das Auge irgendwelche Farbe in sich, wenn es wahrnimmt, so würde es weder die Farbe, die es hätte, noch eine solche, die es nicht hätte, wahrnehmen; weil es aber aller Farben bloß ist, deshalb erkennt es alle Farben.“ (Meister Eckehart, *Deutsche Predigten und Traktate*, 114)⁷⁵

Was für die hermetisch-mystische Tradition die Licht-Schau darstellt, bildet für den frühen Malevič das Farberleben, die Befreiung der Lokalfarbe von ihrer Gegenstandsbindung und ihre Auflösung im ungegenständlichen Weiß einer Absoluten Nicht- und All-Farbe.

Erstaunlich ist darüber hinaus auch die Konsequenz, mit der in der Mystik – wie dann im Suprematismus – die Reziprozität von Gott und Mensch, ihre Konterdependenz gedacht wird. Freilich ist Malevičs Gott – wie wir gesehen haben – kein personaler Gott, sondern eher eine Instanz als Null-Stelle, während bei Meister Eckehart das dialogische Prinzip zweier ebenbürtiger Rede- und Schaffensinstanzen zu dominieren beginnt. Malevičs Denken ist dagegen alles andere als dialogisch – auch nicht in der Relation von Mensch und Gott. Es gibt keine Kommunikation und sakramental gesehen: keine „Kommunion“, die noch im Logos-Mythos der Symbolisten im Mittelpunkt stand: „Alle Dinge sind geschaffen aus

⁷⁴ N. von Kues 1989, 235, 269, 275. Zu den geometrischen Grundformen in Malerei und Dichtung der Moderne – zumal bei Malevič, Belyj oder Kandinskij – vgl. ausführlich M. Mayr 2001, 52ff., 62ff., 293ff.

⁷⁵ Die Reziprozität von Mensch und Gott, wie sie Eckehart verkündet (Meister Eckehart 1963, 181.) fehlt bei Malevič: Eine Dialogizität setzt immer auch personale Instanzen voraus, die im Suprematismus nicht vorgesehen sind.

nichts, darum ist ihr wahrer Ursprung das *Nichts*, und soweit sich dieser edle Wille den Kreaturen zuneigt, verfließt er mit den Kreaturen in ihr *Nichts*.“ (Meister Eckehart, ebd., 181). „*Gott ist ein Nichts*, und Gott ist ein Etwas. Was etwas ist, das ist auch nichts. [...] Daher sagt der erleuchtete Dionysius [Areopagita], wo immer er von Gott schreibt: Er ist (ein) Über-Sein, er ist (ein) Über-Leben, er ist (ein) Über-Licht. [...] Wer sagt, Gott sei hier oder dort, dem glaubet nicht.“ (ebd., 351)

Die wahre Schau (des Göttlichen) gilt also auch in der Mystik als ein Überschreiten der Gegenständlichkeit, als ein Verlassen des Farbspektrums: „Soll die Seele Gott sehen, so darf sie auf kein Ding in der Zeit sehen; [...] wenn das Auge die Farbe erkennen soll, so muß es voher aller Farben entblößt sein. Soll die Seele Gott erkennen, so darf sie mit dem Nichts nichts gemein haben. Wer Gott erkennt, der erkennt, daß alle Kreaturen (ein) *Nichts* sind.“ (ebd., 325)

Diese mystische Bilderlosigkeit basiert – neben anderen Quellen – auf dem Mosaischen Bilderverbot, auf das sich Meister Eckehart auch direkt bezieht: „Gott wirkt ohne Mittel und ohne Bild, und je mehr du ohne Bild bist, um so empfänglicher bist du für sein Einwirken.“ (Meister Eckehart, 421) Gott „wird auf vollkommene Weise aber Nicht-Anderes, dem weder Anderes noch Nichts entgegengesetzt wird [genannt], da er auch dem Nichts vorangeht und es definiert. Es ist nämlich das Nichts nichts anderes als Nichts. Dionysius bemerkt sehr scharfsinnig, Gott sei alles in Allem und im Nichts nichts.“ (Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, Bd. I, 67)

5. Gott als Menschenwerk – Mensch als Gott

Die Vorstellung von Gott als „Menschenwerk“ verweist auf eine westlich-mystische Tradition, wurzelnd in der Idee von der wechselseitigen Angewiesenheit von Gott und Mensch, die jeweils einander brauchen, um zu sich zu kommen. Nietzsches und vor allem Feuerbachs Radikalisierung dieser Idee hin zu Gott als Projektion des Menschen fand gerade in Russland eine rege Aufnahme – bis hin zum „Gottbauertum“ („bogostroitel'stvo“) und seinen atheistischen bzw. links-utopischen Varianten. Insgesamt verhielt sich Malevič zum Atheismus ironisch und hatte keine Probleme damit, zwischen „bogoboržestvo“ (also dem Kampf gegen Gott) und „bogostroitel'stvo“ hin und her zu pendeln.⁷⁶

⁷⁶ Der Mensch ist für Malevič ein anderer Gott (O.N. Šichireva 2000, 256). Auf Maksim Gor'kij oder Trockij, Bogdanov oder Lunačarskij hatte der Biokosmismus und sein Technikult eine berausende Wirkung, gipfelnd in der Überzeugung, daß der Mensch der Zukunft in der Lage sein werde, „Berge zu versetzen“ (M. Hagemester 1989, 242). Ebenso wie die anderen Futuristen – zumal Chlebnikov – sah sich auch Malevič als Neuschöpfer von Erde und Kosmos, Natur und Weltall, dessen Gesetze er in Konkurrenz zu Gott-Vater neu-

Die erwähnte Auflösung des Individual-Ich im Wir hat bei den „Gotterbauern“ eine universalistische Dimension (und damit eine internationalistische), während sie für die Volksmythen der Slawophilen und teilweise auch der Völkstümmler im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine nationale oder jedenfalls volkshafte Orientierung besaß. Noch für Michail Bachtin diente ja der dionysisch-karnevalische Aufstand gegen die offizielle Welt des Ernstes der Überwindung des individuellen Todes und seiner Ängste mit dem Ziel, das Individual-Ich im kollektiven, dionysischen Volkskörper aufzulösen.⁷⁷

Malevič entwickelt zwei widersprüchliche Gottesbilder, die er nicht selten unverbunden nebeneinander präsentiert: Zum einen gibt es bei ihm einen Schöpfergott, der sich nach Vollendung seines Werkes aus der Menschenwelt spurlos zurückgezogen hat (deistische Linie), zum andern kommt es infolge oder jenseits dieses Interregnums zu einer Gleichsetzung von Mensch und Gott, d.h. dieser setzt sich an die Stelle von jenem (a-theistische Linie). Als dritte Variante fungiert eine Vereinigung von Mensch und Gott nach ihrer Trennung als Folge einer aktiven oder passiven Trennung von Gott und Mensch (Gottesmord und/oder Vertreibung aus dem Paradies).⁷⁸

Im 3. Abschnitt der Schrift „Suprematismus als Ungegenständlichkeit“⁷⁹ erscheint Gott als die „Vollkommenheit des Alls“ und als dessen Konzentrat. Aus

⁷⁷ Formuliert ist Michail Bachtins in der Stalinzeit entwickeltes und vom grotesken Romanwerk Rabelais' ausgehendes Konzept des Volks-Körpers in: Michail Bachtin 1987.

⁷⁸ Momente eines „bogoborčestvo“ und damit eines Vater-Gott-Mordes dominierten im späten Symbolismus – etwa in A. Belyjs *Peterburg*. In der postsymbolistischen Avantgarde wird der Vater-Sohn-Komplex (und damit die Gleichsetzung von Dichter bzw. Künstler und Christus) ersetzt durch die Usurpation der Vater-Position – man denke an Chlebnikovs Anspruch auf den Platz des „Vorsitzenden des Erdballs“ und Malevičs analoge megalomane Projektionen. Gleiches gilt übrigens auch für den frühen Symbolismus, wenn auch in einer negativ-nihilistischen Variante: hier setzt sich der Künstler-Demiurg (bei Brjusov, Sologub, Gippius etc.) an die Spitze einer von ihm selbst erfundenen Projektions- und Scheinwelt, die gleichwohl jene der Kunst ist (A. H.-L. 1989, 345-355). In der nachsymbolistischen Avantgarde wird dieser nihilistische Wertaspekt gelöscht, das Demiurgische wird entweder archaisiert (von der symbolistischen Scheinwelt zur Steinwelt und Stienzeit – wie bei Chlebnikov) oder technisiert (wie im Konstruktivismus).

Die christologischen Aspekte der Avantgarde und Chlebnikovs verlagert R. Grübel in sein Konzept eines sekundären Synkretismus (R. Grübel 2001, 634ff.). Mir scheint dieses christologische Konzept in der Avantgarde wesentlich überlagert durch das primäre Prinzip der Dominanz und der Usurpation, d.h. der Ersetzung des generischen, familiären Prinzips der Vater-Sohn-Relation (und damit des gesamten Besitz- und Ödipus-Konflikts) durch das häretisch-sektantische (in Russland vor allem chlystische) Prinzip der „Degenerierung“, d.h. der Durchbrechung der generischen Kette (der Megahistorie und des Narrativen insgesamt) und ihre apokalyptische Ersetzung durch das egalitäre, anarchische, urkommunistische Prinzip von Brüderlichkeit (bzw. Schwesterlichkeit). Vgl. dazu A. H.-L. 1996, 206ff.

⁷⁹ „Suprematizm kak bespredmetnost'“, SS, Bd. 3, 294 (vgl. dazu: A.S. Šatskich 2000b, 35f.)

dieser universellen Sicht gibt es für die gesamte Menschheit nur einen einzigen Gott, der nur auf verschiedene Weise von den Völkern gezeichnet wird. Einerseits betont Malevič, daß Gott als Vollkommenheit durch den Menschen selbst produziert wurde, andererseits kommt er zu dem Schluß, daß alle Naturerscheinungen dem Menschen in ihrer Vollkommenheit sagen, daß das All bzw. alles Gott ist:⁸⁰

Бог не трудился, он только творил, таким творцом сделала его человеческая мысль в представлении своем. В шесть дней или через шесть раз «Да будет» совершил творение мира. Неосторожность человека обрушила гнев Божий на него, за что творец проклял его трудом, рождением, потом и кровью (общезитие). Но действительно ли человек согрешил и мог ли Бог его наказать? Этого не могло совершиться, ибо Бог, сотворив мир, удалился в вечный покой, вошел в седьмой день в царство свое немыслящее, следовательно, он уже не мог знать, что случилось с его творчеством, несмотря на то, что он всезнающим должен быть, но, может быть, он и знал, что случится с Адамом, но, может быть, это так нужно. Во всяком случае, войдя в седьмой день, вошел в полный покой, ибо построил в совершенстве мир. [...] Бог не мог дольше творить, ибо построил совершенство, выше которого нет. [...]

Бог построил совершенство (общезитие), но из чего построил, зачем и какие причины побудили его строить, какие цели и смысл был в его совершенстве, все это пытаются разобрать человеческое представление; разбирает то, что представило себе, но так как всякое представление не действительность, то и все разбираемое представление не может быть действительностью, следовательно, все разбираемое – ничто, то есть Бог, вошедший в покой, и получилось, что ничто было Богом, пройдя через совершенства, стало тем же ничто, ибо и было им. «Ничто» нельзя <ни> исследовать, ни изучить, ибо оно «ничто», но в этом «ничто» явилось «что» – человек, но так как «что» ничего не может познать, то тем самым «что» становится «ничто»; существует ли отсюда человек или существует Бог как «ничто», как беспредметность? И не будет ли одна действительность того, что все то «что», <что> появляется в пространстве нашего представления, есть только «ничто». [...]

Представление о смертном и неверно, ибо разрушило бы Бога. Отсюда, чтобы разрушить Бога, нужно доказать смерть души или тела как материи, но так как науки и всякие другие попытки доказать последнее не могут, то и скинуть Бога нельзя. Итак, Бог не скинут. (*Bog ne skinut*, Bd. 1, 263-264)

Gott arbeitete nicht, er schuf nur, zu solch einem Schöpfer machte ihn in seiner Vorstellung das menschliche Denken. In sechs Tagen oder nach

⁸⁰ Die biblische Schöpfungslehre und der biblische Sündenfall sind Denkarchetypen für K.M. (A.S. Šatskich 2000b, 36).

sechsmaligem „Es werde“ hatte er die Schöpfung vollendet.⁸¹ Die Unvorsichtigkeit des Menschen ließ den Zorn Gottes über ihn kommen, und der Schöpfer schlug ihn dafür mit dem Fluch der Arbeit, der Geburt, dem Schweiß und dem Blut (so die Allgemeinheit). Aber hat der Mensch wirklich gesündigt und konnte Gott ihn strafen? So kann es nicht geschehen sein, denn nach der Erschaffung der Welt zog sich Gott in die ewige Ruhe zurück, betrat am siebten Tag sein nicht-denkendes Reich, folglich konnte er bereits nicht mehr wissen, was mit seinem Werk geschehen war, obwohl er eigentlich allwissend sein mußte. Vielleicht aber wußte er doch, was Adam zustoßen würde, vielleicht mußte das alles so kommen. Als er jedenfalls in den siebenten Tag eintrat, trat er in den Zustand der völligen Ruhe ein, denn er hatte eine vollkommene Welt erbaut. [...] Gott konnte nicht weiterschaffen, denn er hatte eine Vollkommenheit errichtet, über die hinaus es nichts mehr gibt. [...]

Gott hat die Vollkommenheit erbaut (so die Allgemeinheit), womit er sie aber erbaut hat, wozu und welche Gründe ihn dazu bewegten sie zu bauen, welche Ziele und welchen Sinn seine Vollkommenheit hatte, das versucht die menschliche Vorstellungskraft zu entziffern; sie entziffert das, was sie sich vorgestellt hat, da aber Vorstellungen grundsätzlich keine Wirklichkeit sind, kann auch die entzifferbare Vorstellung nicht Wirklichkeit sein; alles Entzifferbare ist demnach Nichts, d.h. der in die Ruhe eingetretene Gott, und heraus kam, daß das Nichts Gott war und nach dem Durchgang durch die Vollkommenheit zu demselben Nichts wurde, denn dieses war es schon gewesen. Das „Nichts“ läßt sich weder erforschen noch erlernen, denn es ist ja „Nichts“, doch in diesem „Nichts“ erschien das „Etwas“ – der Mensch; weil aber das „Etwas“ nicht zu erkennen vermag, wird eben darum das «Etwas» zu „Nichts“, gibt es nun also den Menschen oder gibt es Gott als das „Nichts“, als Ungegenständlichkeit? Und wird es nicht allein die Wirklichkeit dessen geben, daß all das „Etwas“, das in unserem Vorstellungsraum erscheint, bloß ein „Nichts“ ist?⁸² [...] Die Vorstellung über das

⁸¹ Entscheidend ist hier die Abgrenzung des Schöpfungsaktes von der Erzeugung von Produkten, die auf der Ebene der Kunstdiskussion für die Abgrenzung der „Kreativität“ (als ungegenständliche, nicht-utilitäre „Schöpfung“, d.h. „tvorčestvo“) von der „Produktion“ (als gegenständlich-utilitäre Erzeugung) argumentiert. Im weiteren postuliert Malevič seine Vorstellung von Gott und Schöpfung als originelle Variante eines Deismus, der den Schöpfergott nach Beendigung seines Schöpfungswerkes in den absoluten Ruhezustand reiner Kontemplation zurückfallen läßt, wodurch er aber auch das Schöpfungswerk an den Unruhegeist des Menschen abtritt, der an die Stelle des retirierten Gottes tritt. Dieses Stellvertretertum wird von Malevič etwas irritierend und leicht ironisch vorgeführt, so daß man nicht recht weiß, ob er es für positiv, ja überhaupt authentisch hält – oder auch nur als ein Selbsttäuschungsmanöver (der drei „Wege“).

⁸² So kommt denn Malevič letztendlich auf die oben monierte Doppeldeutigkeit von „Nichts“ und „Etwas“ – je nachdem, ob man gegenstandsorientiert oder ungegenständlich denkt und je nachdem, ob die Position Gottes oder des Menschen eingenommen wird. Im übrigen trägt dieser Nichts-Etwas-Diskurs alle jene apophatischen Merkmale einer an Tautologien und Wiederholungen reichen „Indefinitions-Rede“, wie sie auch für die Nihilologien der Obériuty typisch sind (vgl. A. H.-L. 1994, 308-373).

Sterbliche ist ebenfalls unrichtig. Weil sie Gott zerstören würde. Daher muß man, will man Gott zerstören, den Tod der Seele oder des Körpers als Materie beweisen, da aber die Wissenschaften und alle anderen Versuche, letzteres zu beweisen, gescheitert sind, ist es auch unmöglich, Gott zu stürzen. Und so ist Gott nicht gestürzt.

Dieser Zustand göttlicher Ruhe bzw. reiner Kontemplation erscheint einerseits als Rückzug Gottes aus seiner eigenen Schöpfung, andererseits bildet er die Voraussetzung dafür, daß der Mensch seinen Weg zur Vervollkommnung antritt, um letztlich die Gegenstandswelt hinter sich zu lassen und in den Null-Zustand der Göttlichkeit bzw. Vollendung einzutreten.⁸³

Gott hat nach Malevič den Menschen nicht nur nach seinem Ebenbild geschaffen, sondern damit auch eine umgekehrte Dynamik in Gang gesetzt, da doch „das Antlitz Gottes und der Menschen“ gleich sind. Dieses „Antlitz“ schwebt als wechselseitige Vision über der „Wüste“, wie es Malevič in seiner Frühschrift „Hack dir die Finger ab..“ vermerkt.⁸⁴

Solchermaßen ist es denn auch nur konsequent, wenn Malevič seine Behauptung „Gott ist nicht gestürzt“ – auch nicht durch die Revolution oder den Atheismus – daraus ableitet, daß Gott solange existiert, als es die Menschheit gibt; denn Gott ist selbst eine Vorstellung des Menschen – ebenso wie der Mensch alles aus Nichts erbaut. Insoferne ist der Mensch für Malevič ein anderer Gott:⁸⁵

Я такой же мир и вселенная, в меня влетают миллиарды как метеоры жизни и селятся во мне и развиваются, и вражда между вновь прибывающими в меня та же неустанная работа двух сил уничтожения и восстановления тоже в точь, как и в вселенной и нашем шаре. (Malevič-Briefe an M.O. Geršenzon, SS, Bd. 3, Kommentar, 369)

Auch ich bin eine Welt und ein All, in mich fliegen Milliarden Leben wie Meteore und besiedeln mich und entwickeln sich, und es gibt Feindschaft zwischen den neu angekommenen (Kometen, Leben) in mir und dieselbe

dieser Nichts-Btwas-Diskurs alle jene apophatischen Merkmale einer an Tautologien und Wiederholungen reichen „Indefinitions-Rede“, wie sie auch für die Nihilologien der Oběriuty typisch sind (vgl. A. H.-L. 1994, 308-373).

⁸³ F.Ph. Ingold 1979, 169.

⁸⁴ Übersetzung von „Kor re rež..“ (vgl. engl. Übers. vol IV, S. 27-30). Malevič verlagert ganz im Geiste des ostkirchlichen Mönchsideals (bzw. des Hesychasmus) die visionäre Erfahrung der Identität des menschlichen und göttlichen Antlitzes in die Wüste. (W. S. Simmons 1981, 250f.)

⁸⁵ K.M., SS, Bd. 3, 311, vgl. A.S. Šatskich 2000b, 37f. Der Mensch ist bei Malevič ein anderer Gott. (O.N. Šichireva 2000, 256. Zu Verweisen und Anspielungen Malevičs auf das Evangelium – ebd., 256f.)

unentwegte Arbeit zweier Kräfte – der Vernichtung und der Errichtung gibt es in mir genauso wie im Weltall und auf unserem Erdball.

Typisch für die geradezu im Geiste Dostoevskijs aufgeheizte Gottsuche ist Malevičs an Gersenzon gerichtete Frage danach, was letztlich der Mensch sei und was die Seele“, die er auf folgende Weise auf den Punkt bringt: „Вопрос же Ваш, что такое человек и другой о душе. Если ответить Вам о душе, то вопрос »что такое человек?« отпадает.“ („Ihre Frage, was der Mensch sei und die andere [Frage] nach der Seele. Wenn Sie die Frage nach der Seele beantworten – entfällt die Frage »Was ist der Mensch?«“ – SS, Bd. 3, 371)

Direkte und indirekte Spuren der anthropologischen Wende, wie sie Feuerbach in die Philosophie der Mitte des 19. Jahrhunderts gebracht hatte, finden sich in den Gottesvorstellungen Malevičs. Seine in vielen Abwandlungen durchgespielte Gottesidee reduziert sich auf die einfache These, Gott und damit die Theologie seien zu ersetzen durch den Menschen und somit eine umfassende Anthropologie: Wo Religion war, soll Philosophie werden. Eben dieser Anthropozentrismus begeisterte die russischen Linkshegelianer, die radikalen Demokraten und vor allem die Westler des 19. Jahrhunderts⁸⁶ – bis hin zu säkularisierten Religions- und Mystikformen im Rahmen des Sozialismus eines Aleksandr Bogdanov oder der Bewegung des „Gottbauertums“ (v.a., bei Bogdanov, Lunačarskij und teilweise auch Gor’kij).⁸⁷

Daß Malevič seine halb satirische, halb seriöse und antidialektische These, „Gott ist nicht gestürzt“ und viele andere religiöse bzw. religionsphilosophische Aspekte seines Suprematismus, gerade dieser säkularisierten und anthropologisierten Mensch = Gott-Religion verdankt, ist ganz unbestreitbar. Feuerbachs Wirkung auf das russische Denken war um die Jahrhundertwende und noch in den 10er Jahren so allgegenwärtig, daß – wie in so vielen anderen Fällen auch – eine direkte Lektüre seiner disseminierten Gedanken-Motive nicht notwendigerweise nachgewiesen werden muß, um das Faktum der Infektion zweifelsfrei annehmen zu können.

Für Feuerbach tritt die Neue Philosophie (der Zukunft) nicht nur an die Stelle der alten Theologie, sie umfaßt in einer Universalwissenschaft holistisch Mensch und Natur, Sozio- und Physiologie und rückt den Menschen nicht nur wie das Denken der Renaissance ins Zentrum der Schöpfung, sondern auch an die Stelle des Schöpfers selbst (*Anthropologischer Materialismus*, 155). Genau dieser kosmische Gestus eines „Anthropotheismus“ bei Feuerbach verband die radikale Linke in Rußland (und nicht nur dort) mit der „Gott-ist-Tod“-Formel Nietzsches

⁸⁶ Vgl. den schönen Überblick bei J. H. Billington 1970, 359ff.

⁸⁷ Dazu ausführlicher unten zu den Lehren der „Gottbauer“ Lunačarskij, Bogdanov und Gor’kij als Folie für Malevičs Utopie(kritik) vgl. R. Sesterhenn 1982.

und seiner Übermensch-Rhetorik⁸⁸ – und all das auf der erwähnten mystisch-agnostischen Tradition einer Konterdependenz von Mensch und Gott: „Der Mensch ist nichts ohne Gott; aber auch Gott ist nichts ohne den Menschen“ (L. Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, [1841] 342).

Die utopischen Folgen dieser „Aufwertung des Menschenbildes“ (ibid., 44) waren gerade in Rußland exorbitant, ging es doch um nicht weniger als das uralte gnostische Projekt einer Reparatur der demiurgischen Schöpfung und damit auch der Natur (des Menschen), die im Argen liegt und nur durch ihn selbst, durch einen Akt der totalen Selbsterlösung *ohne* Mediation eines Gottessohnes oder einer Sophia vollzogen werden müsse.

Während es den Hermetikern, besonders den Symbolisten, vielfach um die Konkurrenz zwischen Sohn und Vater (man denke an Andrej Belyjs Romane) oder gleich um die Ersetzung des Gottessohnes Jesus Christus durch die eigene Gottessohnschaft ging,⁸⁹ war die postsymbolistische Avantgarde ganz auf Gottvater fixiert – oder genauer: löschte in einem radikalen Schnitt das Vater-Sohn-Problem, indem der Sohn völlig ausgeblendet und durch die Usurpation der Vaterstelle gerächt wird. Chlebnikov wie Malevič und mit ihnen die Avantgarde insgesamt beanspruchten also – anders als Belyj oder Blok – nicht mehr die Messiasrolle für sich, sondern gleich die des „creator mundi“.

Für diesen Akt war das sehr optimistische und auf naive Weise unaggressive Szenario Feuerbachs, bei dem nicht Gott getötet wird, sondern der Mensch vergottet, d.h. zu Gott erklärt wird, eine ungeahnte Vorbildwirkung (*Das Wesen des Christentums*, 55). Das Problem war nun nicht mehr, welche menschlichen Züge (fälschlich im Sinne eines Anthropomorphismus) Gott zugeschrieben werden, sondern umgekehrt, welche göttlichen Züge der Mensch selber trägt oder annehmen soll. Gott ist nicht ein falsches Bild des Menschen, eine Ein-Bildung und damit bloßes Produkt eines Selbsttäuschungsmanövers – sondern umgekehrt: alles was bei diesem Prozeß der Projektion an Energien und Vorstellungen generiert wird, steckt im Wesen des Menschen selbst, ist sein Selbst-Bild und eben nicht Täuschung. Dieser zweite, optimistisch-projektive Aspekt war es, der für die Säkularreligionen auch der Linksutopiker und teilweise der frühen Bolschewiki (samt vielen Beimengungen aus verweltlichter Hermetik und Häretik) relevant werden sollte – während Feuerbach für die atheistische Propaganda der letztlich siegreichen Sowjetideologie primär als Enthüller einer falschen Gottesillusion erhalten mußte.

Während aber für Bergson Gott die Zeit selbst ist und damit eine innerweltliche Wirksamkeit im Dauerzustand der „durée“ vollzieht,⁹⁰ verkehrt Malevič diese

⁸⁸ Zu Nietzsche in Rußland vgl. B. Glatzer Rosenthal 1986.

⁸⁹ Zum ödipalen Vater-Sohn-Konflikt im russischen Symbolismus, besonders aber bei Andrej Belyj vgl. M. Ljunggren 1982.

⁹⁰ L. Kolakowski 1985, 78.

4. Dimension des Göttlichen in eine menschliche Reduktion der Schöpfung auf den Nullpunkt, eine Nullität, die auch alle anderen geistigen Aktivitäten des Menschen im Zustand des „Supremum“ aufhebt: „Wenn die Religion Gott erkannt hat, hat sie Null erkannt“ (K.M., „Suprematičeskoe zerkalo“, SS, Bd. 1, 273) – ein Vorgang, der freilich auch für alle anderen Erkenntnisakte gilt.

Nur in diesem Sinne ist Gott „tot“, oder – wie für Bergson – identisch mit dem „Nichtsein“⁹¹, wenn dieses Nichts ein Übersein meint. Feuerbachs Kritik an der landläufigen Vorstellung einer „creatio ex nihilo“ stellt eben jenes gedanken- und vernunftlose, also extrahumane Nichts in Frage. Genau an diesem Punkt aber scheiden sie auch die Geister: Malevič hatte eben nicht das „nihil negativum“ im Auge, nicht die leere Idee eines Tot-Alls, wie es Feuerbach kritisiert, sondern eine Hyperrealität, in die sich der Mensch vervollkommnet.

Bei Feuerbach lauten die entsprechenden Passagen folgendermaßen:

„Das Nichts, aus dem die Welt gekommen ist, ist das Nichts ohne die Welt... das Nichts [ist] der Grund der Welt – aber ein sich selbst aufhebendes Nichts –, d.h., das Nichts, welches per possibile existierte, wenn keine Welt wäre. Allerdings entspringt die Welt aus einem Mangel, aus Penia, aber es ist falsche Spekulation, diese Penia zu einem ontologischen Wesen zu machen – dieser Mangel ist lediglich der Mangel, der im angenommenen Nichtsein der Welt liegt. [...] Aber die Notwendigkeit der Welt ist die Notwendigkeit der Vernunft.“ (Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, 334)

6. Die falschen Götter sind nicht gestürzt

Als Denker der radikalen Intelligenz steht Malevič selbstverständlich in einer kirchenkritischen Tradition, die sich freilich auf die Kirche der Alten Welt bezieht und nicht den Entwurf einer Neuen Kirche (analog zur Neuen Kunst des Suprematismus) ausschließt: „Man kann also sagen, daß der Versuch des Menschen, durch die Religion oder die Kunst sich über die animalische Ebene zu erheben, mißlungen ist.“ (K.M., *Suprematismus*, 146)⁹² Religiöse Begriffe und Vorstellungen prägen vor allem die prophetische Phase der Manifeste der Avantgarde und auch Malevičs auf der Ebene des Diskurses und der geistlichen Selbststilisierung als Prophet einer Neuen Zeit: „Wir gehen zu einer neuen Religion“⁹³; religiöse Begriffe wie „Kirche“ oder „geistlicher Körper“ durchdringen die Schriften jener Frühphase ebenso⁹⁴ wie die Überzeugung, der Suprematismus selbst und

⁹¹ Ebd., 75.

⁹² Auch die Kirche sieht Malevič in diesem Abschnitt von „Suprematizm kak bespredmetnost“ nicht nur negativ, da es nicht um die empirische Kirche geht, sondern um die Idee des Religiösen selbst (A.S. Šatskich 2000b, 37).

⁹³ K.M., „My razgraničili.“, 1918, in: K.M., *Poėzija*, 107.

⁹⁴ A. S. Šatskich 2000b, 14.

vor allem das „Schwarze Quadrat“ seien Angelpunkte einer neuen Religion, getragen vom „religiösen Geist der reinen Handlung“.⁹⁵

Gerade der sektenhafte Charakter im Auftreten Malevičs⁹⁶ als Führer der Suprematisten stieß alsbald auf heftigen Widerstand oder jedenfalls Befremden. Spätere Versuche, den metaphysischen bzw. religiösen Charakter des Suprematismus zu minimieren, werden den Intentionen Malevičs freilich auch nicht gerecht. Man argumentiert so, als müsste man sich für einen im Überschwang entgleitenden Mystizismus entschuldigen.

Malevič selbst sah sich seinerseits durch die weitgehend negative Kritik, auf die seine Schrift *Bog ne skinut* gestoßen war, enttäuscht und provoziert. Eben jenen Propagandisten des staatlich verordneten Atheismus, die ihm vorwarfen, die Herrschaft der Religion wieder zu errichten, warf Malevič vor, daß sie selbst in ihrem Personenkult um Lenin und ihrem Revolutionskult religiöse Atavismen ungeniert und unreflektiert reinstallierten.⁹⁷

Der Personenkult (nach 1924 um Lenin) ebenso wie die Idolatrie, nämlich die Bilderfluchten des offiziellen Realismus hält Malevič für einen Beweis dafür, daß für diese programmatisch atheistische Kunst- und Kulturideologie „Apoll noch nicht gestürzt“ sei, sondern fröhliche wie verbissene Urständer feiert in der neoklassizistischen Staatskunst:

Очевидным теперь становится, что спихни бога с неба, он на землю упадет, Аполлона выжили из Храма, а он превратил пролетариат в свой образ и стоит на площади, а когда кубисты-футуристы хотели расплыть образ его, создавая новые формы, то сами знаете, какой конфуз вышел [...] Давай Шусева и Жолтовского, и опять «бог не скинут». [...] Аполлон не скинут, и в этом случае он оформит пролетарское бытие через Шусево-Жолтовских. [...] И тут бог как образ не скинут. Образ ведь – это некая форма, в которой оформляется материя и существует, как душа и тело, душа летит к богу именно от образа на земле к действительности на небе. Таким образом, религия дальше идет, чем С. Исаков, она только на земле держит человека перед образом, после смерти «душа» как суть идет не к образу, а к «действительности». С. Исаков, наоборот, оставляет образы на земле, через художника стремится стащить образы на землю и оформить в них бытие. [...]

⁹⁵ A. S. Šatskich 2001, 83.

⁹⁶ In Vitebsk begann das prophetische Stadium Malevičs (A. S. Šatskich 2001, 82). In der Schrift „К ёистому дејству“ ging Malevič erstmals von der Behandlung der Malerei zum rein philosophischen Denken über (ebd.). Zugleich proklamierte Malevič sich und seinen Suprematismus als eine Art religiöser Lehre, die von ihren Gegnern als „Sekte“ wahrgenommen wurde (vgl. dazu T. Gorjačeva 2000; s. auch: E. Degot’ 2000, 71f.).

⁹⁷ In dem Artikel „Van’ka-vstan’ka“ (1923, SS, Bd. 1, 274-276) reagiert Malevič auf die äußerst negative Rezension von *Bog ne skinut* bei S. Isakov, 1923, 14.

Итак, бог не скинут и здесь, а если и победим бога, то сами станем им. [...] (К.М., „Van'ka-vstan'ka“, 1923, SS, Bd. 1, 275-276)⁹⁸

Offenkundig wird nun, daß dann, wenn man Gott vom Himmel stößt, er auf die Erde fällt, Apollon hatte man aus dem Tempel gejagt, er aber hat das Proletariat in seine Gestalt gewandelt und steht [nun] auf dem Platz [als Statue], als aber die Kubofuturisten sein Bild zu zerstäuben trachteten, indem sie neue Formen schufen, so wißt ihr selbst, welche Konfusion [daraus] entstand. [...] Man denke nur an Ščusev und Žoltovskij – und wie ist „Gott nicht gestürzt“ [...] Apoll ist nicht gestürzt, und so gestaltet er das proletarische Sein durch die Ščusev-Žoltovskijs [...] So ist denn Gott als Bild nicht gestürzt. Ein Bild ist doch eine gewisse Form, in der sich die Materie gestaltet und existiert, als Seele und Leib, die Seele fliegt zu Gott eben vom Bild auf der Erde zur Wirklichkeit im Himmel. Solchermaßen geht die Religion weiter als S. Isakov, sie hält nur auf Erden den Menschen vor dem Bild, nach dem Tode geht die „Seele“ als Wesen nicht zum Bild, sondern zur „Wirklichkeit“. S. Isakov aber beläßt die Bilder auf der Erde, durch den Künstler ist er bestrebt die Bilder auf die Erde zu zerrn und in ihnen das Sein zu formen [...] So ist denn Gott nicht gestürzt auch hier, und wenn wir auch Gott besiegen sollten, so werden wir selbst zu Gott.

Es fällt auf, daß neben den allgegenwärtigen „Dualismen“ bei Malevič und überhaupt im russischen Denken der Jahrhundertwende, das eher orthodoxe bzw. hegelianische Prinzip der Dreiheit, ja Drei-Einigkeit erstarkt.⁹⁹ Immer wieder entfaltet Malevič Begriffstriaden – wie z.B. die Dreiheit von Wissenschaft – Religion und Kunst oder eben die von Fabrik, Kirche und Kunst.

⁹⁸ Das „Stehaufnännchen“ in diesem gleichnamigen Artikel Malevičs („Van'ka-vstan'ka“, 1923) ist die falsche Religiosität, die in der aufkommenden sowjetischen Staatskunst ideologisch verbränt triumphiert: „Gott ist nicht gestürzt“ verweist in diesem polemischen Zusammenhang den bei Malevič negativ gewerteten Befund, daß gerade jene (ehemaligen) Revolutionäre und Atheisten, die den Sturz der alten Religion auf ihre Fahnen geschrieben hatten (und ihn auch brachial wie propagandistisch betrieben) gleichwohl das alte Gottes-Bild in ihrem Pseudorealismus und pseudoklassischen Allegorismus hochleben lassen. Umgekehrt verteidigt Malevič in diesem paradoxalen Titel-Satz vom Nicht-Gestürzt-Sein-Gottes dessen eigentlichen Triumph in Gestalt eines suprematistischen All-Gottes, der zugleich mit dem Neuen Menschen in dessen suprematistischen Nichts-Zustand verschmilzt. Nur in diesem Sinne ist Malevičs Titel *Bog ne skinut* zweideutig.

⁹⁹ Der Untertitel „Kunst – Kirche – Fabrik“ der Schrift *Gott ist nicht gestürzt* geht wohl auf das damals geläufige Organisationsmodell der utopischen Gesellschaft in die technische, ökonomische und ideologische Sphäre bei Aleksandr Bogdanov zurück (vgl. auch F.Ph. Ingold 1979,165).

7. Von der Un- zur Ur-Ruhe

Malevičs Konzept der „Ruhe“ wurzelt in einer reichhaltigen mythologischen, philosophischen, religiösen, mystisch-hermetischen oder psychologischen und kunsttheoretischen Tradition:¹⁰⁰ Sie trägt Merkmale der apophatischen Umschreibungen einer „Ur-Ruhe“, die durch eine menschliche oder diabolische „Un-Ruhe“ überhaupt erst in Bewegung gerät und damit in Vervielfältigung „zerstäubt“. Sie kennt aber auch Anzeichen der stoischen „Ungerührtheit“ (der „Ataraxia“) oder der mystischen „Hesychia“ (also eines Ruhe- und Schweigezustandes in der „unio mystica“),¹⁰¹ der buddhistischen Nirwana-Vorstellungen und der Entbilderung und Entgegenständlichung als psychische oder ästhetische „Kenosis“. In diesem Sinne bedeutet für Malevič „Ruhe“ einen supremen Zustand totaler Entleerung bzw. Löschung und wird damit dem Göttlichen selbst oder der Gottwerdung bzw. „Vollendung“ des Menschen zugeschrieben.

Es handelt sich dabei in keiner Weise um einen personalen bzw. individuellen Seelenzustand – um den ging es Malevič ja nie –, sondern um ein Wesensmerkmal des kosmischen Bewußtseins (bzw. Unbewußten) sowie des Kosmos selbst, des Alls, der kultur- und menschenfernen Natur – *vor* oder *nach* der Geschichte. „Vor der Geschichte“ meint den Zustand im Paradies, was den Menschen anlangt, und den Gottes nach der Schöpfung, am Siebenten Tag der „Ruhe“: Aus dieser Sicht erscheint die Große Ruhe Gottes (nach dem Schöpfungswerk) als jenes Ziel, das als kleine Ruhe durch die Überwindung der Arbeit – sie war ja der eigentliche Vertreibungsfluch nach dem Sündenfall – errungen wird. Alle Arbeit ist eine (negativ gewertete) Bewegung, die überwunden werden muß (durch die Apparate der Neuen Technik), um zum ursprünglichen und eschatologischen Ruhezustand zurückzukehren bzw. vorauszuweichen.¹⁰²

¹⁰⁰ Ausführlich zur Gleichsetzung von Gott und Ruhe vgl. A. H.-L., „Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič“, in: G. Witte (Hg.), *Kinetographien* (im Druck). Die entsprechenden Passagen finden sich in K. Malevič, *Bog ne skinut* (1920; hier: SS, Bd. 1, 236-265).

¹⁰¹ Zur ostkirchlichen Mystik vgl. V. Lossky 1961; zum Hesychasmus vgl. H. G. Beck 1959, 322ff.

¹⁰² Eine kosmische Geburtserfahrung – ganz im Stil des mythopoetischen Symbolismus der Jahrhundertwende findet sich auch bei Malevič: „...4 минуты первого в буре поднесен был я | и ощутил зачатие свое я увидел начало | и свое зарождение я смотрел на себя как зарождаюсь | Я. Температура в великом вращении в своем | разбеге рождала меня. |...| Отныне не имею практического мышления |...| Все готовится встретить меня.“ („Vier Minuten des Ersten wurde im Sturmwind herangertragen ich | und fühlte meine Empfängnis ich sah den Anfang | und meine Geburt sah ich an mir wie Ich geboren werden. Die Temperatur im großen Umlauf in ihrem | Anlauf brachte sie mich zur Welt. |...| Von nun an habe ich kein praktisches Denken mehr |...| Alles bereitet sich vor, mich zu treffen.“, K.M., *Poëzija*, 104.)

Auf seltsame Weise reduziert sich in Malevičs Ur- und Schöpfungsmythos der menschliche Anteil auf eine Urschuld, die in einer nicht weiter hinterfragbaren Un-Ruhe des Menschen wurzelt, der gegen die Ruhe und Schöpfungsordnung – und damit gegen Gott – rebelliert und so überhaupt erst durch sein „Verbrechen“ Bewegung in die vor sich hindämmende Schöpfung bringt. Er ist es, der die Vollkommenheit nicht ertragen kann – und der doch nach ihrer Provokation im Sündenfall ewig zu ihr zurückstreben muß.

Malevičs Version von der „Legende“ (so sein Ausdruck) von Paradies und Sündenfall gipfelt in einer Urschuld, die keinerlei personale, also psychische oder individualreligiöse Dimension mehr hat: Das Verbrechen, die Grenzüberschreitung und der Gesetzesbruch, sie sind fraglos im Menschen angelegt, dessen prometheische Rebellion kaum noch mythische Züge aufweist. Die erotisch-sexuelle oder gar geschlechtliche Seite des Sündenfalls gerät bei Malevič vollends aus dem Blickfeld, nachdem sie in der symbolistischen Moderne und davor in der sophiologischen Religionsphilosophie, die ja über weite Strecken eine Geschlechtsphilosophie war, jahrzehntelang dominiert hatte. Wenn also bei Malevič die göttliche Ruhe den Überwert darstellt, bleibt die menschliche Un-Ruhe als Ursache der Bewegung im Negativbereich, den es zu überwinden gilt.

Die „Zerstörung“ der herrschenden Ordnung durch Adam und Eva war ebenso unvermeidlich und notwendig wie der Aufstand gegen die Kunstordnung durch die Futuristen – gipfelnd in eschatologischer Endgültigkeit im Suprematismus. Was Adam und den Erfinder des technischen Zeitalters verbindet ist eben dieses Verbrechen, die „Zerstörung eines Systems“ und damit seine innovatorische Überwindung, die durch seine Vervollkommnung unausweichlich notwendig wird. Umgekehrt befindet sich Gott in einem Zustand totaler Vollkommenheit und damit im Ruhezustand reiner ungegenständlicher und gedankenleerer Anschauung: Gerade dies aber konnte der Mensch (Adam) nicht ertragen und er „übertrat die Grenzen des Systems“ (K. Malevič, *Bog ne skinut*, SS, Bd. 1, 246f.), das infolge dessen – d.h. auch als Folge der plötzlichen Wirksamkeit der Schwerkraft bzw. einer falschen Gewichtsverlagerung – überhaupt zusammenbrach. Das Wahrnehmen der Bewegung ebenso wie das des Gewichts manifestiert sich im Sündenfall und in der darauf folgenden Strafe (Schweiß, Blut, Arbeit):

Итак, Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять на себя полное ничто или вечный покой как на мыслящее большое существо, ибо не о чем больше мыслить – все совершенно. Тем же хотел одарить и человека на земле. Человек же не выдержал системы и переступил ее, вышел из ее плана, и вся система обрушилась, и вес ее пал на него. [...] Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него. И потому все человечество трудится в поте и страданиях, что освобождается из-под веса разрушенной системы, [...].
(K.M., *Bog ne skinut*, SS, Bd. 1, 246-247)

Und so war Gott auf den Gedanken gekommen, die Welt zu erschaffen, um sich ein für allemal von ihr zu befreien, frei zu werden, das totale Nichts oder die ewige Ruhe als das erhabene, nicht denkende Wesen auf sich zu nehmen: denn, gibt es nichts mehr zu denken, ist alles vollkommen. Eben damit wollte er auch den Menschen auf Erden beschenken. Der Mensch aber ertrug das System nicht und übertrat dessen Grenzen, verließ seinen Plan, und so brach denn das ganze System zusammen, und sein Gewicht fiel auf ihn. [...] Auf diese Weise übertrat auch Adam die Grenzen des Systems, und dessen Gewicht brach über ihm zusammen. Und darum müht sich auch die ganze Menschheit in Schweiß und unter Tränen, sich vom Gewicht des eingestürzten Systems zu befreien, [...].¹⁰³

Indem der Mensch gegen das System der Ruhe rebellierte, wurde er erstmals zum Verbrecher, indem er die daraus resultierende, als Strafe verhängte Mängel-Welt im wörtliche Sinne rück-gängig machen wollte, strebte er zugleich danach, die Stelle Gottes in einer solchermaßen revolutionierten Welt einzunehmen: Dieser Schritt erscheint in der verfremdenden Umformulierung und damit Umdeutung Malevičs als ein kosmischer Kriminalakt, als Verbrechen einer kriminellen Menschheit, die gegen Gott „putscht“. Damit wird das Vokabular der symbolistisch-slawophilen (Blok, Belyj) wie neoprimitivistischen (Chlebnikov, Pilnjak) bzw. neochlystischen (Esenin, Kljuev) Deutung der Revolution als Volksaufstand („bunt naroda“) mit der chiliastisch-häretischen Tradition des bolschewistischen Revolutionsmythos gekreuzt zur jüdisch-christlichen Bibeltradition der Genesis quergelesen.¹⁰⁴

Человек стал преступником, сосланным им на вечную каторгу труда, разошлись ли они совсем или же нет? Нет, Бог его не оставил, с каждым шагом человека продвигается сам, или человек не может сделать шагу без Бога (общезжитие). Бог его сопровождает сегодня, вчера и завтра, и так они вдвоем идут изо дня в день, в труде распыляя вес греховный. [...] Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою, [...]. (*Bog ne skinut*, Bd. 1, 247)

Der Mensch wurde zum Verbrecher, den Gott ins ewige Arbeitslager verbannt hat – haben sie sich aber solchermaßen vollständig voneinander getrennt oder nicht? Nein, Gott hat ihn nicht verlassen, mit jedem Schritt des

¹⁰³ Im weiteren deutet Malevič den Sünden-Fall als Hereinbruch der Schwerkraft ins System der Welt: Diese zu überwinden war ja das erklärte Ziel des Suprematismus – wohl aber auch des gesamten Utopieprojekts der Moderne.

¹⁰⁴ Im Gegensatz zur linksutopischen bzw. bolschewistischen Revolutions-Ideologie Lenins und v.a. Trockijs verfochten die neoprimitivistischen Volks-Revolutionäre eher die slawophil verankerte Idee des „bunt naroda“ als eine rurale, sektantisch geprägte Bauern-Revolte, die eher ein Natur- denn ein Kulturereignis darstellen sollte (so vor allem auch bei Blok und den *Skify*). Zum sektantischen Hintergrund bei N. Kljuev, S. Esenin u.a. vgl. A. H.-L. 1996, 235ff.; A. Etkind 1998, 264ff., 312ff., 585ff.

Menschen bewegt er auch sich selbst, oder der Mensch vermag keinen Schritt ohne Gott zu machen (so die Allgemeinheit). Gott begleitet ihn heute, gestern und morgen, und so gehen sie miteinander von Tag zu Tag, in der Arbeit das sündige Gewicht [die Schwerkraft] zerstäubend. [...] Wohin gehen sie? Sie gehen zu sich, zur Vollendung, zur ewigen Ruhe, [...].

Die kleine Ruhe und Vervollkommnung resultiert aus der Überwindung der Arbeit im Recht auf „Paulheit“,¹⁰⁵ die große Ruhe folgt aus der Überwindung des Seins, des Handelns und der Gegenständlichkeit als Fluchtpunkt der Welt-Flucht (ebd., S. 37): Jegliche Bewegung – und damit auch der Beweger-Erfinder-Mensch – ist zum Stillstand gekommen, zur Ruhe und damit zu Gott. Zugleich aber hält der Mensch diese Ruhe und sein Bewegungs-Los nicht aus, da er das Nichts flieht und das Sein sucht. In seiner Gottwerdung steht er sich selbst – durch seine Unruhe – im Wege; wollte er Gott werden, müßte er sich selbst vernicht(s)en, und damit die Welt und sein (Mensch-)Sein:

Человек, достигший совершенства, одновременно уходит в покой, т.е. абсолют, освобождается от познаний, знаний и разных доказательств и не может скрыться от Бога, ибо Бог сделан абсолютom, свободным от всякого действия.

Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. Двигается его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит, и Вселенная как мозг безумный движется в вихре вращения, не отвочая себе куда, зачем. Итак, Вселенная – безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое. Тоже человек, достигший совершенства, освободится от своего безумия, станет Богом. Но человек не выносит покоя, вечный покой его страшит, ибо он означает небытие, и когда приближается вечный покой, приближается к Богу, он подымается со всеми своими силами своего безумия и кричит »Нет, я хочу быть«, иначе говоря, »Я не хочу быть Богом!« (*Бог не skinut*, SS, Bd. 1, 257-258)

Der Mensch tritt, hat er die Vollkommenheit erreicht, zugleich in den Ruhezustand, d.h. ins Absolute ein; er entledigt sich seiner Erkenntnisse, seines Wissens und verschiedener Beweise; vor Gott kann er sich nicht verbergen, denn Gott wurde zum Absoluten gemacht, frei von jeglichem Handeln. Gott ist die Ruhe, Ruhe ist Vollkommenheit, alles ist erreicht, der Weltenbau ist abgeschlossen, alle Bewegung ist in der Ewigkeit zum Stillstand ge-

¹⁰⁵ Vgl. dazu Malevičs Schrift: „Die Paulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit“ („Len' kak dejstvitel'naja istina čelovečestva. Trud kak sredstvo dostiženija istiny. Filosofija socialističeskoj idei“, Vitebsk 1921). Erwähnt sei auch an dieser Stelle die Bedeutung der Lehren von Lafargue für die Arbeitskritik Malevičs (ausführlich dazu auch F.Ph. Ingold 1979, 153-193). Zu Lafargues „Lob der Paulheit“ vgl. E. Benz 1983.

bracht. Es bewegt sich sein schöpferisches Denken, er selbst befreite sich von seinem Wahnsinn, denn er schafft nicht mehr, und das Universum bewegt sich wie ein wahnsinniges Gehirn im kreisenden Wirbel, ohne Antwort auf die Frage nach dem Wohin und Wozu. Das Universum ist somit der Wahnsinn des befreiten, in der Ruhe verborgenen Gottes.¹⁰⁶ Ebenso befreit sich der Mensch, der Vollkommenheit erlangt hat, von seinem Wahnsinn, er wird Gott. Doch der Mensch hält Ruhe nicht aus, die ewige Ruhe versetzt ihn in Angst, denn sie bedeutet Nichtsein; und wenn die ewige Ruhe näherrückt, wenn er sich Gott nähert, lehnt er sich mit allen Kräften seines Wahnsinnes auf und schreit: „Nein! Ich will sein!“ – mit anderen Worten: „Ich will nicht Gott sein!“

Ein jedes „Etwas“ muß ganz zu „Nichts“ werden, wogegen der Umkehrschluß: die Rückverwandlung Gottes ins „Sein“ (unausgesprochen als Menschwerdung in Christus) weitgehend ausgeklammert bleibt. Indem die Religion auf die Seele als „Atom“ der religiösen Existenz setzt, kann sie niemals zum Absoluten (also zum Nichts und zur Vollkommenheit) vordringen. Die Radikalität Malevičs besteht eben darin, daß er – in der Tradition aller gnostischer Häresien – die Gottwerdung des Menschen als seine eschatologische Bestimmung ohne Dazwischentreten von Medien (Symbole, Sakramente) und Inkarnations-Fremderlösung postuliert:

Мысль моя пришла к Богу как покою или небытию – к месту, где уже нет совершенств. Но что есть цель всех совершенств? В совершенстве заключается предел наступающего ничто как бездейственный покой. Таков должен быть Бог. Если так, то религиозный путь – путь наименьшего сопротивления, признающий в себе «ничто» человека, оставляя «что» Бога. Таким образом, религия видит в человеке «ничто», «небытие», а в Боге «бытие». Фабрика же видит в человеке «что», а в Боге – «ничто», но так как Бог – покой в совершенстве, и фабрика видит тоже в совершенстве покой, то тем самым приходит к Богу как покою! (*Bog ne skinut*, Bd. 1, 258)

Mein Denken kam zu Gott als der Ruhe oder zum Nichtsein – an den Ort, wo es bereits keine Vollkommenheiten mehr gibt. Aber was ist nun das Ziel all der Vollkommenheiten? Die Vollkommenheit enthält die Grenze des kommenden Nichts als handlungslose Ruhe. So muß Gott sein. Wenn das

¹⁰⁶ Der „verborgene Gott“ („Deus absconditus“) ist ja auch das Zentrum und der Fluchtpunkt und damit der noetische „blinde Fleck“ der „docta ignorantia“ des Nikolaus von Kues und seiner apophatischen Denktradition. Dagegen ist ein jedes empirisch-rationales Denken der eigentliche „Wahn(sinn)“, von dem sich der Mensch zu befreien hat. In der für Malevičs Denkbewegung typischen systematischen Inkonsistenz bleibt es aber nicht beim Vollkommenheits- und Gottwerdungsideal: gehört es doch zum nicht näher begründbaren Wesen des Menschen, sich mit der „Ruhe“ des Absoluten nicht zufrieden zu geben und sich letztlich gegen Gott auflehnen zu müssen.

so ist, dann ist der religiöse Weg der Weg des geringsten Widerstandes, der in sich das „Nichts“ des Menschen akzeptiert und das „Etwas“ Gottes bewahrt. Die Religion sieht im Menschen also das „Nichts“, das „Nichtsein“, in Gott dagegen das „Sein“.¹⁰⁷ Die Fabrik wiederum sieht im Menschen das „Etwas“ und in Gott „Nichts“; da aber Gott die Ruhe in der Vollkommenheit ist, und auch die Fabrik in der Vollkommenheit die Ruhe sieht, kommt an sie zu Gott als zur Ruhel

Malevič erscheint es völlig unverständlich und unbegründet, warum der Mensch mit dem Absoluten nicht zufrieden war – also sich aus dem absolut Vollkommenen ausschloß. Offenbar wirkt eine „Un-Ruhe“ im Menschen, die ihn dazu treibt, den jeweiligen Zustand der Vollendung zu überschreiten, über sich hinaus zu gelangen und sein Bewußtsein zu expandieren. Das diabolische Streben Adams nach „Wissen“ erscheint dem gegenüber als eine Art „Betriebsunfall“ der Menschheitsgeschichte:

Мне не представляется, как он [человек] вышел, выключил себя из общего абсолютного совершенства и почему ему стала необходимость мыслить, раз все уже было в абсолюте. Он, единый, стал устремляться к познанию природы как Бога совершенств; выпедши из немыслия как абсолютного совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия, как будто какая-то неосторожность случилась, как будто соскользнул и выскочил за борт абсолюта. И таким образом он как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущегося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту. Может быть, поэтому в земле

¹⁰⁷ Die göttliche „Ruhe“ als Absolutes ist für Malevič identisch mit dem Großen Nichts, das freilich aus der Sicht des Menschen als „Nicht-Sein“, d.h. Verlust seines Daseins, als dessen angstmachende Löschung erscheint. Beide Aspekte des Nichts – als Fülle und als Leere, als Positivität und als Negativität – werden im Kapitel 26 von *Bog ne skinut* gegeneinander ausgespielt und dabei auch einigermaßen durcheinandergebracht, wenn etwa das Große Nichtsein Gottes mit dem kleinen Nichts des Menschen kollidiert. Da Malevič für beide Dimensionen, die positive wie die negative, ein und denselben Terminus einsetzt, verwickelt sich die Argumentation unfreiwillig in Widersprüche. Wenn das wahre Wesen Gottes in seinem „Nichtsein“ besteht, dann geht die übliche Religion fehl in der Annahme Gottes als höchstes „Sein“ (und in der Auffassung des Menschen als eines „Nichts“); der umgekehrte Vorgang der „Fabrik“ bzw. des Materialismus sieht in Gott ein Nichts (das natürlich „negativ“, als Seinsmangel definiert ist) und im Menschen das wahre „Etwas“. Um auf der Denklinie Malevičs zu bleiben, sind demnach *beide* kreuzweise verschlungenen Wertsetzungen abzulehnen. Am einfachsten hätte Malevič das Problem durch eine differenzierende Groß- bzw. Kleinschreibung der Begriffe „Sein“ und „Nichtsein“ bzw. „Nichts“ lösen oder jedenfalls aufzeigen können. So aber bleiben Widersprüche, die nicht funktionell bzw. erwünscht sind (als Ausdruck einer paradoxalen Ambivalenz oder Unentscheidbarkeit), sondern schlichtweg „defekt“ und störend.

собирает свое тело, чтобы бросить его в бесконечность. (*Bog ne skinut*, Bd. 1, 243-244)

Ich habe keine Vorstellung, wie der Mensch aus der allgemeinen absoluten Vollkommenheit herausgetreten ist, wie er sich aus ihr ausgeschlossen hat und weshalb für ihn die Notwendigkeit zu denken bestand, war im Absoluten doch alles schon dagewesen. Er als einziger begann nach einer Erkenntnis der Natur als dem Gott der Vollkommenheiten zu streben; herausgetreten aus dem Nichtdenken als der absoluten Vollkommenheit, strebt er erneut danach, sich über seine vollkommenen Gegenstände in die Vollkommenheit absoluten, nichtdenkenden Wirkens hineinzuverkörpern, ganz so, als wäre ihm ein Fehler unterlaufen, als wäre er ausgeglitten und über das Bord des Absoluten gesprungen.¹⁰⁸ Auf diese Weise strebt er danach, sich jetzt als ein Teilchen des absoluten Denkens, das die gemeinsame Umlaufbahn des bewegten Absoluten verlassen hat, wieder in diesen Orbit einzufügen. Vielleicht sammelt er deshalb seinen Leib auf der Erde zusammen, um ihn in die Unendlichkeit auszustoßen.¹⁰⁹

Der Abfall des Menschen von Gott findet bei Malevič auch eine radikal mythische Deutung, in der nicht mehr wie bei Nietzsche bloß der „Tod Gottes“ konstatiert wird, sondern seine „Ermordung“ durch den Menschen selbst: „Ich komme von einer Reihe von Mördern. Wie aber kann ich in das gelangen, was mir gehört, wie kann ich mich reinigen von dem, was geraubt worden ist. Denn ich bin Teil dieses Raubes. Gut und Böse bilden zwei Hälften, [...] Aber ich rebelliere und will zu mir selbst kommen, rein, durchsichtig und wenn ich mich reinige, werde ich das Böse töten.“ (K.M., „Počemu iz sklepa srediny moej..“, *Poèzija*, 72) Das

¹⁰⁸ Diese unfreiwillig komische, leicht polemisch-verfremdete Schöpfungsgeschichte zeigt Malevičs Bestreben, seiner Nichts-Philosophie eine quasi religiöse Neuformulierung der Adam- und Evageschichte zugrunde zu legen. So befremdlich diese Tendenz aus heutiger Sicht scheinen mag, war sie doch in der (russischen) Moderne – im Symbolismus wie in der Avantgarde – ganz geläufig. Die Reduktion des Sündenfalls auf ein Herausfallen aus dem paradiesischen Urzustand eines Nicht-Denkens, einer prä-rationalen Unbewußtheit (als Urzustand absoluter Ungegenständlichkeit und Identität) zeigt im übrigen, wie sehr für Malevič die Schöpfungsgeschichte *ohne* Sexus und ohne das Weibliche Prinzip auszukommen hatte. Die Urschuld des Menschen ist seine Denk-Schuld; das Nicht(s)-Denken dagegen muß im Umkehrschluß zurückführen zum Urzustand der Vollkommenheit.

¹⁰⁹ Malevič bedient sich mit Vorliebe des archaischen, neoprimitivistischen Motivschatzes einer Korporalisierung von Kosmos und Welt: Der kosmische Universalmensch ist – wie in der Karnevalswelt Michail Bachtins – ein kollektiver Körper, der sich dionysisch zerlegt. Diese Idee des sich opfernden, im Erdkörper auflösenden Dionysos, der dann wiederersteht und sich neu zusammensetzt, wirkt noch in den futuristischen Manifesten fort, wo eben dieses dionysische Auflösungs- und Artikulationswerk zum „magnum opus“ des Poeten selbst erhoben wird (zur indogermansichen Idee des dionysischen Dichters vgl. V.N. Toporov 1981, 189-232; J. Murašov 1999). Freilich trägt der kosmische Leib bei Malevič im weitesten durchaus die utopischen Züge eines Maschinenmenschen, dessen universelle Emanzipation auf den „Flügeln der Flugzeuge“ etc. erfolgt.

„Schwarze Quadrat“ erscheint so als das eigentliche Werk der Reinigung, der Katharsis von dieser Ur-Blut-Schuld und der Suprematismus als Eintritt in einen „reinen Zustand“ – rein meint hier sowohl unbefleckt, sündlos, schuldlos als auch ungegenständlich, absolut, apophatisch.¹¹⁰ Der Künstler, der die Manifestationen des Kosmischen schafft, schafft also im Grunde das Kosmische selbst. Und eben darin liegt auch die eigentliche Differenz zur orthodoxen Ästhetik der Religionsphilosophen seit Solov'ev oder Florenskij, mit dem Malevič in seiner „Akademie“-Phase auch zu kooperieren hatte.¹¹¹ Aus dieser Sicht ist nur in der Kunst Gott schon realisiert als Harmonie, als Rhythmus, der den absoluten Ursprung („pervonačalo“) manifestiert. Im 3. Abschnitt von Malevičs Schrift „Suprematismus als Ungegenständlichkeit“ wächst die Kunst (des Suprematismus) über ihre Funktion als Modell der Ungegenständlichkeit hinaus und erscheint als Ausdruck einer selbstgenügsamen Schönheit, in der sich Gott als Vollkommenheit personifiziert.

8. Das Große Nichts – Die weiße Gottheit

An der Frage, ob es sich bei der „Null-Form“ Malevičs um die Konzeptualisierung einer (meta)physischen Leer-Stelle handelt oder um die Verkörperung eines erfüllten Nichts, scheiden sich die Geister seit der Entdeckung des „Schwarzen Quadrats“, besonders aber der des „Weißen“. Die Option eines rein konzeptuellen Nichts gegenüber einem spirituellen bzw. integralen gab es ja schon im Initialjahr der russischen Avantgarde mit Vasilisk Gnedovs spektakulärer Demonstration des Kunst-Endes in seiner *Poëma konca* (1913) und seinen Leer-Seiten, die ein rein konzeptuelles, unverkörperertes, intellektuelles Nichts indizieren: Der Text eines Textes (wie man konzeptuell das „Schwarze Quadrat“ als Bild eines Bildes definiert hatte).¹¹²

Auch Malevič setzte auf dieses demonstrative Potential der Null-Form, des Nichts-Index, wenn er etwa in seinem letzten Manifest aus dem Jahr 1923 – am Ende auch jenes phantastischen Jahrzehnts der Avantgarde – alle Erscheinungen der Welt mit einer großen „Null“ gleichsetzt und diese „Gleichung“ durch das Ausstellen von leeren Leinwänden auf der UNOVIS-Ausstellung desselben Jahres „ikonisiert“ (vgl. K.M., *Poëzija*, 112). Der kurze Text lautet wie folgt:

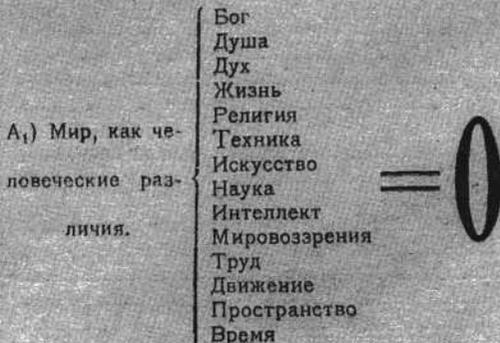
¹¹⁰ W. S. Simmons 1981, 205.

¹¹¹ So kommt es zur Verlagerung von der Kunst, eine kosmische Wirklichkeit zu schaffen, zur „kosmischen Wirklichkeit“ der Kunst selbst (V. Krieger 1998, 134).

¹¹² A. Šatskich, 2000a, 28, 52 spricht im Gegensatz zur Leere als „Ort Gottes“ bei Malevič oder Chlebnikov im Zusammenhang mit Gnedovs *Poëma konca* von einer reinen Schock-Provokation. Vgl. auch F.Ph. Ingold 1983, 135ff.: „Tod der Kunst“ als letzte leere Seite eines Gedichtbuches: „Der blind gewordene Satzspiegel erscheint als weiße Ikone“. Zu V. Gnedovs Leerseite vgl. auch J. E. Bowlf 1988, 176.

Супрематическое зеркало.

Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях.



1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира—пути бога, а „пути его неисповедимы“, то он и путь равны нулю.

3) Если мир—творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

А₂) Сущность различий.

Мир как беспредметность.

К. Малевич.

Das Wesen der Natur ist unveränderlich in all (ihren) sich verändernden Erscheinungen.

Gott

A1 die Welt als

Menschliche Unterschiede

Seele
Geist
Leben
Religion
Technik
Kunst

Wissenschaft
Intellekt
Weltanschauungen
Arbeit
Bewegung
Raum
Zeit

= 0

- 1) Für die Wissenschaft, die Kunst gibt es keine Grenzen, denn das, was erkannt wird, ist grenzenlos, zahllos, aber die Zahllosigkeit und Grenzenlosigkeit sind gleich Null.
- 2) Wenn die Schöpfungen der Welt Wege Gottes sind, wenn aber „seine Wege unerkennbar sind“, dann ist auch er und sein Weg gleich Null.
- 3) Wenn die Welt eine Schöpfung der Wissenschaft ist, des Wissens und der Arbeit, aber ihr Schaffen endlos ist, dann ist sie gleich Null.
- 4) Wenn die Religion Gott erkannt hat, hat sie Null erkannt.
- 5) Wenn die Wissenschaft die Natur erkannt hat, hat sie Null erkannt.
- 6) Wenn die Kunst die Harmonie erkannt hat, den Rhythmus, die Schönheit, hat sie Null erkannt.
- 7) Wenn wer auch immer das Absolute erkannt hat, hat er Null erkannt.
- 8) Es gibt kein Sein weder in mir, noch außerhalb von mir, nichts kann nichts ändern, denn es gibt dasjenige nicht, was sich ändern könnte, und das nicht, was geändert werden könnte.

A2) Wesen der Unterschiede. Die Welt als Ungegenständlichkeit.

(K.M., „Suprematičeskoe zerkalo“, 1923, SS, Bd. 1, 273)

Im ersten Fall ist das Nichts also eine Vorstellungsrealität, reine „Idea“, Konzept, Programm, Manifest, Index seiner selbst, tautologisch und zirkulär; im zweiten Fall ist das Nichts (und seine piktorale, verbale oder sonstwie medialisierte Präsentation) ein paradoxales Ding bzw. eine Wirklichkeit, die als energetisches Feld, als transfigurierte Materie, als Zustand einer 4. oder 5. Dimension bzw. kosmischen Ruhe seine Tauto-Logik auf ALLES, auf den menschgewordenen Kosmos und den Kosmos gewordenen Menschen ausdehnt. Die „Null der Formen“ hat hier nicht die Sogwirkung eines Minus-Seins, eines Vakuums, sondern genau umgekehrt die Ausstrahlung eines kosmischen Energiefeldes im Sinne der zeitgenössischen Energiespekulationen im Religiösen, Hermetischen oder (Halb)-Wissenschaftlichen.¹¹³

Im ersten Fall (des „negativen Nichts“) herrscht totale Entleerung und Enttäuberung; die Leer- und Nullstelle indiziert die Absenz, die „tabula rasa“ als Produkt einer negativen Projektion; im zweiten Fall dominiert die Präsenz einer Wirkkraft, die ausstrahlt, expressiv-pulsierend, ekstatisch, metamorphotisch verströmt. Der konzeptualistische Nichts-Index erschöpft seine Wirksamkeit in der intellektuellen, voluntaristischen Regulierung axiologischer Systeme in ihrem Widerstreit und ihrer evolutionären Funktion bzw. Perfektion (daher auch die Orientierung auf Einordnung in eine Syn- und Diachronie der Richtungen und Schulen); das energetische Nichtsfeld realisiert die Dynamik existentieller und/oder kosmischer Zustände in der Entfaltung der jeweils möglichen Vervollkommnung.

Wenn Gott das Absolute ist, dann ist er auch Ausdruck der absoluten Nullform und somit das Große Nichts.¹¹⁴ Die atheistische Formel vom Nicht-Sein Gottes kippt um in die apophatisch-deistische vom Nichts-Sein Gottes bzw. vom Seienden Nichts: „Wenn die Religion Gott erkannt hat, dann hat sie Null erkannt“ (K.M., „Suprematičeskoe zerkalo“, SS, Bd. 1, 273), diese „Null“ ist aber äquivalent zu allen anderen Seinssphären und Erkenntnismedien, die solchermaßen – „sub specie nullius“ – äquivalent werden (Gott = Seele = Geist = Religion = Technik = Kunst = Arbeit = Zeit = Raum etc.).¹¹⁵

Retrospektiv hat lange der erste Nichts-Aspekt die kunsthistorische Wertung des revolutionären und avantgardistischen Stellenwerts des Suprematismus und

¹¹³ J. E. Bowlit 1988. 178.

¹¹⁴ Hegels Wesensbestimmung Gottes als „reines Sein“ sieht in diesem die „reine Abstraktion“, das „schlechthin „Form- und Inhaltlose“, das „Absolut-Negative“, dessen Wahrheit „das Werden“ und damit die Einheit beider ist. Zur Nähe dieser Kippfigur des Seins/Nichts zur „Ungegenständlichkeit“ bei Malevič vgl. F. Ph. Ingold 1979, 169. Zur deistischen Gottesauffassung Malevičs im Sinne Newtons oder Leibniz' siehe: A.S. Šatskich 2000b, 36. M. Grygar sieht Malevič als konsequenten Agnostiker, der über das „Ding an sich“ keine Aussage machen kann (M. Grygar 1991, 195).

¹¹⁵ Daher ist Gott auch das Unaussprechliche, denn wenn von ihm die Rede ist, dann nur in einer irdischen Weise und somit inadäquat (K.M. an Geršenzon, SS Bd 3, 337f.).

damit Malevičs beherrscht – und dies bis zur Neoavantgarde und kulminierend dann im russischen wie westlichen Konzeptualismus, für den ‘Malewitsch’ wie ‘Duchamp’ zum Firmenzeichen von ‘Avantgarde’ wurden,¹¹⁶ eine mehr hermetisch-mystische, spirituell-religiöse oder philosophische Wahrnehmung Malevičs wird den zweiten Aspekt – das „erfüllte / erfüllte Nichts“ ins Zentrum rücken – und damit jenen Malevič, wie er uns in seinen suprematistischen Schriften jener Zeit entgegentritt.

Malevič kannte sehr wohl beide Seiten des Nichts und die damit verbundene fundamentale Ambivalenz seines Suprematismus in Wort und Bild. Das „Weiß“ des „Weißen Suprematismus“ bildete als Lehr- wie Leerformel den Vordergrund eines nicht vorhandenen Hintergrunds, d.h. einer vorgestellten Negativ- und Subtraktionsform, die sich durch das Weglassen der Dinge und ihrer Mimesis quasi von selbst ergab: „Der Suprematismus ist die wiedergefundenen reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der ‚Dinge‘ nicht mehr zu sehen war.“ (K.M., *Die gegenstandslose Welt*, 72).

Genau diesen Aspekt hatte Malevič im Auge, als er zusammen mit Matjušin eine Zeitschrift plante, die unter dem Titel *Null* erscheinen sollte: „Da wir in dieser [Zeitschrift] alles auf Null bringen wollten, entschieden wir uns, sie *Null* zu nennen. Wir selbst werden dann über die Null hinausgehen.“¹¹⁷ Dieses Transzendieren des Grenzfalls bzw. Grenzbegriffs der (negativen) Null verkörpert den zweiten Aspekt der Nullform: Hier vermittelt derselbe „Weiße Suprematismus“ einen Vollkommenheits- und Bewußtseinszustand totaler Befreiung, die sich – jenseits der Gegenstandswelt – als reine „Erregung“ manifestiert.¹¹⁸

Das volle Nichts ist nicht so sehr ein Medium der „Zerstäubung“, der Vereinzelung, Differenzierung und damit der Analyse, sondern auf eine paradoxe Weise synthetisch, indem es jenes Nadelöhr markiert, durch welches der Reiche so schwer ins Himmelreich gelangt, jenes Null-Loch, durch das die Alte Welt und ihre Kunst hindurchmuß, um auf der „anderen Seite“ im „befreiten Nichts“ das Jenseits der Kunst zu sein. Zwar erlischt die Malerei im „weißen Suprematismus“, aber sie wird letztlich aus dieser anderen Sicht alteriert zu einer Tota-

¹¹⁶Eine weitgehende Gleichsetzung von Malevič und Duchamp projiziert aus der Perspektive eines postmodernen Pankonzeptualismus eine Art Doppelgestirn, das – einmal auf die Große Abstraktion (Malevič), einmal auf die Große Realistik (Duchamp) orientiert – im Grunde dasselbe Prinzip der Gleichsetzung von Konzept bzw. Modell und Artefakt betreibt. Vgl. in diesem Sinne B. Groys 1992, 66ff. Zu Malevič als Vorläufer des Konzeptualismus und Minimalismus (analog dazu die Rolle Marcel Duchamps im Westen vgl. B. Rose 1995, 281ff.; M. Tuchmann, „Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler“, *ibid.*, 528-540 (531ff. zu Malevič als Vorläufer der Minimal Art). Zu Malevič und Duchamp vgl. H. M. Bachmayer / D. Kamper / F. Rötzer (Hg) 1992. Vgl. zuletzt: F. Ph. Ingold, 2002, 252ff.

¹¹⁷E. Kowtun 1978, 222f.; vgl. auch H.-P. Riese 1999, 59.

¹¹⁸K.M. 1962, 213; F.Ph. Ingold 1983, 141-142.

lität, die nur aus der Perspektive vor dem Nadelör, als eine Auslöschung der Kunst (bzw. der Kultur- und Gegenstandswelt insgesamt) erscheint. Diese metamorphotische Seite hat für Malevič eine durchaus existentielle, personale Dimension, wenn das Ich des Suprematisten sich selbst in die Nullform verwandelt: „Когда исчезает привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение. Я преобразился в нуле форм и выводил себя из омута дряни Академического искусства.“ (Sobald die Angewohnheit des Bewußtseins verschwindet, in den Bildern eine Darstellung von Naturwinkeln zu sehen, von Madonnen und schamlosen Venussen, dann erst werden wir ein reines Werk der Malerei sehen. Ich habe mich verwandelt in der/die Null der Formen und und habe mich herausgeführt aus dem Dreckstrudel der Akademie-Kunst. – K.M., *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*, [Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst], SS, Bd 1, 35)¹¹⁹

In diesem Sinn ist der Weg des Menschen überhaupt – nicht nur des voraussehlenden Suprematisten – ein Weg der „Vernichtung“: Er „muß jede materielle Vollkommenheit [also die Pefektion der Technik, der Evolution auch in der Kunst und Kultur] hinter sich lassen, muß jene äußerste Grenze überwinden, die ihn („Etwas“) von Gott („Nichts“) trennt; die Gottwerdung des Menschen wäre also ein Vorgang der Selbstvernichtung und die auf solche Weise gewonnene Ruhe – der Tod.¹²⁰

Literatur

- Arendt, D. 1972. *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik*, 2 Bde, Tübingen 1972.
- Bachmayer, H. M. / Kamper, D. / Rötzer, F. (Hg.) 1992. *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins*, München.
- Bachtin, M. 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankf. a.M.
- Beck, H. G. 1959. *Kirche und Theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München.
- Belting, H. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- Belyj, A. 1911. „Maska“, *Arabeski*, M., 132-133.
- Benz, E. 1934. *Ecclesia Spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reformation*, Stuttgart.
- 1983 *Das Recht auf Faulheit oder Die friedliche Beendigung des Klassenkampfes*, Frankf. a.M.
- Billington, J. H. 1970. *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, New York.
- Boehm, G. (Hg.) 1994. *Was ist ein Bild*, München.

¹¹⁹ *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, M., 1916 = SS, Bd. 1, 35; vgl. F.Ph. Ingold 1979, 168.

¹²⁰ K.M., *Bog ne skinut*, Bd. 1, 258; F.Ph. Ingold 1979, 169.

- Börtnes, J. 1988. *Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography*, Oslo.
- Bowl, J.E. 1988. „Esoterische Kultur und russische Gesellschaft“, M. Tuchman / J. Freeman (Hg.), *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart, 165-183.
- 1991. „Demented Words. Kazimir Malevič and the Energy of Language“, *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, Bern – Berlin, 118-132.
- Brock, B. 1973. „Der byzantinische Bilderstreit“, M. Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München, 30-40.
- Cacciari, M. 1990. „Die Ikone“, Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankf.a.M., 385-442.
- Conze, E. 1988. *Buddhistisches Denken. Drei Phasen buddhistischer Philosophie in Indien*, Frankf.a.M.
- Degot', E. 2000. *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva.
- Derrida, J. 1990. *Grammatologie*, Frankf.a.M.
- Didi-Huberman, G. 1995. *Frau Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München.
- Etkind, A. 1998. *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*, M.
- Fedotov, G. P. 1966. *The Russian Religious Mind*, 2 Bde., Cambridge, Maß.
- Feuerbach, L. 1988. *Das Wesen des Christentums*, [1841], Stuttgart.
- Fieguhth, R. (Hg.) 1996. *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, WSA (Sonderband 41), Wien.
- Fiore, Joachim. von 1955. *Das Reich des Heiligen Geistes*, München.
- Flaker, A. 1982. „Babel' i Malevič. Sopostavlenie“, *WSA*, 10, 1982, 253-270.
- Florenskij, P. 1920. „Obratnaja perspektiva“ – Moskva.
- 1989. *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst* (Übers. von A. Sikojev), München.
- Freud, S. 1968. *Die Zukunft einer Illusion, Gesammelte Werke*, Frankf. a.M.
- Gebser, J. 1973. *Ursprung und Gegenwart, 1. Teil. Die Fundamente der aperspektivischen Welt*, München.
- Glatzer Rosenthal, B. (Hg.) 1986. *Nietzsche in Russia*, New Jersey.
- Gorjačeva, T. 2000. „Unovis: My budem ognem i dadim silu novogo“, *V krug Maleviča. Soratniki. Učeniiki. Posledovateli v Rossii 1920-1950-ch*, M., 13-25.
- Groys, B. 1988. „Elemente des Gnostizismus im Dialektische Materialismus (sowjetischer Marxismus)“, P. Koslowski, *Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie*, 352-367
- 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München..
- 1995. *Die Erfindung Rußlands*, München.
- Grübel, R. 2001. „Chlebnikovs Zangesi als Kontrafaktur der Liturgie“, R.G., *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Grygar, M. 1991. „The Contradictions and the Unity of Malevich's World-Outlook“, *Avant Garde*, Amsterdam 5/6, 181-206.
- Hagemeister, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1986. „Der 'Welt \longleftrightarrow Schädel' in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, W. G. Weststejn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922). Myth and Reality*, Amsterdam, 129-186.
- 1987. „Velimir Chlebnikova poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, 19. Bnd., H. 1-2, 1987, 88-133.
- 1989a. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien.

- 1989b. „Faktur, Gemachtheit“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz – Wien, 212-219.
- 1991. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus.“, *Avant Garde*, 5/6, Amsterdam, 15-44.
- 1993. „Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“, R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam / Atlanta, 231-326.
- 1994 „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, *Poetica*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1995 „Kunst / Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus“, B. Steiner (Hg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, Stuttgart 1995, 74-102.
- 1996. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der russischen Moderne“, Pieguth, R. (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, WSA (Sonderband 41) Wien 1996, 171-295.
- 1996/99. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Procurist*, 16/17, 1996/99, Wien – Lana, 71-152.
- 1998. „«Scribo quia absurdum». Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, M. Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck / Wien 1998, 160-203.
- 1999 „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *WSA*, 44, 1999, 125-183.
- *Vom Pinsel zur Feder. Malevičs suprematistische Schriften* (im Druck).
- „Malevičs verbaler Suprematismus als Kritik des russischen Sprach-Futurismus“, in: Peter Zima (Hg.), *Krise und Kritik der Sprache zwischen Spätmoderne und Postmoderne* (im Druck).
- „Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič“, in: G. Witte (Hg.), *Kinetographien* (im Druck).
- *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, Lebenssymbolik*, Bd. III (im Druck).
- Hunger, H. 1965. *Das Reich der Neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Literatur*, Graz / Wien / Köln.
- Ingold, F.Ph. 1979. „Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, *WSA*, 4, 153-193.
- 1983. „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, *WSA*, 113-162 (= G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 367-410)
- 1985. „‘Kunst’-Kunst; ‘Lebens’-Kunst. Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs *Weissem Quadrat auf weißem Grund*“, *WSA*, 16, 187-199.
- 1992a. „Der Autor und der Andere. Emmanuel Lévinas; Ossip Mandelstam“, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München, 195-215.
- 1992b. „Der Autor im Flug. Daedalus und Ikarus“, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München, 11-103.
- 2000 *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*, München.
- 2002. „Das Quadrat in der Wüste oder Von der Monstrosität des abstrakten Kunstthings“, *Goodbye, Dear Pigeons, Jahrbuch 2001/02 für Künste und Apparate*, Köln, 234-271.
- Isakov, S. 1923. „Cerkov' i chudožnik“, *Žizn' iskusstva*. (Pg.) 21, 15-16.
- Ivanov, V. 1974. „O dejstvii i dejstve“, 1919, *Sobranie sočinenij*, Br. II, Bruxelles.
- Jabès, E. 1989a. *Die Schrift der Wüste*, Hg. von F. Ph. Ingold, Berlin.
- 1989b *Vom Buch zum Buch*, München (Nachwort von F. Ph. Ingold).

- Jaeckle, E. 1970. *Die Ostkirche*, Stuttgart.
- Jonas, H. 1964. *Gnosis und spätantiker Geist*, [1934] Göttingen.
- Jung, C. G. 1975. *Alchemie und Psychologie*, Olten / Freiburg.
- Kadloubovsky, E. / Palmer, G.E.H. 1951. *Writings from the Philokalia on Praxer of the Heart*, London.
- Karasik, I. 2000. „Po radiusu osnovy“, *V krugu Maleviča*, M., 7-11.
- Karasik, I.N. 2000. „Manifest v kul'ture ruskogo avangarda“, M.B. Mejlach / D.V. Sarab'janov, *Poëzija i živopis'*. *Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, M., 129-138
- Keller, C. 1982. *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé. Surrealismus*. Zen, Köln.
- Kolakowski, L. 1985. *Henri Bergson. Ein Dichterphilosoph*, München.
- Koslowski, P. 1988. „Philosophie, Mystik, Gnosis“, ders. (Hg.), *Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie*, Zürich.
- Kowtun, J. F. 1978. „Die Entstehung des Suprematismus“, *Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag*, Köln, 196-228.
- 1993. *Sangesi. Chlebnikov und seine Maler*, Zürich.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln – Weimar – Wien.
- Kues, Nikolaus von 1989. *Philosophisch-theologische Schriften*, I. Bd., Wien.
- Kulakov, V. 1997. „Minimalizm: strategija i taktika“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 23, 258-269.
- 1999. *Poëzija kak fakt*, M.
- Lachmann, R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankf. a.M.
- Leiris M. 1984, *Wörter ohne Gedächtnis*, Frankf. a.M.
- Lossky, Vl. 1961. *Die mystische Theologie der Morgenländischen Kirche*, Graz – Wien – Köln.
- Ljunggren, M. 1982. *The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel „Peterburg“*, Stockholm.
- Malevič K. [= K.M.]
- Vol. I *Essays on art*, 1915-1928, Hg. von Troels Andersen, Copenhagen 1968.
- Vol. II *Essays on art 1928-1933*, Copenhagen 1968.
- Vol. III *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-1925*, Copenhagen 1976.
- Vol. IV. *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913-1933*, Copenhagen 1978
- 1916. *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, SS, Bd. 1, 35-55.
- 1918. „Ja nachožus' v 17 verstach ot Moskvy..“, *Poëzija*, A. S. Šatskich (Hg.), M. 2000.
- 1923. „Van'ka-vstan'ka“, SS, Bd. 1, 274-276.
- 1924. „Lenin“, *Das Kunstblatt*, 10, (Übersetzung von Lissitzky) 289-293.
- 1962. *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Werner Haftmann (Hg.), Köln.
- 1976. „Pis'ma k M.V. Matjušinu“, *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1974 g.*, L.
- 1995-2000. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 1, Moskau 1995, Bd. 2, 1998, Bd. 3, 2000.
- 2000. *Poëzija*, Hg. von A. S. Šatskich, M.
- 2004. *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, Hg. und kommentiert von A. H.-L., München.
- K.M., „Autobiographische Notizen“ [1923], N. Chardžiev (Hg.), „Detstvo i junost' Kazimira Maleviča“, *K istorii ruskogo avangarda*, Stockholm 1987, 85-127.

- Marcadé, J. Cl. 2000. „Malevič i pravoslavna ikonografija“, M.B. Mejlach / D.V. Sarab'janov, *Poëzija i živopis'.* Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva, M., 167-173.
- Mayr, M. 2001. *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon,* Tübingen.
- Meister Eckehart 1963. *Deutsche Predigten und Traktate,* Hg. von J. Quint, München.
- Miller, B. (Hg.) 1963. *Sprüche der Väter, Graz / Wien / Köln.*
- 1965. *Weisung der Väter. Apophthegmata Patrum,* Freiburg.
- Misler, N. 1996. „Toward an Exact Aesthetics. Pavel Florensky and the Russian Academy of Artistic Sciences“, *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment,* J.E. Bowlit / O. Matich (Hg.), Stanford, 118-132.
- Murašov, J. 1999. *Im Zeichen des Dionysos: Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov,* München.
- Nigg, W. 1990. „Antonius und das Eremitentum“, *Vom Geheimnis der Mönche,* Zürich.
- Onasch, K. 1961. *Ikonen,* Berlin.
- Ouspensky, L. / Lossky, Wl. 1952. „Die Verklärung“, *Der Sinn der Ikonen,* Bern / Olten.
- Parton, A. 1995. „Avantgarde und mystische Tradition in Rußland 1900-1915“, *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915,* Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfil-dem.
- Petruchin, V. Ja. 2000. „Drevnjaja Rus': narod. Knjaz'ja. Religija“, *Iz istorii russkoj kul'tury,* t. 1 (Drevnjaja Rus'), M.
- Prošin, G. 1990. „Vybor very“, *Kak byla kreščena Rus',* M., 131-140.
- Rakitin, W. 1978. „Thesen über Kasimir Malewitsch“, *Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag,* Köln, 120-122.
- Riese, H.-P. 1999. *Kasimir Malewitsch,* Reinbek bei Hamburg.
- Ringborn, S. 1988. „Überwindung des Sichtbaren: Die Generation der abstrakten Pioniere“, *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985,* M. Tuchman, J. Freeman (Hg.), Stuttgart, 131-153.
- Rose, B. 1995. *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive,* G. Stemmerich, Dresden – Basel.
- Rudolph, K. 1980. *Die Gnosis,* Göttingen – Zürich.
- Ruh, K. 1990. *Geschichte der abendländischen Mystik,* Bd. 1, München.
- Sarkisyanz, E. 1955. *Russland und der Messianismus des Ostens. Sendungsbewußtsein und politischer Chiliasmus des Ostens,* Tübingen.
- Šatskich, A.S. 1995. „Slovo Kazimira Maleviča“, *Sobranie sočinenij v pjati tomach,* Bd. 1, M. 9-18.
- 2000 a. „Kazimir Malevič i poëzija“, K. Malevič, *Poëzija,* Hg. von A. S. Šatskich, M., 9-61.
- 2000 b. „Malevič posle živopisi“, *Sobranie sočinenij v pjati tomach,* Bd. 3, M., 7-67.
- 2000 c. „Malevič i Lisickij – lidery UNOVISA“, *V krugu Maleviča,* M., 45-51.
- 2001. *Vitebsk. Žizn' iskusstva 1917-1922,* M.
- Šatskich, A.S. (Hg.) 2000. *Pis'ma Kazimira Maleviča El' Lisickomu i Nikolaju Puninu,* M.
- Scholem, G. 1973. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik,* Frankf. a.M.
- Schreyer, L. 1956. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus,* München.
- Shadowa, L.A. 1982. *suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930,* München.
- Šichireva, O.N. 2000. „Logika irrational'nogo. K voprosu o pozdnem tvorčestve K.S. Maleviča“, *Russkij avangard 1910-1920-ih godov v evropejskom kontekste,* M. 2000, 253-262.
- Simmons, W.S. 1981. *Kasimir Malevich's „Black Square“ and the Genesis of Suprematism 1907-1915,* N.Y. – London.
- Sesterhenn, R. 1982. *Das Bogostrottelstvo bei Gorky und Lunacharsky bis 1909,* Berlin.

- Sloterdijk, P. 1993. *Weltfremdheit*, Frankf. a.M.
- Smirnov, I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichologija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej*, M. 1994.
- Soldat, C. 2001. *Urbild und Abbild. Untersuchungen zu Herrschaft und Weltbild in Altrußland 11.-16. Jahrhundert*, München.
- Toporov, V.N. 1981. „Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik“, *Poetica*, 1981, 189-232.
- Tuchman, M. / Freeman, J. (Hg.) 1988. *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Stuttgart.
- Vondung, K. 1988. *Die Apokalypse in Deutschland*, München.
- Weststeijn, W.G. (Hg.) 1986. *Velimir Chlebnikov: Myth and Reality*, Amsterdam.
- Wyss, B. 1993. „Die Kunst auf der Suche nach ihrem Text“, *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, B. Wyss (Hg.), München, 8-14.
- Wachtel, A., 2000 „Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich“, C. Kelly, St. Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge, 250-277.

Корнелия Ичин

ЗАМЕТКИ К РАЗБОРУ ЭЛЕГИИ А. ВВЕДЕНСКОГО

Посвящается Ежи Фарьно

ЭЛЕГИЯ¹

*Так сочинилась мной элегия
о том, как ехал на телеге я.*

Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел горные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.

Вот воин, плавающая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.

Где лес глядит в полях просторы,
в ночей неслышные уборы,
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждем послушной.

¹ А. Введенский, *Полное собрание произведений в двух томах*, Том 2, Москва 1993, 68-69 (далее без указания страниц в тексте).

Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно,
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем кто как зола остыли,
милей орла гвоздика.

Я с завистью смотрю на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины.
Мы все воспримем как паденье,
и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.
Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
вспоминанье мним как дерзость,
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя –
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный –
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой,
гони, гони возок ленивый –
лети без промедленья.
Не плещут лебеди крылами
над паршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.

Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье
певец и всадник бедный.

(1940)

1.

„Элегия“, одно из двух прощальных сочинений Введенского, получила самую высокую оценку в (правда, весьма узких) кругах знатоков творчества обэриутов. „Его „Элегия“ – это гениальное, эпохальное произведение“, считал Н. Харджиев.² По свидетельству Р. Дуганова, Н. Харджиев читал „Элегию“ Введенского „как эпитафию своему времени“.³ Мнения пока что небольшой группы исследователей наследия Введенского придерживаются приведенной выше оценки крупного, авторитетного ученого, каким был Харджиев. Недостаточно проясненным остается лишь то, расходится ли „Элегия“ с другими произведениями ее автора; сам Введенский высказался об этом прямо (согласно сообщению Т. Глебовой): „Элегия“ отличается от всех его прежних вещей.⁴ Я. Друскин, друг и наставник обэриутов, указал в данной связи на то, что в отличие от текста „Где. Когда“ и утерянной предпоследней вещи Введенского в „Элегии“ „нет „звезды бессмыслицы““.⁵ Последнее обстоятельство, видимо, повлияло на исследовательскую судьбу „Элегии“; ее анализом занялись лишь немногочисленные ученые-комментаторы, думающие, наверное, что этот текст более, чем другие тексты Введенского, доступен точному аналитическому прочтению.

Первый, более обстоятельный разбор „Элегии“ обнаруживается в книге *Смех в пустоте* А. Стоун-Нахимовски.⁶ Это – солидное введение в

² И. Голубкина – Врубель, „Н. Харджиев: будущее уже настало“, Н. Харджиев, *Статьи об авангарде в двух томах*, Том 1, Москва 1997, 379.

³ Р. Дуганов, „Столп и утверждение нового искусства“, Н. Харджиев, *Указ. соч.*, 14. – Восторженно читал „Элегию“ Харджиев и Ахматовой (накануне войны), однако ее отзыв об услышанном остался неизвестным (М. Мейлах, „Предисловие“, А. Введенский, *Указ. соч.* Том 1, 5; М. Мейлах, „Я испытывал слово на огне и на стуже...“, *Поэты группы „обэриу“*, Санкт-Петербург 1994, 5).

⁴ М. Мейлах, „Примечания“, А. Введенский, *Указ. соч.* Том 2, 198.

⁵ Там же; Я. Друскин, „Звезда бессмыслицы“, „...Сборище друзей, оставленных судьбою“. А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. „Чинари“ в текстах, документах и исследованиях в двух томах. Том первый. А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин, б. м. 1998, 642 (далее только „...Сборище друзей, оставленных судьбою“ с указанием страницы в тексте).

⁶ А. Stone-Nakhimovsky, „Laughter in the Void. An introduction to the writings of Daniil Khams and Alexander Vvedenskii“, *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 5, Wien 1982, 160-165. – Естественно, мы не будем касаться разных предварительных заметок к публикациям „Элегии“ на том или ином языке, несмотря на то, что в отдельных случаях в них имеются любопытные наблюдения (см. хотя бы указание на некий частный

проблематику вещи, в ее сюжетное построение в трех временных рамках (миф; XIX столетие; современность как „время поэта“); автор обращает внимание на автореминисценции, а также на хармсовские „занятия в стиле древних“, не обходя вниманием и *Думу* Лермонтова, близкую „Элегии“ определением мира „мы“ (равнодушие даже к физической любви; жизнь без нравственности; пустота и смерть как единственная перспектива поколения). Верным следует признать также основное определение „Элегии“, как „наиболее личного и самого традиционного по форме стихотворения Введенского, относящегося к размышлениям поэта о потерях его поколения“, ⁷ хотя и эта формулировка, как будет показано впереди, нуждается в определенных исправлениях и добавлениях. Двумя годами спустя, во втором томе *Полного собрания сочинений* Введенского опубликованы примечания М. Мейлаха (с отдельной попыткой расшифровки последней строфы „Элегии“ Г. Левинтоном).⁸ М. Мейлах справедливо отмечает автореминисцентность „Элегии“, однако он почти не уделяет внимания разгадке ее „темных мест“; Г. Левинтон, в свою очередь, толкует эти места в последней строфе „Элегии“, но, на наш взгляд, не всегда удовлетворительно. В примечаниях к сборнику *Поэты группы „обэриу“* (1994) М. Мейлахом добавлено истолкование эпиграфа, как измененной строки из „Элегии“ И. Бахтерева („Заканчиваю элегию. Там – на своей телеге я“).⁹ Наблюдение это представляется точным, однако не исчерпывающим, как мы попытаемся в дальнейшем показать. Ничего существенного в объяснение темных мест „Элегии“ не вносит комментарий к ее публикации в первом томе хрестоматии „...Сборище друзей, оставленных судьбою“ (1998),¹⁰ что же касается попутного (в одной из сносок) истолкования „зеркального коня“ в „Элегии“, как „репрезентирующего инверсированность языка поэта“ в книге А. Кобринского о поэтике обэриу,¹¹ оно во многом произвольно и, следовательно, малоубедительно. Большого можно было ожидать от Я. Друскина, однако он, к сожалению, довольствовался разработкой лишь взаимоотношений местоимений в девяти строфах „Элегии“, не касаясь никаких других

символизм в примерах „орел – чистота“ и „конь – смерть“; однако несколько удивляет убежденность автора заметки в том, что за сюжетом „Элегии“ „сравнительно нетрудно следовать“ в: R. Milner – Gulland, „Vvedensky's Elegy“, *Slavonic and East European Review*, 1970. Vol. XLVIII. N° 112, 425).

⁷ А. Stone-Nakhimovsky, *Указ. соч.*, 160.

⁸ М. Мейлах, „Примечания“, А. Введенский, *Полное собрание сочинений*. Том 2, Анн Арбор 1984, 131-133. – Эти примечания перепубликованы в: А. Введенский, *Полное собрание произведений в двух томах*. Том 2, 198-200.

⁹ *Поэты группы „обэриу“*, 599.

¹⁰ „...Сборище друзей, оставленных судьбою“, 1031.

¹¹ А. Кобринский, *Поэтика „обэриу“ в контексте русского литературного авангарда*. Часть I, „Ученые записки Московского культурологического лица № 1310“, № 3, 1999 (9), 114.

вопросов.¹² В итоге, история изучения подлежащего текста состоит, по существу, из одного единственного исследования А. Стоун-Нахимовски.

2.

Нет сомнения в том, что текст „Элегии“, как один из самых высоких образцов философской лирики, требует основательного монографического анализа. В жанровом отношении она является исключением в истории русской элегии, обоснованной наличием четкого взгляда поэтического субъекта на процесс угасания и умирания человека и природы; в русской элегии разных периодов не было той программности и философичности, которые пронизывают идею прощального стихотворения Введенского, равнозначно направленную на мир „я“ и мир „мы“; в частности, именно в „Элегии“ Введенским разрешен вопрос о триаде Бог – смерть – время, – с Богом в „Элегии“ Введенский окончательно примирился. Текст „Элегии“ отличается даже от „Элегии“ его соратника Бахтерева, несмотря на то, что отдельные мотивы того и другого стихотворения внешне совпадают (ср. у Бахтерева мотивы выхода в „желтый сад“, „плача“ и „телеги“).¹³ Кстати, „Элегия“ Введенского написана не традиционным для жанра 5-стопным ямбом, а сочетанием (также элегическим) 4-стопного и 3-стопного (в четвертой и восьмой строках каждой строфы) ямбов.¹⁴

Уникальны в передаче торжественности, полноты и совершенства строфика и рифмовка Введенского. Текст „Элегии“ состоит из 9 строф, каждая из которых является восьмистишием, что в свою очередь указывает на символическую роль числа 9 ($9; 9 \times 8 = 72$, если свести к простому числу: $7 + 2 = 9$); этот вопрос связывает „Элегию“ с классической традицией мировой поэзии, начиная с Данте. Рифмовка строф также уникальна (АААВСССВ); она несколько напоминает рифмовку в стихотворении „Л. Н. В(ильки)ной“ Мережковского, однако последнее написано 4-стопным трохеем.

¹² В некоторых других своих работах, преимущественно отрывочного характера, Я. Друскин затрагивает общую проблематику „Элегии“, не вдаваясь и на этот раз в подробности. Так, например, он в „Элегии“ раскрывает (равно как и в „Где. Когда“) ту „бесконечную точку“, в которой искусство и жизнь пересекаются; при этом Друскин отмечает, что эта связь обнаруживается и у Шелберга и у Хармса, но непосредственно, без учета представления бесконечности (Я. Друскин, „Чиняри“, ... *Сборище друзей, оставленных судьбою*, 56).

¹³ И. Бахтерев, „Элегия“, *Поэты группы „обэриу“*, 370, 371. – Любопытна в данной связи переключка Бахтерева с „Парками“ Мережковского в рамках побудительной интонации обращения к смерти (ср. двойное „ты шуми, веретено“ у Мережковского, с также двойным „шуми-шуми“ („богов стихия“, „ночей стихия“) у Бахтерева – Д. Мережковский, *Собрание стихотворений*, Санкт-Петербург 2000, 195, 196; И. Бахтерев, *Элегия*, 371), характерная, впрочем, и для стихотворения Введенского о чем речь впереди.

¹⁴ Бахтеревская же *Элегия* написана сплошным 4-стопным ямбом.

Классические элегии, как правило, не подразумевают загадочность сюжетного движения. У Введенского и на этот раз иначе: его ключевой мотив зова к смерти построен на ряде темных, непроявленных сюжетных ходов. Эти ходы вызваны как ориентацией на автореминисценции, так и установкой на чужие голоса. И та, и другая проблема достойны дальнейшего основательного изучения. В нашу задачу не входит исследование общего авторского контекста „Элегии“, которое, наверное, показало бы, что все произведения Введенского следует рассматривать как единый текст. Мы взяли на себя более скромный труд, а именно, – заняться хотя бы на пунктирном уровне почти совсем не изученной системы чужих голосов в „Элегии“.

3.

По нашему разумению, прощальное стихотворение Введенского соотносено с философско-исторической концепцией Чаадаева, выявленной в его первом „Философическом письме“ и продолженной в сочинениях чаадаевских преемников, – от Лермонтова до Соловьева и символистов. Знаменательно уже то, что текст Чаадаева написан в Некрополисе,¹⁵ что соответствует установке Введенского на жизнь, как движение к смерти. Ряд негативных характеристик „мы“ в третьей, четвертой, пятой и шестой строфах „Элегии“ имеет прообраз в оценке Чаадаевым истории России, ее народа, его отчужденности от европейской христианской культуры, от понимания прошедшего и будущего, от созидательного отношения к делам человеческого разума; центральной мыслью чаадаевского письма выступает убежденность автора в том, что русские составляют „как бы исключение среди народов“, что они принадлежат „к тем из них, которые как бы не входят составной частью в ряд человеческий, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру“.¹⁶

„Дума“ Лермонтова была первым откликом на „Философическое письмо“ Чаадаева. В книге А. Стоун-Нахимовски не отмечена взаимосвязанность Лермонтова с Чаадаевым, однако исследовательница справедливо указала на близость „Думы“ к „Элегии“ в мотивах восприятия физической любви, морали и перспективы существования перед пустотой и смертью. Вместе с тем все семь примеров параллелей двух текстов, обнаруженные ею, верны,¹⁷ так что не будем останавливаться на разборе этого интертекстуального контакта;¹⁸ заметим попутно только то, что основным в этом

¹⁵ П. Чаадаев, *Полное собрание сочинений и избранные письма*. Том 1, Москва 1991, 339.

¹⁶ Там же, 326.

¹⁷ А. Stone-Nakhimovsky, *Указ. соч.*, 162, 182-183.

¹⁸ Добавим здесь лишь один исследовательницей не замеченный пример переклички: „И час их красоты – его паденья час!“ – у Лермонтова (М. Лермонтов, *Полное собрание*

сопоставлении представляется чаадаевское „мы“, то есть развернутая отрицательная семантизация синтаксического уровня структуры, обусловленная постоянным чередованием указанного местоимения.

Чаадаевским преемником был также Соловьев, автор стихотворения „Панмонголизм“, однако для понимания необходимости Введенского в диалоге с Соловьевым следует привлечь к анализу также соловьевское стихотворение „Три подвига“, идея которого расходится с безжалостными выводами „Панмонголизма“. Сюжет „Панмонголизма“ свидетельствует о том, что шанс, о котором упоминалось в концовке стихотворения „Ex oriente lux“ (быть „востоком Ксеркса или Христа?“).¹⁹ Россией упущен и что она за грехи, унаследованные от „растленной Византии“ (в которой „Остыл Божественный алтарь | И отреклися от Мессии Иерей и князь, народ и царь“ – 104), должна понести Божию кару – лежать „во прахе“ (105).²⁰ Если в „Элегии“ автор как бы по-своему толковал сюжет „Панмонголизма“, не имея причин для полемики с Соловьевым, то сюжет „Трех подвигов“ послужил Введенскому для полного оспаривания соловьевской концепции теургической задачи искусства; „Три подвига“ суть апофеоз победы над смертью, благодаря высшему, третьему подвигу художника-певца (Орфея), сюжет же „Элегии“ построен на противоположном принципе всеобщей победы смерти, в том числе и над поэтом. Помимо этого противопоставления основных идей Соловьева и Введенского, в „Элегии“ наблюдается ряд весьма искусных (зачастую организованных по схеме опосредованных, далеко стоящих друг от друга ассоциаций, как правило, не встречающихся в русской поэзии) обыгрываний соловьевского текста. Ср. прежде всего строчку „вступает в бой неравный“ с соловьевским образом „беззащитного, безоружного“ художника, зовущего смерть „на смертный бой“ (70).²¹ В конце пятой и в начале восьмой строф „Элегии“ обыгрываются как мотивы, связанные со „вторым подвигом“, так и те из них, что соотнесены с подвигом Орфея. Соловьевский мотив „крылатого коня“ („крылатый конь к пучине прынул, | И щит зеркальный вознесен“ – 70) использован Введенским в строках „Пусть рысью конь спешит зеркальный“ и „не избежит пучины“; вместе с тем „сумрачные кони“ в „Элегии“ восходят к „сумрачному порогу“ (70) Соловьева, который это слово-

стихотворений в двух томах. Том второй. *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1989, 29) и „Мы все воспримем как паденье, И день, и тень и сновиденье“ – у Введенского.

¹⁹ В. Соловьев, *Стихотворения и шуточные пьесы*, Ленинград 1974, 81 (далее по этому изданию с указанием лишь страницы в тексте).

²⁰ Ср. в данной связи строчку Введенского „И Бог нам не владыка“. Ср. также параллель соловьевского образа третьего Рима, лежащего „во прахе“ со строкой Введенского „Нам, тем кто как зола остыли“. Ср. далее „орел двуглавый сокрушен“ (194) со строкой Введенского „милей орла гвоздика“.

²¹ Этому контексту, по-видимому, принадлежит также мысль, высказанная в строке Введенского „бороться нет причины“.

сочетание использует для сцены вхождения Орфея под свод Аида.²² Введенский не признает победы Орфея над „владыкой смерти бледной“ (71), вследствие чего он считает, что „пучины“ (то есть гибели) не избежит „даже музыки гуденье“.²³ Наконец, соловьевский образ „тризны“, равно как и строка „в рог победный не зови“ (70), соотносенные лишь со вторым подвигом, опровергаются тем, что „тризна“ стала окончательным итогом „Элегии“ (в отличие от Соловьева, где она примыкает ко второму, не „все-победному“ подвигу), в девятой строфе которой доминирующее место отведено строчке „в рог не трубят победный“.²⁴

В указанный круг чаадаевских источников вписываются также „Парки“ Мережковского, сюжет которых накладывается скорее всего на лермонтовскую „Думу“. О том, что Введенский был заинтересован в творчестве Мережковского уже говорилось в связи с его использованием в „Элегии“ строфики и рифмовки стихотворения „Л.Н. В(ильки)ной“. В „Парках“ выявляются три момента, которые могли привлечь внимание Введенского. В первую голову это мотив, обозначенный уже в начале текста Мережковского („Будь что будет – все равно“),²⁵ то есть выражение полного согласия с судьбоносным движением к смерти; мало того, Мережковский как бы приглашает Парки привести свою работу к концу (195-196). Во-вторых, в „Парках“ негативно оценивается ситуация „мы“, правда, в несколько ином контексте; однако, в итоге, и тот и другой поэт под „мы“ подразумевают как интеллигенцию, так и поэтов. В-третьих, образ „божественных птиц“ (чьё отношение к Паркам не прямое, а синонимичное), в полете которых „нет пощады“, несомненно, сопряжен с образом „вестников „воли“ Бога (богов), то есть с Парками (ср. указанное „нет пощады“ у Введенского и „Не склоняют их мольбы, | Не пленяет красота“ у Мережковского – 196).

²² Знаменательно, что образ „коня“ в „Элегии“ двойственен: он символизирует не только близость смерти („сумрачные кони“; „всадник бедный“, скачущий к гибели), но и, под воздействием Соловьева, спасительное начало (крылатый конь Персея).

²³ См. его полемическое по отношению к „песне всепобедной“ Соловьева (71) строки „Вдыхая воздух музыкальный – Вдыхаешь ты и тленье“.

²⁴ Здесь следует подчеркнуть, что и строки „Элегии“ о войне, вступающем „в бой неравный“ „с морской волнуемой влагой“, имеют источник в образах борьбы в рамках соловьевского второго подвига, однако Введенский, полемизируя с Соловьевым, решительно отвергает любую возможность победить стихию, чем, по сути, обусловлен и его интерес (об этом речь впереди) к непобедимой стихии у Пушкина (*К морю, Медный всадник*).

²⁵ Д. Мережковский, *Собрание стихотворений*, Санкт-Петербург 2000, 195 (далее по этому изданию с указанием лишь страницы в тексте). – Отметим, наконец, что к обозначенной традиции принадлежит также стихотворения *Только о себе* З. Гиппиус и *Рожденные в года глухие* А. Блока, в отрицательном аспекте трактующие тему „мы“.

4.

Наконец, все указанные интертекстуальные контакты в „Элегии“ подлежат дополнительной, окончательной проверке Пушкиным.²⁶ Это отнюдь не случайно: величая тень Пушкина проходит через многие произведения Введенского, начиная с „Минина и Пожарского“ и до последнего его текста „Где. Когда“, в котором поэт как бы повторяет ритуал пушкинского прощания с безлюдным, вольным миром (стихотворения „Простите, верные дубравы!, К морю“).²⁷

Любопытно в этом отношении, что текст „Элегии“ закольцован пушкинскими мотивами. В зачине его наблюдаются даже два мотива: первый из них – из эпитафии, соотнесенного с „Телегой жизни“ (а также с близлежащими „Дорожными жалобами“) и с „Пиром во время чумы“, второй же – из стихотворения „К морю“ и вступления к „Медному всаднику“; речь идет о том, что Введенский в „Элегии“ встает на точку зрения Пушкина, смотрящего на мир стихии и дел рук человеческих. В концовке обнаруживается в обыгранном виде связь с трагическим сюжетом „Медного всадника“ („всадник бедный“ как контаминация „медного всадника“ и „бедного“ Евгения)²⁸ и вместе с тем в более прямом виде с учителем Пушкина – Державиным, автором элегии „На смерть князя Мещерского“.²⁹

²⁶ Согласно записям Л. Липавского 1933-1934 гг. Введенский полагал, что он „нашел в себе сходство с Пушкиным“ (Л. Липавский, „Разговоры“, ... *Сборище друзей, оставленных судьбою*, 201), однако в дальнейшем он не счел необходимым объяснить в чем данное сходство проявляется.

²⁷ Об упоминаниях о Пушкине в „Где. Когда“ см. в „Примечаниях“ (200, 201, 203). – Отметим здесь, что сближение формул „Ах, Пушкин, Пушкин“ и „О Пушкин, Пушкин“, встречающееся в „Примечаниях“ (203), не верно, ибо формулы эти в интонационном плане разнозначимы („маска“ Пушкина в „Минине и Пожарском“ усогласована с иронической трактовкой сюжета, тогда как в „Где. Когда“ перед читателем предстает возвышенный, печальный образ поэта, с которым лирический субъект Введенского отождествляется).

²⁸ Рассуждения Г. Левинтона относительно роли „бедного рыцаря“ в становлении данного образа (200) не представляются убедительными; к тому же, сюжет пушкинского стихотворения „Жил на свете рыцарь бедный“ никоим образом не вписывается в систему чужих голосов в „Элегии“.

²⁹ Связь с элегией Державина двойная: с самим заглавием, заключающим в себе слова „на смерть“, а также с наглядным откликом в последнем восьмистишии „Элегии“ строчек Державина „Где стол был яств, там гроб стоит; Где пируеств раздавались лики, Надгробные там воют клики, И бледна смерть на всех глядит“ (Г. Державин, *Сочинения*, Ленинград 1987, 76, 78). Вполне возможно, что и образ „лебединых крыл“ навеян стихотворением „Лебеди“ Державина, особенно если иметь в виду, что у Державина лебедь выступает олицетворением поэта, что, в частности, совпадает с побудительным обращением Введенского в его финальном восьмистишии только к поэту. – Не будем вдаваться в подробности истолкований Г. Левинтона, связанных с „лебединым“, „орлиным“ и „трубным“ мотивами в концовке „Элегии“ в контексте их параллелей в разных сочинениях Блока и в *Слове о полку Игореве*. Думается, они справедливы, хотя и несколько озадачивает возможный факт обращенности Введенского к шедевру давней эпохи русской словесности. Здесь нам хотелось бы высказать гипотезу, которую

Бросается в глаза, что пушкинская тема в „Элегия“ – тема поисков смысла жизни, ее тайных пророчеств и смерти; по этой причине ни одно из стихотворений Пушкина с заглавием „Элегия“, даже самое зрелое из них с начальной строкой „Безумных лег угасшее веселье“, сколь ни странно, не входило в данный интертекстуальный ряд: упомянутая „Элегия“ Пушкина говорит как раз о другом, противоположном смерти: „Но не хочу, о други, умирать; | Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать“.³⁰ Введенскому, без сомнений, близок не жизнерадостный Пушкин, а гениальный поэт, предвещающий свою скорую гибель и воспринимающий окружающую его жизнь, как угрожающую гибелью, то есть такой Пушкин, каким недавно показал его Ю. Дружников в книге *Смерть изгой*, – идущим осознанно к смерти и не желающим больше жить.³¹

Сюжет „Телеги жизни“ с его определением времени как движущей силы всего живого (не только лошадей, но и всей человеческой жизни), в метафорическом отрезке утро – полдень – вечер (т. 1, 298) трансформирован в эпиграфе Введенского в одну единственную фразу: „Так сочинилась мной элегия | О том, как ехал на телеге я“; что телега движется по пути к смерти становится наглядным из концовки стихотворения. О переключке „Элегии“ с пушкинской „Телегой жизни“ свидетельствуют также строчки „Они (божественные птицы – К. И.) отсчитывают время, | Они испытывают бремя“, в которых нетрудно усмотреть мотивы из начальной и финальной строк „Телеги жизни“ („Хоть тяжело подчас в ней бремя“, „А время гонит лошадей“ – т. 1, 298). Дорожные жалобы“ уже менее косвенно опираются на тему смерти („На большой мне, знать, дороге | Умереть господь судил“; „Ну, пошел же, погоняй!“ – т. 1, 451). К этому повелительному „погоняй“ отсылает, в частности, повелительное „гони, гони“ (а также „лети“ в следующей строчке) у Введенского, видимо, предвосхищающие ту же самую интонацию ключевого, побудительного „держи равнень“ в последней строфе. Самое впечатляющее явление образа телеги встречается в „Пире во время чумы“; если телега Введенского в эпиграфе взаимосвязана с

весьма трудно доказать, а именно, что в 1940 году, когда *Элегия* писалась, Введенский каким-то образом узнал о в том же году опубликованном исследовании А. Мазона *Слова Игоря* на французском языке. В этом случае система интертекстуальных связей „Элегии“ была бы более компактной и упорядоченной, поскольку связи эти относились бы (с расчетом на год опубликования *Слова о полку Игореве*) на эпоху Пушкина в целом.

³⁰ А. Пушкин, *Сочинения в трех томах*. Том первый. *Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила. Поэма*, Москва 1985, 477 (далее с указанием лишь тома и страницы в тексте).

³¹ См. ряд высказываний смертельно раненого Пушкина: „Я жить не хочу“; „меня не напугаешь: я жить не хочу“; „смерть идет“; „а скоро ли конец? Пожалуйста, поскорее!“ (Цит. по: Ю. Дружников, „Дуэль как самоубийство. Отрывок из нового романа-исследования о финале жизни Пушкина „Смерть изгой“, *Русская мысль* (Париж), 7-13 февраля 2002, 8).

движением к смерти, то новый образ пушкинской телеги в большей степени связан с телегой смерти, поскольку в „Пире во время чумы“ речь идет о телеге с „мертвыми телами“, о „черной телеге“, которая „имеет право всюду разъезжать“ (т. 2, 481, 482), короче говоря, обладает теми же правами, что и смерть. С „Пиром во время чумы“ сближает „Элегию“ также и мотив „гимна в честь чумы“ („Элегия“, в конце концов, и есть, правда весьма странный, но все же гимн к смерти), что имеет своеобразное подспорье в наличии в обоих произведениях мотива пиршества (у Пушкина – в речи Священника, у Введенского – в последней строфе).³²

Основополагающим для дальнейшего развития темы Парок является стихотворение Пушкина *Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы*; в нем, как известно, лирический субъект обращается к поискам смысла жизни и таинственных знамений своей судьбы. Сюжет „Элегии“ в целом представляется „ответом“ Введенского на эти вопрошания Пушкина: смысл этот, по Введенскому, в движении к смерти, причем *твоей*, поэта смерти.³³ Подобные „ответы“ „Элегия“ предлагает и на ряд других пушкинских вопрошаний вроде „Жизнь, зачем ты мне дана?“ (т. 1, 421)³⁴ и „Куда ж нам плыть?..“ из стихотворения „Осень“ (т. 1, 522). В этом контексте явно перекликаются пушкинская строка „Не дай мне Бог сойти с ума“ (т. 1, 523) со строкой Введенского „Сходить с ума не надо“, принадлежащей к седьмой строфе „Элегии“, в которой уже наблюдались отсылки к пушкинским мотивам „бремени“ и „времени“. Наконец, самым примечательным доказательством ориентации Введенского на Пушкина предстает мистическое обстоятельство, связанное с предчувствием поэта-обэриута, что он погибнет в пушкинском, 37-летнем возрасте. В итоге можно предположить, что „Элегия“ в целом дань этому предчувствию.

³² Ср. также слова Молодого Человека: „Зараза, гостя наша, насылает (мрак – К. И.) На самые блестящие умы“ (т. 2, 479) со строкой „Элегии“: „Умов произошла потеря“.

³³ См. в данной связи строчки из пушкинского стихотворения: „От меня чего ты ищешь? | Ты зовешь или пророчишь? | Я понять тебя хочу, | Смысла я в тебе ишу...“ (т. 1, 485). Ср. также начало *Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы*: „Мне не спится, нет огня; Всюду мрак и сон докучный“ (т. 1, 485) со строчками „Элегии“: „А в ночь не спим, томимся, плачем, | Мы ничего почти не значим, | Мы жизни ждем послушной“.

³⁴ Ср. в данной связи обыгрывание Введенским относящегося к жизни пушкинского словосочетания „дар напрасный“ (т. 1, 421) в последней строчке первой строфы „Элегии“: „И смерти час напрасный“; ср. также контаминирование Введенским вопроса „(кто – К. И.) ум сомнением взволновал?“ и констатации „сердце пусто, празден ум“ (т. 1, 421, 422) из того же стихотворения („Дар напрасный, дар случайный“) Пушкина в строках „Элегии“: „В пустом сомненье сердце прячем“, „Ни мыслям, ни делам не веря“.

Matthias Freise, Ulrike Katja Seiler

METAPOETIK ALS BEGEGNUNG MIT GOTT IN ČAPEKS *HORA*

Metapoetik und Zyklizität

Um einen literarischen Text mit seinem kulturellen Kontext in Verbindung zu bringen, wurde zumeist die Einbettung des Textes in die geistigen, politischen und sozialen Strömungen der Zeit untersucht. Im Strukturalismus wurde dann das Verhältnis von Text und kulturellem Kontext als eine Aktivität betrachtet, die vom Text selbst ausgeht. In der als Allusion verstandenen Intertextualität schafft sich der Text selbst seinen Kontext, indem er gezielt auf Prätexte zugreift, deren Sinnpotential aktiviert und in seine eigene Sinnstruktur einbaut. Es gibt nun noch eine höhere Stufe von Intertextualität, die im weiteren als Metapoetik bezeichnet werden soll. Hier verweist der Text nicht nur aktiv auf seinen Kontext; er verweist darüber hinaus auf seine eigene Stellung in diesem Kontext. Eine Metapoetik in diesem Sinne ist aber zu unterscheiden vom Phänomen der bloßen Selbstreferenz. Autoreferentielle Texte verweisen lediglich auf die Bedingungen ihres Entstehens, auf ihre Möglichkeit oder, paradoxal, auf ihre Unmöglichkeit. Es handelt sich bei ihnen zumeist um Selbststilisierungen, um gleichsam narzisstische Selbstrezeptionen. Das gilt auch für den Konstruktivismus, wenn er nur auf die Künstlichkeit, das „Gemachtsein“ des Textes referiert und damit narzisstisch auf den „Macher“ verweist. All das ist noch keine Metapoetik, wenn der Verweis auf den Sinntransfer zwischen Text und Kontext fehlt. In der Metapoetik verbinden sich nun Intertextualität und Selbstreferenz zum „Wissen“ des Textes um seine kulturelle Rolle. Metapoetik grenzt sich von reiner Intertextualität durch das dem Text inhärente Selbstbild ab, von der Selbstreferenz unterscheidet sie sich durch das Bewusstsein um die kulturelle Situation, die im metapoetischen Text auch zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne ist Metapoetik immer zugleich Reflexion auf die künstlerische Sinnbildung und damit selbst sinnbildend. Der sich dabei konstituierende Metasinn hebt den zugrundeliegenden Sinn nicht auf, er stellt ihn in eine Epoche, demonstriert seine Prozesshaftigkeit und reflektiert seine Rolle beim Zustandekommen des kulturellen Paradigmas. Insofern thematisiert Metapoetik nicht lediglich die poetische Technik, sondern findet in sich das Denken der Epoche, ihre charakteristische Haltung zur Welt. Metapoetik betrifft nicht nur

den Autor und sein Werk, sondern kommentiert zugleich die sinnschaffende Aktivität des Rezipienten im Umgang mit dem Text.

Die unüberschaubare Menge unterschiedlichen thematischen Materials, das in einer Epoche künstlerisch verarbeitet wird, scheint es unmöglich zu machen, die kulturelle Situation dieser Epoche zu erfassen, ja, in der Regel wird von den Zeitgenossen ihre Zugehörigkeit zu einer Epoche überhaupt bestritten. Die metapoetische Dimension von Texten, so sei hier als These formuliert, offenbart jedoch die Struktur und eröffnet damit einen Zugang zu der Identität einer Epoche. Darum kann aus ihr auf ein kulturelles Paradigma geschlossen werden. Gerade über die Metapoetik ist es zudem möglich, kulturellen Wandel zu erfassen, denn sie dokumentiert die künstlerische Situation, dass ein thematisches Material nicht mehr selbstverständlich verarbeitet werden kann, sondern diese Verarbeitung zugleich auch noch gerechtfertigt werden muss. Darin offenbart sich die Ablösung kultureller Paradigmen.

Die metapoetische Dimension literarischer Texte hat im 20. Jahrhundert von der klassischen Avantgarde bis zur Postmoderne eine ganz dominierende Stellung. Kaum ein Text kommt ohne sie aus; kaum eine Deutung kann auf ihre Berücksichtigung verzichten. Das hat seinen Grund in einer kultur- und literaturgeschichtlichen Situation, in der literarische Sinnbildung selbst in Frage gestellt wird – nicht mutwillig oder aus purem Überdruß, sondern aufgrund der zugrundeliegenden Kommunikationsstruktur der Epoche. So sind im 20. Jahrhundert die sinnliche Erfahrung einerseits und das intellektuelle Konstrukt andererseits so weit auseinandergerückt, dass nur mehr die Metapoetik in der Lage ist, den Sprung von der sinnlichen Erfahrung, die ein Kunstwerk bereitstellt, zu einer kulturellen und damit gesellschaftlichen Bedeutsamkeit zu leisten. Der Wegfall axiologischer Hierarchien verbietet auch strukturelle Hierarchisierungen innerhalb der Kunstwerke, und das dadurch erzeugte „pluralistische“ Nebeneinander sinnlicher Wirkungen und die Affirmation des puren Materials ist in der Regel nur noch als innermediale Revolte, als Auseinandersetzung mit der eigenen Daseinsberechtigung der Kunst zu motivieren.

Versteht man „Sinn“ als festen Bezug des sinnlichen Eindrucks auf eine zugehörige Kategorisierung oder Axiologisierung, dann vermeidet die Kunst des 20. Jahrhunderts konsequent, Sinn zu haben. Zugleich diffamiert sie in meta-fiktionalen Aussagen diesen Bezug als autoritär und zentralistisch. Charakteristisch ist darum das Anheimgen des Sinns an die vielfältigen Standpunkte der Leser bzw. Betrachter sowie die Vorliebe für vieldeutige Semantiken wie Ironie, Ambivalenz, Polyvalenz und Paradigmatisierung. Zugleich wird individuelle wie auch soziale Identität problematisiert, denn sie ist das Produkt und das Ziel von Sinnbildung. Demzufolge favorisiert das 20. Jahrhundert den Zerfall bzw. die Fragmentierung des Ich und die multikulturelle beziehungslose soziale Vielfalt (Kulturpluralismus). Identität als fester Bezug zwischen sinn-

licher Erlebniswelt und geistiger Form wird abgelöst durch die Gier nach sinnlicher Erfahrung auf der einen Seite und die schrankenlos portierbare intellektuelle Konstruktion auf der anderen Seite.

Als die einzige noch mögliche und legitime Sinnbildung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts erscheint somit die Metapoetik. Sie unterläuft das Sinn-Tabu der Avantgarde, selbst wenn sie es explizit propagiert. Das erzählerische Werk Karel Čapeks steht nun gerade am Übergang in dieses Kulturparadigma. Es demonstriert, wie der Verzicht auf Sinn, und damit in eins auf Identität, literarisch inszeniert und zugleich metapoetisch gedeutet werden kann. Da Čapeks Prosawerk selbst noch kein Teil der Avantgarde ist, sondern am Übergang zu ihr steht, ist sie in der paradoxen Position, eine kohärente Geschichte von der Identitätslosigkeit erzählen zu wollen.

Besonders deutlich wird Čapeks Übergangsstellung in einem Zyklus sämtlich metapoetisch zu deutender Erzählungen, den er 1919 unter dem Titel *Boží muka* veröffentlicht hat.¹ Der erste Teil dieses Zyklus umfasst fünf Erzählungen, wobei die beiden Eröffnungserzählungen (*Šlépěj I* und *Lida I*) nach der mittleren Erzählung in umgekehrter Reihenfolge thematisch fortgesetzt werden (*Lida II* und *Šlépěj II*). Es ergibt sich für den Zyklus also eine Ringkomposition, die als wesentliches Element bei der Erschließung einer Gesamtaussage des Zyklus zu berücksichtigen wäre. Vor allem die innerhalb dieses Ringes zentrale, von den anderen Erzählungen eingerahmte Erzählung *Hora* (Der Berg) erhält durch ihre kompositionelle Stellung eine Schlüsselrolle für die Deutung des Gesamtzyklus. Für die „äußeren“ Erzählungen dieser Ringkomposition, *Šlépěj* und *Elegie* (*Šlépěj II.*), hat Matthias Freise in seinem Aufsatz *Auf den Spuren von Karel Čapek*² die metapoetische Dimension deutlich gemacht. Sie besteht im Wesentlichen in einer Reflexion über das Verhältnis zwischen Autor und Held, zwischen der fiktiven Welt und ihrem Schöpfer, der in ihr eine Fußspur hinterlässt bzw. seinen Figuren einen Besuch abstattet. So gibt er den fiktiven Figuren Rätsel auf und inspiriert sie zu philosophischen Überlegungen. Der Autor erschien als der Gott der fiktiven Welt, dessen Wirken nicht an die der fiktiven Welt immanenten Gesetze von Kausalität und Logik (die Fabel), sondern nur an seinen eigenen, den fiktiven Figuren unzugänglichen Plan (das Sujet) gebunden ist.

Doch Gott ist bei Čapek nicht nur eine Metapher für die Autorfunktion. Vielmehr gilt auch umgekehrt, dass die Autorfunktion auf Gott in seiner Beziehung zum Menschen und seiner Kultur hinweist. Es wird also zu zeigen sein, inwieweit die Erzählungen des Zyklus *Boží muka* eine über die bloße Selbstreferenz hinaus gehende metapoetische Dimension haben und damit die in ihnen inszenierten „Begegnungen mit Gott“ auf mehr als nur auf die narrativen Hierarchien

¹ Zitate aus *Boží muka* im weiteren nach: Karel Čapek, *Boží muka. Kniha novel*, Praha 1981.

² *Zeitschrift für Slavistik* 40 (1995), Heft 2, 145-156.

literarischer Texte verweisen. Vielmehr reflektieren die Erzählungen des Zyklus zugleich den kulturellen Prozess der Säkularisierung, wenn man diesen nicht lediglich als Emanzipation von religiösen Sinnangeboten, sondern generell als fortschreitende Sinndestruktion versteht. Durch diese Rückwendung von der selbstreferentiellen in die kulturelle Reflexion bleiben alle durch eine solche Begegnung mit Gott aufgerufenen erkenntnistheoretischen und theologischen Probleme in Geltung. Andererseits hebt aber der selbstreferentielle Aspekt der Metapoetik die Erzählungen über die Illustration religiöser oder philosophischer Probleme hinaus. Diese Wechselseitigkeit von kultureller Referenz und ästhetischem Selbstbezug bringt die Dimension der Geschichtlichkeit von Kultur zum Vorschein, auf die alle Metapoetik letztlich verweist.

Dies gilt sowohl für die hier zu untersuchende Erzählung *Hora* als auch für den gesamten Zyklus. Die implizite metapoetische Aussage stellt das Sinnzentrum der Erzählung *Hora* und zugleich das zyklische Sinnzentrum von *Boží muka* dar. Zu zeigen, wie die metapoetische Aussage von *Hora* mit den anderen Erzählungen des Zyklus vernetzt ist, kann jedoch im Rahmen dieses Beitrags nur angedeutet werden. Verwiesen sei jedoch auf einen Brief Čapeks an S.K. Neumann vom 5.12.1917:

Je to (Boží muka) kniha prointelektualistická, kniha krize a rozvratu všeho racionálního. Klíčem je třeba „Elegie“, pak „Hora“.
 Es ist dies (Boží muka) ein prointellektuelles Buch, ein Buch der Krise und der Zersetzung von allem Rationalem. Seine Schlüssel sind vielleicht „Elegie“ und „Hora“.

Kompositionell könnte *Hora* innerhalb des Zyklus entweder den Dreh- und Wendepunkt des Zyklus abgeben – dann hätten wir es mit einer narrativen, diachronen zyklischen Struktur zu tun –, oder aber seinen Gipfel- und Scheitelpunkt – in diesem Fall wäre der Zyklus paradigmatisch strukturiert, in einer eher räumlich zu denkenden Simultanität und Zuordnung seiner Teile. Zwar sind die nach der Mitte des Zyklus positionierten Erzählungen jeweils auch als zeitliche Fortsetzungen ihrer Pendanten erkennbar. In der Sinnstruktur zumindest von *Elegie (Štěpěj II)* gibt es jedoch keine Anhaltspunkte für eine narrative Wende oder Drehung, die Erzählung erscheint ihrem Sinn nach als eine Variante der ersten. Auch der Titel *Hora* für die zentrale Erzählung des Zyklus verweist eher auf eine paradigmatische Struktur.

Die Jagd

Im Steinbruch am Fuß eines Berges wird ein Toter mit zerschmettertem Gesicht gefunden. Alle Identitätsmerkmale sind aus der Kleidung entfernt worden, doch auf seinem Kopf liegt unbeschädigt ein Hut. Deshalb schließt man darauf, dass

es sich um Mord handelt. Der mutmaßliche Mörder wird von verschiedenen Zeugen sehr unterschiedlich beschrieben. Bei allen hat er Grauen erregt, doch niemand hat ihm wirklich ins Gesicht geblickt, weil es immer verhüllt war. Als man ihm näher kommt, flieht er in Dunkelheit und Nebel auf einen nahegelegenen Berg. Die Verfolger teilen sich in drei Gruppen. Zwei Männer, der Kommissar und Slavík, ein Neugieriger, gehen auf einem Pfad zu einer Berghütte (samota) auf dem Gipfel. Zwei andere Männer, der Detektiv Pilbauer und Jevíšek, ein Geiger und Komponist, der in der Nähe des Berges wohnt, gehen auf der Fahrstraße nach oben. Die verbleibenden Männer sollen den Berg umzingeln. Die jeweils zwei Männer, die den Berg besteigen, unterhalten sich unterwegs über die Beweggründe ihrer Verfolgung. Zunächst werden Weg und Gespräch von Kommissar Lebeda und Slavík erzählt. Sie erreichen die Berghütte, wo sich der Mörder auf dem Dachboden verborgen hat. Der Kommissar steigt hinauf, doch der Mörder entkommt durchs Dachfenster.

Nun stehen Pilbauer und Jevíšek im Mittelpunkt. Auch sie äußern sich zu den Beweggründen der Verfolgung. Als Jevíšek plötzlich einen Schatten durchs Dickicht huschen sieht, eilt er hinterher. Er trifft auf den Verbrecher, spricht mit ihm, sieht ihn jedoch nicht. Jevíšek hat Mitleid mit dem Verbrecher und will ihm helfen. Doch dieser will sich nicht helfen lassen. Jevíšek verliert ihn. Am nächsten Morgen wird Jevíšek von Slavík, Pilbauer und dem Kommissar zu Hause besucht. Sie erzählen, dass der Mörder abgestürzt sei. Der Kommissar ist ermattet, Pilbauer in Erinnerung versunken, Slavík von Selbstquälerei geplagt. Jevíšek erzählt, dass er mit dem Mörder gesprochen habe und schließt mit den Worten:

Kdy byste ho je slušeli – Ach, jak dobře byste mu mohli rozumět! (52)
Hätten Sie ihn nur gehört – Ach, wie gut hätten Sie ihn verstehen können!

Gleich zu Beginn baut die Erzählung einen deutlichen Gegensatz auf. Das am Grund (na dně) eines Steinbruchs, unter der Felswand spielende Kind, das den Toten findet, markiert eine extrem von unten nach oben gerichtete Froschperspektive, der eine extreme Vogelperspektive gegenübergestellt wird:

Kdo by stál nahoře nad lomy, viděl by celou ves jako na dlani; [...] viděl by vyběhnout drobnou mužskou postavu a spěchat po vsi s rozčileným chvatem mravence. (32)

Wer oben über den Steinbrüchen stünde, sähe das ganze Dorf wie auf der Handfläche; [...] er sähe eine winzige Männergestalt herauslaufen und mit der erregten Hast einer Ameise das Dorf durchheilen.

Sodann werden beide Perspektiven aufeinander bezogen. Von oben erscheint das „Unten“ lächerlich; von unten, angesichts der furchtbaren Höhe des Felsens, würde man dagegen „einen Schauer von Entsetzen und Andacht verspüren“. Das

Gegenüber der Perspektiven wird so zum Dialog zweier Haltungen, einer göttlichen, die über die menschliche Wirrnis lacht, und einer menschlichen, die vor Gottes Erhabenheit zittert. Dieses Gegenüber ist noch keine wirkliche Begegnung des Menschen mit Gott, verweist jedoch implizit auf die Besuche Gottes bei seinen Geschöpfen in den Šlěpěj-Erzählungen. Der Berg im Titel der Erzählung erwirbt die Qualität eines Gottesortes oder -sitzes.

Hatte sich Gott in *Elegie (Šlěpěj II)* als alter Bettler und Vater der Musen auf dem Berg verborgen und von dort auf den Menschen geschaut, „damit man ihn nicht sähe“, so erscheint Gott in *Hora* in der Figur des namenlosen Mörders verkörpert, der vor den Menschen auf den Berg flüchtet. Für die Parallele vom Mörder in *Hora* zum Gott-Autor in den Šlěpěj-Erzählungen spricht auch, dass in *Hora* die Verfolger unten, wo der Tote liegt, Fußspuren des Mörders entdecken, Spuren von sehr großen Stiefeln und damit der Spur in Šlěpěj ähnlich. Während in den Šlěpěj-Erzählungen die „göttliche“ Natur der entsprechenden Figuren kaum angedeutet war, ist der Mörder in *Hora* durch einer Vielzahl von Bildern und Anspielungen als Gottes- oder Christusfigur zu identifizieren. Der Mörder, der gejagt wird, verhüllt sich und wird von den Zeugen als „riesig und entsetzlich“ beschrieben, er verbreitet ein „namenloses Grauen“. Seine Namenlosigkeit verweist auf die Weigerung Gottes, Moses seinen Namen zu nennen, und sein Rückzug auf den Berg auf die Begegnung Moses' mit Gott auf dem Berg Horeb. Darauf verweist neben der lautlichen Ähnlichkeit von *Hora* und *Horeb* auch die Erwähnung des brennenden Dornbuschs in *Elegie (Šlěpěj II)*. Der Berg ist „der höchste Berg der Gegend“ und sein Gipfel ist in Nebel gehüllt. Ist er damit einem Götterberg ähnlich, so wird er durch Anthropomorphisierung dem Mörder äquivalent: sein „ungeheurer Körper“ verweist auf die Riesengestalt des Mörders. Das Gesicht des Unbekannten hatte einen „quälenden“ (mučíný) Eindruck gemacht, was auf den Zyklustitel *Boží muka* verweist. Der Kutscher, der ihn aus dem Städtchen wegfahren soll, hat den merkwürdigen Namen „s pomocí Boží“ (mit Gottes Hilfe). In Sv. Anežka (St. Agnes) quartiert sich der Unbekannte ein, bevor er den Berg besteigt, der später umzingelt wird – der Name des Ortes verweist auf das Agnus dei, auf die Rolle Christi als Opferlamm für die Menschheit. Er weist insofern auf den Tod auch des Mörders voraus, den er mit dem Opfertod Christi in Verbindung bringt.

In der Metaphorik der „offenen Wunde“, die durch den Steinbruch in der Flanke des Berges klafft, liegt im Kontext mit dem am Fuß des Berges aufgefundenen Leichnam eine Anspielung auf die Lanzenwunde Christi am Kreuz. In Bezug auf diese Wunde wird in der Erzählung erstmals das Attribut „rätselhaft“ gebraucht, das Slavík später mehrfach für den Mörder und seine Tat verwendet. Das Haus auf dem Gipfel, das dem Mörder kurzzeitig als Zuflucht dient, verlässt der Unbekannte über ein Fenster im Dachgiebel, also in einer Art von Himmelfahrt. An eben diesem Giebel liest Slavík die altschechische Aufschrift:

Deg Bůh sstestj domu tomu, / vystawěl gsem, newjm komu. (44)
 Gott, lass dem Hause Glück geschehen, / Ich hab's erbau't, weiß nicht für
 wen.

Diese Worte kann man als Verweis auf Gott und implizit zugleich auf den Unbekannten als dem kurzzeitigen Nutzer des Hauses und speziell des Giebel Fensters verstehen. Der Geiger und Komponist Jevříšek reflektiert über seine Kunst, die ihm eine Suche nach etwas Übermenschlichem zu sein scheint, das dem Menschen entfliehen muss. Dabei kommt ihm die Analogie dieser Suche, die als Suche nach dem Göttlichen zu verstehen ist, zu der aktuellen Verfolgungsjagd in den Sinn. Schließlich begegnet er dem Mörder, der unentwegt „Jesus Christus!“ ausruft, zunächst das Vaterunser betet und schließlich wie Jesus Gott darum bittet, ihm seinen Tod zu ersparen. Sehr deutlich kommt die Analogie des Mörders mit Gott in einer Doppeldeutigkeit zum Ausdruck, die dem Kommissar unterläuft. Er spricht von „jenem da oben“, und Slavík fragt nach: „Gott?“, worauf der Kommissar erläutert: „Nein. Der Mensch. Der Verbrecher, welcher flieht.“ Schließlich erklärt Slavík, wer dem Rätsel begegne – und das Geschehen, dem er beiwohnt, ist für ihn das allergrößte Rätsel – empfinde „Timor Dei“, d.h. Gottesfurcht.

Wir sehen also, dass der Mörder vielfach in einer Analogie zu Gott, dabei aber zumeist konkreter in einer Analogie zu Christus steht. Für einen Gott-Autor, der wie in den Štěpěj-Erzählungen seine Geschöpfe auf der Erde besucht, wäre eine solche Konkretisierung durchaus angebracht. Man könnte die Besuche des Autors in der fiktiven Welt als avantgardistisches Spiel mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität, zwischen dem „allwissenden“ Autor und den „unwissenden“ Helden deuten. Doch aufgrund der Übergangsstellung Čapeks in der kulturellen Entwicklung wird diese Grenze nicht einfach spielerisch aufgehoben, sondern sie wird zum Gegenstand einer impliziten metapoetischen und metakulturellen Reflexion,³ die im weiteren erschlossen werden soll. Dafür sind alle literarischen Verfahren des Textes symbolisch auszuwerten.⁴

Vor dem Hintergrund der in der Erzählung allgegenwärtigen Gottes- und Christus-Allusionen in der Figur des mutmaßlichen Mörders erscheint es am

³ Man kann die Übergangsstellung Čapeks in dieser Hinsicht mit der des russischen Literatur- und Kulturtheoretikers Michail Bachtin vergleichen. Mit seiner Theorie eines Dialogs zwischen Autor und Held thematisiert Bachtin eine erst durch die avantgardistische Aufhebung der Instanzenhierarchie und mit ihr der Grenze zwischen Leben und Kunst möglich gewordene Begegnung. Er versucht ihr aber, anders als die Avantgarde selbst, einen Sinn zu verleihen und weist so bereits über den immanenten kulturellen Horizont der Avantgarde hinaus.

⁴ Eine solche Auswertung legen auch die Dialoge nahe, in denen die Figuren über den Sinn ihres Tuns reflektieren, ohne zu einer sinnvollen Antwort zu kommen. Auch darin ist *Hora* den Štěpěj-Erzählungen gleich.

zweckmäßigsten, eine Auswertung der Symbolik von der Beziehung der anderen Figuren zu ihm ausgehen zu lassen. Als sich der Gejagte auf den Gipfel des höchsten Berges zurückgezogen hat, tritt der Kommissar aus dem Haus am Fuße dieses Berges hinaus:

[...] a pohlížel na ohromné těleso hory, jako by je vyzýval v boj. (39)

[...] und blickte auf den ungeheuren Körper des Berges, als fordere er ihn zum Kampf heraus.

Der Berg, der mit dem Mörder metonymisch und metaphorisch verschmilzt, symbolisiert Gott, den Erhabenen, der hier von dem Kommissar und seinen Helfern zum Kampf herausgefordert wird. So ist die Jagd auf den Mörder zugleich als eine Jagd auf Gott zu verstehen.

Über Grund und Methode dieser Jagd lassen sich der Kommissar und auch der Detektiv ausführlich aus. Er handele, so meint der Kommissar, nicht im Namen seiner Person, sondern im Namen einer Macht, deren einziges evidentes Urteil der Befehl ist. Ihre Technik ist die organisierte Menschenbeherrschung, so heißt es später, und ihre Kraft ist das Gesetz. Was zunächst wie eine Theorie des Totalitarismus anmutet, kann dies doch nicht sein, wenn man die Erläuterungen von Detektiv Pilbauer hinzuzieht. Pilbauer gehorcht dem Befehl, dies sei das vernünftigste. Der, der Befehle gibt, fehle jedoch, und im übrigen sei zu befehlen die größte aller Verirrungen. Diese Worte können nicht auf den Totalitarismus bezogen werden, der doch ohne einen obersten Befehlshaber nicht auskommt. Die merkwürdigen Worte Pilbauers verweisen auf eine „Befehls“-Struktur, die einen ersten oder obersten Befehl sowie überhaupt den Menschen als Befehlsgeber ausschließt. Eine solche Struktur weist die Kausalität auf, die Kette von Ursachen und Wirkungen. Ihr zu gehorchen, ist „das Vernünftigste“, wie Pilbauer sagt, sie gibt Pilbauer die geradezu ungläubliche Sicherheit, mit der er sich in einem ihm vollkommen unbekanntem Gelände im Dunkeln bewegt, während der Künstler Jevšek, der sich der Logik der Kausalität nicht unterwirft, in dem ihm eigentlich vertrauten Gelände ständig vom Weg abkommt. Pilbauer trifft den Weg „nach dem Befehl“ der Kausalität, und der Kommissar erläutert ihre Macht, indem er betont, sie löse kein Rätsel, sondern entscheide nur über die Dinge, darin liege ihre Stärke und Selbstverständlichkeit. Sie ist eine Technik, kein Erkenntnisinstrument, eine Technik der Beherrschung von Natur und Mensch, nach der Entscheidungen gefällt werden können. Sie ist ein Gesetz, das keine Person erlassen hat und das auch keine Person für sich in Anspruch nehmen kann. Wer sich der Kausalität unterwirft, handelt nicht im Namen seiner selbst, sondern im Namen des Natur-Gesetzes.

Slavík kritisiert diese Vorgehensweise als „furchtbar unintelligent“:

Místo abychom tajemství řešili, chceme je jen vyzvědět. [...] Snad ho chytíme, ale bude to už jen surová zajímavost faktu. (41)

Anstatt das Geheimnis zu lösen, wollen Sie es nur erkunden. [...] Vielleicht fangen wir ihn, aber es wird nur mehr das rohe Interesse des Faktums sein.

Die Kausalität führt nur von Fakten auf neue Fakten. Das Geheimnis der Erkenntnis, das eigentliche Warum des Weltzusammenhangs wird so, durch kausalitätsgeleitetes Fragen, nie gelöst. Kausalitätsgeleitetes Fragen aber ist Wissenschaft im modernen Verständnis. Sie wird von dem philosophisch denkenden Slavík als „bloße Bärenjagd“ bezeichnet. Den metafiktionalen und zugleich philosophischen Kommentar dazu finden wir in Slavíks Notizbuch:

Podstata organisace: udělat z tebe hmotu. Jsi těleso výkonné, vedené cizí vůlí; Jsi část – a tedy věc *podstatně* závislá. Uznáv vůdce, přeložil's motivy a cíl, vůli a rozhodování do něho; i nezbyvá tobě než duše pasivní, kterou cítíš *jako utrpení*... (40)

Wesen der Organisation: aus dir Materie zu machen. Du bist ein ausübender Körper, von einem fremden Willen gelenkt; du bist ein Teil – und also eine *wesentlich* abhängige Sache. Den Führer erkannt habend, hast du die Motive und das Ziel, den Willen und die Entscheidung auf ihn übertragen; und es verbleibt dir nur eine passive Seele, die du *als ein Leiden* empfindest.

Im Lichte der Kausalität wird der Mensch als ein bloß ausübender Körper verstanden, als ein Teil der materiellen Natur. Dieselbe Rolle wie die Kausalität in der Wirklichkeit spielt die Fabel im Erzähltext. Der Held ist ihr unterworfen, ohne dass es einen Autor für sie gäbe, denn die Fabel richtet sich nach der inneren Logik der Handlung, nicht nach dem Belieben des Autors. Empfindet man als Held diese Einordnung als eine Passivität – der Kommissar und der Detektiv verstehen sie unreflektiert als eine Aktivität –, dann empfindet man sie als ein Leiden. Die literarische Figur wird zum bloßen Mechanismus. Dem hält der Kommissar entgegen, die „Praxis“, d.h. die Kausalität, sei ein sehr nützliches Werkzeug, wie ein Revolver oder eine Zange. Ihr zu folgen sei der einzig rechte und sichere Weg. Was man mit ihr berührt, verwandelt sich in ein Werkzeug, auch der Mensch, auch, so der Kommissar, Slavík.

Slavík ist also nach Meinung des Kommissars nicht Geschöpf seines Autors, sondern Spielball der kausalen Kräfte. Die Macht, der er unterworfen ist, ist keine Autorpersönlichkeit, sondern ein abstraktes Prinzip. Es gibt jedoch jemanden, der sich dieser Macht entwindet: „jener oben“, so der Kommissar. Er meint damit den Verbrecher, doch Slavík missversteht ihn gar nicht, wenn er zurückfragt: Gott? – hat doch der Verbrecher mit Gott gemeinsam, dass sein Tun nicht „auszurechnen“, mit Kausalität nicht zu ermitteln ist. Darum kann der Mörder in dieser Geschichte auch weder ermittelt noch gestellt, sondern nur

getötet werden. Die Antwort der Natur, der Kausalität auf den Tod ist nur wieder der Tod, es gibt kein Verstehen. Durch die Erklärung der Welt nach dem Prinzip der Kausalität, also durch die moderne Wissenschaft, kann Gott nicht „erkannt“, sondern nur wie der Mörder in die Enge getrieben und schließlich „getötet“ werden, d.h. für sein Wirken verbleibt immer weniger Raum, bis es gänzlich verneint wird. Dem entspricht die Entmachtung und schließlich der Tod des Autors in der Literatur der Moderne. Vom ehemals allmächtigen Schöpfer wird er zunächst zum Handwerker des Wortes, dann zum bloßen Vorwand für den auf sich selbst verweisenden Text und schließlich zum Usurpator des Textes, dessen Macht gebrochen werden muss.⁵

Doch schon in *Štěpěj* und *Elegie (Štěpěj II)* versagte die Kunst kausalen Schließens angesichts des Rätsels, das den fiktiven Figuren aufgegeben war. In *Hora* stehen den „Kausalitätsdienern“ Lebeda und Pilbauer der Komponist und Geiger Jevřšek sowie der Hauptheld Slavík gegenüber. Letzterer ist durch seinen Namen (Nachtigall), durch die Notizen, die er sich macht, durch seine herzliche Freundschaft zu Jevřšek und durch seine perspektivische Nähe zum Erzähler als Dichter und Philosoph zu erkennen. Das Gegenüber der „kausalen Schließer“ und der „Philosophen und Künstler“ wird in der Geschichte dadurch akzentuiert, dass jeweils einer der einen und einer der anderen „Fraktion“ gemeinsam den Berg besteigen, auf dem sich der Mörder verborgen hält, wobei beide Paare jeweils kontrovers über den Sinn ihres Tuns reflektieren.

Das Quartett

a) Slavík

Schon zu Beginn der Erzählung wird Slavík eine besondere Stellung im Perspektivsystem eingeräumt. Unmittelbar nach der Gegenüberstellung des erhabenen Standpunkts oben und des ehrfürchtigen menschlichen Standpunkts von unten heißt es von ihm:

[...] cítil se sirý mezi oblohou a zemí, mezi stráněmi a domky [...] (32)
 [...] er fühlte sich verwaist zwischen Himmel und Erde, zwischen Hängen und Häuschen [...]

Mit dieser Standortbestimmung wird Slavík in der Erzählung vorgestellt. Er erscheint so als möglicher Vermittler zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, zwischen Oben und Unten, der aber dieser Rolle nicht gerecht werden kann, da er „verwaist“ zwischen beiden Sphären steht, d.h. den Kontakt zu beiden verloren hat. Doch er weiß um beides, und so ist er auf der Suche. Er

⁵ Vgl. Matthias Freise, „After the Expulsion of the Author“, *Face to Face. Bakhtin in Russia and the West*, Carol Adlam etc., (Eds.) Sheffield 1997, 131-141.

begreift das Verhalten des Täters nicht als eine kausale Rechenaufgabe, sondern als ein Rätsel, als ein der Kausalität spottendes Paradoxon. Wie schon die Fußspur in *Štěpěj* erscheint auch in bezug auf den Mörder eine „äußere“, d.h. naturimmanente Erklärung unmöglich. Slavík sucht eine „innere“, d.h. eine die immanente Logik der fiktiven Welt überschreitende geistige Lösung. Er sucht nicht die offenen Enden der Fabel zu verbinden, sondern er sucht das Sujet, den inneren, auf Sinn bezogenen Grund für das Geschehen. Im Unterschied zur ersten Erzählung des Zyklus gibt es hier jedoch die Gegenposition des Kommissars, der auf eine „äußere Lösung“ beharrt.⁶ Für diese Lösung steht der Revolver, der gleichsam als unwiderlegbares Gegenargument gegen Slavíks Forderung nach einer inneren Lösung erscheint:

„Materialismus je vůbec bez tajemství. [...] Zkrátka čekal jsem vnitřní řešení.“ „Nemáte snad s sebou revolver?“ ptal se komisař. (41)
 „Der Materialismus ist überhaupt ohne Geheimnis. [...] Kurz, ich habe eine innere Lösung erwartet.“ „Haben Sie vielleicht einen Revolver bei sich?“ fragte der Kommissar.

Der Revolver, Instrument der „Bärenjagd“, hilft letztlich nicht, den Verbrecher zu finden, sondern dient nur dazu, ihn in den Tod zu treiben. So versagt auch Pilbauer, der „nach dem Befehl“ doch so zielsicher geht, als der Verbrecher vor ihm auftaucht, während Jevříšek ihm zu folgen und zu begegnen vermag. Die „innere Lösung“ soll nicht das Verbrechen aufklären das Slavík „nicht interessiert“, sondern das, was an der Situation „unerkklärlich“ ist. Wir werden somit durch Slavík geradezu gewaltsam auf die metapoetische Ebene gestoßen. Es geht hier nicht, sagt er gleichsam dem Leser, um einen Mord und seine Aufklärung; die Erzählung hat ein Geheimnis, birgt ein Rätsel, und das zu lösen, seid ihr aufgerufen! Nicht die fiktionsimmanente „Aufklärung“ der Kriminalgeschichte, sondern der hinter dieser Geschichte stehende symbolische oder allegorische Sinn liefert die Daseinsberechtigung für die Erzählung und die in ihr auftretenden Figuren. Der Kommissar stellt eine Verbindung zwischen beidem her:

Snad by bylo možno zúrodnit pole pouhou modlitbou: ale bylo by to technický špatně. Snad jsou vnitřné cesty ty nejkratší a nejpřímější ze

⁶ Vgl. die spätere Erzählung *Štěpěje* aus dem Erzählband *Povídky z jedné kapsy* (1928), in der der Hauptheld Rybka verbissen nach natürlichen Ursachen (für das Enden der Fußspur) sucht. Der herbeigerufene Kommissar sucht hier nicht mehr nach Naturkausalität, sondern nach sozialen Gesetzmäßigkeiten. Eine „innere Lösung“ gibt es in dieser Erzählung nur auf der Ebene der Symbolik. Vgl. dazu und zu den Unterschieden zwischen *Štěpěj* und *Štěpěje* Freise 1995 (wie Fußnote 2).

všech; ale jsou technicky nesprávné. Snad by bylo možno uhádnout zločin pouhým mravním tušením; ale intuice je neodborná. (42)

Vielleicht wäre es möglich, ein Feld durch ein bloßes Gebet fruchtbar zu machen; aber das wäre technisch schlecht. Vielleicht sind die innerlichen Wege die kürzesten und direktesten von allen, aber sie sind technisch unrichtig. Vielleicht wäre es möglich, ein Verbrechen durch eine bloße sittliche Ahnung zu erraten, aber die Intuition ist nicht fachgemäß.

Der Kommissar erkennt also die Existenz des Sujets an. Zugang zu ihm könnte durch den Dialog mit dem Autor (Gebet) oder durch das (uns von Gott eingegebene) sittliche Gefühl hergestellt werden. Über das Sujet, d.h. den Sinn, würde man sogar auf kürzerem Wege zu Antworten auch auf diejenigen Fragen kommen, die lediglich die Fabel aufwirft. Der Grund, diese Wege abzulehnen, liegen in der Technik, d.h. der wissenschaftlichen Handlungsanweisung zur Lösung von Problemen. Auch der mögliche Erfolg rechtfertigt kein Abweichen von ihr.

Slavík aber bleibt auch der Erfolg versagt, er findet den Sinn, die „innere Lösung“, nicht, er ringt die ganze Zeit um sie, das Geschehen erklärt er immer wieder für rätselhaft, widersprüchlich, paradox, ungewöhnlich, unsinnig, dunkel, unbegreiflich, sonderbar, beklemmend, seltsam und unerklärlich. Die Welt ist ihm dunkel – so eine der ganz wenigen Metaphern der Erzählung, er fühlt sich in ihr verloren.⁷ Seine schließliche „Einsicht“, die ihm das Rätsel zu beantworten scheint, führt weder auf das Opfer („und selbst wenn ich niemals diesen Namen erführe.“) noch auf den mutmaßlichen Mörder („...der mit dem Finger auf den Mörder gedeutet hätte“). Sie besteht lediglich darin, das Opfer werde niemals vermisst werden, niemand werde je nach ihm fragen. Seine Identität wurde ausgelöscht. Wir werden auf diese „Erkenntnis“ zurückkommen, wenn es um die Identität von Mörder und Opfer geht. Hier soll nur deutlich werden, dass Slavík eine bloß negative, apophatische Erkenntnis Gottes bzw. des Autors gewinnt, den positiven Sinn von dessen Tun jedoch nicht ergründen kann. Dabei hätte ihn seine dichterische oder philosophische Intuition bereits zu Beginn der Ereignisse auf die richtige Spur führen können, denn er war es, dem die Steinbrüche wie eine offene Wunde in der Flanke des Berges erschienen waren. Was ihm damals lediglich „furchtbar und rätselhaft“ erschienen war, verweist in seinem symbolischen Sinn auf den Tod Christi und damit auf die göttliche Identität von Mörder und/oder Opfer, zugleich aber auch auf die „technische“ Aktivität des Menschen, Steine zu brechen, die etwas mit diesem Tod zu tun hat. Auch die Dämme die das Kind, metonymischer Stellvertreter für die ach so

⁷ O.M. Malevič, „Vývoj stylu raných próz Karla Čapka“, *Česka Literatura* 19, 1971, Nr. 5/6 409-427, hier: 426 ist der Ansicht, durch diese Metaphern würde die ganze Erzählung einen symbolischen Sinn gewinnen. Dieser steckt jedoch vermittels der metapoetischen Dimension des Textes auch und gerade in der „ganz normalen“ (Malevič) Erzählerrede.

kleinen und törichten Menschen, baut, verweisen auf diese Aktivität des Menschen. Die Rede des Kommissars von der richtigen Technik und vom fachgerechten Handeln verstärkt diesen Aspekt noch.

Die Verbindung von dieser Technik zum Tod Christi bzw. Gottes zieht Slavík nicht. Entsprechend dem wörtlichen Sinn des Zyklustitels bleibt er im quälenden Nichtwissen und erreicht nicht das Wissen um den Sinn der Qual. Er ist enttäuscht von der Methode des Kommissars, kann jedoch die Alternative, die „innere Lösung“, nicht formulieren. Er „wollte ihn [den Mörder] kennen lernen“, nur darum hatte er ihn verfolgt. Da die Verfolgung aber nur zum Tod des Unbekannten geführt hat, plädiert Slavík am Schluss für den Verzicht:

„...vždy raději držet s tajemstvím než... než...“ Slavík se zamračil. „Je mrtev, uštván.“ (52)

„immer lieber das Geheimnis zu wahren, als...als...“ Slavík verfinsterte sich. „Er ist tot, zu Tode gehetzt“.

Slavík sucht nach dem Autor, nach dem Göttlichen, er möchte es „gerne kennen lernen“, es quält ihn das Rätsel, doch letztlich bleibt ihm als einzige Alternative zum Töten, zum zu Tode Hetzen der Verzicht auf Erkenntnis. Er erreicht zwar das Haus auf dem Gipfel, symbolisch die Wohnung Gottes bzw. des Autors, doch der Aufschrift auf dem Giebel zufolge hat er als Dichter oder Philosoph zwar dieses Haus erbaut, er weiß jedoch nicht für wen. Das Göttliche bleibt von ihm unerkant. Das ist um so bemerkenswerter, als Slavík über weite Strecken der Perspektivträger der Erzählung und damit das alter ego des Erzählers ist.

Über Slavík wird immer wieder gesagt, dass er entsetzt sei. Zudem bemerkt er, dass die Verfolgung zwei große Gefühle in ihm entstehen lässt: Stolz und Grauen. Es fragt sich nun, worauf Slavík stolz ist und wovor ihm graut. Nicht der Verbrecher scheint in ihm Grauen zu erzeugen, sondern die Verfolgungsjagd, d.h. der Umgang mit Gott. Die Eigenheit dieser Jagd besteht darin, dass sie im Dienste der großen Macht, der Aufklärungsidee geschieht. Alle, die dieser Idee folgen, gehören zu einer Organisation, die unter dem Befehl des Kommissars, des Führers steht. Doch wer zu dieser Organisation gehört, hat „die Motive und das Ziel, den Willen und die Entscheidung auf ihn [den Führer] übertragen. Und es bleibt dir nur die passive Seele, welche du als Leiden empfindest“, schreibt Slavík in sein Notizbuch. In einer solchen Situation befindet sich Slavík selbst. Er unterliegt dem Befehl des Kommissars wie auch alle anderen an der Verfolgung Beteiligten. Als sie den Weg verlieren, schickt der Kommissar Slavík voran und erst als der Weg wiedergefunden ist, erkennt Slavík mit einem „Schauer des Entsetzens“, dass sie hätten abstürzen können – er erkennt also, dass er sich mitschuldig macht und den Sturz des Menschen in die Unmenschlichkeit mit zu verantworten hätte. Und so sehr Slavík an einer „inneren Lösung“

des Falls interessiert ist, so sehr muss er doch erkennen, dass er, um auf den Berg zu kommen, um diesen verhüllten, fliehenden Gott erkennen zu können, dem Befehl des Kommissars folgen, also eine äußere Lösung mit herbeiführen muss. Doch je höher sie klettern und je näher sie dem fliehenden Gott kommen, um so mehr entfernt sich Slavík von seinem Ziel, eine innere Lösung zu finden. Der Fliehende wird schließlich in den Tod getrieben, die Chance auf eine innere Lösung ist vertan. So ist auch die Inschrift auf dem Giebel zu verstehen, die Slavík ins Auge fällt, als er das Fenster dort beobachtet, damit der Verbrecher nicht entkommen kann: „Ich baut dies Haus... Weiß nicht für wen.“ Diese Inschrift ist eine Art dichterische Selbsterkenntnis: waren es die Philosophen, die als kulturelle Vordenker sozusagen ein Haus hoch oben auf einem Berg dicht bei Gott bauten, so stellt sich für sie jetzt die Frage, für wen dieses Haus eigentlich gebaut wurde. Der Mensch muss, um auf diesen Berg zu Gott zu gelangen, Teil der Organisation werden, die ihn schließlich seiner Individualität beraubt. Und Gott wird, will man sich ihm annähern, zu Tode gehetzt. Der Philosoph Slavík muss also erkennen, dass das ursprüngliche aufklärerische Ziel verfehlt wurde. Die Identität des Toten konnte nicht festgestellt, mit anderen Worten, die Emanzipation des Menschen konnte nicht verwirklicht werden. Vielmehr ist der Mensch zu einem Werkzeug der Macht geworden, wie der Kommissar selbst sagt und wie Pilbauers vom Werkzeug abgeleiteter Name auch bestätigt.

b) Jevíšek

Jevíšek ist als Musiker Slavík äquivalent. Das wird nicht nur durch den Künstlerberuf deutlich, sondern auch durch die Umarmung der beiden bei ihrer ersten Begegnung. Während Slavík die Sackgasse, in die er als Dichter oder Philosoph geraten ist, in der Giebelinschrift wiedererkennt, wird diese Zwickmühle in Jevíšeks Leben und künstlerischem Schaffensprozess deutlich. Er geht auf die Suche nach dem Mörder, weil er mit seiner musikalischen Komposition nicht vorankommt. Weil die Kunst für ihn ein Suchen ist, das manchmal einer Erschütterung bedarf, erhofft sich Jevíšek eine derartige Erschütterung bei der Suche nach dem Mörder. Auch seine, die künstlerische, Suche ist nicht kriminalistisch, nicht kausalitätsgestützt. „Sie könnten keine Kunst machen“, sagt er zum Detektiv, denn auf der Grundlage der Kausalität und der vorgegebenen Ordnung, auf die Pilbauer sich stützt, ist kein künstlerisches Schaffen möglich. Umgekehrt gibt die Kunst nicht die Sicherheit, die die Orientierung an der Kausalität bietet – Der Detektiv bewegt sich sicher im Dunkeln, Jevíšek stolpert und kommt vom Weg ab – weil sie keinen „Befehl“, keinen Zwang kennt. Die Kunst gibt darum keine Gewissheit, ihre Suche scheint ohne Ende, und Jevíšek scheint den Detektiv darum zu beneiden, dass dieser etwas diesseitiges, innerfiktionales sucht, was ihm nicht immer wieder entfliehen kann.

Bis hierher scheint Jevříšek in einer Analogie zu Slavík zu stehen, mit dem Unterschied, dass er „ohne Interesse“ mit auf den Berg geht – hier haben wir Kants Definition des Ästhetischen – während Slavík aus „Neugier“, d.h. aus Erkenntnisinteresse mitgeht. Mit Hilfe der Kausalität findet man, jagt dabei jedoch den Autor bzw. Gott zu Tode. Kunst und philosophische Metaphysik verzichten auf die Kausalität und darum scheint ihre Suche ergebnislos zu sein. Doch von diesem Punkt an unterscheidet sich Jevříšek, der Künstler, von Slavík, dem Philosophen und Dichter. Während Slavík am Schluss auf Erkenntnis verzichtet, bringt Jevříšek das Quartett, dessen Komposition ins Stocken gekommen war, schließlich zu Ende. Dieser Erfolg verdankt sich entscheidend den Erlebnissen auf der Mörderjagd, den „Erschütterungen“, die Jevříšek gesucht und offensichtlich gefunden hat. Die eigentliche, die Sinn-fundierte Begründung für Jevříšeks künstlerisches Problem und seine Lösung finden wir aber nicht auf der thematischen, sondern auf der metapoetischen Ebene der Erzählung, auf der Jevříšek als Komponist, d.h. als Autor von Musikstücken, eine Schlüsselrolle gebührt. Wie der Autor selbst verhält er sich z.B. in dem folgenden Dialog mit dem Detektiv:

„To máte falešné kníry?“ vyhrkl [Jevříšek], když se toho sám nejméně nadál. „Ne, k čemu?“ divil se veliký muž „Vy tedy nejste za někoho přestrojen?“ „Ne, to jsem já sám“ řekl detektiv skromně. (44)
 Da haben Sie einen falschen Schnurrbart? stieß er [Jevříšek] hervor, als er sich dessen am wenigsten versah. „Nein, wozu?“ wunderte sich der große Mann. „Sie sind also nicht als jemand verkleidet?“ „Nein, das bin ich selbst,“ sagte der Detektiv bescheiden.

Nur der Autor kann sich darüber wundern, dass der Held, der von ihm aus gesehen nur die Verkörperung einer Rolle darstellt „er selbst“ ist, dass er eine eigene menschliche Existenz beansprucht, nicht nur Geschöpf von seinen Gnaden ist. Weil er in ihm eine lebendige menschliche Seele erkannt hat, fasst Jevříšek nach dieser Replik „mit einem Schlag eine Zuneigung“ zu diesem Menschen.

Noch deutlicher wird die metapoetische Funktion Jevříšeks in der Analogie zwischen dem Kunstwerk, das Jevříšek komponiert, und der Erzählung *Hora* selbst als Kunstwerk. Auch die Erzählung ist als „Quartett“ komponiert, insofern sie in den Stimmen der vier individualisierten Hauptpersonen – Kommissar Lebeda, Detektiv Pilbauer, Slavík und Jevříšek – vier verschiedene Haltungen, Fragestellungen und Zielsetzungen darstellt.⁸ Auf die „musikalische“ Rolle der vier Protagonisten in der Komposition verweist insbesondere die folgende Szene:

⁸ Auch die Befragung der vier Zeugen, von denen jeder ein anderes Bild des Gesuchten entwirft, folgt der kompositorischen Logik eines Quartetts.

Struna se rozzvučela, a Jevříšek utrl rukou, jako by se spálil. Slavík se zarazil v řeči, komisař se zachvěl a Pilbauer zvedl svá těžká víčka. (51)
Die Saite ertönte, und Jevříšek fuhr mit der Hand zurück, als hätte er sich verbrannt. Slavík stockte in der Rede, der Kommissar erbebte und Pilbauer erhob seine schweren Lider.

Die vier Figuren reagieren auf den Geigenton, indem sie selbst auf unterschiedliche Weise „erzittern“, sie erklingen wie Instrumente zum gemeinsamen Schlussakkord der Erzählung. Damit repräsentiert der Komponist in gewisser Weise den Autor, allerdings nicht den göttlichen, allwissenden „abstrakten Autor“, sondern den realen Autor, der sucht (Jevříšek: „der Künstler sucht immer“) und sich nie sicher ist, ob er gefunden hat:

- Krása mi nedá spát a nedá mi klidu; nikdy, nikomu nedá jistoty (46).
- Die Schönheit lässt mich nicht schlafen und lässt mir keine Ruhe; niemals, niemandem gibt sie Gewissheit.

Doch damit ist der reale Autor mit seiner Suche nicht in derselben Situation wie seine fiktiven Figuren. Er hat Privilegien. So fällt auf, dass von allen Figuren nur Jevříšek am Ort der Jagd, in St. Agnes, zu Hause ist, und zwar „im ererbten Häuschen, wo er geboren war“ (S.39). Diese für die Fabel ganz unfunktionale Information erweist das Heimrecht des Komponisten beim Abstrakten Autor, bei Gott. Er ist es auch, der die von Slavík nur abstrakt geforderte und „Angst des Geistes“ (bázeň ducha) genannte Gottesfurcht („timor Dei“), empfindet (trochu se bál, S.44) und diagnostiziert („Báli jsme se ho“, S. 39). Auch Jevříšeks Suche unterscheidet sich von der der anderen drei Protagonisten. Er selbst sieht die Analogien und Unterschiede:

Vždyť i já stíhám, napadlo ho, - tu a tam najdu stopu či uslyším ohlas; ach, věčně se vzdalující ozvuk něčeho dokonalého! Anděla, jenž zpívá! (46).

Ich verfolge ja auch, fiel ihm ein – hier und da finde ich eine Spur oder erhorsche ein Echo; ach den ewig sich entfernenden Widerhall von etwas Vollkommenem! Eines Engels, der singt!

Eine Spur zu finden ist, wie wir aus der Erzählung *Štěpěj* wissen, der erste Schritt zur Begegnung mit dem Göttlichen.⁹

Das Erhören eines Echos jedoch hat Jevříšek – nicht zuletzt als Komponist – den anderen Protagonisten voraus. Welchen Widerhall er dabei vernimmt, klärt sich sogleich auf. Der singende Engel, nach dem Jevříšek sucht, ist nichts „Übermenschliches, das dem Menschen entfliehen muss“. Es ist er selbst:

⁹ Zur Spur, die Pilbauer findet, s.u. 250

„Co to zpíváte?“ zeptal se Pilbauer najednou. Jevíšek se lekl a zalil horkem: „Já že jsem zpíval?“ (46)
 Was singen sie da?“ fragte Pilbauer auf einmal. Jevíšek erschrak und Hitze durchströmte ihn: „Ich habe gesungen?“

Ein Engel ist ein Vermittler zwischen Gott und dem Menschen, ein Bote, der göttliche Kunde bringt. War Slavík, wenn er „zwischen Hang und Häusern“ hing, weder hier noch da, so ist Jevíšek ein echter Wanderer zwischen den Welten – nicht Gott, aber der, der ihm begegnet. Sein Gesang aber und nicht die befehlende Stimme, der Pilbauer gehorcht, ist die „höhere Stimme“. Diese Melodie, die er „als Engel“ unbewusst gesungen hat, und nicht die „Donnerkadenz der in Ewigkeit gebietenden Stimme“ ist das gesuchte Motiv, ohne das die Komposition nicht weitergehen will, das Motiv Gottes. Gott ist nicht der Oberbefehlshaber der Kausalität, ihn dort zu suchen, heißt ihn zu jagen und doch immer zu verfehlen. Gott ist vielmehr etwas zutiefst Menschliches:

Vyšší hlas neporoučí. Vyšší hlas dovolává se tvé bolesti. (50)
 Die höhere Stimme befiehlt nicht. Die höhere Stimme ruft deinen Schmerz an.

Jevíšek war aus Suche nach Erschütterung mit auf die „Jagd“ gegangen,¹⁰ und genau diese Erschütterung erfährt er als menschliche Erschütterung, sie ist die Erfahrung menschlichen Leides, menschlicher Todesangst. Er kann das Leid eines anderen Menschen fühlen, und ihm allein ist es darum wie Moses vergönnt, dem Mörder, d.h. Gott zu begegnen und mit ihm zu sprechen. Dabei ist er zutiefst erschüttert, denn der Mörder zeigt sich als kranker, schwacher, gehetzter Mensch. Jevíšek spricht mit ihm und hört, wie der Verbrecher Gott und Christus um Hilfe anruft, wie er wie Christus das Vaterunser betet. Jevíšeks Herz wird daraufhin von strahlendem Weiß erfüllt, eine Metapher für eine Einsicht in das Dasein Gottes. In diesem Zusammenhang ist wohl auch sein Name zu verstehen, der, von dem Wort *jevit* (offenbaren) abgeleitet, auf die Offenbarung verweist; Jevíšek ist einer, dem etwas offenbart wurde.

Doch es stellt sich die Frage, was Jevíšek offenbart wurde. Der Mörder versucht nicht wie Christus im Garten Getsemaneh zunächst seinem Schicksal zu entgehen und fügt sich dann Gottes Willen, sondern er sagt umgekehrt

¹⁰ Den Mörder oben auf dem Berg gewahr werdend, tritt Jevíšek auf dieser „Jagd“ in eine andere Sphäre ein, denn der durch die ganze Erzählung unbarmherzig niederprasselnde Regen hört plötzlich auf und an seine Stelle tritt geradezu eine Vision himmlischer Sphären: „Nebe se vyčistilo a měsíc prozářil husté mlhy mlečnou světlostí; širý kraj zahalil se měkkým a téměř sladkým tichem.“ (47)
 Der Himmel wurde rein und der Mond durchstrahlte die dichten Nebel mit milchiger Helle; die weite Landschaft hüllte sich in weiche und fast süße Stille.

zunächst: „Es geschehe dein Wille“ und dann: „lass mich entrinnen.“ Der Mörder gebraucht also die Worte Christi in umgekehrter Reihenfolge. Damit verliert er seine göttliche Seite und wird zum Menschen, denn es ist göttlich, sich seinem Schicksal zu fügen und nur allzu menschlich, ihm entgehen zu wollen. Wenn Jevříšek nach diesem Ausruf des Mörders „Schmerz, Begeisterung, Grauen, Liebe und Verwunderung, Freude, Weinen und leidenschaftliche Tapferkeit“ empfindet,¹¹ dann deshalb, weil ihm im vermeintlich Göttlichen die Menschlichkeit begegnet ist, die in ihm eine Reihe menschlicher Gefühle erregt. Diese Begegnung mit der Menschlichkeit ist es, die ihn selbst zum Engel werden lässt. Das kommt einerseits in dem „strahlenden Weiß“, das Jevříšeks Herz erfüllt, zum Ausdruck, denn Engel erscheinen traditionell in einem leuchtend weißen Gewand. Andererseits zeigt sich Jevříšeks engelhaftes Wesen in den Worten, mit denen er sich an den Mörder wendet und die denen ähnlich sind, die ein Engel in der Christnacht zu den Hirten spricht: „Kommen Sie, sie bewachen nur die Wege. Ich gehe mit Ihnen. Fürchten Sie sich nicht.“ Jevříšek hat also etwas gefunden, doch nicht das, was er als Künstler bisher suchte, nicht etwas Göttliches, sondern die Menschlichkeit.

Die Begegnung mit der Menschlichkeit ist es schließlich auch, die ihn am Schluss der Erzählung einen Ton auf der Geige spielen lässt, der alle vier in seiner Wohnung Anwesenden berührt. Jevříšek, offenbar über sich selbst erschrocken, entschuldigt sich für diesen Ton, der nach Slavíks Worten wie eine Klage (*zalkání*) klingt. Er ist die Klage über den Tod der Menschlichkeit, die der Mensch bei seiner Jagd nach Gott selbst mit zu Tode gehetzt hat. Das hier verwendete sehr poetische tschechische Wort für Klage – *zalkání* – verweist dabei auf sein „prosaisches“ Synonym *nařikání* bzw. *nařikati*, mit dem Jevříšek die Äußerungen des gejagten Verbrechers umschreibt. Dieses prosaische Klagen wird von ihm in den poetisch klagenden Geigenton transformiert, und dieser klagende Ton ist es dann, der dann auch bei den drei anderen „Jägern“ zu einem Moment des Verstehens führt, durch das der „Erfolg“ der Jagd in Frage gestellt wird. Der „Befehlsempfänger“ Pilbauer ist in Erinnerung, wohl an die verlorene Menschlichkeit, versunken. Slavík macht sich Vorwürfe, wohl weil er selbst an der Jagd auf die Menschlichkeit beteiligt war. Der Kommissar ist nicht glücklich angesichts des erreichten Zieles, dass der Verbrecher unschädlich gemacht wurde, sondern geplagt und ermattet, voll der Trauer und der Schwäche eines kranken Kindes. Dieser „Akkord“ ist der Schlussakkord des Quartetts, es ist die Antwort der Menschen auf den „letzten Ton, der überhoch und wie eine Lerche

¹¹ „Tu poštil Jevříšek bolest, nadšení, hrůzu, - lásku a poranění, radost, pláč a vášnivou statečnost.“ (47)

flatternd, nach Beendung ruft“,¹² also ihre Antwort auf das Motiv Gottes, die „höhere Stimme“.

Der Schluss der Erzählung ist als Pointe konzipiert. Jevřšek behauptet vom Verbrecher, den Slavík unentwegt rätselhaft genannt hat, er sei gar nicht rätselhaft gewesen - man hätte ihn verstehen können, wenn man ihn nur gehört hätte. Rätselhaft ist Gott nur für den Philosophen, für den Slavík steht. Die Philosophie verlegt Gott in eine unerreichbare Transzendenz oder als „Ersten Bewegter“ nach Aristoteles an den Anfang einer nie anfangenden Kausalkette.¹³ Jevřšek unterstreicht also gegen den Philosophen Slavík die Menschlichkeit des Verbrechers, d.h. die wahrhafte Identität Gottes als unsere Menschlichkeit. Diese ist kein Rätsel, sondern eine Aufgabe. Schließlich beschwört er wie ein Prophet, wie Moses nach seiner Rückkehr vom Sinai, dass man Gott verstehen kann, wenn man auf ihn hört. Die Klage des gehetzten Mörders war letztlich mit der „höheren Stimme“ identisch, denn sie rief Jevřšeks Schmerz an. Die Folge ist nicht nur die Vollendung des Quartetts, also der Erzählung *Hora*, sondern auch eine „Nachfolge Christi“, die in der folgenden Metaphorik sichtbar wird:

Vtom zazněl výřřel. Od hory k hoře letěla poplachem ozvěna, vždy vzdálenější, tiřřší, strařnější. Opět nastalo ticho, krutější než předtím; tu teprve pochopil Jevřšek, že tu je sám a sám, [...] a z jeho srdce že stále prýřří trblinkou starost a drobně, stísnně proudí nesmírný žal. (49)
Da ertönte ein Schuss. Von Berg zu Berg flog der Widerhall, immer entfernter, stiller, schrecklicher. Wieder trat Stille ein; grausamer als vorher; da erst begriff Jevřšek, dass er ganz allein da war [...] und dass seinem Herzen durch einen Riss Sorge entströmte und unendliches Leid bang verrieselte.

Der Musiker Jevřšek reagiert auf das rein akustische Erlebnis des, wie sich herausstellt, versehentlich abgegebenen Schusses. Der Klang ist für ihn unmittelbar bedeutsam, und er vermag ihn sofort in seiner menschlichen Dimension zu verstehen. Die Stille nach dem Schuss ist die Stille nach dem Tod Gottes, schrecklicher als jede Stille vorher, die nur sein Schweigen bedeutet hatte. Nun ist der Mensch zwar „ganz allein“, doch er vermag den Tod Gottes, der im Tod Christi Gestalt wurde, durch Identifikation mit dem Opfer zur Geburt der Menschlichkeit zu machen. Wie Blut verrieseln für Jevřšek nach dem Schuss die Sorge und das Leid aus dem Riss, d.h. aus der Wunde des Herzens, die mit der Wunde in der Flanke des Berges und damit mit der Lanzenwunde Christi äquivalent wird. Im Ton des verhallenden Schusses wird Jevřšeks Schmerz „angerufen“, und so stirbt er symbolisch mit Christus den Kreuzestod. Darum

¹² „Poslední ton, převysoký a třepetavý jako skřivan, volá do dokončení“. (50)

¹³ Auf die Philosophie des Aristoteles verweist die „Aristotelische Gesellschaft“, in der Boura in *Elegie (Štěpěj II)* seinen philosophischen Vortrag hält.

vermag Jevříšek am Schluss der Geige jenen klagenden Ton zu entlocken, der die drei anderen und auch ihn selbst so schmerzlich berührt.

c) Kommissar Lebeda

Dieses zentrale Motiv der Begegnung mit der Menschlichkeit erstreckt sich nun auch auf die Figur des Kommissars. Zwischen ihm, dem Ermordeten und dem Mörder gibt es eine Reihe von Analogien. So ist der Kommissar wie der Verfolgte müde, „kann nicht weiter“, während es vorher Jevříšek und der Mörder waren, die „nicht mehr konnten“. Wie der Mörder betet der Kommissar zu Gott: „lass mich entrinnen!“¹⁴, und wie der Mörder große Angst hat vor den Menschen, die ihn verfolgen, so erlebt der Kommissar von neuem die Angst vor dem Lehrer, der ihn in seiner Kindheit mit Rechenaufgaben verfolgt hatte. In Analogie zu diesen mathematischen Aufgaben stehen Rationalität, Aufklärung und kausales Schließen, mit denen Gott „gejagt“ wird. Damit befindet sich der Kommissar scheinbar auf beiden Seiten der Front. Diese Paradoxie kann mit Hilfe der Fieberphantasie des erschöpften Kommissars aufgelöst werden:

Cítíl se zcela maličký unavou. Nemohu dále. „Cože? Už jsi unaven, darebo?“ táže se náhle hlas otcův. „Pojď, vezmu tě na záda.“ Ach, nic jiného nechtěl synáček. [...] Tatínek páchne tabákem a silou. Jako obr. Nikdo není silnější. [...] Komisař se vytrhl. Jsem unaven. Kdybych se mohl soustředit! Kolik je, například, sedmkrát třináct? [...] obě čísla jsou jaksi zvlášť protivná, nedělitelná, nepoddajná. Nejhorší ze všech čísel. Beznadějně vzdával se komisař řešení. Pojednou slyšel jasně a členěně: Kolik je sedmkrát třináct? Jeho srdce se zastavilo leknutím: to je pan učitel. Ted' vyvolá mne, ted', ted'... (48)

Er fühlte sich ganz klein vor Ermüdung. Ich kann nicht weiter. „Was, du bist schon müde, du Schlingel?“ fragt plötzlich des Vaters Stimme. „komm, ich nehme dich auf den Rücken.“ Ach, nichts anderes hatte das Söhnchen gewollt. [...] Papa riecht nach Tabak und Kraft. Wie ein Riese. Keiner ist stärker. [...] Der Kommissar riss sich los. Ich bin erschöpft. Wenn ich mich sammeln könnte! Wie viel ist zum Beispiel siebenmal dreizehn? [...] Beide Zahlen sind irgendwie besonders widerlich, unteilbar, unnachgiebig. Die schlimmsten von allen Zahlen. Hoffnungslos begab sich der Kommissar der Lösung. Auf einmal hörte er klar und gegliedert: wie viel ist siebenmal dreizehn? Sein Herz stockte vor Schrecken: das ist der Herr Lehrer. Gleich ruft er mich auf, gleich, gleich...

¹⁴ „Dej mi uniknout, Bože! Dej mi uniknout!“ (49).

Nicht gegenwärtig, sondern als Kind – darum zeigt er am Schluss die „Trauer und Schwäche eines kranken Kindes“¹⁵ - befand sich der Kommissar wie Slavík und Jevříšek zwischen den Fronten. Er war dem Vater zugetan, der ihm wie Gott erschien und der auch durch seine riesenhafte Größe dem gejagten Mörder ähnlich ist. Auf der anderen Seite stand der Lehrer, der ihn zur durch die Mathematik symbolisierten Rationalität „aufruft“, ihn unter ihr Joch zwingt. Die Angst vor dem Lehrer nötigt ihn, die Liebe des Vaters zu verraten. Er wird Kommissar, ein Diener von Rationalität und Kausalität.

Doch die Rationalität siegt nicht vollkommen. An den mystischen Zahlen Sieben und Dreizehn droht sie zu scheitern. Sie leisten der Rationalität Widerstand. Entsprechend fällt der Kommissar in einem Anfall von Schwäche aus der Rolle, wird wieder das Kind auf dem Rücken (vgl. den Anstieg auf den Berg Rücken!) des Vaters. Auf den vom Vater getragenen Kommissar verweist auch der Fuhrmann mit dem merkwürdigen Namen „Mit Gottes Hilfe“. Von „mit Gottes Hilfe“ transportiert zu werden ist strukturell dasselbe wie vom Vater auf dem Rücken getragen zu werden. Damit ist der Kommissar auch in dieser Hinsicht in derselben Lage wie der gejagte Mörder. Der Fuhrmann seinerseits „hat es vor Grauen nicht mehr aushalten können“ und wirft den Verbrecher, d.h. Gott, aus seiner Kutsche. Er ist ein Christophorus, der an der Aufgabe scheitert, den Herrn der Welt sicher durch das Wasser zu tragen, d.h. sich zum Träger von Gottes menschlicher Botschaft zu machen.

Am Schluss der Erzählung fragt der Kommissar Jevříšek:

„Nebál jste se ho?“ ptal se komisař náhle probuzen. „Nebál. Kdybyste ho jen slyšeli – Ach, jak dobře byste mu mohli rozumět!“ (52)

„Fürchteten Sie sich nicht vor ihm?“ fragte der Kommissar, der plötzlich erwachte. „Nein. Hätten Sie ihn nur gehört – Ach wie gut hätten Sie ihn verstehen können.“

„Plötzlich erweckt“ wurde der Kommissar durch die unmittelbar vorausgehende Rede von der Klage. Jevříšeks Frage verweist auf die Worte, die er zur Beruhigung dem Verbrecher zugerufen hatte. Indem Jevříšek versucht, den Mörder und damit zugleich den Kommissar in seiner menschlichen Dimension zu verstehen, erweckt er nun auch den Kommissar zu neuer Menschlichkeit. Die Hand des Mörders, die Jevříšek auf dem Berg berührt hatte und von der ein fiebriger Hauch ausgegangen war, ist der Hand des in Fieberphantasien der Angst gefangenen und an den Fingernägeln kauenden Kommissars äquivalent. Jevříšeks Herz kann diese Hand erkennen und in ihr den Menschen fühlen. Wenn Jevříšek nun sagt: „Hätten Sie ihn nur gehört – Ach wie gut hätten Sie ihn verstehen können“,

¹⁵ „[...] viděl komisaře, jak [...] poklesá smutkem a slabostí chorého dítěte“ (52, Hvh.: M.F. und U.K.S.).

dann ist dies eine Aufforderung an den Kommissar, auf sich selbst zu hören. Zugleich kann die Antwort Jevířeks, sie hätten ihn so gut verstehen können, als Hinweis an den Kommissar verstanden werden: er war wie du, er war dein Vater... Somit löst sich das Paradoxon durch die Zeit auf. Die Identität des Kommissars verteilt sich auf die Zuneigung des Kindes zum Vater und die vom Lehrer verordnete Verdrängung dieser Zuneigung durch den Erwachsenen. Diese Auflösung des Paradoxons enthält zugleich eine kulturgeschichtliche Aussage zur „Dialektik der Aufklärung“. Der Mensch, ursprünglich Gott wie ein Kind dem Vater zugetan, strebt nach Erkenntnis, um Gott – dem Vater – gleich zu werden, fällt gerade durch sie von Gott ab und sucht nun in der Entfremdung des kulturellen Erwachsenseins den Weg zurück zu Gott.

Vorbereitet wurde diese Botschaft Jevířeks an den Kommissar durch eine in der Erzählung angedeutete Identifikation Lebedas mit dem Gejagten. Zwar weiß der Kommissar nicht, dass der Mörder genau wie er selbst betet „Lass mich enttrinnen, Gott!“ Da er aber in genau dieser Situation den versehentlich abgegebenen Schuss hört, muss er sich fühlen, als sei dieser Schuss auf ihn abgefeuert worden, er muss sich selbst als der Gejagte fühlen. Der klagende Ton, den Jevířek am Schluss der Geige entlockt, ruft darum beim Kommissar die „Trauer und Schwäche eines kranken Kindes“ auf. Der Kommissar hat die Parallele zwischen seiner Angst und Schwäche und der des gejagten Mörders verstanden.

d) Pilbauer

Der Detektiv Pilbauer scheint die am wenigsten bemerkenswerte Figur unter den vier zu sein. Ihm geht es wie dem Kommissar nicht um die Lösung eines Rätsels. Doch während der Kommissar im Namen der Idee Befehle geben darf, ist es Pilbauer bestimmt, Befehle auszuführen. Dazu bewegt ihn jedoch nicht blinder Kaderehorsam. Er wird als ein schweigsamer, bescheidener, stiller und trauriger Mensch beschrieben. Diese insgesamt depressive Natur resultiert aus einem Widerspruch, den Pilbauer in sich trägt. Er ist schon in seinem Namen präsent: *Pil* ist von *pila* (Säge) herzuleiten und bezeichnet damit ein zerteilendes Werkzeug. Ein Bauer hingegen ist einer, der etwas baut, d.h. zusammenfügt. Deutlicher wird der innere Widerspruch Pilbauers in dem folgenden Dialog mit Jevířek:

„Nedobré je stíhat člověka.“ V Jevířkovi se pohnulo svědomí. „Vždyt' je to vrah,“ hájil se. Detektiv kýval hlavou. „Ano, nedobré je nestíhat člověka.“ „Co tedy se má?“ „Nic. Všechno je stejně nedobré. Zlé je bít i nebít, soudit i promíjet – Všechno má svůj stín i svou vinu.“ Jevířek chvíli přemýšlel. „Co vlastně děláte vy?“ „Dělam jen, co musím. Nejrozumnější je poslechnout.“ (45)

„Es ist nicht gut, einen Menschen zu verfolgen.“ In Jevířek regte sich das Gewissen. „Es ist ja ein Mörder,“ verteidigte er sich. Der Detektiv nickte mit dem Kopf. „Ja, es ist nicht gut, einen Menschen nicht zu verfolgen.“

„Was soll man also tun?“ „Nichts. Alles ist gleich ungut. Schlimm ist es, zu schlagen und nicht zu schlagen, zu urteilen und zu vergeben – alles hat seinen Schatten und seine Schuld.“ Jevíšek sann eine Weile nach. „Was tun Sie eigentlich?“ „Ich tue nur, was ich muss. Das vernünftigste ist, zu gehorchen.“

Pilbauer befindet sich in einer Doppelbindungs-Situation zwischen dem Streben nach der Macht, die die Aufklärung ihm gibt, d.h. nach der Erstürmung des Berges auf der einen Seite und der Menschlichkeit, die vergibt und leben lässt auf der anderen Seite. Aus diesem Dilemma heraus unterwirft sich Pilbauer der anonymen Ordnung der Kausalität. Es ist diese Ambivalenz, die auch Pilbauer, wie die anderen drei, ein wenig zwischen die Fronten rückt. So geht er zu Beginn der Erzählung, als der Doktor und der Kommissar sich noch bei der Leiche aufhalten, ein Stück bergauf, und in dieser an Slavíks geistige „Zwischenstellung“ erinnernden Position trifft er auf die Spur des Mörders, Gottes, dessen Spur zu finden in *Šlépěj* die Möglichkeit einer Begegnung mit dem Autor andeutete. Er ist es auch, der ausdrücklich anerkennt, dass der Mörder größer ist als er:

Měl turistické boty o tři čísla větší než já. (34)
Er hatte Wanderstiefel um drei Nummern größer als ich.

Dabei wird Pilbauer selbst als auffällig groß – und darin dem Mörder ähnlicher – Mensch beschrieben. Pilbauer kommt dem Unbekannten nahe, ohne ihn wirklich erreichen zu können. Das ist der Sinn seines Beinahe-Zusammenreffens mit dem Mörder gegen Ende der Erzählung. Zwar hört er den Verbrecher auf dem Gipfel zuerst – wie er ja auch zuerst seine Spur findet – doch anders als Jevíšek vermag er ihm nicht in den Nebel zu folgen. Zu Gott kann ihn der Befehl, dem er gehorcht und der ihn sonst so sicher geleitet, nicht führen:

Pilbauer popoběhl za nimi, ale mlha je pohltila; i mávl rukou a bral se k samotě. (46).

Pilbauer lief ihnen nach, doch der Nebel verschlang sie, da winkte er ab und machte sich auf den Weg zur Berghütte.

Nicht der Nebel, sondern Pilbauers Ambivalenz verhindert im entscheidenden Moment die Begegnung mit Gott. Es bleibt bei dem halbherzigen Versuch. Dennoch ist Pilbauer ähnlich wie dem Kommissar schließlich die Einfühlung in das Leid des Gejagten und damit die Entdeckung der Menschlichkeit möglich. Auslöser dafür ist bei ihm, wie schon bei Jevíček und dem Kommissar, der Schuss:

[...] voda mu stékla za krk i do botvšady se hbitě prodrala, provinula, proklouzla úskočně a nepřátelsky; tu vzdal se Pilbauer všech ohledů k sobě a pustil se houštinou jako beran. Vtom zazněl výstřel. Třeskl ze vzdálenosti několika kroků přímo proti němu. [...] detektiv [...] musel se opřít, aby nesklesl; tak se pod ním zachvěla kolena. Mohlo to být už dnes, pocítil náhle, málem se to mohlo stát! (49)

[...] Das Wasser floss ihm hinter den Hals und in die Schuhe, bahnte sich überallhin flink seinen Weg, schlängelte sich, schlüpfte hinterlistig und feindlich hindurch; da begab sich Pilbauer aller Rücksichten auf sich und durchbrach das Dickicht wie ein Widder. Da ertönte ein Schuss. Er krachte aus der Entfernung von einigen Schritten ihm entgegen. [...] der Detektiv [...] musste sich anlehnen, um nicht zu sinken; so sehr bebten seine Knie. Es konnte schon heute sein, fühlte er plötzlich, um ein Kleines hat es geschehen können!

Pilbauer ist also derjenige, auf den der mysteriöse Schuss, wenn auch versehentlich, abgefeuert wurde. Seine Stellvertreterrolle für den Gejagten wird aber durch die Symbolik der Situation noch näher bestimmt. Zunächst fließt ihm das Wasser „heimtückisch“ überhall hin, mithin droht ihm die „Sintflut“ zu ertränken. In Reaktion darauf „opfert“ Pilbauer sich, denn der Widder im Gestrüpp verweist auf Isaak, den zu opfern Abraham auf den Berg aufgebrochen war und an dessen Stelle dann ein Widder geopfert wurde, der mit seinem Geweih im Gestrüpp hängen geblieben war. Die Bedeutung dieser biblischen Szene, die Weisung Gottes, in seinem Namen keine Menschen mehr zu opfern, kommentiert unmittelbar die in *Hora* veranstaltete Jagd. Gott falsch zu verstehen heißt den Menschen im Namen des Menschen zu opfern, die Begegnung mit dem zu Tode gehetzten Menschen ermöglicht es, Gott in der Sorge und Klage dieses Menschen zu verstehen. Der Mörder selbst aber steht buchstäblich im Regen: er ist das Opfer einer Jagd nach Erkenntnis, eines Fortschritts, der immer neue Sintfluten braucht. Pilbauer opfert sich, Gottes Weisung gemäß, an Isaaks bzw. an Christi Stelle, denn der Schuss, der dem Mörder galt, richtet sich gegen ihn. Schließlich zeugt auch die Sympathie, die Jevfšek dem Detektiv entgegenbringt, und das Gefallen, das dieser umgekehrt an Jevfšeks Melodie findet, von einer Seelenverwandtschaft der beiden und damit von auch Pilbauers Sehnsucht nach Menschlichkeit.

Leidmotive vom Mord an der Kultur und ihrer Wiedergeburt

Die Analogien zwischen dem Verfolgten und jedem einzelnen seiner Verfolger lassen insgesamt den Unterschied zwischen dem Mörder und seinen Jägern verschwinden – zumal die Verfolger selbst zu Mördern werden und ihr zu Tode gehetztes Opfer den selben fremdverschuldeten Tod stirbt wie das Opfer des gejagten Mörders. Ja, auch die Todesart, der Sturz vom Berggipfel, ist dieselbe,

beide Toten liegen überdies mit dem Gesicht zum Boden, beide sind von großer Gestalt. Es scheint, als wiederhole sich dasselbe Ereignis zweimal,¹⁶ als würde aus Jägern des Mörders unweigerlich gejagte Mörder. Der Gejagte wäre dann nicht wirklich Gott, sondern jeweils der Mensch, der, auf dem Gipfel angekommen, sich selbst vergöttlicht, um dann seinerseits von seinem Jäger mit dem Tod und zusätzlich mit der Auslöschung der Identität gestraft zu werden. Letzteres wäre notwendig für die Selbstvergöttlichung der neuen Gipfelbewohner, neben denen der alte Gott keinen Platz hat. So wurden den antiken Statuen im Mittelalter zur Auslöschung ihrer Identität die Köpfe abgeschlagen oder die Gesichter eingeebnet. So ist sowohl das Gesicht des Opfers am Anfang als auch das der Leiche des Mörders am Schluss zerschmettert. Der Name des Toten, so sinniert Slavík, hätte mit dem Finger auf den Mörder gewiesen. Er hätte ihn objektiviert, relativiert, seine eigene Göttlichkeit in Frage gestellt. Doch auch die Identität des Jägers und Mörders bleibt im Dunkeln.

Jäger und Gejagter werden zu Aspekten des Menschen, der, sich selbst erhöhend, zum Gott werden will und damit seine eigene Menschlichkeit tötet. So erklärt sich, warum die verschiedenen Zeugen den Mörder jeweils so verschieden beschreiben – jedem ist der Mörder ein Spiegel, die vermeintliche Begegnung mit Gott wird zur Begegnung mit der eigenen (Un-) Menschlichkeit. Daraus erklärt sich auch, warum alle in der Gegenwart dieses Menschen ein solches Grauen empfinden – die Konfrontation mit der eigenen Unmenschlichkeit kann niemand ertragen. Dadurch tritt auch der Tote, der am Fuß des Berges gefunden wurde, mit dem Mörder und auch mit den Jägern in eine Analogiebeziehung. Und so ist jener Tote am Fuße des Berges der Mensch, der sich durch seine eigene Unmenschlichkeit selbst getötet hat. Deshalb könnte sein Tod, wie es zunächst ja auch aussieht, ein Unfall gewesen sein. Allein die fehlenden Monogramme und Initialen sowie der unversehrte Hut auf dem Kopf des Toten verweisen auf einen Mord.

Wenn aber die Jagd, die hier veranstaltet wird, eine Jagd auf Gott ist, dann stellt sich die Frage nach der fehlenden Identität sowohl des Mörders als auch seines Opfers als Frage nach dem gegenseitigen Erkennen von Gott und Mensch. Im Alten Testament offenbart sich Gott dem Menschen, wenn dieser sich Gott zu erkennen gibt: „Als aber der HERR sah, dass er hinging, um zu sehen, rief Gott aus dem Busch und sprach: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich.“ Nachdem Gott nun Mose erkannt hat, nennt er selbst Mose seinen Namen, der heißt: „Ich bin der Ich-bin-da.“ Dieses gegenseitige Erkennen des Menschen und Gottes, das für das Volk Israel schließlich die Befreiung aus der ägyptischen Gefangenschaft ermöglicht, wird bei Čapek nicht ermöglicht. Weder Gott noch

¹⁶ Zur Analogie zwischen der Ausgangs- und der Schlussituation in *Hora* vgl. Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, Praha 1948, 366.

der Mensch geben sich zu erkennen. Und offensichtlich war es Gott, der den Menschen der Möglichkeit beraubt hat, sich zu erkennen zu geben, denn alle Identifikationsmerkmale wurden dem Menschen genommen. Der Leser wird, wie es scheint, mit einem aufklärerischen Gottesverständnis konfrontiert: Der Mensch muss sich von Gott emanzipieren, denn dieser macht ihn zu einem identitätslosen Wesen. Das scheint nach Ansicht des Kommissars auch die Jagd nach dem Mörder zu begründen: Es geht ihm nicht um die Lösung irgendeines Rätsels, sondern er sieht sich als ein ausführendes Organ einer Macht, die die Gefangennahme des Mörders verlangt. Die Aufklärung (des Mordes, und damit metapoetisch betrachtet auch als geistesgeschichtliche Strömung) dient nicht dazu, Gott, den Mörder, zu verstehen, sondern ihn einzufangen und unschädlich zu machen, denn er versetzt alle Welt in Schrecken, wie den Aussagen der vernommenen Zeugen zu entnehmen ist. Man könnte somit schließen, dass jene Macht, in deren Namen der Kommissar handelt, die Idee der Aufklärung ist. Dieser Aspekt des Rätsels verursacht dem Kommissar angesichts dieser Idee Unbehagen und rechtfertigt schließlich auch die Hatz, die den Mörder zum Ermordeten werden lässt. Der Kommissar empfindet deshalb angesichts des Todes des Mörders auch nur Gefühle der Schwäche und Trauer, nicht aber der Reue.

Wenn Gott ein Identitätsvernichter ist, so ist aber auch die Jagd auf ihn identitätsvernichtend. Weder Gottesglaube noch die Aufklärung, die Entmachtung Gottes ist identitätsstiftend. Das damit implizierte pessimistische Kultur- und Geschichtsbild wird nun aber durch zwei Besonderheiten der Erzählung konterkariert. Es sind dies zum einen die zahlreichen Christus-Allusionen, und zum anderen ist es die Tatsache, dass die Jagd in der beschriebenen Form ohne Begegnung mit dem alten Gipfelbewohner verläuft – den Gejagten bekommt man konkret erst als Leiche zu sehen –, während in *Hora Jevíšek* mit dem Gejagten spricht, einen Schuss hört und dann die Jagdgesellschaft verlässt.

Die Christus-Allusionen bewirken, dass der Berg, auf dem die Jagd nach dem Mörder veranstaltet wird, eine Schädelstätte (Golgatha) und der Weg zu seinem Gipfel ein Kreuzweg ist. *Boží muka*, der Zyklustitel, bedeutet ja auch Kreuzwegstation. Damit kehrt sich potentiell die Perspektive um: der „Weg der Erkenntnis“ ist eigentlich ein Leidensweg, statt zur eigenen Vollkommenheit führt er, geradezu buchstäblich, in den Abgrund. Doch wie soll diese Einsicht zu den Jägern gelangen, die doch nur nach oben blicken und die vorige Geschichte weder durch Identifikationsmerkmale des Opfers noch durch Befragung des Täters rekonstruieren können? Hier ist, der Vermittlerrolle des Künstlers Jevíšek entsprechend, offenbar die Kunst gefragt – nicht nur die Kunst des Komponisten Jevíšek, sondern auch die seines Äquivalents, des Autors der Erzählung *Hora* sowie des Lesers, der hinter dem Detektivsujet das eigentliche Rätsel der Erzählung finden und entschlüsseln muss.

So muss er dem Leitmotiv der Hände folgen. Gegen die „klagende“ Geste der „so menschlichen“ Hände des Toten¹⁷ werden vom Erzähler Arme (oder wieder Hände, tschechisch *ruce* bedeutet beides) überkreuz von aufgebahrten Toten gestellt. Dieser Gegensatz wird als Antagonismus zwischen Verherrlichung des Menschen, verbunden mit einem „Segen“ für den Betrachter und der Entweihung des Menschen – auch des Betrachters! – durch das Paradoxon der „lebendigen Geste“ eines Toten. Beim „Segen“ liegen die Hände überkreuz und rufen das Kreuzzeichen auf, der Tote sieht aus wie ein Heiliger. Die Klage der Hände dagegen resultiert aus einem „wahnsinnigen Schwung“ der Gliedmaßen. Im Einklang mit dem Zyklustitel können wir diesen Tod „mit der Grimasse einer Geste“ als Schmerzensmann-Darstellung auf dem Kreuzifix identifizieren. Der Tod Christi ist eben nicht „des Menschen Verherrlichung“, sondern eine ungeheuerliche Provokation. Der, der das Ewige Leben verkörpert, ist tot. Von hier führt die Kette zum Doktor, der sich mit den Worten „ich muss mich waschen“ „voller Ekel auf die Hände blickt“. Der Doktor sträubt sich gegen die Interpretation des Todesfalls als Mord; sein plötzlicher Drang, die Hände zu waschen, folgt dem Beweis, dass es sich um Mord handelt und resultiert damit nicht aus der Berührung der Leiche. Der Doktor will mit Mord nichts zu tun haben, und damit wird er dem seine Hände waschenden Pilatus äquivalent, der mit der – aus Sicht des römischen Rechts – Ermordung Christi nichts zu tun haben wollte. Das nächste Glied der Kette ist die Hand (oder der Arm) der Macht, die den Kommissar zum Werkzeug macht, die Kraft des (Natur-) Gesetzes. Dazu im Gegensatz steht das Bild des an den Nägeln knabbernden Kommissars – eine Szene der mörderischen Aggression gegen sich selbst und zugleich der Hilflosigkeit. Diese Opposition verweist erneut auf den Charakter der Jagd – die Jagd auf Gott ist in Wahrheit eine Aggression des Menschen gegen sich selbst, gegen seine eigene Menschlichkeit, gegen sein eigenes Nicht wie Gott Sein. Nur als Endlicher, Sterblicher kann der Mensch menschlich sein. Das Werkzeug der Macht richtet sich gegen sich selbst, die Selbstvergöttlichung führt zur Selbstzerstörung. Darum führt auch eine Analogie von den Händen des Kommissars zu den klagenden Händen der Leiche. Als „bloßes Werkzeug der Macht“ ist der Kommissar ebenso ein Toter wie der Ermordete.

Die leitmotivische Kette führt dann zu Pilbauer, der, die Verfolgung der Mörders aufgebend, „mit der Hand winkt“ (als Geste der Resignation) und zu Jevíšek, der kurz darauf von der Hand des Mörders berührt wird. Zwischen diesen beiden Ereignissen ist die Gegensatz-Beziehung offensichtlich. Die Hand fungiert metonymisch als Zeichen der verpassten bzw. der verwirklichten

¹⁷ „Dvě ruce tam žalují [...] tak lidské“ (33). Das hier für „klagen“ verwendete Wort *žalovat* ist ein weiteres Synonym zu *žalovat* und *nařikat*. Der Tote klagt wie der Verbrecher, und wie beide klagt der Geigenton.

Begegnung mit dem Mörder, dem Autor, Gott. Auch der Schlussakkord der Erzählung enthält das Leitmotiv der Hand doppelt:

Třesnoucí se rukou zavadil [Jevříšek]o struny svých houslí. Struna se rozzvučela, a Jevříšek utřhl rukou, jako by se spálil. (51)

Mit der zitternden Hand streifte er [Jevříšek] eine Saite seiner Geige. Die Saite ertönte, und Jevříšek fuhr mit der Hand zurück, als hätte er sich verbrannt.

Auch hier fällt ein Gegensatz ins Auge, in diesem Fall der Gegensatz zwischen Anziehung und Abstoßung. Das Zittern der Hand lässt die Saite „erzittern“, d.h. die seelische Erregung teilt sich der Saite mit, die daraufhin einen klagenden Ton von sich gibt. Diese Berührung ist zugleich eine Beseelung und eine Berührung mit Gott – hierin weist dieses Ereignis auf die Berührung Jevříšeks durch die Hand des Mörders. Zurückziehen muss er die Hand, weil er sich gleichsam am brennenden Dornbusch, dem Symbol der Gegenwart Gottes, verbrannt hat. Darum hat Jevříšek auch unmittelbar vorher in die Flammen geschaut, deren Brennen ihm – vordergründig physisch, hintergründig aber psychisch – Tränen in die Augen trieb. Der brennende Dornbusch verweist ihn auf die Klage und den Schmerz als Botschaften der „höheren Stimme“.

Profilierte das Motiv der Hände v.a. die Christus-Analogien, so ist das ebenso allgegenwärtige Motiv des Regens eher auf Gottvater bzw. den Gott des Alten Testaments zu beziehen. Der Regen wird gleich zu Beginn der Erzählung akzentuiert. Das Kind, der erste Aktand der Erzählung, baut nach dem Regen am Fuß des Steinbruchs Dämme. Später verlegt sich die Jagd auf den Mörder nach St. Agnes, dem Ort der, so heißt es, für sein „Regenwunder“ berühmt ist. Angeblich regnet es dort ununterbrochen das ganze Jahr. Der gejagte Mörder läuft dann, wie wir von den Zeugen erfahren, durch den Regen bzw. steht im Regen und weigert sich beharrlich, sich unterzustellen. Zudem hat der Regen durch einen Erdbeben die Bahnstrecke blockiert, was die Flucht des Mörders verhindert. Das Trommeln des Regens in der Dachrinne erscheint Slavík wie unverständliche Morsezeichen sonderbarer Steckbriefe und Rapporte, während der Kommissar im Telegrafenamtführt, dass der Fuhrmann „Mit Gottes Hilfe“ den Unbekannten auf halbem Weg ausgesetzt hat. Die Jäger des Mörders verlieren in Dunkelheit und Regen die Orientierung; erst unmittelbar vor der Begegnung Jevříšeks mit dem Mörder hört es auf zu regnen. Aber selbst danach kämpft Pilbauer noch, wie wir sahen, mit dem feindlichen Element des Wassers. Vor dem Hintergrund der biblischen Allusionen kann dem Regen in der Erzählung die folgende Bedeutung zugeschrieben werden. Gott tötete die Menschen der Bibel zufolge durch die Sintflut, weil sie gottlos geworden waren und ein Neuanfang nötig wurde. Ebenso wird in der Erzählung der sich selbst vergöttlichende Mensch von seinen Jägern in den Tod gestürzt. Mit jedem kulturellen

Paradigmenwechsel inszeniert der Mensch also gleichsam seine eigene Sintflut. Das trostlose Bild einander ablösender Sintfluten ergibt sich auch aus der folgenden Beschreibung:

Bez konce čekáme. Bez konce táhla mračna nad tupým odpolednem malomésta, jež máčel chronický, úporný déšť'. (37)

Ohne Ende warten wir. Ohne Ende zogen Wetterwolken über den stumpfen Nachmittag der Kleinstadt dahin, die ein chronischer, hartnäckiger Regen nässte.

Sich gegen diese Sintflut zu stemmen, ist unmöglich – aus der zu Beginn der Erzählung installierten „göttlichen Perspektive“ erscheint dieses Bemühen so lächerlich wie die Dämme, die das kleine Kind errichtet, um das Wasser aufzuhalten.

Opfer dieser Sintflut ist dabei auch Christus, der, in dem Regenort St. Agnes eingeschlossen, sterben muss. Er stellt sich diesem notwendigen Opfer, was darin zum Ausdruck kommt, dass er sich beharrlich weigert, sich vor dem niederstürzenden Regen in Sicherheit zu bringen. Das Opfer ist aus zwei Gründen notwendig. Zum einen weil das alte kulturelle Paradigma sterben muss – auch die Zeit Christi war ja eine Zeit kulturellen Wandels – und zum anderen, weil die Menschen mit dem Leid konfrontiert werden müssen, damit ihre Menschlichkeit wiedererweckt wird – dies ist dann zugleich die Stiftung der neuen Kultur. So steht der Mord mit Gottes Wirken auf Erden im Einklang, und dem Mörder wird durch den Regen der Fluchtweg blockiert. Gottes Wirken erscheint auch in diesem Punkt für Slavík rätselhaft, als Philosoph scheitert er wie so viele seiner Vorgänger am Problem der Theodizee. So kann er die im Regen verschlüsselte symbolische Botschaft, Gottes Morsealphabet, nicht entziffern. Der Kommissar dagegen bekommt durch den Telegraphen relevante Informationen, die aber immer nur der Jagd auf den Mörder dienen, nicht dem von Slavík angestrebten Verstehen. Der Regen ist ein unbegreifliches „Wunder“, doch der Name des Regenortes, St. Agnes, gibt dem „Tod im Regen“ einen anderen Akzent. Das Wunder ist im Opferlamm, im Opfer Christi, das dem „sintflutartigen“ Auslöschen des Menschen einen Sinn verleiht. Er zeigt sich in der menschlichen Klage des auszulöschenden Opfers, das „wie ich“ ist und hätte verstanden werden können, und zwar in der Erfahrung des Leides des Anderen, die Jevřšek macht. Dieser Sinn gebietet paradoxerweise dem ewigen Regen Einhalt: als Jevřšek dem Mörder, d.h. dem leidenden Christus begegnet, hört es plötzlich auf zu regnen.

Zeiten der Orientierungslosigkeit sind Zeiten des Wandels, Zeiten, in denen etwas Überholtes noch existiert und etwas Neues sich noch nicht durchgesetzt hat. Eben diese Situation wird in Čapeks Text zum Ausdruck gebracht. Der Text, oder allgemeiner gesagt, die Dichtung mit ihren Regeln, ist zu der Zeit, da

sie getötet wird, bereits so fremd, dass sie der kulturellen Situation nicht mehr gerecht werden kann. Das die Kultur bestimmende Wertesystem ist fremd, der Sinn kultureller Werte ist nicht mehr zu erkennen. Deshalb muss der Fremde getötet werden, d.h. ein überkommenes kulturelles Paradigma muss ausgelöscht werden wie das Leben dieses Fremden. Doch mit der Tötung des kulturellen Paradigmas tötet die Kultur auch sich selbst, denn sie verbindet nicht nur die einzelnen Erscheinungen und Ereignisse einer Epoche zu einem sinnvollen Gefüge, sondern die Kultur empfängt ihre Existenzberechtigung durch das bestehende kulturelle Paradigma, das es notwendig macht, die Ereignisse im Sinne des Paradigmas zu verknüpfen und damit sein Fortbestehen sichert.

Weil nun der Mord am fremd gewordenen kulturellen Paradigma den Tod des Mörders, der Kultur bzw. des Textes nach sich zieht, ist der Tod des Mörders das „Ende der Historie“, wie es im Text selbst heißt, d.h. der Tod des Mörders ist das Ende der Erzählung, deren einziger Sinn darin bestand, den Spuren des Mörders zu folgen, um ihn zu fassen und unschädlich zu machen. Damit ist der Tod des Mörders zugleich auch das „Ende der Geschichte“ als Produkt hergestellter Sinnzusammenhänge. Wie der Mörder bis zu seinem Tod den Ereignissen immer noch hätte einen Sinn verleihen können, so hätte die Kultur den Ereignissen eine Bedeutung zusprechen können, selbst wenn sie durch den Tod des kulturellen Paradigmas eigentlich nicht mehr existierte. Diese sinnlose Bedeutung verleiht die mörderische Kultur am Anfang der Erzählung dem gemordeten Paradigma, indem sie ihm den unbeschädigten Hut aufsetzt. Der Hut verweist darauf, dass das Paradigma existierte, aber alles, was auf sein Leben, seine kulturelle Notwendigkeit hätte verweisen können, ist, wie die Initialen in dem Hut, ausgelöscht. Da nun aber der Mörder selbst tot ist, ist auch die Möglichkeit, den Ereignissen Scheinbedeutungen zu geben, verlorengegangen. Und da der Ermordete nicht nur allgemein als kulturelles Paradigma, sondern über die Figur des Slavik auch ganz konkret als Paradigma der Dichtung verstanden werden kann, ist mit dem Tod des Mörders auch alles gestorben, was abendländische Dichtung bisher ausmachte. Das „Ende der Historie“ ist also auch das Ende der Dichtungstradition. Angesichts des Todes des kulturellen Paradigmas gilt es nun zu fragen, was dieses Paradigma eigentlich ausmachte. Welche Hinweise lassen sich im Text finden?

Zunächst konnte festgestellt werden, dass die Jagd auf den Mörder zugleich eine Jagd nach Gott ist. Die Jagd führt auf einen Berg, wo eine Begegnung mit dem verhüllten, kranken Gott stattfindet, der schließlich am Berg selbst zu Tode stürzt. Anhand der im Text entwickelten Äquivalenzen zwischen dem Toten, seinem Mörder und dessen Verfolgern konnte ihre gemeinsame Identität aufgedeckt werden. Diese Identität ist sowohl als individuelle als auch als kulturelle Identität zu verstehen. Die Äquivalenz des Mörders mit dem Vater und dem Lehrer des Kommissars macht individuell wie auch kulturell die Väter zu

Identität raubenden Göttern. Die Verfolgung des Mörders und sein Tod kann als Befreiung von diesen Göttern angesehen werden. Damit folgt Čapek der kulturellen Tradition, in der durch die Entmachtung der Väter kultureller Fortschritt erzeugt wird. Der Sachverhalt des Fortschreitens wird zudem durch die Bewegung hin zum Gipfel des Berges verdeutlicht. In dieser Beziehung kann die Erzählung als Ausdruck der Fortschrittsidee verstanden werden. Dennoch bricht die Erzählung mit dem Fortschrittsgedanken und damit mit der kulturellen Tradition. Diese Sinndimension wird dadurch deutlich, dass die Verfolger ebenso mit dem Mörder wie mit dem Ermordeten identisch sind. Man könnte sagen, dass der Fortschritt sich selbst zu Tode jagt. Die kulturelle Identität der Epoche, deren Produkt Čapeks Text ist, kann nicht mehr als Ausdruck der Fortschrittsidee gesehen werden, da jedes einzelne Textsymbol sowohl als Bestätigung als auch als Negation der Fortschrittsidee gelesen werden kann. So ist die Identität dieser Epoche sowohl als verwirklichte Fortschrittsidee (man trifft Gott) als auch als komplette Zerstörung der Fortschrittsidee zu begreifen.

Čapeks Auseinandersetzung mit dem Pragmatismus, besonders in der Formulierung durch William James, ist nicht nur als Reflexion über eine philosophische Theorie zu verstehen, sondern auch als Ausdruck eines Weltbildes. Diesem Weltbild liegt ein Gottesverständnis zugrunde, das – wie es die interpretierte Erzählung auch erkennen ließ – Mensch und Gott gleichsetzt und das Verstehen Gottes letztlich als psychologisches Verstehen des Menschen begreift. Man könnte sagen, dass der Atheismus sich auf diese Weise als Religion offenbart. War die kulturelle Entwicklung Jahrhunderte lang auf die Entzauberung und damit „Tötung“ Gottes ausgerichtet, so wird mit dem Pragmatismus ein Höhepunkt dieser Säkularisierung erreicht. Mit der logischen Durchdringung seiner Psyche wird dem Menschen auch noch sein letztes göttliches Element, gleichsam der letzte Zufluchtsort Gottes auf Erden, zu irdischer Bedingtheit herabgewürdigt. Andererseits wird gerade durch diese Form der Logik paradoxerweise der Glaube zurückgeholt, denn sie vermenschlicht nicht das Göttliche, sondern sie vergöttlicht umgekehrt das Menschliche, Allzumenschliche.

Unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten ist es wenig sinnvoll, von identitätslosen Zeiten zu sprechen, denn Identitätslosigkeit wäre das Fehlen von Kultur und damit nicht untersuchbar. Deshalb muss eine Zeit, wie sie in Čapeks Erzählung zum Ausdruck kommt; eine Zeit, die kulturell scheinbar von Identitätslosigkeit bestimmt ist, als eine Zeit des kulturellen Wandels verstanden werden. Nur in einer solchen Zeit können kulturelle Symbole vollkommen ambivalent sein, d.h. mit Hilfe zweier Paradigmen, eines sterbenden und eines sich neu bildenden, verstanden werden. Eine solche Übergangsepoche ist die Avantgarde, deren Anfänge Čapek erlebte und die schließlich kulturell das zwanzigste Jahrhundert prägte. Vor dem Hintergrund der sich durchsetzenden Avantgardenkultur entfaltet die Erzählung Čapeks ihre metapoetische Dimension.

Diese Sicht von Außen auf die Kunst zeigt sich auch darin, dass dem Berg selbst Züge einer literarischen Person verliehen werden: Dem Dichter Slavfk erscheint nicht der gefundene Tote, sondern der Steinbruch, die „offene Wunde in der Flanke des Berges“ „furchtbar und rätselhaft“. Später zeigt sich der Berg als ein in Nebel gehüllter Tafelberg. Dies evoziert einerseits Assoziationen mit dem wolkenverhüllten Gipfel des Olymp. Andererseits tritt der Berg als Tafel (tabule) in eine Analogie zu der „reinen Tafel“ aus „Štěpěj“, in die die Figuren ihre Spuren einschreiben.¹⁸ Er wird also wie jene zum leeren Blatt. Die Spuren, die die Menschen darauf hinterlassen, werden zur Inschrift im Buch der Menschlichkeit, sie werden zum künstlerischen Beleg, der in diesem Fall, durch das Bild des Berges, im Unterschied zu Štěpěj nicht zum Beleg der Gegenwart Gottes hier unten auf Erden dient,¹⁹ sondern umgekehrt zum Beleg der Hybris des sich zu Gott aufschwingenden Menschen – der Hybris, die den Menschen in den Tod führt. Der Berg erlangt Wesenszüge einer Kultur der Hybris, auf deren Gipfel ein Haus ohne Bewohner gebaut wurde.

Das kulturelle Paradigma der Moderne hat den Menschen im 20. Jahrhundert auf diesen Gipfel geführt. Hier muss er erkennen, dass das Haus, das dort steht, gleichsam Gottes Haus, erstens von seinem Bewohner (durch den Giebel, wie zur Himmelfahrt) verlassen wurde, dass es zweitens aber eigentlich für ihn selbst, für den Menschen, erbaut war, dass der Mensch aber drittens vergessen hat, für wen er dieses Haus, den Tempel aller Heiligkeit, eigentlich erbaut hat. Von diesem Gipfel gibt es keinen gangbaren Weg, nur den Absturz in die Tiefe, nur den Tod, den Kreuzestod. In bezug auf die kulturelle Situation verweist die Erzählung darum auf das Ende eines alten kulturellen Paradigmas und auf die Notwendigkeit eines neuen. Das neue Paradigma, gleichsam die Auferstehung des Sinns im Text, ist aber in Čapeks Erzählung weder in konkreten Bildern noch in der Struktur schon erkennbar. Es werden lediglich Höhepunkt und Zusammenbruch der alten Kultur thematisiert. Symbolisch kommt dies auf mehrfache Weise zum Ausdruck: 1. im Aufstieg auf den Berg, auf den nur Himmelfahrt oder Absturz folgen kann 2. in der Stellung von *Hora* im Zyklus und der symbolischen Bedeutung des Titels, 3. im Steinbruch als kulturell und menschlich tödlicher Verletzung und 4. im Titel des Erzählzyklus (*Boží muka*), der den Kreuzweg bis zum Tode aufruft.

¹⁸ Vgl. die Suche nach und die Beurteilung von Fußspuren wie in Štěpěj, so auch in *Hora*.

¹⁹ Vgl. M. Freise, *Auf den Spuren von Karel Čapek* (wie Fußnote 2).

Holt Meyer

DAS KREUZ ALS FIGUR UND GRENZFALL DER „POETISCHEN FUNKTION DER SPRACHE“

LEAR: Nothing will come of nothing: speak again.
CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth...
King Lear, I, I

0. Nullpunkt der Argumentation

Der Punkt (0,0) (bzw. [0,0,0]) im Koordinatensystem ist derjenige, der gewissermaßen dessen Kreuzförmigkeit ausmacht. Nicht aber dieses ‚formale‘ Kriterium, nicht die naturwissenschaftlich anmutende Feststellung eines Zusammentreffens von Syntagma und Paradigma (was wäre das dritte Parameter im Falle von [0,0,0]?), sondern eine ganz andere Statusfrage soll in Verbindung mit diesem Punkt verhandelt werden, nämlich die Quelle der ‚topischen Überzeugungskraft‘ eines Argumentationsschemas und dessen zugrundeliegender Figur. Ich will unterstellen, dass diese ‚topische Überzeugungskraft‘ nicht aufgrund von deren wissenschaftlicher Semantisierung (das wäre eben nicht mehr topisch), sondern aufgrund der Wirkung der ‚Figur selbst‘ gegeben ist. So ergibt sich eine meta-wissenschaftliche Unentscheidbarkeit, die grundsätzlich die rhetorische Kraft von wissenschaftlichen Figuren in den Mittelpunkt stellt.

Dieser Mittelpunkt, diese Auffassung des Punktes (0,0) soll der Nullpunkt meiner Argumentation sein, welche sich nicht durch ‚eigentliche Nullität‘, sondern durch die Topizität (der Geschichte) des ‚Sich-hier-Kreuzens‘ und des ‚Das-Kreuz-Ausmachens‘ interessiert. Also durch seine Uneigentlichkeit. Es handelt sich allerdings um eine Uneigentlichkeit, welche mit einer dermaßen massiven Unentscheidbarkeit das Eigentliche verunsichert, dass erhebliche Zweifel entstehen, ob es diese ‚eigentliche Nullität‘ im Sinne einer exakt-wissenschaftlichen Festlegung überhaupt noch gibt.

1. Ground zero! (*cross purposes*)

Zwei Linien, zwei Wege kreuzen sich hier oder dort, so entsteht zufällig eine Kreuzung, also ein Kreuz (besonders im Fall eines rechten Winkels). Dies scheint aber nicht alles zu sein. Daher ist es notwendig die Null (*zero*) zu Begründen (*ground*) bzw. den topischen Grund aufzuzeigen, der ihr jene Autorität und Überzeugungskraft verleiht, um der Forderung „grund zero!“ nachzukommen.¹

Mit folgendem Argument bzw. mit folgender Setzung will ich nämlich das im ersten Abschnitt in puncto (0,0) Ausgeführte in einem ersten Schritt veranschaulichen: Das Kreuz ist nicht nur als zufällige Form oder gar als Form der Zufälligkeit, sondern als kulturgesättigtes Meta-Instrumentarium in und als Dichtung zu sehen. Die scheinbare Apotheose der formalistisch-strukturalistischen Theorie in der achsen-, also kreuzförmig vorgestellten poetischen Funktion operiert nicht (nur) mit szientistisch überzeugenden Mitteln, sondern auch mit kulturell- und religiös-topischen Exempla.

Formalismus und Strukturalismus – besonders letztere – stehen unter dem Verdacht der ‚blutlosen‘ Schematisierung, d.h. der Reduktion eines ‚lebendigen‘ literarischen Werkes und dessen ‚Fleisch und Blut‘ auf simple Gerüste, d.h. auf deren lebloses, in binären Oppositionen zerlegtes Skelett. Würde man nicht eine andere Optik bei der Betrachtung dieser theoretischen und theoriegeschichtlichen Gegebenheiten annehmen, wenn es nicht um die sterilen Achsen eines Koordinatensystems ginge, sondern um das Opferkreuz Christi als Ausgangsfigur der strukturalistischen Definition des Poetischen? Könnte dieser Stein des Anstoßes, dieses Skandalon für eine bestimmte, abstrakt-kulturlos-ahistorische Art von Wissenschaftlichkeit zum Grundstein (bzw. zum neuen Null-Punkt oder *degré zero*) einer kulturalanalytischen Betrachtung der Theorie werden?

* * *

Die Argumentation meines Beitrags beruht auf der Annahme oder zumindest der Berücksichtigung der Möglichkeit, dass die Theorie nicht angewandt, nicht wie *hard science* behandelt, sondern vielmehr wie die/eine Literatur und/oder eine kulturelle Erscheinung gelesen werden kann und will. Theorie, Lesen, Theorie lesen. Lesen lesen. Und dies in einer Zeit, wo bestimmte Lesarten des Lesens und Schreibens wieder einmal drohen, zum Effekt einer Empirie (des ‚Seins‘,

¹ Mein Gebrauch des Begriffs „ground zero“ hat mit dem 11. September 2001 nichts zu tun, sondern geht vielmehr auf Arbeiten des Jahreswechsels zum ‚Drei-Nullen-Jahr‘ 2000 zurück, die im Symposium des Tübinger Graduiertenkollegs „Pragmatisierung/ Entpragmatisierung“ mit dem Titel „Apokalypse. Der Anfang in Ende“ im März 2000 erstmals öffentlich Früchte getragen haben (vgl. Meyer [im Druck])

welches das ‚Bewusstsein‘ bestimmt usw.) und zur Empirie eines Affektes zu machen, und damit abermals zu opfern. Was und wem wird Lesen/Schreiben geopfert: oft nur dem *feeling* des Realen bei der Lektüre, dem Gefühl, auf harte Knochen zu stoßen.

Trotzdem: Ich taste mich an die Lektüre eines berühmten, also einer *re-re-re-lecture* zu unterziehenden Stücks Theorie heran, und zwar nicht im Geiste der Restauration eines theoretischen *status quo*, geschweige denn der Ehrenrettung irgendeiner Richtung oder irgendeiner Person, sondern um eine bestimmte Figur ins Blickfeld zu rücken. Diese Figur und deren Analyse (im Sinne der Analyse durch die Figur und das Auftreten der Figur als Gegenstand einer Analyse) sollen wiederum dazu dienen, die *inventio* der theoretischen Rhetorik als eine *inventio crucis* zu lesen.

Es handelt sich also um die Figur des Kreuzes und um das Kreuz als Figur.

Mein Anliegen bewegt sich insofern im Bereich der Kulturwissenschaft oder der Kulturgeschichte der Theorie und ist also nicht strikt theoretisch oder theoriegeschichtlich (das würde bedeuten, dass die Aufmerksamkeit der tatsächlichen Anwendung der ‚Achsen-Theorie‘ auf die poetische Sprache oder dem Standort der Jakobson in der Geschichte der Definitionen des Ästhetischen zukäme): Erörtert werden soll, wie diese ‚theoretische Figur‘ in ein kulturell und religiös-sakral gesättigtes Ensemble eingebettet ist (was durch die Rückkopplung an die Schriften des Jesuiten Gerard Manley Hopkins auf komplexe Weise unterstrichen wird) und auf diese Weise mit Strategien und Praktiken der Überführung des Sakralen in nicht-sakrale Bereiche und *vice versa* verknüpft ist. Somit geht es in dieser Studie um die Kultur der Theorie (also nicht so sehr um die gewöhnliche kulturwissenschaftliche Theorie der Kultur).

Hier nun das in Frage stehende Stück Theorie im Original:

What is the empirical linguistic criterion of the poetic function? In particular, what is the indispensable feature inherent in any piece of poetry? To answer this question we must recall the two basic modes of arrangement used in verbal behavior, *selection* and *combination*. If "child" is the topic of the message, the speaker selects one among the extant, more or less similar, nouns like child, kid, youngster, tot, all of them equivalent in a certain respect, and then, to comment on this topic, he may select one of the semantically cognate verbs – sleeps, dozes, nods, naps. Both chosen words combine in the speech chain. The selection is produced on the basis of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymy and antonymy, while the combination, the build-up of the sequence, is based on contiguity. *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.* Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence. In poetry one syllable is equalized with any other syllable of the same sequence; word stress is assumed to equal word stress, as unstress equals unstress; prosodic long is matched with long, and short with short; word boundary equals word boundary, no

boundary equals no boundary; syntactic pause equals syntactic pause, no pause equals no pause. Syllables are converted into units of measure, and so are morae or stresses.

It may be objected that metalanguage also makes a sequential use of equivalent units when combining synonymic expressions into an equational sentence: $A = A$ ("Mare is the female of the horse"). Poetry and metalanguage, however, are in diametrical opposition to each other: in metalanguage the sequence is used to build an equation, whereas in poetry the equation is used to build a sequence. (R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*)

Es fragt sich zunächst, ob Jakobson gerade hier in der konzentriertesten und bekanntesten Orientierung seiner Theorie auf die englische Sprache so etwas wie *cross purposes* vorführt, und ob er wirklich *cross* (als Adjektiv heißt dies ‚erbst‘, ‚schlecht gelaunt‘) gewesen wäre, wenn man ihm dies unterstellt hätte. *Cross purposes* (dies bedeutet ‚entgegengesetzte Absichten‘) bezögen sich sowohl auf den Richtungswechsel in der Darlegung der „poetic function“ (hin zum „empirical linguistic criterion“), den er an dieser Stelle vornimmt und dessen Verhältnis zu der bisherigen Definition, – als auch auf das Verhältnis zwischen den beiden ‚Achsen‘ (Syntagmatik, Paradigmatik), bzw. auf die „projection“, welche als Zusammenprall zweier Prinzipien aufgefasst werden könnte. Als „at cross purposes“ mit sich selbst könnte man aber auch – und dies wird an dieser Stelle der ‚Wende zur Empirie‘ deutlich – die Rede von der ‚Funktion‘ in diesem Zusammenhang verstehen. Denn die „poetic function“ ist zugleich das Aussetzen oder sogar die Aufhebung des ‚Funktionierens‘ der Sprache als Kommunikationsmittel; mit anderen Worten: das Ersetzen der Kommunikation durch Zögern und im Extremfall durch unaufhebbare Aporie.

* * *

Eine Thesenbildung bzw. Argumentation ausgehend von dieser Textstelle ist nicht einfach. Sie ist für die Lektüre also ein Kreuz. Das wohl größte Problem liegt paradoxerweise in ihrem Bekanntheitsgrad: Man hat dieses Stück Theorie-(geschichte) so oft auf beiden Seiten der Unterrichtsfront durchgenommen, dass man es nicht mehr sehen, geschweige den lesen kann.

Meine Lektüre wird daher mit der Geste einer „cross-examination“ im eingangs erleuterten Sinne, also als ‚Kreuzverhör‘ wie auch als ‚Kreuzuntersuchung‘ durchgeführt. Im Geiste einer solchen „cross-examination“ starte ich also diesen Versuch, dieses Schreiben – und insbesondere die Figur der ‚Achse‘ (sie wird durch die Übertragung auf Metaphorik und Metonymik zur ‚Achse‘ der Figur) – zu lesen, und zwar mit Hilfe des guten alten, von den Formalisten gerne beschriebenen Verfahrens der wörtlich nehmenden Realisierung einer über-

tragenen Ausgangsfigur („Hast Du heute Morgen ein Bad genommen?“ „Wieso, fehlt eins?“).²

Der Versuch beginnt mit einer bescheidenen Feststellung: Der Begriff „axis“ kommt in Jakobsons „Linguistics and Poetics“ zweimal vor, und zwar in dieser vielzitierten Passage.

Dazu eine erste Lektüre des Wortes bzw. der Figur: Die Achse wird auf eine Art und Weise in Anschlag gebracht, die suggeriert, dass es eigentlich die ganze Zeit um ‚Achsen‘ gegangen ist und gehen wird. Das Die-ganze-Zeit-um-Achsen-gegangen-Sein bzw. –sich-um-Achsen-gedreht-Haben kann man nicht nur auf diesen einen Text, sondern auch auf den ganzen Formalismus beziehen. Die ‚Achsen‘ sind die letzte Konsequenz der Bewegung, die von der (resurrektiven) Figur der Verfremdung ausgegangen ist.

Es wird sich also im Weiteren in Jakobsons Text um die Achse drehen. Alle Sequenzen, alle versologische Analysen, alle Beispiele der ‚Projektion‘ werden als und in ‚Achsen‘ zu denken sein, hängen mir deren Kreuz(ung)en zusammen.

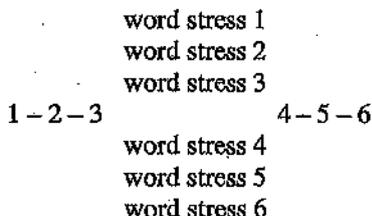
Wo gibt es hier Kreuze? Zumindest an zwei Stellen – so etwa bei der Definition der Paradigmatik:

	sleeps	
	dozes	
aaa bbb ccc ddd eee		ggg hhh iiiii jjj kkk
	nods	
	naps	

Und dann bei der ‚eigentlichen Projektion‘, wodurch eine paradigmatisch gegebene Serie eine neues Syntagma erzeugt oder zu einem ‚promoviert‘ („Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence“). Mit dieser Operation wird die alleinige Bedeutungshaftigkeit der Sequenz dem Poetischen geopfert, die Unentscheidbarkeit buchstäblich in Kauf genommen und der sukzessive Kreislauf der Bedeutungen damit gestoppt.

Dieses Kreuz könnte man so verbildlichen:

² Die offenkundige Ähnlichkeit meiner Methode über gewisse Stecken der Argumentation mit der Dekonstruktion bitte ich mit Vorsicht zur Kenntnis zu nehmen: die Figuralität des theoretischen bzw. philosophischen Textes, welche etwa Derridas Aristoteles-Lektüre in der *Weißten Mythologie* (Derrida) oder de Mans diverse Lektüren von Philosophen des 18. Jahrhunderts wie Rousseau und Kant unterstreicht, hat eine etwas andere Intention als die meinige. Während es den Gründern des Dekonstruktivismus um den Nachweis der Rhetorizität und deren Aporien im allgemeinen geht, geht es mir hier um die kulturell-religiöse Verortung der Figur. Diese Methoden könnte man auf die Figuren der Dekonstruktion selbst anwenden. Zum Konzept einer ‚kulturellen Dekonstruktion‘ vgl. Meyer 2003.



Ich erinnere an den Ort des Wortes von der ‚Achse‘: es geht nach der Vorführung des Ensembles der sechs Sprachfunktionen um „the empirical linguistic criterion of the poetic function“. Diese wird übrigens achsen- bzw. kreuzförmig um die poetische und die phatische Funktion als Balken visualisiert:



Die ‚Achse‘ ist damit offenbar das Kernstück eines Versuches, das Funktionsensemble in eine ‚Empirie‘ einzubetten. Damit wird das „empirical linguistic criterion“ als (offenbar nicht empirisches) Begleitstück oder Pendant zur anderen Definition „set (*Einstellung*³) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake“. Diese Definition war von Anfang an da. Bereits in der 2. Hälfte der 10er Jahre, als man noch von der „Auferweckung des Wortes“ in Form von Verfremdung, Realisierung usw. gesprochen hat, hatte Jakobson in seiner berühmten Arbeit über Chlebnikov aus dieser Zeit diese „Einstellung“ bzw. „Ausrichtung“ als distinktives Merkmal des Ästhetischen hervorgehoben:

[...] поэзия, которая есть ничто иное, как *высказывание с установкой на выражение*, управляется так сказать имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму

[...] so richtet sich die Poesie, die nichts anderes als eine *Äußerung mit Ausrichtung auf den Ausdruck* ist, sozusagen nach immanenten Gesetzen; die kommunikative Funktion, die sowohl der praktischen als auch der emotionalen Sprache zukommt, wird hier auf ein Minimum reduziert⁴

³ Deutsch und kursiv im Original.

⁴ *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, 30-31.

Mit der Bewegung ins „empirical linguistic criterion“ wird also die Verfremdung gewissermaßen lebenslänglich in ‚Ketten‘ gelegt. Dies gleicht einem Todesurteil, denn damit wird sie in ‚Achsen‘ und damit letztlich aufs Kreuz gelegt (in vielen Zusammenhängen das lateinische Wort *crux* schlicht Galgen – vgl. Horaz’ „*corvos in cruce pascere*“ [Epistulae 1. 16,48] oder Iuvenals „*ille crucem sceleris pretium tulit, hic diadema*“ [Saturnae 13,103-105]).

Wenn es aber heißt, es ginge bei der „Achsen“-Figur um ein „empirisches linguistisches Kriterium“, so wird impliziert, dass der „focus on the message for its own sake“ *nicht* linguistisch ist, dass er also eben ‚poetisch‘ ist. So kann man sagen, dass das Ansetzen zur Darlegung des „empirical linguistic criterion“ exakt die Stelle ist, wo „linguistics“ und „poetics“ sich kreuzen, oder gar gegenseitig kreuzigen.

Das Kreuz ist also das Kreuz und die Kreuzigung der Empirie. Und die Einführung dieser Empirie ist der Null-Punkt des theoretischen Koordinatensystems und damit *ground zero* des Problems, das im Titel der Jakobsonschen Arbeit angegeben wird: Linguistik und Poetik.

Die Leserin bzw. der Leser wird sich bestimmt schon längst die Frage gestellt haben, die meine Studie auch stellen möchte: Muss es denn wirklich das Kreuz sein? *Das Kreuz?* Muss man sich *dieses* Kreuz einhandeln, wenn man Jakobsons poetische Funktion liest? Es gibt hier eine kurze und eine lange Antwort. Die kurze Antwort ist nein (dies liegt in der Natur der Sache, denn die Gewalt bzw. die Maschinerie einer absolut zwingenden Lektüre schließt die Lektüre [beispielsweise im Sinne von Paul de Mans *reading*] kategorisch aus, ist also oxymoral im ungünstigsten Sinne des Wortes – ungünstig auch deshalb, weil eine solche Lektüre auf keinen Fall oxymoral sein möchte). Mit der langen Antwort beschäftigt sich dieser Beitrag, der von der Annahme ausgeht, dass die *inventio crucis* in Jakobsons Text einen neuen Blick auf die Kultur der Theorie des 20. Jahrhunderts erlaubt, die als Bereicherung der Lektüre (und als Lektüre dieser Bereicherung) ge- und verhandelt werden kann.

Um dies zu belegen (d.h. um die angepriesene Ware auszubreiten), hole ich etwas weiter aus, um das Argument dann vor dem Hintergrund des beim Ausholen eingebrachten Materials fortzuführen. Das Material gehört wiederum auch wieder zur Lektüre dazu, denn es geht von der literarischen ‚Exempla-Politik‘ aus, die Jakobson in seinem Text betreibt.

2. Ground zero?

Quite naturally it was Edgar Allan Poe, the poet and theoretician of defeated anticipation, who metrically and psychologically appraised the human sense of gratification from the unexpected which arises from expectedness, each unthinkable without its opposite, „as evil cannot exist without good“. Here we could easily apply Robert Frost's formula from „The Figure a Poem Makes“: „The figure is the same as for love.“ Jakobson, *Linguistics and Poetics*.⁵

Aber wie die «Schönheit» des Kreuzes verstehen, ohne die Abgründigkeit der Schatten, in die der Gekreuzigte absinkt?

Balthasar, *Herrlichkeit* (1961)⁶

Die erwähnte Exempla-Politik Jakobsons wurde dergestalt besprochen, dass die Nullität in ihrer Begründung (*grounding*) verschoben und aufgehoben wurde. Nun werden dieselben Worte (*ground zero*) anders gewendet, und es wird nach dem Nullgrund der Jakobsonischen Argumentation und deren Kreuzfigur gefragt. Es geht also um die Spannung zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit des theoretischen Wortes.

Ground zero? Verweist auf die Frage: Ist der Grund einer etwaigen Jakobsonischen Plausibilität in der ‚wissenschaftlichen Wirklichkeit‘ oder ‚kulturell-religiösen Topizität‘ zu sehen, und wenn in letzterer, kann man diesen Grund überhaupt noch als ‚Grund‘ bezeichnen?

In diesem Geiste wende ich mich dem Hopkins-Exemplum und der Exemplarizität Hopkins' zu. Die Entscheidung, bis zu welchem Grad und vor allem als was man Jakobson seine Exempla abkauft, wird eben davon abhängig gemacht. Vom ‚Abkaufen‘ ist nicht zufällig die Rede, denn es dreht sich vieles um das ‚Dir-Kaufen‘ und das ‚Dich-Kaufen‘, das im von Jakobson zitierten Hopkinschen Enjambement „buy / you“ enthalten ist.

* * *

Gilles Deleuze hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Sprachliche Null-Einheit (-Morphem, -Phonem usw.), die markierte Absenz, das (leere?) Grab des strukturierten (und dadurch entmaterialisierten) Sprachmaterials als die histori-

⁵ Jakobson 1981, 33-34.

⁶ Balthasar 1988/I, 110.

sche und systematische Schlüsselfigur des Strukturalismus zu betrachten ist.⁷ Diese Studie kann man als Entfaltung und Konkretisierung dieses Grundgedankens lesen: eine Entfaltung in Richtung einer Martyrologie der Materialität des ‚Zeichens‘ und eine Konkretisierung im/als ‚Stoff‘ des Kreuzes.

Die Richtung dieser Um- bzw. Ausdeutung wird vom Hopkins-Motto angegeben, das ich dem gesamten Text vorangestellt habe, auf das ich mich nun wieder beziehe: „Mark, the mark is of man’s make / And the word of it Sacrificed“. Das Null-Morphem bzw. die Null-Marke allgemein wird, wie jede Marke, notwendigerweise von Menschenhand angefertigt. Und das Fehlen als Offenbarung der unter der Oberfläche liegenden ‚eigentlichen Verhältnisse‘ ist als Opfer zu lesen: Struktur als Opfergang.

In einer solchen Lesart der Deleuzeschen Struktur(alismus)-Lektüre wird Deleuze‘ eigentliches (,aufklärerisches‘) Programm geopfert. Oder als Opfer vorgeführt. Denn die Entmystifizierung Jakobsonischer Grundfiguren hat für Strukturalisten, Meta-Strukturalisten und Post-Strukturalisten immer etwas Vatermörderisches an sich.

* * *

Another time mine eye is my heart’s guest
 And in his thoughts of love doth share a part:
 So, either by thy picture or my love,
 Thyself away art resent still with me;
 For thou not farther than my thoughts canst move,
 And I am still with them and they with thee;
 Or, if they sleep, thy picture in my sight
 Awakes my heart to heart’s and eye’s delight.

Shakespeare, 47. Sonett

Das Ende am Kreuz, das Ende als Kreuz: systematisch gesehen macht diese Sichtweise jede Schließung und vor allem jede Infragestellung der Endgültigkeit und/oder Notwendigkeit der Schließung, d.h. jede Behauptung der Kontingenz der Schließung, zu einem ‚crucialen‘ Problem.

⁷ In *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (dt. 1992) bestimmt Deleuze (44-45) das „leere Feld“ zum unabdingbaren Element der „Struktur als Ordnung der Orte unter wechselnden Verhältnissen“ und damit zum eigentlichen „Heros“ (a.a.O., 58) des Strukturalismus. Er definiert auf analoge Weise das Fundament des strukturalistischen Denkens als eine Operation mit dem Sinn (im Gegensatz zur Bedeutung), und zwar dahingehend, daß „der Sinn immer aus Kombinationen von Elementen resultiert, die selbst nicht bezeichnend sind.“

Das Kreuz tritt hier aber auch theorie-historisch als Endpunkt einer mit der „Auferweckung des Wortes“ beginnenden Bewegung auf, deren oberstes Gebot die systematische und fundamentale Erfassung des ästhetischen Wortes (oder gar des Ästhetischen schlechthin) war.

Diese Sichtweise legt wiederum die Frage nahe, ob es nicht nur zufällig zu dieser Umkehrung der Passionsgeschichte gekommen ist, und wenn nicht, dann welche Logik (die der Kontrafaktur? der Parodie? der Krypto-Metaphysik? der Entfaltung [etwa der ‚Verfremdung‘] der Realisierung bzw. Materialisierung?) dieser Umkehrung zugrunde liegt. Bei diesem analytischen Unternehmen herangezogen werden vorzugsweise die Beispiele aus den theoretischen Texten; sie werden auf ihre (oft sakralen) Ursprünge zurückverfolgt und in ihrer Aussagekraft und Funktion als Beispiele überprüft.

Die Funktion der vorgeschalteten Bemerkungen (also dieses ‚Null-Abschnitts‘) ist die der Begriffsklärung und des Abstecken des Feldes, in dem sich die darauffolgende Argumentation bewegen wird. Der Doppelschritt vom sakralen und nicht-sakralen Kreuzesopfer zum formalistischen ‚Realismusopfer‘ und von diesem zu den Kreuzungen des Sakralen mit dem Nicht-Sakralen in der ‚Wende zum Laikalen‘ weist nicht nur in unserer Titelgebung allein eine zirkuläre bzw. dialektische Bewegung auf.

Die Wende zum Laikalen ist per definitionem ein Opfer des Klerikalen. Inzwischen auch umgekehrt.

Das Kreuz selbst – als Wegkreuzung bzw. Tangente, an der sich das Nicht-Sakrale und das Sakrale treffen und damit auch das erste ins zweite (zugleich das Horizontale ins Vertikale) umkippt, oder das erste zugunsten des zweiten geopfert bzw. ‚getauft‘ wird – eben dieses Kreuz erscheint nach den Ausführungen zum formalistischen Opfer(n) des Realismus in einem neuen Licht. Der Vergleich dieses neuen Erscheinungsbilds mit der Wende zum ‚Laikalen‘, die Hans Urs von Balthasar bei Dante festmacht, um sie bei Juan de la Cruz, Blaise Pascal, Johann Georg Hamann, Vladimir Solov'ev, Gerard Manley Hopkins und Charles Péguy, also vom 14. bis ins 20. Jahrhundert zu verfolgen⁸ (im Mittelpunkt meiner Ausführungen stehen Dante, Juan de la Cruz und Hopkins, v.a. die letzten beiden), nimmt die (durchkreuzte) Figur des Kreuzes wieder auf und überführt sie zugleich in ein anderes Feld. Dieses Feld umfaßt das Paradoxon des laikalen Sakralen und sakralen Laikalen, das die neuzeitliche Kunst ‚nach‘ dem Kult konstitutiv bedingt und in die Geschichte des ‚formalen‘ Denkens über die Literatur (und das Ästhetische) von der ‚Auferweckung des Wortes‘ bis zur ‚Kreuzigung der Sequenz‘ implizit eingeschrieben ist.

⁸ Der Endpunkt der ‚klerikalen Stile‘, nämlich die mystisch-franziskanische Position von Bonaventura (Irénäus, Augustinus, Dionysius und Anselm), bildet eine ähnliche Charnierstellung wie Dante am Anfang der ‚laikalen Stile‘, und wird als analogen Grenzstein einbezogen. Damit ist der Ausgangspunkt eher im 13. Jahrhundert.

Dieser Gang vom Kreuz zur Form und zur Form-als-Kreuz wird in den beiden Mottos des Textes markiert: Bonaventuras franziskanische Unterstreichung des Kreuzes als des Ortes, in dem sich buchstäblich ‚alles‘ manifestiert als Ausgangspunkt – und Jakobsons ‚Metaphysik der nicht erfüllten Erwartung‘ – man möchte fast sagen: nicht durchkreuzten Erwartung. Jakobsons Motto, das dem im Motto zitierten ‚metaphysischen Ausflug‘ unmittelbar vorausgeht, lautet folgendermaßen:

Since the overwhelming majority of downbeats concur with word stresses, the listener or reader of Russian verses is prepared with a high degree of probability to meet a word stress in any even syllable of iambic lines, but at the very beginning of Pasternak's quatrain the fourth and, one foot further, the sixth syllable, both in the first and in the following line, present him with a frustrated expectation. The degree of such a "frustration" is higher when the stress is lacking in a strong downbeat and becomes particularly outstanding when two successive downbeats carry unstressed syllables." [...] The expectation depends on the treatment of a given downbeat in the poem and more generally in the whole extant metrical tradition. In the last downbeat but one, unstress may, however, outweigh the stress. Thus in this poem only 17 of 41 lines have a word stress on their sixth syllable. Yet in such a case the inertia of the stressed even syllables alternating with the unstressed odd syllables prompts some expectancy of stress also for the sixth syllable of the iambic tetrameter.

Ohne nun auf die komplexen Details der Verstheorie einzugehen, möchte ich hier den in meinem Motto zitierten argumentativen Sprung unterstreichen, den Jakobson von der ‚durchkreuzten Erwartung‘ zu E.A. Poes „unexpected which arises from expectedness, each unthinkable without its opposite, „as evil cannot exist without good““ und Frosts „Figure a Poem Makes“ vollführt, von dem Frost sagt: „The figure is the same as for love“.

Zunächst scheint eine romantische Denkfigur vorzuliegen: Die Übergängigkeit zwischen poetischen Verfahren und ethisch-erotischen Beziehungen bzw. die Inszenierung menschlicher Konstellationen in ‚Form‘ von Poesie ist ein romantischer Traum.

Es wäre aber ein Irrtum, würde man im Formalismus-Strukturalismus eine Wiederaufnahme romantischer Prinzipien aufspüren wollen. Exakt hier ist das auf den ersten Blick kuriose Zusammentreffen des ‚prä-jesuitischen‘ Hopkins und des ‚post-religiösen‘ Jakobson hilfreich. Die Ableitung der Erfüllung aus der Nicht-Erfüllung und deren Verknüpfung mit metaphysischen Größen ausgechnet bei der Wende zur Empirie findet hier eine ziemlich exakte Entsprechung in Hopkins' Polemik gegen den Romantiker Wordsworth, und zwar in puncto Aufrechterhaltung der lyrischen Sprache gegen die Entgrenzung der Genres.

Ein weiteres Problem mit der ‚Diagnose auf Romantik‘ ist die Verwechslung des Speziellen mit dem Allgemeinen. Der romantische Traum von der Übergängigkeit zwischen poetischen Verfahren und menschlichen Konfigurationen ist eine ‚Sonderform‘ der kratyleischen Motiviertheit des Sprachmaterials. Hier, nicht – oder zumindest nicht ausschließlich – in der Romantik, ist der Anschluss an die Jakobson-Frostschen ‚Liebesfiguren‘ zu suchen.

Aber ‚Form‘ ist nicht gleich ‚Form‘, weder im Sinne der einzelnen unterschiedlichen Formen noch im Sinne von ‚Formtypen‘ oder ‚-definitionen‘. Das Kreuz als ‚Form‘ ist unikal und zugleich allgegenwärtig. Als ‚Formtyp‘ ist das Kreuz gewissermaßen automatisch ‚Meta-Form‘. Exakt hier setzt Jakobson mit seinen ‚Achsen‘ und den von ihnen ausgehenden ‚Projektionen‘ an.

* * *

Etwas mehr als Zufall sind die Reimwörter, die über/hinter Kreuz/cross/croce/croix usw. in der Dichtung Hopkins gesetzt werden. Sie sind zwar Zufall bzw. Zufallsprodukte des kontingenten Sprachmaterials, das Reime auf Kreuz/cross/croce/croix/krzyż/krest/cruz usw. zur Verfügung stellt. Der Einsatz dieses Reims macht aus der Not der Kontingenz eine poetische Tugend, in dem diese Kontingenz mit Bedeutung versehen wird.

Zwei höchst bedeutsame Reime werden jeweils von der italienischen und der englischen Sprache ermöglicht und von den jeweiligen Klassikern auf ebenso bedeutsame Weise realisiert. Es handelt sich jeweils um „croce-voce“ (sechsmal in der Göttlichen Komödie) „cross-loss“ (zweimal in den Sonetten).⁹

Vor dem Hintergrund dieser Lektüren biete ich nun eine mögliche Lektüre desjenigen Hopkinssonetts,¹⁰ das Jakobson in *Linguistics and Poetics* zitiert. Zunächst die Jakobson-Stelle mit der unmittelbaren Umgebung, dann der Text:

⁹ Es wäre denkbar und gewinnbringend, an dieser Stelle eine ausführliche Analyse der sämtlichen Stellen in der Göttlichen Komödie, wo sich „croce“ mit „voce“ reimt, und der zwei Stellen in Shakespeares Sonetten (XXXIV, XCII), wo sich „cross“ und „loss“ reimen, um von hier aus Analysen von anderen Hopkins-Sonetten zu unternehmen. Diese Aufgabe will ich zu einem späteren Zeitpunkt in Angriff nehmen.

¹⁰ In einem Beitrag für eine Tagung speziell zu Jakobsons Lyrik versuche ich, eine anders orientierte Lektüre zu formulieren, und zwar eine, welche Probleme der kulturellen Einbettung und der Exemplarizität des Exempels in den Mittelpunkt stellt. Während es in diesem Beitrag um das Ernstnehmen der Kreuzförmigkeit geht, welche Jakobsons Visualisierung von Funktionen und Achsen angegeben wird, geht es in jener Studie um die vielen in den Beispielen ablesbaren religiösen, kulturellen und ökonomischen Diskurse, welche von Jakobson zu Gunsten einer bestimmten Art von ‚kulturarmer‘ Wissenschaftlichkeit verschwiegen werden.

In Shakespeare's verses the second, stressed syllable of the word "absurd" usually falls on the downbeat, but once in the third act of *Hamlet* it falls on the upbeat: "No, let the candied tongue lick absurd pomp". The reciter may scan the word "absurd" in this line with an initial stress on the first syllable or observe the final word stress in accordance with the standard accentuation. He may also subordinate the word stress of the adjective in favor of the strong syntactic stress of the following head word, as suggested by Hill: "No, let the candied tongue lick absurd pomp",³³ as in Hopkins' conception of English antispasts – "regret never".³⁴ There is, finally, the possibility of emphatic modifications either through a "fluctuating accentuation" embracing both syllables or through an exclamatory reinforcement of the first syllable. But whatever solution the reciter chooses, the shift of the word stress from the downbeat to the upbeat with no antecedent pause is still arresting, and the moment of frustrated expectation stays viable. Wherever the reciter puts the accent, the discrepancy between the English word stress on the second syllable of "absurd" and the downbeat attached to the first syllable persists as a constitutive feature of the verse instance. The tension between the ictus and the usual word stress is inherent in this line independently of its different implementations by various actors and readers. As Gerard Manley Hopkins observes, in the preface to his poems, "two rhythms are in some manner running at once".³⁵ His description of such a contrapuntal run can be reinterpreted. The superinducing of the equivalence principle upon the word sequence or, in other terms, the *mounting* of the metrical form upon the usual speech form, necessarily gives the experience of a double, ambiguous shape to anyone who is familiar with the given language and with verse. Both the convergences and the divergences between the two forms, both the warranted and the frustrated expectations, supply this experience. (S. 37-38)

[...]

"But tell me, child, your choice; what shall I buy
You?" – "Father, what you buy me I like best."

These two lines from "The Handsome Heart" by Hopkins contain a heavy enjambment which puts a verse boundary before the concluding monosyllable of a phrase, of a sentence, of an utterance. The recitation of these pentameters may be strictly metrical with a manifest pause between "buy" and "you" and a suppressed pause after the pronoun. Or, on the contrary, there may be displayed a prose-oriented manner without any separation of the words "buy you" and with a marked pausal intonation at the end of the question. None of these ways of recitation can, however, hide the intentional discrepancy between the metrical and syntactic division. The verse shape of a poem remains completely independent of its variable delivery, whereby I do not intend to nullify the alluring question of *Autorenleser* and *Selbstleser* launched by Sievers. (Jakobson, *Linguistics and Poetics*, 38-39)

Man kann immer darauf bestehen, dass Jakobson rein zufällig ausgerechnet diesen Text zitiert hat, dass er irgendein anderes Enjambement hätte einbeziehen können, ein anderes Enjambement als dasjenige zwischen „buy“ und „you“. Man wird stets wie Menninghaus (1987) behaupten können, dass dieser Text und Hopkins insgesamt dort aufkreuzen, wo Jakobson am Ende seines argumentativen Lateins ist, also als Verlegenheitslösung im Wortsinn. Man wird immer sein Recht auf Geist-losigkeit einfordern können – das ist ein Merkmal der Wissenschaftlichkeit, der sich Jakobson in diesem Text (ohne Erfolg, wie ich meine) annähern möchte. Aus der Sicht einer solchen „empirischen“ Wissenschaftlichkeit, die übrigens gerade in der Zeit des Hopkinschen Schaffens den Zenit ihres Ansehens erreicht – muss der geistliche (und Geistliche) Hopkins nichts als Verlegenheit erzeugen können. Deshalb ist diesem seltsamen Nexus und der gemeinsamen textuellen Einbettung dieser „strange bedfellows“ weder in der Jakobson- noch in der Hopkins-Forschung besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Meine Frage dazu: kann es sein, dass die Verlegenheit von dem Umstand herrührt, dass beide – insbesondere der ‚Wissenschaftler‘ Jakobson, aber auch der Geistliche Hopkins – in der nachträglichen Einordnung irgendwie verlegt worden sind und an einem anderen Ort wieder aufgefunden werden müssten?

Die Analyse dieses Textes ist in dem Sinne als *experimentum crucis* zu sehen, als ich die These aufstellen möchte, dass Jakobson mit diesem Gedichtzitat ungeheuer viel Gepäck in seine Theorie hineinschleppt und zugleich verrät, wie viel in seinem Text (und v.a. in dessen ‚empirischer Wende‘), ‚sakraler‘, ‚sakramentaler‘ und ‚sakrifizialer‘ Herkunft ist.¹¹

Im Zentrum unseres Visiers hat die bei Jakobson hervorgehobene Stelle zu stehen, die Grenze nämlich zwischen „buy“ und „You“. Es handelt sich hier um eine äußerst komplexe ‚ökonomische Äquivalenz‘. In der Wortfolge „what boon to buy you, boy“ in der 12. Zeile wird diese Äquivalenz erweitert: Der Junge, der seinen Kaufwunsch mit demjenigen seines geistlichen Führers gleichsetzt, wird verstechisch zweimal in eine ungewöhnliche Beziehung zum Kauf, Kaufenden und Gekauften gesetzt. Dabei bringt er ein kleines aber ‚feines‘ Opfer.

Mit seiner „gracious answer“ (dies ist unbedingt sowohl als „die Antwort eines Wohlerzogenen“ als auch als eine „gnadenreiche Antwort“ zu übersetzen), so die verstechische Aussage, bietet er sich selbst zum Kauf an, allerdings zu einem Kauf, der kein richtiger Kauf ist, sondern ein Schenken. Dieses Schenken ist das Schenken der Gnade. Das Herabkommen der Gnade auf den Jungen findet exakt in dem Moment seiner ‚Opfer-Antwort‘ statt, ja es ist seine Antwort. Die Wortfolge „buy you?“, die zunächst durch das Enjambement, dann durch die paronomastische Erweiterung „buy-boy“ (dazu gehört auch „boon“) auf

¹¹ Ich habe an anderer Stelle diesen Text im Lichte des Nexus Hopkins-Jakobson analysiert (vgl. Meyer 2003). Ich fasse hier nur die Hauptpunkte dieser Analyse zusammen.

besondere Weise markiert. Im ersten Fall bildet der Regelverstoß die Problematisierung der syntaktischen Verbindung gewissermaßen ikonisch ab und stellt eine akkusativische Bedeutung von „you“ in Aussicht. Im zweiten Fall geschieht durch die Äquivalent-Setzung von „buy“ und „boy“ etwas Ähnliches. Nun ist der Junge also nicht mehr nur der Gekaufte, sondern auch noch der Kauf selbst.

Wichtig daran ist die Tatsache, dass dieser fast häretische Gedankengang (genauer: diese Wortkette) nicht durch die Semantik, sondern durch und als die kreuzförmigen äquivalenzerzeugenden Mechanismen des Gedichts vorgeführt wird. Damit bildet eine abweichende Sprachökonomie (genauer: eine Nicht-Sprachökonomie) die Heilsökonomie der Gnade ab und umgekehrt. Das offensichtlich Unerhörte daran, dass der Junge gewissermaßen als Menschenopfer auftreten soll, also eine *imitatio Christi in passione* gibt, ist wiederum der entscheidende Faktor, welcher die ‚kenotische Spracharbeit‘ signalisiert. Der Freikauf der Menschen durch das Opfer des Erlösers kann und darf nicht als Kauf dargestellt werden (darin, neben dem Auftritt des Jungen als Erlöser, liegt das potentiell Häretische), muss es aber trotzdem tun, da die Ökonomie das einzige Modell ist, das einen solchen Vorgang be- oder umschreiben könnte. Damit treffen sich – oder eben kreuzen sich – hier ultimative Affirmation und ultimative Negation. Die Be-Geisterung ob der „gnadenreichen Antwort“ (dies übrigens eine marokkanische Figur, nämlich das „Ja“ zur Verkündigung) wird gerade in der Be-Geisterung zur Infragestellung, ja zur Kreuzigung der kreuzförmigen Äquivalenz-Sprache.

Vor dem Hintergrund des bereits Ausgeführten möchte ich nun noch einmal die inzwischen rhetorische Frage stellen, was denn genau für ein ‚sakrales trojanisches Pferd‘ Jakobson in seine zweifellos post-sakral intendierte theoretische Festung hineinlässt, wenn er Hopkins so obsessiv zitiert. Ebenso wie der emphatische Lebensbegriff und die von ihm abgeleitete Auferweckungsfigur (Šklovskijs *Voskrešenie slova*) im frühen Formalismus¹² gewisse ‚metaphysische Bedürfnisse‘ verrät, so zeugt auch Jakobsons Zitierpraxis von einem Streben gewissermaßen des Materials selbst zu einem bestimmten ‚sakralen Ausgangspunkt‘ hin.

Die Einsätze hier sind hoch: Ich erinnere daran, dass es sich hier – im Gegensatz (zumindest scheinbar) zum idiosynkratischen Hopkins – nicht um irgendein lokales Phänomen handelt, sondern um die Literaturtheorie selbst, und damit um eine bestimmte Art zu theoretisieren insgesamt. Damit stellt sich aber auch die Frage, wie ‚nicht-lokal‘ die Theorie überhaupt sein kann.

Was bedeutet also nun der Hopkins-Import und wie viel von dem zum-Sakralen hinstrebenden Moment seines Schreibens ist damit Bestandteil dieser Theorie (bzw. Offenbarung) geworden?

¹² V. Šklovskij, „Voskrešenie slova“ (1914), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, 2-17.

Die Schlüsselfigur in den versologischen Passagen ist die Nicht-Erfüllung: die Nicht-Erfüllung der gewöhnlichen syntaktischen Anordnung durch die Organisation in Versen, dann die Nicht-Erfüllung der Vorgaben dieser Organisation durch die Nicht-Einhaltung des Metrums (d.h. durch das Auseinandergehen von Rhythmus und Metrum).

Um die erste Nicht-Einhaltung geht es im Hopkins-Zitat, das unmittelbar vor dem Gedicht-Zitat angebracht wird.

The tension between the ictus and the usual word stress is inherent in this line independently of its different implementations by various actors and readers. As Gerard Manley Hopkins observes, in the preface to his poems, „two rhythms are in some manner running at once“.¹³ His description of such a contrapuntal run can be reinterpreted. The superinducing of the equivalence principle upon the word sequence or, in other terms, the *mounting* of the metrical form upon the usual speech form, necessarily gives the experience of a double, ambiguous shape to anyone who is familiar with the given language and with verse. (ebd.)

Meine Frage hier ist, was hinter Hopkins Rede von den ‚zwei Naturen des (rhythmischen) Wortes‘ steht. Eine ähnliche Frage stellt sich bei der *acumen*-Theorie eines anderen großen jesuitischen Theoretikers und Rhetorikers, Sarbievius, v.a. bei seiner Differenzierung zwischen *acutum* und *argutum*, die auf eine (evtl. auch metaphysisch) wesentliche Spracharbeit (*acutum* als *concoris discordia*) und eine akzidentelle Spracharbeit (*argutum* als das ‚Kleid‘ des Scharfsinnigen) abzielt. An anderer Stelle habe ich versucht zu zeigen, dass diese Differenz für den Jesuiten Sarbievius nicht unbedingt nur von poetologischer sondern evtl. auch von theologischer Bedeutung ist.¹³

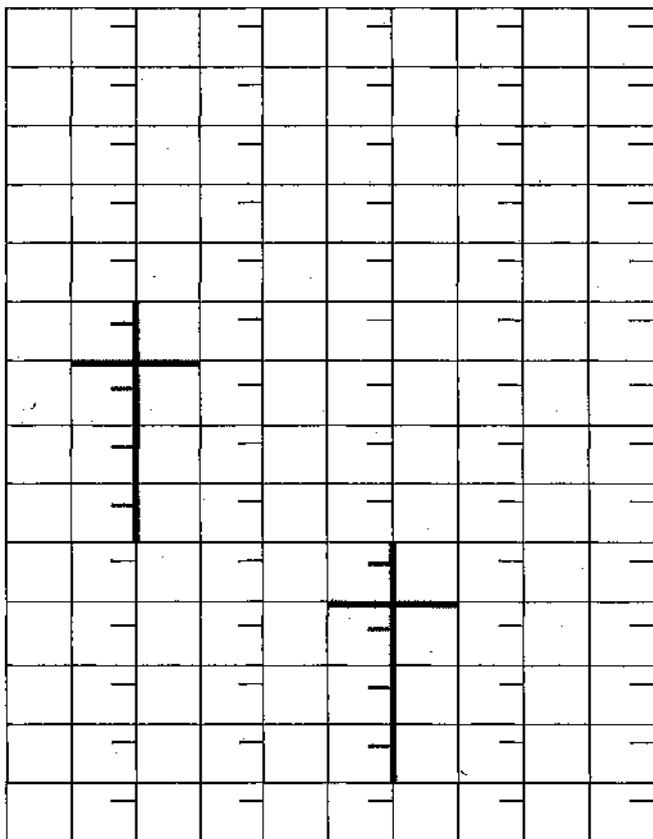
Hopkins – dies habe ich versucht, in den Gedichtanalysen zu zeigen – verflucht also in seiner konkreten poetischen Spracharbeit die semantische, die prosodische und die Heils-Ökonomie zu einem kaum lösbaren Knoten.

Die „expectedness“, von der Jakobson immer wieder schreibt, und vor allem das Bewusstwerden von ihr durch das „unexpected“, sind letztlich ein Problem einer prosodischen Paradigmatik, welche die syntagmatische Lautverkettung strukturiert. Diese Strukturierung findet durch Markierung statt, und diese Markierung wiederum erzeugt das ‚Äquivalenzen-Gitter‘, hinter dem die poetische Spracharbeit eingesperrt wird. Dieses Phänomen macht das Gedicht potentiell zum Raster und damit zu einer Anordnung von Kreuzen.

Kreuze deshalb, weil die nicht realisierte Betonung nach ‚unten‘ ausstrahlt, die Frage stellt, ob an derselben Stelle eine neue Nicht-Realisierung stattfinden

¹³ Vgl. Meyer 2001. Das spezifisch Jesuitische wird in dieser Studie sonst nicht sehr betont. Es wäre allerdings von großem Interesse festzustellen, ob die spezifische Verknüpfung von Theologie und Rhetorik, welche die Entwicklung des Jesuitentums zwischen 1540 und 1640 zeitigt, für den ‚Spätjesuiten‘ Hopkins von Bedeutung wäre.

wird. So könnte sich beispielsweise folgendes Schema im Rahmen eines Sonetts ergeben:



Die Nicht-Einhaltung der regelmäßigen Metrik hat einen paradoxalen Effekt: sie sabotiert bzw. ‚tötet‘ die Einhaltung des Metrums, markiert es aber im gleichen Zug und errichtet ein Grabeskreuz an der Stelle, wo die Vertikale der regelmäßigen Betonung die Horizontale der Silbenverkettung berührt. Dabei stellt sich eine betonungsmäßige Grabesstille („evil“ nach Poe) ein, die aber die erfüllte „expectedness“ (Poes „good“, auch Frosts „love“) ermöglicht. Das Opfer(n) der erfüllten Betonung als Markierungsprinzip scheint es in sich zu haben.

Angesichts der Tatsache, dass sich Jakobson unmittelbar nach diesem Ausflug in den Bereich von Gut, Böse und Liebe auf die äußerst technische Verslehre zurückzieht („The so-called shifts of word stress in polysyllabic words from the downbeat to the upbeat [reversed feet], which are unknown to the standard forms of Russian verse, appear quite usually in English poetry after a metrical and/or syntactic pause.“), dass Jakobson also diese metaphysische Problematik nicht vertieft, sondern sich die Fortsetzung verkneift und zur versologischen „business as usual“ zurückkehrt, fragt man sich, welche Folgen „evil“, „good“ und „love“ eigentlich haben sollten. Mit anderen Worten: Wo und wie kreuzen sich das Sich-Kreuzen der ‚Achsen‘, das das Metrum ausmacht, mit der Marke des „evil“, das das „good“ ermöglicht.

Man soll sich vergegenwärtigen, dass Jakobson diese Argumentation als eine der Illustrationen der auf eklatante Weise kreuzförmigen Definition der poetischen Funktion präsentiert („The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination“), und zwar nach folgendem Zwischenglied, in dem der Jesuit, also der ‚Kreuzes-Fachmann‘ Hopkins zitiert wird:

Only in poetry with its regular reiteration of equivalent units is the time of the speech flow experienced, as it is – to cite another semiotic pattern – with musical time. Gerard Manley Hopkins, an outstanding searcher in the science of poetic language, defined verse as “speech wholly or partially repeating the same figure of sound”.

3. Zum Kreuzesopfer

Ich setze mit der Grundfrage, mit dem *ground zero* meiner Ausführungen noch einmal an, denn wir sind an derjenigen Wegkreuzung wieder angelangt, welche einen fragen lässt: Was ist denn überhaupt ein ‚Kreuz‘? Und wann kann ein Kreuz als *das* Kreuz, als die *crux* des Opfergangs Christi und als der Inbegriff des christlichen Opfers angesehen werden? Wie entscheidend dafür ist die explizite Bezugnahme auf den gekreuzigten Erlöser?

Zunächst die selbstverständliche, in der Frage bereits enthaltene Antwort: ein Kreuz ist als *das* Kreuz zu bezeichnen, wenn es mit einem Opfer konstitutiv verbunden ist. Weniger selbstverständlich ist das in den bisherigen Ausführungen mehrfach angedeutete Korrelat: dies ist auch denn der Fall, wenn die Ökonomie des Opfers im Spiel ist.

‚Kreuzesopfer‘ meint hier das Opfer am Kreuz, das Opfer als Kreuz und das Opfern des Kreuzes, aber auch und vor allem dasjenige Opfer, das sich ‚kreuzförmig‘ visualisieren lässt und zugleich die Visualisierung als ein notwendiges Opfer inszeniert (in gewisser Weise eine Sonderform des ‚Opfers als Kreuz‘).

In allen Fällen steht die Frage im Raum, was es heißt bzw. heißen kann, das Kreuz jeweils (d.h. in jeder der angegebenen Bedeutungen) als Figur oder aber wörtlich (bzw. als ‚figurale Form‘) zu nehmen. Das ‚Nehmen‘ selbst ist hier auch wörtlich zu nehmen; denn ‚nehmen‘ heißt hier auch ‚verdienen‘, ‚erwerben‘, ‚sich aneignen‘, und damit ‚tragen‘ und in einen Zusammenhang oder als ein Zusammen-Hängen ‚(hin)eintragen‘. Bereits das Kreuz, von dem es heißt, man solle, müsse oder dürfe es auf sich nehmen, ist ein auf sich zu nehmendes ‚Auf-sich-Nehmen‘, wenn man den Balken (genauer: das Dazukommen des Balkens) als entscheidendes Moment betrachtet. Der Erwerb, die Aneignung des Kreuzes ist der Preis des Opfers, und die Crux des Kreuzes ist das Auferlegen in Form eines rechten Winkels.

Der bevorzugte Ort des Kreuzesopfers im engeren, d.h. im christlich-sakralen Sinne, ist die christliche Ikonographie (und damit auch die europäische Kunstgeschichte bis in die Epochen von deren weitgehender Entsakralisierung im 18. und 19. Jahrhundert). Dabei deren verschiedene Ausprägungen sind einmal auf das Leben Christi bezogen (Kreuzabnahme, Kreuzannagelung, Kreuzaufrichtung, Kreuzbesteigung usw.), einmal auf die Geschichte des Kreuzes selbst (Kreuzlegende) und/oder figurieren als nachträglich-verweistechnische Darstellungen (Kreuzallegorie). Bezieht man diese drei Bereiche auf das Problem des Opfers und dessen rhetorische Repräsentation, können diese empirisch-historisch festgestellten ikonographischen Kreuzes-Kapitel systematisch eingeordnet werden.¹⁴

Die Stigmatisierung ist eine einzigartige, aber auch paradigmatische Variante der ‚Kreuzes-Abbildung‘. Sie ist ein Sonderfall jener Übertragung der Passion Christi auf die Person, auf den Leib, in den Leib und in alles Kreuzförmige (dazu zählt nämlich der menschliche Leib) hinein, um die es in meinem Beitrag in der Hauptsache geht. Das Beim-Kreuz-Stehen der Jungfrau Maria im Johannesevangelium ist die gewissermaßen erste metonymische Version dieser Kreuzesübertragung. Daher rührt die Logik der glühenden Marienverehrung des Franziskus und zahlreicher anderer StigmatikerInnen.

Das große franziskanische Marienlied „Stabat Mater“, welches die Gottesmutter „iuxta Crucem“ plaziert und auch in der Folge das Kreuz wiederholt thematisiert, legt Zeugnis von dieser Verbindung ab. Folgende am „Stabat Mater“-Lied herausarbeitenden Faktoren sind einschlägig.

Die *Mater dolorosa* ist die Urfigur der Stigmatisierung, denn sie empfängt als erste eine oder mehrere Wunden als Ergebnis eines Mitleids mit dem

¹⁴ Interessant wäre an dieser Stelle eine Auseinandersetzung mit Jean-Luc Marions Ausführungen zur impliziten Kreuzes-Theorie im Rahmen einer „Christus-Struktur“ (*structure christique*) bei Nietzsche, auch angesichts der Herleitung des Formalismus von Nietzsche, die beispielsweise von Kujundžić (1997) unternommen wird.

Gekreuzigten und gibt sie an alle mit-leidenden weiter. (Vgl. dazu das Gebet „Stabat Mater dolorosa“, das zunächst dem großen Theologen der Franziskaner, Bonaventura, dann dem franziskanischen Dichter Jacopone da Todi (1230-1306) zugeschrieben wurde. Es führt exakt diese stigmatisierende Tendenz vor (eine Steigerung dieser Tendenz ist in der Litanei „Litaniae Dominae nostrae Dolorum“, die Papst Pius VII 1809 in der napoleonischen Gefangenschaft verfasst hat; sie enthält nämlich das Attribut „Mater crucifixa“):

STABAT Mater dolorosa
iuxta Crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.

[...]

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui Nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide,

Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Iuxta Crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
fac me Cruce inebriari,
et cruore Filii.

Der Zustand des Stigmatisiert-Seins in der Urform der *Mater dolorosa* und in der kanonischen Form des Franziskus ist mit einem Sehen bzw. einer Vision des Gekreuzigten, also einer visuellen Einprägung des Kreuzes in der Form, wie es der Gekreuzigte empfunden hat, verbunden.

Mit den Stigmata bildet der menschliche Leib das Kreuz ab und/oder performiert gewissermaßen das Kreuz, womit er seine Kreuzesförmigkeit vorführt

oder gar verfremdet. Die verschiedenen Positionierungen des Ichs im Laufe des „Stabat Mater“-Lieds sind dafür charakteristisch:

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
 cordi meo valide.
 (Durchbohre mich, in meinem Herzen
 Erneure die Wunden des Gekreuzigten)

Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
 (Lass unsere Tränen zusammenfließen
 Lass mich den Gekreuzigten trösten)
 Iuxta Crucem tecum stare,
 (Beim Kreuz mit dir stehen)
Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
 (Mache, dass ich den Tod Christi trage
 Lass mir die Passion auch zum Schicksal werden)

Den ertrunkenen Nonnen in Hopkins' „Wreck of the Deutschland“, die ja auch nach Hopkins' eigenen Angaben Franziskanerinnen – also Sängerinnen des „Stabat Mater“ – waren,¹⁵ sind Mit-Schicksalsträgerinnen („Kon-sorten“) der Passion. Der weitere Dreh vom franziskanischen Mit-stigmatisiert-Werden zum selbst Stigmata-Werden hat tropischen Charakter, wobei metaphorische (die Toten Nonnen verweisen wie die Wunden Christi auf die Passion), synekdochische (ein Stigma für das ganze Martyrium; eine Nonne als pars pro toto von allen fünf und von der gesamten passionierten Menschheit) und metonymische Komponenten erkennbar sind. In allen Varianten ist ein repräsentatives Kreuz-Werden involviert. Dadurch wird aber die Trope zugleich leiblich realisiert-performiert (erhält metamorphotischen Charakter¹⁶) und wird als Bezeichnungs-apparatur zum Teil aufgehoben, zurückgenommen bzw. durchgestrichen. Dieses Aufheben/Zurücknehmen/Durchstreichen richtet sich aber nicht wie in der ‚klas-

¹⁵ Hopkins' Angaben zum franziskanischen Hintergrund und zum Text insgesamt sind wie folgt: „In a letter to R. W. Dixon, Oct. 5, 1878, G. M. H. wrote:,... when in the winter of '75 the *Deutschland* was wrecked in the mouth of the Thames and five Franciscan nuns, exiles from Germany by the Falck Laws, aboard of her were drowned I was affected by the account and happening to say so to my rector he said that he wished someone would write a poem on the subject. On this hint I set to work and, though my hand was out at first, produced one. I had long had haunting my ear the echo of a new rhythm which now I realized on paper... I do not say the idea is altogether new... but no one has professedly used it and made it the principle throughout, that I know of... However, I had to mark the stresses... and a great many more/oddnesses could not but dismay an editor's eye, so that when I offered it to our magazine the *Month*... they ... dared not print it.“ (zitiert in Hopkins 1970: 254).

¹⁶ Zur metamorphotischen Metapher vgl. Lachmann 1990.

sischen' dekonstruktivistischen Unentscheidbarkeit zur Wörtlichkeit, sondern zur Nicht-Bezeichnung hin. Diese Operation steigert also auch das Konsortien-Dasein zu schwindelerregenden Höhen. Auch dieses wird im „Stabat Mater“-Lied gewissermaßen ‚vorausgesagt‘:

Fac me plagis vulnerari,
fac me Cruce inebriari,
 (Lass mich mit den Wunden versehen werden
 Mach, dass ich durch das Kreuz ins Schwindeln gerate)

Der Schwindel und die Desorientierung, die in den zuletzt angegebenen Zeilen, welche die letzten im „Stabat Mater“-Lied vor den unmittelbaren, nicht mehr tropisch ausgelegten Fürbitten („Flammis ne urar succensus, per te, Virgo, sim defensus in die iudicii“ etc.) darstellen, angesprochen werden – zusammen-gedacht mit dem Kon-sortien-der-Passion werden, sind exakt jene ‚Zustände‘, welche in Hopkins „Schiffbruch der Deutschland“ in Form der nicht so sehr stigmatisiert- als vielmehr Stigmata-werdenden Nonnen zugespitzt werden. Das emotional-identifikatorische Taumeln des „Stabat Mater“ („fac me Cruce inebriari“) wird – so meine These – bei Hopkins im Wortsinn versprachlicht. Die Verschiebung vom Gekreuzigt-Werden ins Kreuz-Werden wird von Hopkins mit anderen Worten in das Sprachmaterial verlagert, was wiederum die Kreuzförmigkeit als Grundverfahren des Gedichts realisiert.

Die soeben formulierten Erkenntnisse können anhand von anderen Stellen im „Wreck of the Deutschland“ vertieft und erweitert werden. Die Verknüpfung von Mund und Fuß in der zentralen Darstellung des Lebens und der Passion Christi im Gedicht allegorisiert den zum Marterpfahl fort-schreitenden Schritt als Sprache:

7. [...] Manger, maiden's knee; / The dense and driven Passion, and
 frightful sweat, / Thence the discharge of it, there its swelling to be, /
 Though felt before, though in high flood yet – / What none would have
 known of it, only the heart, being hard at bay, // 8. Is out with it! Oh, / We
 lash with the best or worst / Word last! How a lush-kept plush-capped sloe
 / Will, mouthed to flesh-burst, Gush! [...] Hither then, last or first, / To
 hero of Calvary, Christ's feet – Never ask if meaning it, wanting it,
 warned of it – men go.

7. [...] die Krippe, und die Jungfrau, die ihr Knie umfing / der schlimme,
 schindende Kreuzweg und der gräßliche Schweiß / daher des Sturms
 Entladung, daher dies Schwellen zum Sein / obwohl bereits geahnt als
 dieser Sintflut Preis / so wußt's doch keiner, nur das Herz, das hart
 bedrängt und zag // 8. hat es erfaßt. Ach / ob es schließlich mit dem besten
 Wort klappt / oder dem geringsten. Wie der prallgereiften, plüschbereiften
 Schlehe jach / das Fleisch platzt, wenn die Lippe nach ihr schnappt und
 aufspritzt [...] da früher oder später tappt / dein Schritt hinzu, du Held der

Schädelstätte, Jesu, deine Füße / frag nie, ob es gemeint, gewollt, gewarnt,
Mensch, folge nach!

Das Gedicht-Kreuz wird im Enjambement abgebrochen und damit auch hervorgehoben. Das war der Fall im bereits angesprochenen „Handsome Heart“ und ist es auch im mehrfachen Enjambement, das die Strophengrenze unterstreicht, gefolgt im ersten vollen Satz der 8. Strophe mit:

Oh, / We lash with the best or worst / Word last!
(Ach / ob es schließlich mit dem besten Wort klappt / oder dem geringsten.)¹⁷

Darauf dann mit einem Aufruf zur leiblichen – also buchstäblichen – Nachfolge:

Never ask if meaning it, wanting it, warned of it – men go.
(Frag nie, ob es gemeint, gewollt, gewarnt, Mensch, folge nach!)

Das Erfassen mit dem Herz, welches das Enjambement selbst bildet („only the heart, being hard at bay, // 8. Is out with it!“) ist also kein Aufruf zur Innerlichkeit, sondern – hier kann man das „out with it“ wirklich buchstäblich lesen – setzt das Herz als Schritt-Text-Macher. Dieses wird meta-versprachlicht im dicht darauffolgenden Enjambement „best or worst / Word last“. Die Selbstzweifel der Sprache sind nämlich auch hier nicht ein simples, ‚vulgär-rousseauistisches‘ (hier wie eigentlich immer ist Hopkins konsequent katholisch) Ausspielen der Differenz zwischen Innen und Außen bei Privilegierung des ersteren, sondern sind vielmehr – typisch barock in vieler Hinsicht – ein Einschluss der Sprache in die Hinfälligkeit von allem Irdischem, was aber nicht in ein modernes Schweigen, sondern in eine vorneuzeitliche Sprach-Flut führt.

Diese Sprach-Flut übersteigt das Ufer des Verszeilenendes, ist also auch ein „out with it“, das die Metapher des „at bay“ (wörtlich ‚gezähmt‘, enthält aber das Hydronym „bay“ [‘Bucht‘]) realisiert. Dass Sprache und Wasser (entsprechend Text und Gewässer) in eine geradezu chiasmatische Beziehung zur Verknüpfung Sintflut-Passion gesetzt werden, zeigen die Abschlussverse des Gedichts.

¹⁷ In dieser Übersetzung wird das Enjambement entschärft bzw. komplett aufgehoben. Die Grenze wird vom paranomastisch überdeterminierten Raum zwischen „worst“ und „Word“ zu demjenigen zwischen den in umgekehrte Reihenfolge gesetzten Einheiten „lash with ... Word“ und „worst“ (letzterem entspricht „oder dem geringsten“) verschoben. Dadurch wird das überaus bedeutsame paranomastisch-chiastische Ensemble „lash“-„worst“-„Word“-„last“ zerstört.

32

I admire thee, master of the tides,
 Of the Yore-flood, of the year's fall;
 The recurb and the recovery of the gulf's sides,
 The girth of it and the wharf of it and the wall;
 Stanching, quenching ocean of a motionable mind;
 Ground of being, and granite of it: past all
 Grasp God, throned behind
 Death with a sovereignty that heeds but hides, bodes but abides;

33

With a mercy that outrides
 The all of water, an ark
 For the listener; for the lingerer with a love glides
 Lower than death and the dark;
 A vein for the visiting of the past-prayer, pent in prison, The-last-
 breath penitent spirits – the uttermost mark
 Our passion-plunged giant risen,
 The Christ of the Father compassionate, fetched in the storm of his
 strides.

34

Now burn, new born to the world,
 Double-natured name,
 The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled
 Miracle-in-Mary-of-flame,

Drei Stufen möchte ich unterstreichen, ohne mich mit Ihnen näher befassen zu können: 1. das Motiv des Über-die-Ufer-Tretens und des Rückgangs des Flutwassers („The recurb and the recovery of the gulf's sides“); 2. die Verküpfung zwischen der Gnade Gottes und der Arche („With a mercy that outrides / The all of water“); und 3. die Hinwendung zur Jungfrau Maria – auch dies eine klare Verbindung zum „Stabat Mater“-Lied („The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled / Miracle-in-Mary-of-flame“). Bemerkenswert ist vor allem, dass alle drei Stufen mit einer Thematisierung von menschlicher Wahrnehmung und Versprachlichung verbunden sind: 1. „quenching ocean of a motionable mind“ // 2. „ark / For the listener“ // 3. „Double-natured name“. Um so bemerkenswerter ist der Umstand, dass die zweite Stufe mit einem markanten Enjambement verbunden ist, welche das Sprachliche an der Gnade („For the listner“) über das Ufer des Verszeilenendes treten lässt. Auch hier, wie in den Fällen „hard at bay // is out“, „worst / Word“ und natürlich „buy / you“ – so viel zu dieser höchst komplexen Stelle – ist das Enjambement in einer entscheidenden Wendung involviert. Wie bei „worst / Word“ befindet sich in „ark / For the listener“ eine

unvermutete Wendung zur Sprache hinter dem Enjambement. In beiden soeben genannten Fällen wird das (gesprochene, gehörte) Wort durchaus ambivalent, denn die (von Gott) ‚gesprochene‘ Gnade und das vom Menschen notdürftig ‚(her)ausgepeitschte‘ („lash“) Wort, das mit der Passion fertig werden soll, sind Fälle der vorgeführten Sprachverwendung, welche die metaphysisch begründete Hinfälligkeit der Sprache mit-vorführt. .

Exakt dieses ist in der sprachlichen Ambivalenz des von Jakobson zitierten „buy / you“ wiederzufinden, allerdings mit einem zusätzlichen rhetorischen Dreh: Der Knabe als Empfänger der sakralen Rede soll mit Sprache beschenkt und (frei)gekauft werden.

Zurück nun aber zur Stelle der Passion-als-Doppelenjambement, und zwar zur hier hingestellten letzten Konsequenz: „Men go“.

„Men go“ – die Polysemie zwischen dem Imperativ (korrekt als „Mensch folge nach!“ übersetzt) und der nicht direkt gemeinten Feststellung „Menschen gehen“ bzw. „Der Mensch geht“ (die wörtliche Bedeutung „Men“ als „Männer“ ist theoretisch denkbar, aber auszuschließen) ist in diesem Zusammenhang von Interesse. Denn der ‚Fuß des Verses‘ wird mitangesprochen und mit einem ‚Antrieb‘ verbunden, welcher das ‚Voranschreiten‘ des Sprachmaterials anspricht, und zwar ein ‚Voranschreiten‘ unabhängig von der Kontrolle und dem Willen des Schreibenden („Never ask if meaning it, wanting it“). Es ist naheliegend, diesen Bedeutungskomplex auf das Schlüsselenjambement und die Formulierung „We lash with the best or worst / Word“ zu beziehen, welche ja auch ein Außer-Kontrolle-Geraten der Sprache anspricht. „Men go; words go“.

Das ‚Gehen‘ der Sprache und/oder des Menschen bring eine bewegliche Körperlichkeit der Sprache ins Spiel, was direkt auf das Stigmata-Werden der Nonnen bezogen werden kann.

In diesen Fluten ertrinken die heiligen Frauen als Christi-Blut-strömende Wunden. Exakt diese Text-Schritte bereiten also das Stigmata-Werden der heiligen Frauen vor, welches wiederum die leiblich-weibliche schreitende Nachfolge (mehr als *imitatio*) Christi steigert, die ihrerseits in „Stabat Mater“ vorgezeichnet und hier neo-concettistisch zugespitzt wird.

Die Kreuzigung des Heilands wird so mit der Sintflut der Nonnen, welche Christi Wunden be-zeichnen, kurzgeschlossen; die Wunden werde damit eben nicht geschlossen, sondern für jenen überbordenden Sprachfluss tauglich gemacht, der auch hier allegorisiert wird.

Dies ist Hopkins' Gedicht-Kreuz-Arbeit, die in diesem seinem chef d'oeuvre zur vollen Entfaltung kommt, aber in allen Schriften, welche das Opfer betreffen, so auch die versprachlichte Schenkung in „Handsome heart“, in deutlichen Spuren sichtbar wird. An dieser Arbeit partizipiert Jakobson in seiner Unterstreichung des Enjambements „buy / you“, das im „Wreck of the Deutschland“ formal und meta-poetisch von „heart, being hard at bay, // Is out with it“

und „best or worst / Word“ getoppt wird. Das Programmatistische am Hopkins-schen „out with it“ ist hier äußerst vielschichtig: Das, was zu einer unaufhalt-samen Bewegung in Richtung der Füße oder sogar mit den fixiert-beweglichen Füßen des Gekreuzigten wird, ist im doppelten Enjambement als Bruch und Performanz des Gedicht-Kreuzes mit Sprachmaterial ‚erkauft‘: Exakt dieser ungleiche Handel wird im von Jakobson zitierten „buy/you“ mit einem Sprach-Flut-Licht sichtbar gemacht.

Das Kreuz, das Jakobson hier in die Hand nimmt, kann nicht mehr mit Füßen getreten werden, sondern glänzt – auch bei Jakobson – mit seiner ganzen heils-ökonomischen Signifikanz und erhält seine Plausibilität einzig und allein da-durch. Das Stigmata-Werden der Nonnen kombiniert mit dem Zeilenbruch der Passion ist buchstäblich das ‚passionierte‘ Fortschreiben dieser Spracharbeit, welches das Gedicht-Kreuz hervorbringt.

Und immer wieder kommt dieses von Jakobson aufgegriffene Hopkins-Schreiben auf die paradoxe Figur der Kreuz-Form in ihrer Parallelität zur paradoxen Äußerlichkeit der Sprache zurück, welche natürlich nach innen zum Sinn (ja zum höchsten bzw. tiefsten) ein- bzw. durchdringen will und not-wendigerweise beim ‚Kunst-Stück‘ stehen bleibt. Im Moment des Aufgreifens ist die formalistische Faszination am ‚Kunst-Stück‘ als ‚Kunst in ihrer gekonnten Künstlichkeit‘ bei Jakobson nicht dieselbe wie in den ersten Formulierungen der ‚poetischen Funktion‘ vierzig Jahre zuvor, ist aber in all den „horrible Harry“, „I like Ike“ usw. unverkennbar. Das Aufflackern des Hopkins-Schrei-bens gleichzeitig mit der zweiten Formulierung der poetischen Funktion in Form von kreuzförmigen Achsen bringt eine szientistisch anmutende, aber in Wirk-lichkeit sakral-kulturell gesättigte Suggestivkraft ins Spiel, welche (ebenfalls in „Linguistics and Poetics“) im frühmodern-gekrenzigten Hamlet als falsch betontes Wort vom „absurd pomp“ angesprochen wird. (Das Betonungsspiel im fünffüßigen Jambus des als Motto meines Beitrags dienenden „Nothing will come of nothing: Speak again“ aus *King Lear* ist – gerade mit Blick auf die Nullität und ihre Durchstreichung – wohl noch einschlägiger).

Es ist also nicht übertrieben, bei Jakobson von der Übertragung der ‚Passion der Sprache‘ und der ‚Sprache als Passion‘ ins Theoretische – genauer: ins theoretische Kreuz – zu sprechen – und das mit Hilfe von Hopkins (die Hilfe besteht eben im Markieren der Spuren der Passion in der Sprache). Ja mehr noch: Es geht um das Exemplarische an den Hopkins-Zitaten, die nicht zufällig aus einer Unmenge anderer Enjambement-Beispiele ausgewählt wurde. Die nicht so sehr stigmatisiert- als vielmehr fünffach, also kreuzförmig Stigmata-werdenden Nonnen, welche am Höhepunkt jener Enjambement-Arbeit Hopkins' als Prota-gonistinnen des sakralen Verweises auftreten, sind jenes (fleischgewordene?) performierte? vom Beruf her betende und daher Rede-werdende) Kreuz, das im „buy / you“ immer schon da gewesen sein wird. Der Freikauf des Fleisches

durch das ‚Ans-Kreuz-genagelt-Werden‘ ist auch in diesem sakralen Kaufvertrag spürbar, der als Vertrag im Sinne von Vereinbarung zweier Partner dadurch aufgehoben wird, dass der Knabe die Kauf-Wahl und die Wahl des Gekauft-Werdens dem „Vater“ voll und ganz überlässt: „father, what you buy me I like best“. Der Knabe lässt sich potentiell ‚aufs Kreuz legen‘, tut aber jenem „father“ gegenüber, welcher zwar die Kreuzigung vom Beruf und von der Berufung her anzuempfehlen hat, aber seine ganze Sprach-Kunst darauf setzt, diese Passion (in Form des Knaben) als Gnade zu (v)erkaufen.

Es geht letztlich um den Schatz im Herzen aus dem Evangelium, der niemals ganz innerlich sein kann, da er nun einmal ein Schatz ist. „Noch in dieser Nacht“, sagt Jesus zur Illustration der Nichtigkeit der irdischen Schätze, wird der Besitzer der rein äußerlichen Schätze diese unwiederbringlich hinter sich lassen müssen. Jesus bleibt aber nichts anderes übrig, als diesen durchgestrichenen Schatz wieder in die Hand, in den Mund und dann in das Herz zu nehmen und damit zu kreuzigen. Damit ist aber das Kreuz der Sprache verbunden: Die Figur des Kaufes kann noch so oft ans Kreuz genagelt werden, sie wird nie ganz untergehen. Der Preis des ‚Herzesschatzes‘ wird niemals genau, niemals ohne äußerliches sprachliches Wechselgeld (d.h. ohne die Benennung des Schatzes als Schatz) in welche Richtung auch immer bezahlt werden können. Nichts anderes als dieses wird im übrigen mit dem Titel „Handsome Heart“ – d.h. mit der Bezeichnung des Herzens als äußerlich schön und buchstäblich ‚handlich‘ – ausgesagt.

Dass Jakobson die Plausibilität und die Illustration seiner Thesen gerade mit diesem Hopkins-Zitat hat einen ungeheuren exemplarischen Wert, welcher nicht unterschätzt werden darf. Es ist ein Zugeständnis bzw. ‚Rabatt‘ des Theoretikers an die ‚Äußerlichkeit‘ und damit eine Art ‚Passion der theoretischen Rede‘, die eben jenes das Gedicht und seinen internen Adressaten ans Kreuz legende „buy / you“ erkaufen will. Die Linien, welche ich von diesem Enjambement zu den Mega-Enjambements der Passion im chef d'oeuvre „The Wreck of the Deutschland“ gezogen habe, sind dafür (meta- oder gar meta-meta-) exemplarisch.

Ich wiederhole den Anfangssatz meines Beitrags modifizierend: Das Exemplarische ist hier wie immer und überall das Kreuz(esopfer) der Theorie. Das Kreuz(esopfer) selbst ist aber auch das zentrale Exemplum in „Linguistics and Poetics“. Und zwar so zentral, dass es gar nicht als Exemplum, sondern schon wieder als Theorie erkennbar wird – daher die Tarnung als jenes Koordinatenachsensystem, das es definitiv nicht sein kann und letztlich auch sein will. Damit wird das exemplarische sowohl durchgestrichen als auch durch Verfremdung unterstrichen.

Das Zusammenlesen des von Jakobson zitierten „Handsome heart“ mit den ausgewählten Stigmata- und Passions-Passagen aus „Wreck of the Deutschland“ hat also nicht nur das Kreuz in der Theorie im Exemplarischen, sondern das

Exemplarische als Kreuz der Theorie sichtbar gemacht. Dies führt zu folgendem Befund: Jakobsons Aufgreifen des Hopkinsschen Enjambements enthält und hinterlässt unverkennbar Spuren des buchstäblichen Kreuzesopfers in Hopkins' lyrischer Sprache, und zwar nicht als zufälliges Beiwerk, sondern als ein Sachverhalt, der untrennbar mit den zentralen theoretischen Festlegungen und Exemplaren von „Linguistics and poetics“ verwoben ist.

Eine letzte rhetorische Frage in dieser Sache: Bei welchem Urheber einer Schrift wäre es vermessener, nach der Autorintention zu fragen, als beim Erz-Formalisten-Strukturalisten Jakobson?

Schlussworte

Mit drei lapidaren Kreuz-Fragen beschließe ich meine Ausführungen zu Jakobson mit einigen lapidaren Fragen und angefügten Hypothesen:

1. Der heutige Literaturwissenschaftler glaubt zu wissen, was er hat, wenn er mit der poetischen bzw. ästhetischen Funktion hantiert. Meine Frage ist: Ist da mehr Wissen oder mehr Glauben in dieser Haltung? Durchkreuzt etwa der Glaube das Wissen?

Hypothese: Die Rede von der poetischen Funktion hat selbstverständlich Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und erst recht auf ihren Platz in der Theoriegeschichte. Aber das rein rhetorische Argument der Kreuz- oder Achsenförmigkeit ist nicht Bestandteil dieses Anspruchs, sondern ruft topische Plausibilitätsmechanismen auf, welche ihre Wurzeln in sakralen Figuren haben.

2. Jakobson kreuzt sich mit Hopkins bzw. Hopkins kreuzt in einem bestimmten Moment auf Jakobsons argumentativen Bahnen auf, und zwar in der Funktion, die der radikalste russische Avantgardist, Chlebnikov, 40 Jahre zuvor einnahm: als Hauptlieferant von Exempla. Zufall?

Oder wird etwa das Zufällig-Notwendige, das das Kreuz an sich hat, in dieser Kreuzung, in diesem Aufkreuzen manifestiert? Und dann auch noch dies: Zufall, dass Jakobson die definitive Formulierung der „poetischen Funktion“ ausgerechnet in englischer Sprache verfasst, also in Hopkins' Sprache(n) und damit in der Sprache, die einen solch massiven Einbezug der Hopkinsschen Schriften erst ermöglicht hat?

Hypothese: Die Störung der Sprachökonomie, welche durch die projektive Arbeit der poetischen Funktion wirkt, weist frappierende Gemeinsamkeiten mit der Anti-Ökonomie von Gnade und Kreuz auf; daher ist das Zitieren ausgerechnet von dem meta-ökonomischen „buy/You?“ entweder kein Zufall, oder eben ein Zufall in der Art des Kreuzes-Zufalls.

3. Wie hängt die Grundrichtung der Jakobsonschen Schrift mit jenem Kreuz zusammen (bzw. an jenem Kreuz), das der Schrift ihren Namen gibt: die Kreuzung von Linguistik mit Poetik?

Hypothese: Jakobsons Einklagen eines festen Platzes für die Poetik innerhalb der Linguistik („poetics may be regarded as an integral part of linguistics“ (18); „Insistence on keeping poetics apart from linguistics is warranted only when the field of linguistics appears to be illicitly restricted“ (20 usw.) durchkreuzt jede Vorstellung von Linguistik, welche allein auf Kommunikation ausgerichtet ist. Daher kann man sagen, dass der ökonomische Kreislauf der Kommunikation (das Hin-und-Her des Diskurses) durch die Integration der Poetik sabotiert, also buchstäblich aufs Kreuz gelegt wird.

„Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto“: Dieses pathetische Credo wird zum Schluss eines Textes formuliert, der alles tut, um die bisherige Linguistik gewissermaßen von innen, von sich selbst zu entfremden, und zwar als allerletzte Konsequenz der Verfremdung.

Da, wie ich in diesem Beitrag zu zeigen versucht habe, Hopkins' Schriften eine unikale Verbindung von autonomer Ästhetik und religiöser Gebrauchs-Textualität aufweisen, ist folgender Befund weit mehr als ein Nebeneffekt: Hopkins' Aufkreuzen an Jakobsons Horizont exakt in dem Moment, wo die poetische Funktion und damit die ultimative formal-strukturelle Definition des Ästhetischen (in Texten) in ihrer kanonischen Formulierung verfasst wird, hat weitreichende Konsequenzen für die Herkunft und die Beschaffenheit der Ästhetik des 20. Jahrhunderts, und zwar v.a. im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Kunsttext und Gebrauchs- oder Kulttext.

Hopkins bringt gerne sein Kreuz zu jedem, also auch zu Jakobson, und Jakobson scheint es genauso gerne aufzufinden und auf sich zu nehmen – als Gebrauchsgegenstand für die Ästhetik (das kann man wohl eine himmel-schreiende *abusio* nennen). Die Ästhetik des Formalismus soll nach dieser Aufnahme nur noch hinter dem Kreuzesgitter der Achsen sichtbar sein. Damit hat Jakobson die Verfremdungen seiner Jugend endgültig bannen wollen, und zwar an einem crucialen Ort: an der Stelle, wo die wissenschaftliche Linguistik und die wissenschaftliche Poetik sich in einer Art Apotheose kreuzen sollten und sich doch wieder verfehlen, denn eine der beiden muss (dies wissen wir seit dem Untergang der Philologie) an diesem nicht zusammenkommenden Kreuz – oder als dieses Kreuz – geopfert werden, wie sie ihm in den alles andere als den *golden fifties* (*I like Ike*) entgegnen-getreten sind.

L i t e r a t u r

- Ballinger, P. 2000. *The Poem as Sacrament*, NY.
 Balthasar, H.U. v. 1988. *Herrlichkeit: eine theologische Aesthetik*, 3. Aufl., Einsiedeln.
 Deleuze, G. 1992. *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin.
 Derrida, Jacques 1971. „La mythologie blanche“, *Poétique*, 5, 1-52.
 Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.

- Hopkins, G.M. 1959. *Journals and Papers*, hg. v. Humphrey House, London.
- Hopkins, G.M. *Poems*, hg. v. W.H. Gardner u. N.H. MacKenzie, 4 Aufl., Oxford 1970.
- Jakobson, R. 1981. „Linguistics and Poetics“, *Selected Writings*, Bd. 3, Den Haag u.a., S. 19-51.
- Kujundžić, D. 1997. *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity*, State University of New York Press, Albany.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt a.M..
- Marion, J.-L. 1976. *L'idole et la distance. Cinq études*, Paris.
- Menninghaus, W. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M.
- Meyer, H. 1999. „Šklovskijs Unentscheidbarkeit, Jakobsons organizzazione combattiva, Tynjanovs metaphorischer Nietzscheanismus, und das happy end (in) der Semiotik: Re- und Dekonstruktionen in neueren Arbeiten zum Formalismus und Strukturalismus“, Teil 1, *Wiener Slawistischer Almanach*, 42, 1998, 295-322; Teil 2, *Wiener Slawistischer Almanach*, 43, 261-285; Teil 3, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44, 253-268.
- Meyer, H. 2001. „Jesuit concedes Jesuit conceits“, S.K. Frank u.a. (Hrsg.), *Gedächtnis und Phantasma: Festschrift Renate Lachmann*, München.
- Meyer, H. 2003. „G. M. Hopkins' Lyrik und Meta-Lyrik und/als die kulturelle Provokation der ‚poetic function of language‘ und der ‚message as such‘“, H. Birus, S. Donat und B. Meyer-Sickendiek (Hrsg.), *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*, Göttingen, 195-232.
- Meyer, H. „Mariographisch-apokalyptische Techniken“, *Apokalypse. Der Anfang im Ende* (im Druck).
- Ong, W. 1993. Hopkins, *The Self and God*, NY.
1969. *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München.

Julia Kursell

HIGH FIDELITY 1948 ODER DIE *MESSE* IM WOHNZIMMER. ZU EINER KOMPOSITION VON IGOR' STRAVINSKIJ

Adressat einer Schallplatte ist, wer über einen Schallplattenspieler verfügt. Igor' Stravinskij, der sich nicht wiederholt, hat eine Komposition an die Schallplatte adressiert: seine *Messe*.

In einem Interview für die Rubrik „Phonographe“ der Zeitung *Les Nouvelles littéraires* vom Dezember 1928 will Stravinskij nicht ausschließen, daß für die Schallplatte komponiert werden könne:

De mon contact avec le phonographe, j'ai acquis le sentiment qu'il ne s'agit pas encore là d'un nouvel instrument classé comme tel, mais que le phono peut facilement le devenir, si on écrit spécialement pour lui, et pour son timbre particulier, comme je l'ai fait pour le piano mécanique.¹

Neuheiten der Phonotechnik sind im zwanzigsten Jahrhundert mit Vorliebe an Stravinskij's Werken ausprobiert worden: Leopold Stokowski spielt 1927 die vollständige *Feuervogel-Suite* ‚elektrisch‘ ein; die Firma Decca publiziert 1946 als ihre erste ‚full frequency range recording‘-Aufnahme *Petruška* unter Leitung von Ernest Ansermet; als die C.B.S. 1948 die Langspielplatte lanciert, ist eine der ersten erhältlichen Aufnahmen eine Nachpressung von Stravinskij's *Sacre du Printemps*; Hermann Scherchen experimentiert Anfang der 1950er Jahre mit verzerrenden Mikrophoneffekten bei einer Rundfunkübertragung von *Le Rossignol*; Pierre Boulez spielt 1976 die erste quadrophonische Aufnahme überhaupt ein, Stravinskij's *Petruška*.

Im März 1948 beendet Stravinskij die Komposition der *Messe*. Sie folgt dem katholischen Meßritus und besteht aus den fünf Teilen des Meßordinariums, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*, wie für zyklische Meßkompositionen seit fünfhundert Jahren üblich. Es gibt keinen Auftraggeber für die *Messe* und keinen Widmungsträger. Im selben Jahr erscheinen bei Boosey & Hawkes die Partitur, die Taschenausgabe der Partitur sowie die Chorpartitur. Am 27. Oktober 1948 dirigiert dann Ernest Ansermet die Uraufführung an der Mailänder Scala, und im Februar 1949 wird die *Messe* unter Leitung des Komponisten in New

¹ Fels 1928.

York von der Radio Corporation of America (RCA) auf drei Schellackplatten für 78 Umdrehungen pro Minute eingespielt. Die *Messe* ist auf die maximale Spieldauer dieser Platten zugeschnitten: Alle fünf Teile lassen sich in weniger als vier-einhalb Minuten vortragen. Die sechste Seite der Aufnahme wird mit zwei kleinen A-capella-Kompositionen ausgefüllt: einem *Pater noster* und einem *Ave maria*.

Nach Beendigung der Komposition korrespondiert Stravinskij mit Richard Mohr, dem Artist Director der RCA über die Einspielung auf drei Schellackplatten bzw. sechs Seiten. Kurz danach kabelt er Robert Craft, seinem Gehilfen aus den amerikanischen Jahren:

Just yesterday wired Richard Mohr my acceptance to record Mass on five sides with Russian choruses on the sixth side. Now if these choruses eliminated wonder how to cut Mass without harm otherwise than if five sides.²

1953 faßt der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades in einer Rundfunksendung zusammen, was eine hermeneutische Musikwissenschaft zu Stravinskij's *Messe* nicht besser sagen kann: „Nicht das Problem der Messe, das er mit seinen Kompositionsmitteln auf irgend eine Weise bewältigen muß, liegt vor, sondern das Problem des Komponierens, das er mit Hilfe des Messentextes lösen will.“³ Wenn aber die Schallplatte das Problem stellt, das Stravinskij löst, dann kommen Kompositionsmittel und Meßtext andere Funktionen zu. Die Schellackplatte setzt dem Komponieren Grenzen, die teilweise mit jenen zusammenfallen, die ein Komponieren für den liturgischen Gebrauch mit sich bringt. „Meine Messe“, sagt Stravinskij in einem Gespräch mit Robert Craft, „ist nicht für Konzertaufführungen komponiert, sondern für die Kirche. Sie ist liturgisch und fast schmucklos.“⁴ Der katholische Meßzyklus erlaubt es, die Komposition vom Konzert zu lösen. So wird erst die Schallplatte zum Adressaten der *Messe*, und die Schallplatte wird immer nur eines wiedergeben: Stravinskij.

1.

Stravinskij's *Messe* auf Schallplatte verdankt sich einem werkbiographischen Detail: Zeitgleich zu seiner Entdeckung der Schallaufzeichnung findet er seinen Glauben wieder. In einem Brief vom 6. April 1926 teilt Stravinskij dem Direktor der Ballets Russes, Sergej Djagilev, mit, er wolle in den nächsten Tagen zur Beichte und zur Kommunion gehen; er bitte den Freund um Verzeihung und – um Diskretion. Die ‚Bekehrung‘ hat Folgen: Sie führt Stravinskij auf neue Weise zur Sprachvertonung. Mittlerweile steht auch der Sprachvertonung, die mit größeren

² Craft 1982, 355, 3.1.49.

³ Georgiades 1984, 128.

⁴ Craft 1994, 33.

Begleitensembles arbeitet, eine angemessene Aufzeichnungstechnik zur Verfügung. Entscheidend hierfür ist, daß nun die Schallaufzeichnung nicht mehr über einen Trichter, sondern über ein Mikrophon geschieht. Im Sommer 1925 macht eine erste Aufnahme von sich reden: Ein 800 Mann starker Chor singt in der Metropolitan Opera, unterstützt von einem zahlreichen Publikum, *Adeste fideles*.⁵ Sollte zuvor ein Ensemble aufgenommen werden, so mußte es auf den Trichter ausgerichtet und bei größerer Distanz zum Trichter für größere Lautstärke gesorgt werden. Durch das Mikrophon werden die räumlichen Positionen der Schallquellen beweglich, bis dann dreißig Jahre später mit der Stereo-Wiedergabe diese Positionen auch für den Schallplattenhörer nachvollziehbar gemacht werden können. Stravinskij komponiert fortan immer häufiger Stücke, die liturgische oder biblische Texte verwenden.

Im 19. Jahrhundert ist das Klavier das bevorzugte Instrument der häuslichen Reproduktion von Musik. Wer Klavier spielt, kann die ganze abendländische Musik oder wenigstens ein Substrat davon erklingen lassen: den Klavierauszug. Auch das mechanische Klavier bietet nur Substrate dieser Art, doch kann man sie hören, ohne einen Finger zu rühren. Stravinskij hört 1914 erstmals ein mechanisches Klavier, 1917 komponiert er eine Etüde für Pianola, und 1921 schließt er einen Vertrag von sechs Jahren Laufzeit mit der Firma Pleyel ab, in dem er sich verpflichtet, alle seine Werke auf Rollen für deren mechanisches Klavier zu übertragen. In einem Interview aus dieser Zeit fragt sich Stravinskij: „Cannot everything be said on a piano that has to be?“⁶ Das Klavier sagt alles mögliche, aber kein Wort. 1929, im Jahr der Weltwirtschaftskrise muß die American Aeolian Company, die ebenfalls Stravinskij unter Vertrag genommen hatte, aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten die Zusammenarbeit einstellen und den Vertrag fallen lassen.⁷

Mit der Bevorzugung des Pianolas Anfang der 1920er Jahre entscheidet sich Stravinskij noch gegen die Tonaufzeichnung. Nur das mechanische Klavier macht Instrumentalisten überflüssig. Der Komponist kann direkt auf den Rollen festlegen, was fortan erklingen soll. Will sich ein Spieler aber mit Hilfe des Klaviers – mechanisch oder von Hand – eine Vokalkomposition vergegenwärtigen, muß er entweder ein wortlose Ersatzmelodie in Kauf nehmen, für Sänger sorgen oder gegebenenfalls selbst singen.

Die mechanische Tonaufzeichnung privilegiert die Stimme. Der hierbei verwendete Schalltrichter ist für die Aufzeichnung größerer Ensembles kaum geeignet. Er bietet sich jedoch zum Hineinsprechen oder -singen an. Das Spektrum der aufnehmbaren Klänge begünstigt dabei zunächst Männerstimmen, die sich in

⁵ Gelatt 1977, 229f.

⁶ *Christian Science Monitor*, 7.1.1925, zit. nach Stravinsky/Craft 1978, 199.

⁷ Vgl. Lawson 1986, Stuart 1991, 3-6.

die anfangs noch geringe Bandbreite der Aufnahmen gut einfügen. Der kommerzielle Erfolg der Grammophonplatte beginnt mit Aufnahmen von Sängern wie Enrico Caruso oder Fedor Šaljapin.⁸ Eine der ersten Grammophonplatten und auch eine der ersten, von der sich sagen läßt, daß sie sich gut verkauft habe, ist aber ein von dem Erfinder und Firmengründer Emil Berliner gesprochenes Vater-unsere.⁹ Das Erfolgsrezept liegt auf der Hand: Was die Hörer mitsprechen können, werden sie auch wiedererkennen.

Bereits 1926 komponiert Stravinskij sein erstes geistliches Werk, eine kurze A-capella-Komposition nach dem kirchenslavischen *Otče naš*. Ein Jahr vorher hatte er einen Vertrag mit der Plattenfirma Brunswick abgeschlossen, der ihn zur einer gemeinsamen Produktion pro Jahr verpflichtet. Stravinskij setzt sich für eine erste Aufnahme selbst ans Klavier, denn sein eigenes Spiel hält das „Pleyela“ nicht fest.¹⁰ Der zu dieser Zeit ungetübte Pianist wählt seine am leichtesten zu spielende Komposition: *Les cinq doigts* (1921). Noch bevor über den Markwert dieser Aufnahme eine Entscheidung gefällt wird, stürzt der Übergang von der mechanischen zur elektrischen Tonaufzeichnung die Firma Brunswick in solche Wirren, daß es zu keinen weiteren Aufnahmen kommt. Die Aufnahme von *Les cinq doigts* erscheint nie,¹¹ das *Otče naš* wird gar nicht erst aufgenommen. Die nächste geistliche Komposition, die *Psalmensymphonie* (1930), wird dann im Februar 1931 bereits elektrisch aufgezeichnet.¹²

Die *Psalmensymphonie* ist Stravinskij's erste geistliche Komposition mit lateinischem Text, zuvor hatte er die lateinische Sprache im *Oedipus Rex* (1926/27) erprobt. In Stravinskij's ersten Lebenserinnerungen, den *Chroniques de ma vie* aus dem Jahr 1936, ist zu lesen:

Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit Jahrhunderten besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft. [...] Die strenge Form dieser Sprache hat schon an sich so viel Ausdruckswert, daß es nicht nötig ist, ihn durch die Musik noch zu verstärken. So wird der Text für den Komponisten zu einem rein phonetischen Material. Er kann ihn nach Belieben zerstückeln und sich nur mit den einfachsten Elementen beschäftigen, aus denen er besteht: den Silben. [...] So hat sich auch die Kirche seit Jahrhunderten der Musik ge-

⁸ Moore 1999, v.a. 94ff., 183ff., 223ff.

⁹ Riess 1966, 50.

¹⁰ Nach Lawson 1986 werden die Rollen nachbearbeitet, bis sie dem gewünschten Klang entsprechen. Es handelt sich also nicht um direkte Einspielungen in dem Sinne, daß die Nuancen des Spiels eines bestimmten Pianisten festgehalten werden wie beim mechanischen Klavier der Firma Welte.

¹¹ Stuart 1991, 5f.

¹² Stuart 1991, 26f.

genüber verhalten und sie dadurch bewahrt, sentimental zu werden und dem Individualismus zu verfallen.¹³

Seine kleinen A-capella-Kompositionen *Otče naš*, *Simvol very* (1932) und *Bogorodice Devo* (1934) versieht Stravinskij 1949 mit dem jeweiligen lateinischen Text, um sie gemeinsam mit der Messe in der New Yorker Town Hall aufzuführen. Alle drei Stücke fristen bis dahin ein stilles Dasein in der *Édition russe de musique*. Auf dem Umschlag findet sich in der ersten, russischen Fassung der Vermerk „для церковного обихода“. Scheinbar hat die Umtextierung die Bestimmung „für Gebrauch im Gottesdienst“ aufgehoben.¹⁴ Und während für die kirchenslavischen Fassungen möglicherweise auch die Intention des Komponisten, liturgische Werke zu schreiben, gegen eine Aufnahme spricht, gilt dies für die lateinischen Fassungen offenbar nicht mehr. Der lateinische Text hat nicht zuletzt eine Verfremdung zur Folge: Hatte Stravinskij die Wortgrenzen und – russischen – Wortbetonungen in den kirchenslavischen Fassungen beachtet, so muß die lateinische Fassung sich der am kirchenslavischen Text erstellten Deklamation beugen. In den 1960er Jahren läßt Stravinskij dann die kirchenslavischen Fassungen doch noch aufnehmen. Die mit den slavischen Zungenbrechern kämpfenden Toronto Festival Singers verfremden die Texte in ausreichendem Maße.¹⁵ Die Bestimmung der *Messe* für den liturgischen Gebrauch ist anderen Medien zu entnehmen. Der explizite Hinweis fehlt.

2.

Auf einem Kongreß über Musik und Elektroakustik in dem von Hermann Scherchen gegründeten Elektronischen Studio im schweizerischen Gravesano fordert ein Beiträger, „dass man auch einem mechanischen Ohr erlauben sollte, lieber eine aktive als eine passive Rolle zu spielen“.¹⁶

Vom Mikrofon als einem Katalysator neuer Formen ist nur Schritt zu der Konzeption des Mikrophons als eines schöpferischen Instruments. Wir treten damit in eine Periode des Experimentierens mit Klängen ein, die in gewisser Weise derjenigen von Dziga Vertov im Film ähnelt.¹⁷

¹³ Strawinsky 1957, 121f.

¹⁴ Zum liturgischen Gebrauch der drei kirchenslavischen A-capella-Kompositionen vgl. z.B. Burde 1995, 178f.

¹⁵ Eine neuere Einspielung mit dem Kammerchor von Voronež (Stravinsky, *Les Noces and other choral music*, London: Hyperion 1991, CDA66410) wird durch schnellere Tempi davor „bewahrt, sentimental zu werden“. Das *Simvol very* bewältigt dieser Chor in zwei Minuten statt fast drei in Stravinskij's eigener Einspielung.

¹⁶ Salter 1955, 117.

¹⁷ Ebd., 120f.

Die Schallaufzeichnung hat lange Zeit nicht zu einer Kunstform geführt, wie die Aufzeichnung von Bewegungen zum Kino führte.¹⁸ Ein Experimentieren, das sich auf Klänge konzentrieren kann, entsteht, als zum Mikrofon der Magnetton hinzukommt, auch wenn optische Tonaufzeichnung schon vorher montierbar ist. Glenn Gould hat dann erst 1966 in seinem Text *Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung* ein Konzept der Aufzeichnung von klassischer Musik als Kunstform ausformuliert. Zu dieser Zeit hat er sich bereits in die Zusammenarbeit der Firma Columbia mit Stravinskij eingemischt und den Komponisten zu Tonaufzeichnungen seiner Werke nach Kanada holen lassen. Er beschreibt die Arbeitsweise von Stravinskij's Hausdirigent Robert Craft am Beispiel von Kompositionen Schönbergs:

Craft geht mit dem Meißel eines Bildhauers an diese ungeheuren Orchesterkomplexe des jugendlichen Schönberg und ordnet ihnen eine bestimmte Reihe von Ebenen zu, auf denen er operiert [...]. Er scheint zu fühlen, daß seine Zuhörer – die zu Hause, nahe am Lautsprecher sitzen – ihm bereitwillig zugestehen, diese Musik zu zerlegen und sie ihnen vom Standpunkt einer höchst eigenwilligen Auffassung zu präsentieren, den die Privatheit und Konzentriertheit ihres Hörens vertretbar macht. So ist Crafts Interpretation ganz Servolenkung und Druckluftbremse.¹⁹

Die katholische Messe ist nicht nur ein weniger elitärer Gegenstand als Schönbergs frühe Orchestermusik. Sie gibt einen Handlungsablauf vor und gleicht darin eher einer Schall-Choreographie als einer Narration. Diese Choreographie der Messe besteht vor allem aus einem räumlichen Wechsel der Schallquellen – zwischen Altar, Chor, Kanzel, Hauptraum und Empore – und einem Wechsel von deren Qualitäten – beispielsweise Sprechen und Singen, die in ihrer Klangcharakteristik ihrerseits zwischen distinkten und diffusen Klangcharakteristiken schwanken können.

Nachdem die Aufnahme auf Magnettonband den Direktschnitt ablöst und damit die Möglichkeit des Schneidens und Klebens in die Tonaufzeichnungskunst einzieht, werden unterschiedliche Positionen des Mikrophons verfügbar. Auch Stravinskij's *Messe* wird nochmals eingespielt: im „Stereo, 360 Sound“ seiner Hausfirma CBS. „Stereo, 360 Sound‘ represents the ultimate in listening enjoyment“ ist auf der Plattenhülle einer Einspielung der *Psalmensymphonie* und der *Symphonie in C* (1938/40), die 1964 in den Handel kommt,²⁰ zu lesen.

Every aspect of recording activity has been carefully supervised by Columbia's engineers and craftsmen, using the very latest electronic equipment.

¹⁸ Vgl. Chion 1994, Chanan 1995.

¹⁹ Gould 1992, 137.

²⁰ Die Aufnahmen entstehen 1962 bzw. 1963 in Toronto; vgl. Stuart 1991, 45f.

Stereo ‚360 Sound‘ creates the effect of surrounding the listener with glorious, true-to-life active sound. It is as if one were sitting in the first row center at an actual performance.²¹

Der privilegierte Hörer in der ersten Reihe ist ein Phantasma, das von der Schallplatte erzeugt worden ist. Wer einen Platz in der ersten Reihe hat, wird besser gesehen werden als er hört. Wer hören will, wird sich einen Platz suchen, an dem sich der Klang am besten mischt oder der Nachhall am angenehmsten klingt. Den Nebengeräuschen kann der Konzertbesucher ohnehin nicht entfliehen. Der Hörer im Wohnzimmer sitzt jedoch immer in der ersten Reihe und hat keine hustende und raschelnde Menge zwischen sich und seinem Lautsprecher.

Das Mikrophon ist näher am aufzunehmenden Schallereignis als der Hörer, der dessen Platz oft gar nicht einnehmen kann. „Man kann sich davon überzeugen, indem man mit Hilfe einer Leiter den Ort aufsucht, den gewöhnlich das Mikrophon innehat. Das Klangbild ist dort sehr viel ‚heller‘ und zum Teil auch schärfer und ungewohnter als im Parkett des Saales“,²² erklärt Heinrich Kösters, ein weiterer Teilnehmer des Kongresses in Gravesano.

Für die zweite Einspielung der *Messe* wurden die Mikrophone gezielt eingesetzt. Aus dem Chorklang treten gelegentlich einzelne Stimmen hervor, was den ästhetischen Konventionen um 1960 entspricht.

Bei der Aufnahme eines Chors ist es üblich, zwei Mikrophone zu benutzen: eines ziemlich weit entfernt (um die ganze Klangfülle aufzunehmen), das andere näher, aber mit niedrigerem Pegel, um die Klangfarbe und Aussprache der Wörter deutlich wiederzugeben. Das modernste technische Verfahren besteht darin, eine kleine Gruppe besonderer Sänger aus dem übrigen Chor herauszuheben.²³

Die Liturgie kennt keine Hörer. Für die rituelle Handlung ist unerheblich, wer in welcher Reihe sitzt. Und es ist ebenso unerheblich, wer wie schön singt, selbst wenn die Kompositionsgeschichte das Gegenteil beweist. In Stravinskij's Partitur ist die Messe aber als Schallereignis angelegt. Georgiades vernimmt in der *Messe* einen „diffusen Chorklang“, „der dem lauten Beten einer Kirchengemeinde abgelauscht scheint“.²⁴ Sogar die Erzeugung hervorstechender Stimmen im Chorklang der Aufnahme von 1960 kommt dem entgegen. Toningenieur, Dirigent und Komponist folgen gleichermaßen dem Klangideal eines nicht professionellen Chores. Als Sängerbesetzung ist in der Partitur ein gemischter Chor angegeben, eine Fuß-

²¹ *Stravinsky conducts 'Symphony of Psalms', 'Symphony in C'*, Columbia Stereo ML5948/MS6548.

²² Kösters 1955, 29.

²³ Salter 1955, 120.

²⁴ Georgiades 1984, 129.

note zu Beginn ergänzt jedoch: „Children’s voices should be employed“; die Einsätze der Solostimmen im *Gloria* sind bescheiden mit „preferably a Solo Voice“ gekennzeichnet; das *Sanctus* beschränkt sich auf die übliche Angabe „Solo“.²⁵ Scheinbar wird die Besetzung also für lokale Gegebenheiten offengehalten, so als enthalte eine Partitur keine Befehle.

3.

Der Erzähler in Aldous Huxleys *Jung Archimedes* (1924), den die lokalen Gesangspraktiken der Toscana unbefriedigt lassen, schwärmt:

Man kann in Benin oder Nuneaton oder in Tozeur in der Sahara leben und doch Mozart-Quartette hören und eine Auswahl aus dem Wohltemperierten Klavier und die Fünfte Sinfonie und das Brahms’sche Klarinettenquintett und Motetten von Palestrina.²⁶

Nur nicht in der Kirche. Die Kirche schreibt nicht nur vor, was im Kirchenraum erschallt, sie gibt auch die akustischen Bedingungen hierfür vor. Huxleys Grammophon würde unter diesen Bedingungen auf ein Jaulen reduziert, darüber hinaus hat das Grammophon seine eigene profane Klangfarbe. Allenfalls in einer Gefängnisandacht kann der Häftling Alex aus Anthony Burgess’ *A Clockwork Orange* einen Satz aus der Sinfonie eines Adrian Schweigselber auswählen und auflegen, und ihm steht dazu immerhin ein „starry stereo“ zur Verfügung.²⁷

Stravinskij kann weder bestimmen, wer seine Platte hören wird, noch, wo und wie sie gehört wird. Das auf Schallplatte aufgezeichnete Schallereignis bringt eine Raumcharakteristik mit sich, die beim Abspielen in unterschiedlichen Räumen auch unterschiedlich wirkt. Durch die Aufzeichnung wird eine Räumlichkeit hergestellt, wie sie ein Konzertbesucher in der Regel nicht hört. Aber auch wenn bestimmte Charakteristika eines Raumes, wie eine lange Nachhallzeit, hörbar würden, passen sie nicht unbedingt zu dem Raum, in dem die Aufnahme gehört wird. Ein halliger Klang aus dem Lautsprecher macht ein Wohnzimmer nicht zur Kirche.²⁸ Ein solcher Klang erscheint beim Abspielen nur als Index, als eine Eigenschaft des Klanges, die mit der aktuellen Raumsituation nicht übereinstimmen muß.

²⁵ Igor Strawinsky: *Mass for mixed chorus and double wind quintett*, London, New York, Los Angeles, Sydney, Capetown, Toronto, Paris 1948 (= Hawkes Pocket Scores), 1.

²⁶ Huxley 1987, 314.

²⁷ Burgess 1963, 80.

²⁸ Kirchen sind selbstverständlich nicht immer hallige Räume. Das New Yorker Studio von Columbia beispielsweise war ehemals eine Kirche. Dort sind auch Aufnahmen von Stravinskij’s Musik entstanden. Allerdings war diese Kirche so klein, daß dort nur kammermusikalisch besetzte Stücke aufgenommen wurden.

Stravinskij's *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* zeigt die Konfrontation von Wohnzimmerkomposition und Kirchenakustik: Für das Jahr 1956 erhält er einen Kompositionsauftrag von der Biennale Venedig. Am 13. September findet in San Marco die Uraufführung des *Canticum Sacrum* unter seiner Leitung statt. Die Aufführung an diesem Ort hat Kardinal Angelus Joseph Roncalli, der spätere Papst Johannes XXIII., persönlich gestattet. Die Kirche von San Marco steht in dem Ruf, in besonderer Weise für „Raumkompositionen“ geeignet zu sein. Denn die Musiker, die in der frühen Neuzeit in San Marco arbeiten, entwickeln gerade hier eine Kompositionsweise mit mehreren, getrennt aufgestellten Chören. Es wird vermutet, daß dies in Zusammenhang mit den vielen Emporen dieser Kirche steht. Andrea und Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz verteilten separate Chöre im Kirchenraum. Robert Craft, der am Abend des 13. September alle Stücke außer der *Messe* dirigiert, setzt auch Werke dieser Komponisten auf sein Programm. Stravinskij, der nur wenige Proben für sein Werk vor der Uraufführung selbst leitet, beschwert sich prompt über die Akustik: „Wir brauchen Löschpapier, keine Hallräume“²⁹. Mit der Publikumsreaktion nach der Aufführung ist er allerdings zufrieden, vor allem mit dem Applaus der Zuhörer, die ihn außerhalb der Kirche erwarten. Sie hatten über Lautsprecher die Übertragung aus dem Innenraum mitverfolgt.

Stravinskij verzichtet darauf, sich auf den spezifischen Raumklang von San Marco einzulassen, obwohl er gerade für diesen Raum komponiert hatte. Die Beziehung zwischen San Marco und der Komposition ist einzig eine symbolische. Auf der Plattenhülle der Einspielung wird Robert Craft zitiert:

Das *Canticum Sacrum* hat fünf Teile, und wie bei den Kuppeln von San Marco ist der mittlere der größte. [...] Die fünf Teile bilden keine einheitliche Textaussage, aber die Worte der Ecksätze liefern eine vereinheitlichende Botschaft durch den Auftrag Gottes, ‚das Evangelium aller Kreatur‘ zu predigen. Die Mittelsätze beziehen sich darauf wie die architektonischen Teile der Kirche, in der gepredigt werden soll.³⁰

Aufgenommen wird das Stück in Hollywood, gespielt von Musikern des sogenannten CBS Orchestra, einer aus verschiedenen Orchestern zusammengewürfelten Musikerguppe.³¹ Dieses Ensemble zeichnet sich nicht durch einen homo-

²⁹ Craft 2000, 181.

³⁰ Robert Craft im Booklet zu *Igor Stravinsky: Sacred Works* (Igor Stravinsky Edition), 18f.

³¹ Samuel Lipman vergleicht die Einspielungen dieser Ensembles aus den 1960er Jahren mit früheren Einspielungen, an denen entweder Stravinskij als Dirigent bzw. Pianist oder die Widmungsträger beteiligt sind. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Hochglanzausgabe „Stravinsky: The Recorded Legacy“ von Columbia (CBS) zu Stravinskij's 100. Geburtstag im Jahr 1982 (\$ 400,-) keineswegs die besten und lohnendsten Einspielungen enthalte. Vgl. Lipman 1984.

genen Klang aus, sondern dadurch, daß die Musiker in der Lage sind, rasch die schwierigen Stücke von Stravinskij zu erlernen. Mit ihnen studieren Craft und Stravinskij das jeweils einzuspielende Stück für ein Uraufführungskonzert ein, unmittelbar danach gehen sie ins Studio. Auch eine Aufnahme aus Hollywood wird einen symbolischen Raum, wie den des *Canticum sacrum* oder der *Messe* in katholische und andere Wohnzimmer getreulich transportieren.

4.

In der *Messe* konkurriert die Akustik des Raumes mit dessen Symbolik. So gerät Stravinskij mit dem Uraufführungsdirigenten, Ernest Ansermet, in einen Streit. (Robert Craft verschweigt die Uraufführung in der Mailänder Scala in seinem Erinnerungsband *Chronik einer Freundschaft*.³²) Einen Monat nach der Uraufführung beschwert sich Stravinskij bei Ansermet:

Quel dommage que cette Messe, conçue dans la tradition modeste des motets flamands, avec un petit chœur (enfants et hommes), ait du avoir sa première à la Scala de Milan. Cet endroit somptueux est bien le dernier auquel on aurait pensé pour cette musique. Et comme j'aurais compris que dans des conditions aussi peu convenables, vous ayez renoncé à cette exécution.³³

Ansermet wehrt sich in seinem Antwortbrief gegen die Vorwürfe:

Quant à votre reproche d'avoir consenti à donner la Messe à Milan, je me demande ce que vous auriez fait à ma place et en quoi, à moins qu'on ne tolère que l'église, la Scala est plus indigne que le New York Townhall. La question, ici, me semble surtout d'acoustique.³⁴

Zurecht verweist Ansermet auf die Bedeutung der Raumakustik. Und die Mailänder Scala sei akustisch der New Yorker Town Hall, in der Stravinskij die amerikanische Erstaufführung und die Einspielung dirigierte, auf jeden Fall vorzuziehen:

Or, la Scala, malgré les loges et les fauteuils rouges, une fois mis le podium de concert, est une salle d'une acoustique si fine qu'on peut y faire du quatuor. [...] Vos éditeurs voulaient un centre où la presse s'occuperait de l'événement – ce qui n'aurait pas été le cas à Londres – un centre que toutes

³² In der deutschen Übersetzung wird dies besonders auffällig: Craft schreibt von der „Premiere“ in der Town Hall, was im Deutschen mit „Uraufführung“ wiedergegeben ist. Das Amerikanische ist hier doppeldeutig. Craft 2000, 29.

³³ Tappolet 1992, 105, Brief von Stravinskij an Ansermet vom 27.11.1948.

³⁴ Ebd., 107, Brief von Ansermet an Stravinskij vom 8.2.49.

les radios voudraient prendre, et enfin où l'on soit sûr de trouver de bonnes voix. Ils ont trouvé que Milan était le meilleur possible...³⁵

Weder die ‚gute‘ Akustik noch die ‚guten‘ Stimmen vor Ort, die Ansermet anführt, sind für die *Messe* auf Schallplatte zu gebrauchen: Der Vorzug der Town Hall ist, daß sie auf der Aufnahme verschwunden ist, die Scala dagegen könnte wie ihre Sänger spezifische Konnotat in die Aufnahme einbringen. Eine Erwähnung auf der Plattenhülle würde hierzu schon genügen.

Stravinskij komponiert seine Solopartien so, daß für den Aufführenden kein Ruhm abfällt; Opernstars mit ihren wiedererkennbaren Stimmen haben sich selten an diesen Partien versucht. In der *Messe* ist dieses Prinzip ins Extrem gesteigert. Es sollen schließlich Solostimmen aus beliebigen Kirchenchören in der Lage sein, sie zu singen. Unter den Sängern, mit denen Stravinskij, während er die *Messe* für Columbia einspielt, öfter zusammenarbeitet, ist Adrienne Albert, die Frau von John McClure, seinem damaligen Produzenten. Ihre Stimme zeichnet sich durch das Fehlen von jenen Eigenschaften aus, die die Durchsetzungskraft von Sologesang unter den Bedingungen der Oper garantieren. Ein Sänger, der in ein direkt vor ihm aufgestelltes Mikrophon singen kann, wird natürlicher klingen als ein Opernsänger, der sich weit mehr anstrengen und die Resonanzmöglichkeiten seines ganzen Körpers ausschöpfen muß, um im Opernhaus überhaupt hörbar zu werden. Aus der Verstärkung der Stimme durch das Mikrophon kann sich also der Effekt von Natürlichkeit ergeben.

Die drei Klanggruppen der *Messe*, Sologesang, Chor und Instrumentalensemble sind so gewählt, daß sie sich in ihrer Präsenz unterscheiden. Der Sologesang bedarf, zumal er nicht als ein virtuoser Operngesang gestaltet ist, einer akustischen Unterstützung. Hierzu eignet sich der Kirchenraum, der durch seinen vollen Klang dem Sänger das Singen erleichtert, oder aber das Mikrophon, das dem Sänger einiges an Mühe erspart, die er andernfalls in die Erzeugung von Schallenergie investieren müßte, und das damit ‚Einfachheit‘ als eine Klangfarbe möglich macht.

Der Chor ist bei Stravinskij so angelegt, daß das Singen streckenweise einem Sprechen nahekommt. Das wird durch schnelle Textideklamation in der Sprechlage und eng beieinander liegende Töne hervorgerufen und in der Aufnahme von 1960 forciert. Der Chor kann damit in seiner Klangfarbe Übergänge zum Rauschen herstellen.

Die Blasinstrumente eignen sich für unterschiedliche Bedingungen. *Orchestre d'harmonie*, wie Stravinskij seine für die *Psalmensymphonie* ursprünglich vorgesehene Besetzung nennt, bezeichnet ein aus Holz- und Blechblasinstrumenten gemischtes Bläserensemble. Tragfähiger Klang und tragbare Instrumente machen die sogenannten „Harmoniemusiken“ als Freiluftmusik geeignet. Die Blasinstrumente

mente produzieren genügend Schallenergie, um auch im Freien wahrnehmbar zu bleiben. Stravinskij's Bläserbesetzung hat den Vorteil, daß sie selbst bei einer mangelhaften Aufnahmetechnik noch vernehmlich bleibt. Bei mechanischen Aufnahmen konnten die Bläser weiter vom Schalltrichter entfernt sein als etwa Streicher. Für die Schallplatte ergibt sich hieraus, daß die Bläser eine ortlose Präsenz, die Solosänger eine Nähe und der Chor eine gewisse Entfernung indizieren.

Diese, aus drei Varianten von räumlicher Präsenz zusammengesetzte Klangvorstellung ergibt sich aus nur zwei Gegebenheiten: der Besetzung und der Möglichkeit einer Schallverstärkung durch Mikrophone. Stravinskij's *Messe* bietet weitere Hinweise dafür, daß die elektrische Schallverstärkung Voraussetzung des Komponierens ist. Stravinskij gebraucht etwa für die Schlußbildung der Meßsätze Verfahren, die an ein *fade out* erinnern. Unter den Bedingungen der Schallwiedergabe mittels Lautsprecher übernimmt das allmähliche Leiserwerden der Musik die rhetorische Funktion einer Schlußbildung. Eine Schlußbildung mit den Mitteln der Tonbeziehungen nach den Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunkts wird dadurch überflüssig, denn jeder beliebige Schall kann jederzeit ausgeblendet werden, und vor allem ist diese Schlußwirkung nicht an bestimmte Tonverhältnisse gebunden. In seiner Wirkung ähnelt ein *fade out* eher einer zunehmenden Entfernung der Schallquelle als einem Verklingen. Stravinskij läßt das *Agnus Dei*, den letzten Satz, mit einer Tonkombination enden, die nach den Regeln der Musiklehre bis ins 19. Jahrhundert nicht für schlußkräftig erachtet würde. Aus deren Sicht endet seine *Messe* nirgendwo.

5.

Stravinskij hat in einem Gespräch mit Craft behauptet, seine Instrumentierung sei der Tatsache geschuldet, daß er eine Verwendung der *Messe* in der Liturgie wünsche:

Why, then, did I compose a Roman Catholic Mass? Because I wanted my Mass to be used liturgically, an outright impossibility as far as the Russian Church was concerned, as Orthodox tradition proscribes musical instruments in its services – and as I can endure unaccompanied singing only in the most harmonically primitive music.³⁶

Unter den unzuverlässigen Selbstaussagen von Künstlern ragen die von Stravinskij heraus. Seine Ghost Writer sind zahlreich.³⁷ Ganz gleich, von wem die

³⁶ Craft 1962, 76f.

³⁷ Zu den Gesprächen Stravinskij's mit Robert Craft bemerkt Charles M. Joseph: „It seems that Craft sometimes answered his own questions, then later Stravinsky was asked to revise them.“ Joseph 2001, 260.

Idee stammt, ist es nicht überzeugend, die Wahl des katholischen Ritus mit der Möglichkeit der instrumentalen Begleitung zu begründen. Wenn eine Meßkomposition in den liturgischen Gebrauch eingehen soll, dann liegt es nahe, sie von der Orgel begleiten zu lassen. Instrument und Spieler stehen mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Verfügung. Orgel und Kirchenraum ergänzen einander, der Nachhall des Orgelklangs im Kirchenraum macht dessen besonderen Reiz aus.

Stravinskij beschreibt seine Klangvorstellung für die geistlichen Kompositionen zwischen 1930 und 1950 auf der Plattenhülle der Einspielung der *Psalmensymphonie* aus dem Gesamtwerk bei Columbia:

My first sound image was of an all-male chorus and *orchestre d'harmonie*. I thought, for a moment, of the organ, but I dislike the organ's *legato sostenuto* and its mess of octaves, as well as the fact that the monster never breathes. The breathing of wind instruments is one of their primary attractions for me.³⁸

Die Orgel erlaubt eine Art der klanglichen Artikulation nicht: den Akzent. Das bloße Inbetriebnehmen der einzelnen Orgelpfeife ist als Ereignis vergleichsweise unauffällig. Obwohl das Klavier wie die Orgel ein Tasteninstrument ist und das gleichzeitige Spielen mehrerer Töne erlaubt, haben die beiden Instrumente ihrer Klangerzeugung nach nichts gemein. Zugespitzt formuliert ist die Orgel ein Blasinstrument, das Klavier ein Schlaginstrument. Die Einschwingvorgänge des Klaviers machen seinen spezifischen Klang aus: Alle Unterscheidung der Klaviertöne untereinander geschieht am Anfang des Klingens, mit dem Anschlag. Den einmal angeschlagenen Ton kann der Spieler nicht mehr verändern.³⁹ Die Orgel dagegen erzeugt einen statischen Klang, der durch die verschiedenen Register variiert werden kann, nicht aber durch die Art und Weise, wie die Tasten niedergedrückt werden. Ein Orgelton kann allenfalls abrupt abbrechen, was Stravinskij in der Aufnahme des *Canticum sacrum*, dessen Instrumentierung eine Orgel vorsieht, auch einsetzt, wenngleich nur verhalten.

Die erste Aufführung der *Messe* in einem Gottesdienst findet in einer römisch-katholischen Kirche von Los Angeles statt. Stravinskij ist anwesend. Der Chronist des *Musical Quarterly* für das Musikleben der Stadt beschreibt dieses Ereignis, währenddessen Stravinskij nicht nur ununterbrochen kniet, sondern am Schluß auch verspricht, eine Umarbeitung für Orgel herzustellen. Denn die Aufführung ist ein akustisches Desaster:

As the Organ played the accompaniment in St. Joseph's, passages like [the Hosanna] resulted in a dissonant blur. After the performance the composer

³⁸ Craft 1962, 77.

³⁹ Vgl. die Polemik von Charles Rosen (2000), dessen Einspielung der *Klaviersonate* (1924) in die Gesamtaufnahme der Werke Stravinskij's bei Columbia aufgenommen wurde.

expressed his intention of making a revised version for organ, so that the mudiness would be eliminated. Since the work was intended for liturgical use and most catholic churches would be hard put to hire the ten instruments capable of playing such extremely difficult parts, the organ version will be most welcome.⁴⁰

Zu der versprochenen Orgelversion ist es nicht gekommen. Der Chronist des Musical Quarterly kann seine musikwissenschaftlichen Leser bereits auf eine Nachpressung der Schellackeinspielung in dem für klassische Musik später ungewöhnlichen Format von drei Platten mit 45 Umdrehungen pro Minute hinweisen.⁴¹

Ein Organist schaltet durch das Niederdrücken der Taste die Luftzufuhr an, und solange er die Taste nicht losläßt, strömt die Luft durch die entsprechende Pfeife. Die Orgel ist daher im 19. Jahrhundert ein beliebtes Untersuchungsobjekt bei der Erforschung der Klangfarbe stationärer Klänge. Die Blasinstrumente bieten beides: Die Anblasgeräusche können variiert oder forciert werden, danach kann der Klang mit dem Atemdruck verändert oder einfach gehalten werden – so lang der Atem reicht.

Der Atem als Klangerzeuger führt auf die einzige Konzession an den Kirchenraum, die sich in Stravinskij's Partitur entdecken läßt. In der Partitur sind in allen Stimmen Atempausen eingezeichnet, die gegebenenfalls als Puffer für eine Ausführung unter den Bedingungen eines Kirchenraumes fungieren, da sie zeitlich unbestimmt sind. Der rasche und im Tempo streng vorgegebene Textvortrag ist in einer trockenen Akustik aber leichter durchführbar. Je schneller die Silben vorgebracht werden, um so weniger Zeit bleibt, auf den Vokalen den Simmklang zu entfalten. Dadurch entsteht ein Klang mit höherem Geräuschanteil, für dessen Verständlichkeit eine akustische Situation mit langer Nachhallzeit hinderlich ist.

Und auch die Knabenstimmen stehen nicht etwa für eine unschuldige, dem verdorbenen Operngesang vorausgehende Singweise. Stravinskij erinnert sich an eine einzige zufriedenstellende Aufführung mit einem Knabenchor:

I obtained a satisfactory all-male chorus only once, to my recollection, and that was in Barcelona with the *Orfeo Català*, whose two hundred boys with their mamas and relatives, almost filled the hall. I was careful to keep the treble parts within the powers of child choristers."⁴²

Eine Eigenschaft der zweihundert katalanischen Knaben, die Stravinskij offenbar besonders zusagte, ist, daß sie ihre Familien in das Konzert lockten. Die Akustik der ‚beinahe gefüllten Halle‘ muß dadurch an Hall verloren haben. Nicht

⁴⁰ Rubsamen 1950, 583.

⁴¹ Ebd., 581, Victor WDM 13491.

⁴² Craft 1968, 79.

ausverkaufte Konzertsäle sind demnach schon akustisch ein Greuel, und eine schlecht verkaufte Platte ist ihnen allemal vorzuziehen. Für die Einspielung von 1948 wurde tatsächlich ein Knabenchor gefunden, auf der Aufnahme von 1960 singt ein gemischter Chor.

Instrumente, wie sie in der *Messe* vorgeschrieben sind, nennen Stravinskij und Craft zwar „*Orchestre d'harmonie*“, sie führen aber nicht notwendig ins Freie. Zwei Oboen, zwei Trompeten und drei Posaunen sind auch die Blasinstrumente in Mozarts *Messe KV 257*. Stravinskij fügt drei weitere, den Oboen verwandte Holzbläser hinzu.⁴³ Diese Besetzung zeichnet sich aber vor allem dadurch aus, daß bestimmte Instrumente fehlen. Mozart schreibt in KV 257 außer den sieben Bläsern noch Pauken, zwei Violinen und Generalbaß bzw. Baß und Orgel vor. Pauken werden noch im 18. Jahrhundert immer mit Trompeten gemeinsam eingesetzt. Schon lange vor Stravinskij's *Messe* hat sich diese Koppelung gelöst.

Die obligatorische Minimalbesetzung der Mozartschen Messen, zwei Violinen, Baß und Orgel, übernimmt Stravinskij nicht. Sie geht auf eine im 17. Jahrhundert in der Kirchenmusik anzutreffende Gattung, die Triosonate bzw. die Sonata da Chiesa, zurück. Stravinskij vermeidet aber nicht nur die Orgel, sondern auch diejenigen Instrumente, die im Wohnzimmer anzutreffen sind. Die religiöse Konnotation der Triosonatenbesetzung, die Mozart noch mit seinen Kirchentrios für den Salzburger Dom bedient, ist zweihundert Jahre später nicht aktualisierbar. Aus der Triosonate als Sonata da camera, die sich von der Sonata da Chiesa in der Wahl des Tasteninstrumentes unterscheidet, geht auch die Kammermusik hervor und deren Besetzungen werden im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der Konnotation des bürgerlichen Musizierens im Wohnraum belegt.

Die Klangfarbe ist erst im 19. Jahrhundert zu einem Gegenstand der Reflexion über Musik geworden. Die Möglichkeit der Tonaufzeichnung hat das Interesse der akustischen Forschung an der Klangfarbe nochmals verstärkt. Die Schallplatte schließlich macht aus früheren pragmatischen Entscheidungen wie der Wahl eines Generalbaßinstrumentes Unterschiede der Klangfarbe.

Die Kammermusik hat das Spiel von Instrumenten gepflegt, deren leise Töne nur auf geringe Distanz hörbar sind, oder deren Lautstärke umgekehrt im Wohnraum erträglich ist. Daß seine Musik im Wohnzimmer zu laut werden könnte, braucht Stravinskij nicht zu befürchten. Das regelt die Technik.

⁴³ Stravinskij's kleines Ensemble verlangt, wie die Wahl von drei zusätzlichen Doppelrohrblattinstrumenten zeigt, daß ein professionelles Symphonieorchester seine Bläser zur Verfügung stellt. Diese Instrumente sind nicht einfach zu spielen und in Laienorchestern oder gar Blaskapellen, wenn überhaupt, kaum in dieser Anzahl anzutreffen.

6.

Komponisten haben sich bei den vorhandenen sakralen Texten bedient, seit es Komposition gibt. Die Schallplatte jedoch erzeugt ein neues Problem: die Integration des liturgischen Sprechens. Stravinskij hat dieses Problem mit einem kleinen Detail seiner Messe aufgeworfen.

Die Einspielung von 1960 enthält das Wort „Credo“ nicht. Wie in der Tradition der Meßvertonung bis ins 18. Jahrhundert soll auch in Stravinskij's *Messe* der Beginn des *Credo* vom Priester intoniert werden. Stravinskij's Partitur notiert hierzu eine der dafür vorgesehenen Chormelodien und gibt als Ausführenden „The Priest“ an. Die Aufnahme läßt den Abschnitt weg, sie beginnt – deutlich hörbar durch die fehlenden Anblasgeräusche des instrumentalen Einsatzes – mit einem Schnitt. Beides ist ungewöhnlich. Die Chormelodien werden in der Regel nicht in der Partitur angegeben, das Fehlen des entsprechenden Textes genügt als Hinweis, daß die ohnehin bekannte Melodie ergänzt werden muß. Auf Aufnahmen von Meßvertonungen hingegen ist die Intonation in der Regel zu hören.⁴⁴ Sofern die Schallplatte als Wiedergabe eines Konzertstücks – und sei es eine säkularisierte Meßvertonung – aufgefaßt wird, gehört die Intonation zur Musik. Sie hat neben der rituellen auch eine praktische bzw. musikalische Funktion, denn sie gibt den Sängern ihre Anfangstöne vor.

Seit dem 18. Jahrhundert fällt die Intonation immer häufiger aus. Der Meßtext wird vollständig von den Komponisten vertont: in der *Hohen Messe in h-moll* von Johann Sebastian Bach, in Messen von Mozart und Haydn, in Beethovens *Missa solemnis* und seiner *Messe in C* usw. In Mozarts *Messe KV 257* wird das Wort „Credo“ bis zum Schluß immer wieder deklamiert, weshalb sie den Beinamen „Credo-Messe“ trägt.

Den Wechsel von solistischem Gesang und Chorgesang greift Stravinskij in seiner Kompositionsweise auf. Das *Gloria*, das traditionell ebenfalls mit einer Intonation beginnen würde, läßt er instrumental beginnen, darauf folgt ein Wechselgesang zwischen Soli und Chor. Dieser ist der Grammatik des Textes angepaßt: Chorisches wird der Meßtext dann vorgetragen, wenn Prädikate oder Pronomina vorkommen, die ein sprechendes Kollektivsubjekt voraussetzen, also z.B. „laudamus te“ oder „miserere nobis“. Ein letztes Mal setzt der Chor beim „Amen“ am Schluß ein. Lediglich dieser letzte Einsatz des Chores setzt ein kollektives Sprechen ohne einen grammatikalischen Hinweis voraus und rekuriert für die Motivierung des chorischen Textvortrags allein auf Liturgie. Damit erfindet Stravinskij einen Wechselgesang zwischen Kollektiv und Solo, der weder der Liturgie noch den Gepflogenheiten der Meßkomposition entnommen ist.

⁴⁴ Gegenwärtig tendieren Aufnahmen von Meßkompositionen dazu, möglichst viele Elemente eines Gottesdienstes zu ergänzen, vom Glockengeläut bis zum einstimmigen liturgischen Gesang. Vgl. etwa die Aufnahmen der Messen von Josquin Desprez bei Astrée.

Stravinskij arbeitet in der *Messe* nicht mit den pragmatischen Gegebenheiten des Kirchenraumes, sondern denen der musikalischen Reproduktion. Er revidiert anlässlich dieser Komposition seine Gebrauchsweisen der musikalischen Notations- und Speichermöglichkeiten. Mit der liturgischen Funktion der Messe kann er dazu in anderer Weise umgehen, als das in der geläufige Praxis der katholischen Kirchenmusik geschieht. Dem Besucher eines Gottesdienstes muß nicht der Komponist erklären, was eine Messe ist. Partitur und Aufnahme der *Messe* von Stravinskij informieren Schallplattenhörer und Partiturleser über die liturgische Funktion der Messe, gerade für den Augenblick, in dem diese nicht praktiziert wird. Den auf der Aufnahme hörbaren Schnitt könnte sich auch ein mit der Liturgie nicht vertraute Hörer durch einen Blick in die Partitur erklären. Dazu ist es noch nicht einmal nötig, Noten lesen zu können.

In späteren Partituren ist deren Funktion als eine Ergänzung zur Einspielung auf Schallplatte noch deutlicher zu erkennen. Die Notationsweise in den Partituren und vor allem deren Taschenausgaben ändert sich in dem Moment, als eine bestimmte Verbreitung der Schallplatten vorausgesetzt werden kann. Es wird zunehmend wahrscheinlich, daß die Hörer zuerst die Platte hören und dann die Noten sehen. Die Notation gibt nun nicht mehr eine Übersicht über die Spielanweisungen, wie dies in Dirigierpartituren die Regel ist, sondern sie notiert – auch für denjenigen, der nicht mit den Notationspraktiken der einzelnen Instrumente vertraut ist, leicht lesbar – das Erklingende. Diese Partituren sind nicht für einen Spieler gemacht, sondern für einen Leser, der das, was er auf der Platte hört, lesend mitverfolgt.

Stravinskij's Verlag Boosey & Hawkes geht später sogar dazu über, eine spezifische Qualität der Autographe in den Partituren wiederzugeben. Stravinskij hat seine Autographe nicht auf Notenpapier geschrieben, sondern auf weißem Papier, auf dem er mit einem eigens von ihm unter dem Namen „Stravigor“ patentierten Gerät nur dort Notenlinien zieht, wo sie tatsächlich mit Noten gefüllt werden sollen. Wo die fragliche Stimme nichts zu spielen oder singen hat, bleibt der Platz frei. Die Partitur der *Requiem Canticles* (1965) zeigt auf zwei Partiturseiten die Form eines Kreuzes. Wäre das *Sanctus* der *Messe* in dieser Weise abgedruckt, so würde auch dort eine Kreuzform sichtbar. 1948 muß sie sich der Leser aber noch aus den durchgezogenen Notenlinien herauschälen.

In Amerika modernisiert Stravinskij seine Kompositionen konsequent. Mehr als die Hälfte aller in Europa entstandenen Kompositionen revidiert er. Das hat zur Folge, daß die Noten der revidierten Fassungen neu in den Handel kommen und damit diese Werke problemlos erhältlich sind. Die Bearbeitungen machen die Stücke aber auch für unterschiedliche Aufnahmetechniken geeignet. Stravinskij's Vorliebe für Bläserklänge in den 1930er Jahren etwa gewährleistet bereits zu dieser Zeit gute Aufnahmeergebnisse. Eine Bearbeitung wie die von einzelnen Nummern der klavierbegleiteten Liedsammlungen *Trois histoires pour enfants*

(1915/17) und *Quatre chants russes* (1918) für Flöte, Harfe und Gitarre, die Stravinskij 1954 beendet, kann erst mit der Aufnahmetechnik der 1950er Jahre überzeugend aufgenommen werden. Die Zeitschrift *Perspectives of New Music* bringt 1971 anlässlich von Stravinskij's Tod eine Doppelnummer mit Stellungnahmen und biographischen Berichten. Gerade die amerikanischen Beiträger schildern oft, Stravinskij's Musik durch Schallplatten kennengelernt zu haben.

Die *Messe* des Exilrussen Igor' Stravinskij macht als Schallplatte Karriere. Roman Jakobson, der die *Messe* 1949 bei einer Aufführung am McMillan Theater der Columbia University hätte gehört haben können, schreibt 1957, als Stravinskij's Musik in der Sowjetunion immer noch nicht öffentlich gespielt werden kann, in seinem Nachruf für den Kollegen Boris Tomaševskij: „The scholar was in a happy mood, incessantly listening to his beloved Stravinskij Mass and working on a new version of his fundamental manual *Teorija literatury*“.⁴⁵ Woher er das weiß, verrät Jakobson nicht, aber daß eine Schallplatte in einen Koffer paßt, weiß jeder Zöllner.

7.

Ernest Ansermet, der Stravinskij verdächtigt hatte, sein Komponieren über seinen Glauben gestellt zu haben, versöhnt sich mit der *Messe*, als er sie mit einem Rundfunkorchester, dem BBC Symphony Orchestra, ein zweites Mal dirigiert.⁴⁶ Er fürchtet aber weiterhin, daß künftige Dirigenten die *Messe* auf dem „falschen Instrument“ spielen könnten:

Votre fruit et totalement ce que vous avez voulu qu'il soit et au fond toute discussion à ce sujet [...] concerne le cours ultérieur de la musique et ceux qui ont à suivre ce qui se fait autour de vous et ce qui se fera après vous. La question que je pose est celle-ci: la musique peut-elle, ou peut-elle encore se donner un autre propos que le vôtre? Et je pense que cette question ne diminue en rien l'importance de ce que vous faites.⁴⁷

Stravinskij notiert an den Rand des Briefes: „Lorsqu'on aime de vrai quelque chose, on ne se pose pas cette question“.⁴⁸ Die Referenzeinspielung beantwortet Ansernets Frage nicht. Glenn Gould ist, ausgehend von seinen Überlegungen zur Einspielung von Stravinskij's Gesamtwerk unter der Leitung des Komponisten, auf eine ähnliche Frage gestoßen:

⁴⁵ Jakobson 1959, 316.

⁴⁶ Tappolet 1992, 111f. (Brief von Ansermet an Stravinskij vom 22.2.49).

⁴⁷ Ebd., 112.

⁴⁸ Ebd.

Die Frage freilich ist, in welchem Maße diese authentischen Dokumente künftige Dirigenten daran hindern werden, jenem enthüllenden Aspekt der Interpretation zu frönen, worin sie neue Facetten oder neue Kombinationen alter Facetten im Werk eines Komponisten wie Strawinski zu entdecken versuchen. Nach den Bemühungen solcher disparater Strawinskianer wie Bernstein und Karajan zu urteilen [...], kann der Einfluß dieser Einspielungen bislang nicht wirklich als ausschlaggebend angesehen werden. Andererseits mag es sein, daß Strawinskis Strawinski ein Gerüst bereitstellen wird, auf dem künftige Dirigenten sich genötigt fühlen werden, ihre Interpretationen seiner Werke zu errichten.⁴⁹

Von Igor' Stravinskij's Werk liegt keine Gesamtausgabe vor. Statt dessen ist bereits 1972, also ein Jahr nach seinem Tod, eine *Gesamtaufnahme* seiner Kompositionen abgeschlossen. Die bei dem Label CBS (Columbia Broadcasting Systems) erschienenen Aufnahmen sind zudem alle vom Komponisten selbst künstlerisch betreut oder sogar dirigiert worden. Goddard Lieberson, der zunächst Produzent und später dann Direktor bei Columbia Records ist, schlägt der Firma vor, das Schaffen eines noch lebenden Komponisten, der seine Stücke selbst dirigiert, mit Einspielungen zu begleiten. Einen geeigneten Komponisten, nämlich Stravinskij, kennt Lieberson, denn er hat dessen erste Aufnahmen in Amerika produziert. So entsteht die Reihe *Stravinsky conducts Stravinsky*. Zwei technische Neuerungen erleichterten ein solches Projekt: Seit 1950 wird statt des Direktschnitts das Magnettonband für Aufnahmen eingesetzt; dieses Verfahren erlaubt erstmals Nachbesserungen an der Aufnahme. Die Langspielplatte, die 1948 von CBS entwickelt worden war, gewährleistet zudem über 20 Minuten ununterbrochene Spieldauer.

Gould übernimmt die Auffassung Stravinskij's, daß die vom Komponisten dirigierten Aufnahme der Kontrolle künftiger Aufführungen und Einspielungen dienen könnten. Das würde sie zu einer Ergänzung der Notenschrift machen. Erster Adressat der Schallplatte ist also der Dirigent.

Die musikwissenschaftliche Forschung hat in der *Messe* eine Adressierung an den Expertenhörer vernommen. Bereits Georgiades weist auf Ähnlichkeiten der *Messe* zu den frühesten Kompositionen des Ordinarium missae um 1400 hin.⁵⁰ Der Stravinskij-Experte Richard Taruskin stützt diese These durch weitere Quellen. Stravinskij's Spätwerk sei, so Taruskin, vor allem durch eine Rezeption Alter Musik geprägt. Beherrschte die musikwissenschaftliche Forschung zuvor die Frage, in welcher Weise Stravinskij in seinem Spätwerk die Zwölftontechnik Schönbergs gebrauchte, so ist damit zusätzlich die Frage aufgeworfen, wie Stravinskij Alte Musik rezipiert hat.

⁴⁹ Gould 1992, 147.

⁵⁰ Georgiades 1954, 128ff.

Stravinskij proklamiert nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Variante der absoluten Musik: „music itself“.

The special congeries of notions expressed by tautological terms like ‚music itself,‘ ‚the music itself,‘ ‚music as music,‘ and so on, came later, at least to Stravinsky. And they came to him in America. They coincide with his serial period.⁵¹

Ähnliche Formulierungen finden sich auch, wie Taruskin belegt, in der Musikwissenschaft dieser Zeit. Sie dienten dazu, Kontexte aus der Untersuchung von Musik heraus zu halten. Stravinskij frisiere seine Werkbiographie, und manch unliebsamer Kontext aus der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg könne durch „music itself“ beiseite geschoben werden.⁵²

Die Schallplatte hat ihre eigene absolute Musik hergestellt. Vom Standpunkt einer traditionellen Musikwissenschaft ist der abgespielte Schall körperlos.⁵³ Abspielgerät und Plattencover, die Platte selbst oder das Etikett darauf sind für sie weder Kontext noch Körper. Vor allem die körperliche Tätigkeit des Hörers wird aber durch die Schallplatte auf ein Minimum beschränkt. In Stravinskij's *Chroniques de ma vie* von 1936 findet sich dazu folgende Bemerkung:

Ein Johann Sebastian Bach mußte einen Fußmarsch von acht Meilen machen, um Buxtehude zu hören, als er in einer benachbarten Stadt seine Werke spielte. Heute braucht der Bewohner, ganz gleich welchen Landes, nur einen Knopf zu drehen oder eine Grammophonplatte aufzulegen, um ein Stück zu vernehmen, daß er gerne hören möchte. Und in dieser erstaunlichen Leichtigkeit, in diesem Mangel an Mühe, liegt das Laster des sogenannten Fortschritts. Denn in der Musik, viel mehr als in jedem anderen Zweige der Kunst, gelangen nur diejenigen zu wahren Verständnis, die sich tätig anstrengen.⁵⁴

Die Musik auf Schallplatte wird den Hörer zu einer einzigen Bewegung verführen wollen: dem Wiederaufsetzen des Tonarms.

Stravinskij hat eine sakrale Messe unter säkularen Bedingungen geschrieben, für die Schallplatte. Die Schallplatte ist oft als ein das Musikhören ritualisierendes Utensil beschrieben worden. Das Ritual wird eingeleitet von der Inbetriebnahme des Abspielgeräts, begleitet von der sorgfältigen Behandlung des zerbrechlichen

⁵¹ Taruskin 1997, 367.

⁵² Vgl. Taruskins (1988) genaue Studien zu Stravinskij's interpretatorische Arbeit, wie sie z.B. aus den Aufnahmen mit seinem Sohn Soulima (Svjatoslav) erkennbar wird.

⁵³ Vgl. Chanan 1995, der die Forschung zum entkörpernten, metrisch begradigten Spiel zusammenfaßt.

⁵⁴ Strawinsky 1957, 142.

und kratzempfindlichen Gegenstandes aus Schellack oder Vinyl, das Aufsetzen des Tonarmes von Hand erfordert eine gewisse Konzentration, schließlich verheißt ein Knistern die Musik selbst. Dann wird das Ganze wieder abgebaut. Die Platte, die nach dem Anhören verspeist werden kann, ist noch nicht erfunden worden. Es heißt, Stravinskij sei darüber enttäuscht gewesen, daß seine *Messe* so selten Verwendung gefunden hat. Unverrauscht erklingt die Messe indes täglich millionenfach in allen Erdteilen – ohne die Musik von Stravinskij. Stravinskij wollte, daß seine *Messe* gehört wird, daher mußte er sich der Schallplatte anvertrauen. Auf Treu und Glauben.

Literatur

- Burde, W. 1995. Reclams Musikführer Igor Strawinsky, Stuttgart.
- Burgess, A. 1963. *A Clockwork Orange*, New York.
- Chanan, M. 1995. *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, London, New York.
- Chion, M. 1994. *Musiques. Médias et technologies. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris.
- Craft, R. 1994. *Stravinsky: Chronicle of a Friendship*, Nashville, London.
- 2000. *Strawinsky. Chronik einer Freundschaft*, Zürich, Mainz.
- Craft, R. / Stravinsky, I. 1962. *Expositions and Developments*, London.
- Craft, R. / Stravinsky, I. 1968. *Dialogues and a Diary*, London.
- Craft, R. / Stravinsky, V. 1978. *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York.
- Craft, R. (Hg.) 1982. *Stravinsky. Selected Correspondence*, Bd. 1, New York.
- Fels, F. 1928 „Un entretien avec Igor Strawinsky à propos de l'enregistrement au phonographe de ‚Petrouchka““, *Les Nouvelles littéraires*, 321, 8.12.1928, 11.
- Gelatt, R. 1977. *The Fabulous Phonograph 1877-1977*, New York, London.
- Georgiades, Th. 1984. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin, Heidelberg New York.
- Gould, G. 1992. „Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung“ [1966], *Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2*, München, 129-160.
- Huxley, A. 1987. „Jung Archimedes“ [1924], Staiger, E.(Hg.) *Musikalische Novellen*, Zürich, 287-350.
- Jakobson, R.O. 1959. „Boris Viktorovič Tomaševskij, 1890-1957“, *IJSLP* I-II, 1959, 313-316.
- Joseph, Ch.M. 2001. *Stravinsky Inside Out*, New Haven, London.
- Kösters, H. 1955. „Qualitätsmöglichkeiten und Qualitätsgrenzen der Schallübertragung“, Meyer-Eppler, W. (Hg.) *Musik. Raumgestaltung. Elektroakustik*, Mainz, 22-30.
- Lawson, R. 1986. „Stravinsky and the Pianola“, Pasler, J. *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berekeley, Los Angeles, London, 284-301.

- Lipman, S. 1984. „Stravinsky: Recording History“, *The House of Music: Art in an Era of Institutions*, Boston, 120-132.
- Moore, J.N. 1999. *Sound Revolutions. A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Sound Recording*, London.
- Perspectives of New Music* 9/2, 10/1 1971/72.
- Riess, C. 1966. *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte*, Zürich.
- Rosen, Ch. 2000. „Klavier spielen“, *Lette* 48, 2000, 94-99.
- Rubsamen, W.H. 1950. „Current Chronicle. Los Angeles“, *Musical Quarterly* 36, 579-585.
- Salter, L. 1955. „Die künstlerische Anwendung der Mikrophontechnik“, Meyer-Eppler, W. (Hg.) *Musik. Raumgestaltung. Elektroakustik*, Mainz, 117-121.
- Strawinsky, I. 1957. *Erinnerungen* [1936], ders. *Leben und Werk – von ihm selbst*, Zürich, Mainz, 15-162.
- Stuart, Ph. 1991. *Igor Stravinsky. The Composer in the Recording Studio. A Comprehensive Discography*, Westport, CT. (= Discographies 45).
- Tappolet, Cl. 1992. *Correspondance Ansermet-Strawinsky (1914-1967) Edition complète*, Bd. 3, Genf.
- Taruskin, R. 1988. „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“, Kenyon, N. (Hg.) *Authenticity and Early Music*, Oxford, New York 137-207.
- 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Bd. 2, Berkeley, Los Angeles.
- 1997. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, NJ.

Ann Komaromi

**SHOCK THERAPY FOR THE RUSSIAN LANGUAGE:
THE USE OF PROFANITY IN
POST-STALIN RUSSIAN LITERATURE**

[...] нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово.

- N. Gogol', *Mertvyje dushi*

No register of Russian language arouses such a passionately ambivalent mixture of admiration and disdain as that represented by Gogol's „метко сказанное русское слово.“ Gogol's enthusiastic description of the word may distract the reader from noticing that it is not, in fact, explicitly printed. This significant absence highlights the tension between the existence of words that „everyone knows,“ and the taboo on saying them and, especially, writing them. Linguists and critics have asserted that Russian speakers possess a special linguistic modesty. O.N. Trubachev opined that Russians have a better sense of the „expressiveness“ of the words referring to „anti-culture,“ and therefore are particularly strict in driving them out of literary language and cultural life.¹ Russian *mat* (*mat*, *matershchina*, *maternaia bran'*) can be defined variously on the basis of a set of linguistic roots under the strongest taboo.² The commonly acknow-

¹ O.N. Trubachev, translator of the Soviet edition of Max Vasmer's Russian etymological dictionary (trans. with the name Fasmer 1964-1973) had, ironically, fought against editor B. A. Larin's insistence that indecent lexicon be thrown out, although he later acknowledged the wisdom of Larin's position. His remarks quoted in Uspenskii (1996, 11). Uspenskii pointed out that the taboo on usage of these words extended to philological study of them (1996, 9).

² The corpus of Russian *mat* is built on three core roots referring to sexual organs and copulation (reflected in the words *ebat'* (*sia*)/*et'* (*sia*), *khui*, *pizda*), plus two or three other obscene productive roots (in the words *manda*, *bljad'*, *mudii*). Some include vulgar scatological terms (*govno*, *der'mo*, *srat'*), and other „printable“ obscenities (e.g. *suka*) (see, for example, Levin, 108; Il'iasov). The boundaries between the most taboo and vulgar registers are fluid. „Unprintable“ words were left out of most Russian dictionaries and reference books. The third and fourth editions of Dal's *Tolkovyi slovar'*, edited by Baudouin de Courtenay, included representatives of the most profane terms (1903, 1911-1914, see editor's

ledged unsuitability of these words for print demonstrates their function as the antithesis of the written, literary language – the profane oral counterpoint in Russian to the sacred written word. This article will explore the entrance of Russian profanity into mainstream Russian letters. It will consider how and why profanity became a meaningful literary device in post-Stalin Russian literature, central to the poetic systems of Iuz Aleshkovskii, Venedikt Erofeev and Eduard Limonov. In this era, profanity functioned not merely to erase taboos in Russian letters. Russian *mat* emerged in this context as a temporarily powerful tool in the attempt to revitalize Russian literary language and to construct new images of Russian identity and the Russian author.

The taboo against profanity goes back to its mythological roots, and profanity's ritual power derives from its origin in the sacred (Uspenskii 1996). The linguistic situation created after the christianization of Rus' and obtaining between the Xth and the XVII centuries featured what B.A. Uspenskii called „diglossia,“ a nearly absolute distinction between the language designated for sacred purposes and that for profane ones – a division stricter than that found in Western cultures (Uspenskii 1987, 14, Unbegaun 1973, Zhivov 1996, 190-91). With the emergence of modern Russian literature in the XVII-XVIII centuries, linguistic and cultural norms shifted, although secular authors and the written word continued to exhibit moral and spiritual authority similar to that accorded sacred writers and writings (Zhivov 1996, Lotman 1994). Lomonosov's delineation of three literary styles in the XVIIIth century codified linguistic registers on the basis of Boileau's scheme, with vulgar registers consigned to low comic genres, and the most profane colloquial registers left out entirely. Of course, Russian profanity was not absolutely unprintable, and it found its way into marginal parodic genres, developed by Ivan Barkov and his imitators. The late XVIIIth and early XIXth centuries produced a notably rich „obscene“ literary tradition, which functioned as an internal literary „anti-world.“³

Uspenskii characterized the linguistic situation at the time of the emergence of a written Church Slavonic language as an opposition between a „natural“ or „living“ (*zhivoi*) oral language and an artificial literary language (6-7). The strict identification of the low end of the linguistic register as „oral“ and the high end as „written“ persisting into the era of modern Russian letters allowed for

remarks in the foreword about the inclusion of these words, x-xi). Throughout the pre-revolutionary and Soviet period, the only reference works including this lexicon were typically published abroad (See Uspenskii 1996, 10-11). Beginning in the 1990s, dictionaries of Russian *mat* published in Russia have become available.

³ See Zorin (1992) and Zhivov (1996). Zhivov described the Arzamasian culture as notably „carnavalesque.“ The obscene lyrics and epigrams of his intimate literary group, like Pushkin's „Ten' Barkova,“ set a precedent for the production of parodic and vulgar „anti-literature“ by the serious Russian writer.

exploitation of the tension between the two and contributed to the rich tradition of stylized oral narration in literature, *skaz*. It also fostered a sense of the vitality and authenticity of oral language, which seemed a particularly vivid counterpoint to written language when writing and formal rhetoric was perceived as too ossified or artificial. Thus, „low“ oral speech could be invoked in writing to convey a sense of vitality, authenticity and identity. Already in the XVIIIth century, Archpriest Avvakum used crude oral speech to help express national character. In his idiosyncratic style, Avvakum drew on vivid oral registers and mixed it with high-style Church Slavonic to create a national „eloquence“ he opposed to the „false“ ornamental rhetoric associated with the Greeks.⁴ Avvakum’s writing demonstrates that language was key to the developing sense of national identity. He also provided an early example of a rebel writer fighting through his foolish „anti-behavior“ (and „anti-language“) for the „true faith,“ a model that would inspire a variety of modern Russian authors.

Following the public denunciation of Stalin in 1956, language proved to be an important venue for the attempt to reestablish authenticity and identity. As it had been in Avvakum’s day, in Pushkin’s epoch and during the period of the Russian revolution, language in literature after Stalin’s death constituted a central field on which general cultural struggles were played out. Many perceived the Russian language to be in „critical condition,“ threatened by acronyms, bureaucratic formulas and neologisms. Having witnessed the exposure of Stalin’s crimes, the reading public found that the elevated tones and rhetorical formulas of official discourse smacked of the hypocrisy and compromised ideals associated with the cult of Stalin. Andrei Siniavskii’s prefatory article to the 1965 *Biblioteka poeta* edition of Boris Pasternak’s verse included a reference to Pasternak’s 1936 declaration that „all that is high-flown and elevated, all that is rhetorical, seems unfounded, useless, and sometimes even morally suspicious.“ The words of this poet, whose public persecution was a defining event of post-Stalin cultural politics, seemed particularly apt in the mid-1960s, at a time when enthusiastic intelligentsia were seeking renewed ideals amidst the ambiguity of official policy. Attempts to render living language in a new way were characteristic of writing of this time. Vasilii Aksenov and other „Young Prose“ writers

⁴ Avvakum’s style seems remarkably crude in places, as when he wonders at people’s changeability: „Чюдно! давеча был блядин сынъ, а теперва – батюшко!“ (358) Avvakum wanted to assert Russian national identity in the face of encroachment by South and Southwest Slavic ornamental rhetorical influences, which Avvakum associated with the Greeks: In the foreword to his life, Avvakum says, „[...] не позарите просторъчню нашему, понеже люблю свой русской природной язык...“ (454). And in a letter to Tsar’ Aleksei Mikhailovich, „Господи, помилуй мя грешнаго! А кирье-ленсон – отъ оставь; так елления говорить; плюнь на нихъ! Ты ведь, Михайлович, русакъ, а не грекъ“ (quoted in Uspenskii 1987, 251).

associated with the journal *Iunost'* in the 1960s attempted to enliven the language of their stories by incorporating the slang of Muscovite youth. In response to a survey of writers in 1967 on literature and language, Akse'nov mentioned the deliberate conflation of the author's speech with the hero's colloquial speech (*kosvenno-priamaia rech'*) as a characteristic of contemporary prose. Vasilli Belov commented on the democratization of speech in contemporary writing and the attempt to do away with false romantic pathos in literature.⁵

Meanwhile, the non-normative language of prison camps, which included profanity, was finding its way into semi-official and unofficial writing. The return of millions of people from the prison camps challenged Soviet urban society. Linguistic representation of this impact became a common way to evoke the moral, political, and social issues provoked by the return. Criminals' songs (*blatnye pesni*) and camp speech became popular.⁶ Songs like Aleksandr Galich's introduced the intelligentsia to crude slang, perceived to be a symbol of the perceived cultural rift and of a refreshing new frankness. At the beginning of Iulii Daniel's short story „Iskuplenie“ („Atonement“) the narrator recalls intelligentsia singing *blatnye pesni* in the early 1960s, relishing the contrasts created: „[...] была какая-то особая пикантность в том, что уютная беседа о ‚Комедии Франсез‘ прерывалась меланхолическим матом лагерного дохляки [...]“ (Arzhak 1964, 11). The incorporation of camp jargon into mainstream intelligentsia culture through these songs is significant – along with new themes, the songs of Okudzhava, Galich, Vysotskii and others provoked questions about the boundaries between oral and written culture and between folklore and poetry, as well as questions about what constitutes „literature.“

Aleksandr Solzhenitsyn's landmark *Odin Den' Ivana Denisovicha* (*One Day in the Life of Ivan Denisovich*) (*Novyi mir*, 1962) conveyed the unpleasant reality of camp life through the „unvarnished“ speech of the camps.⁷ The crude language disturbed editors and readers – one Leningrad schoolteacher reportedly objected to it, saying, „It's pure profanity, not literature, and to read such a thing is disgusting [...]“ For many readers, however, the story derived its impact from its revelation of a previously unknown reality, and thus ordinary literary judgments were suspended (Al'tshuller and Dryzhakova 1985, 170, 172). In this

⁵ See „Literatura i iazyk“ in *Voprosy literatury* (1967) 6, 88-156, 90, 98.

⁶ Abram Terts wrote that the *blatnaia pesnia*, more than others contemporary songs, affirms Russian identity. This need for national affirmation comprises a peculiar national characteristic, he maintained, expressed by the drunk on the street who not only wants a buck (*rup'*), but demands to know, „Ia – russkii?!.. Ia russkim iazykom tebe govoriu?!..“ (161).

⁷ While readers objected to the vulgar language, strongly taboo obscenities were rendered elliptically or euphemistically. Examples include: *padlo, gad, svoloch', der'mo, paskuda, nasha rybka govornaiia, bl...*, „*podnimetsia-fuimetsia*“ (about temperature), „*maslitse-fuiaslitse*“, „*fuemnik*“ (*pod' emnik*), „*mat' tvoiu za nogu*“, „*v lob tebe drat'!*“, etc.

context, the crude speech seemed „documentary“ and „authentic“ in its depiction of a degraded world. Indeed, Solzhenitsyn's representation of the language of the camps in his stories and novels was judged to be such a reliable documentary source it served as the basis of Galler and Marquess' 1978 *Dictionary of Soviet Camp Speech*.⁸

The publication of M. Bakhtin's *Tvorchestvo Fransua Rable* in 1965 introduced the concepts of „carnival“ and its „public square word“ (*ploshchadnoe slovo*) to a Soviet generation already inspired, as „Youth Prose“ demonstrated, by the linguistic and cultural freedoms of contemporary Western culture. Soviet tanks in Prague in 1968 finally crushed liberal hopes for official reform, and an alternative cultural movement gathered steam, one frequently marked by „carnivalesque“ behavior and language. Unlike the dissidents associated with the movements for human rights and democracy, many of the alternative intelligentsia wanted nothing to do with the regime, either for or against it. They were interested in many instances not simply in overturning the established moral hierarchy (and thus in several ways did not correspond to the carnival revelers described by Bakhtin), but in questioning the very existence of a moral hierarchy. Members of this *pokolenie dvornikov i storozhei* („generation of caretakers and guards“) in the 1970s were frequently noted for their drinking, blue-collar jobs and/or transience. Author Venichka Erofeev, as represented in the novel *Moskva-Petushki* (1969), was on the vanguard of their ranks. This book, and Iuz Aleshkovskii's novella *Nikolai Nikolaevich* (1970), both circulated in samizdat, broke new ground in the use of profanity and vulgar registers in relatively mainstream genres of Russian literature, opening the way for further development of its use in the 1970s-1980s.⁹

The use of *mat* helped demonstrate the alternative writers' and artists' identity as a group distinct from official culture both ideologically and esthetically.¹⁰ As a form of argot, *mat* served to unify the subgroup among intelligentsia that used it or appreciated it in literature.¹¹ On one level, profanity was

⁸ Elsewhere, in *Arhipelag GULag*, Solzhenitsyn left no doubt about his censorious attitude toward vulgar language. His own attempts to revive a purely Russian language in his 1995 dictionary did not include *mat* (*Russkii slovar' iazykovogo rasshireniia*, Moscow: Golos).

⁹ Zorin cited *Moskva-Petushki* as a linguistic watershed, noting that with this novel, *mat* and its attendant linguistic layers emerged from the reserves of parody and low erotica to which they had been consigned formerly and became usable material for practically any genre and any emotional register (1996, 132).

¹⁰ By contrast, Solzhenitsyn, with his relatively conservative esthetics and traditional morality would properly be considered a „dissident,“ not „alternative“ writer.

¹¹ Elistratov (1994) considered profanity a type of argot, which exhibits a primarily „hermetic“ function in defining a specialized group within a larger linguistic community (599-626). Zorin referred to the group defined by appreciation of *mat* in letters as an „elite.“ He quoted

an „anti-language“ that reflected the Soviet „anti-world.“ In his foreword to the Parisian almanac of alternative Russian literature and art *Apollon-77* (1977), Vladimir Petrov imagined the indignant objections to language in several of the pieces („СКОЛЬКО ХУЁВ И ГОВНА! И ЭТО – ИСКУССТВО?!“). He defended it as part of „uncompromising“ art reflecting the reality from which the authors came, the „broken, cast-iron slang of courtyards and streets.“¹² On another level, this „anti-language“ corresponded to the authors' own „anti-behavior.“ Profanity helped define the poet-rebel, a defiant spirit tearing down outmoded taboos to construct a new, authentic language and a true national identity.¹³ In the essay addressing the question, „Is Profanity Necessary for Russian Literature?“, Vadim Linetskii (1992) identified Aleshkovskii's, Brofееv's and Limonov's use of profanity as part of a foolish authorial pose designed to subvert the excessive authority traditionally ascribed to Russian writer-prophets (228). The „holy foolish“ author with the holy fool's „anti-behavior“ and „anti-language“ became a new hypostasis of the Russian author. Unlike in Pushkin's day, this jester did not appear only to the intimate Arzamasian group, but presented himself as the principle, public face of the author.

These iconoclastic authors wielded profanity against ossified forms of discourse. The holy foolish Venichka, alter ego of the author of *Moskva-Petushki*, demonstrates the carnivalesque re-appropriation of language by the workers on his cable-laying crew. Venichka describes how he educated the men on his crew concerning current events in Israel. They were in „complete ecstasy“ over the new information, he says:

E. Toddes on the resistance of the average member of intelligentsia and the less educated reader to the use of profanity in writing (1996, 130-131). Lev Pirogov (2000) described the tendency of traditionally-minded „Slavophilic“ intelligentsia to separate use of profanity in speech from the taboo on it in writing. More „Westernizing-cosmopolitan“ types used it in literature, he said, but at their peril: one acquaintance declaiming „alternative“ poetry on the street got a punch in the face from a working man offended by profanity in the poem.

¹² The perception that this language helped render a „true“ account was generational. Note the uncensored representation of crude language in the Moscow and Magadan portions of Aksenov's semi-autobiographical *samizdat* novel *The Burn* (1969-1975) as compared to his mother's, Evgeniia Ginzburg's, depiction of the Magadan experience in *Krutoi marshrut*. While she was surely exposed to plenty of profanity in the camps, she apparently did not perceive it as a significant style that could be recorded in her written account. In addition to the generational difference, the taboo on the use of profanity by women is much stronger than that for men (see Uspenskii 1996, 12-13).

¹³ Zorin discussed the widespread fascination with the image of the poet-rebel in the 1960s, with salty-penned Barkov an exemplary figure in this regard. Andrei Voznesenskii called Barkov one of Pushkin's „teachers.“ Oleg Chukhtontsev in his poem „Barkov“ (1968) portrayed a Romantic figure hiding his lyrical gift from bourgeois philistines under rude language and behavior. Zorin argued that this Barkov became practically a direct forebear of Brofееv's Venichka (1992, 11).

А Абба Эбан и Моше Даян с языка у них не сходили. Приходят они утром с блядок, например, и один у другого спрашивает: «Ну, как? Нинка из 13-и комнаты даян эбан?» А тот отвечает с самодовольной усмешкою: «Куда ж она, падла, денется? Конечно даян!» (155)

The obscene suggestion in the names of these Soviet press villains inspires the men to exploit them for their own discursive purposes, with no concern for political or ideological implications. The suggestion, rather than the explicit rendering, of profanity heightens the sense of comedic invention.

Elsewhere Venichka uses more explicitly vulgar language and themes to expose the dead wood of ideological discourse, as in his article for the *Revue de Paris*. He comments on the rejection of his article, „Stervoznost' kak vysshaia i posledniaia stadiia bliadovitosti“:

– Разумеется, вернули. Язык мой признали блестящим, а основную идею – ложной. К русским условиям, – сказали, – возможно, это и применимо, но к французским – нет; стервозность, сказали, у нас еще не высшая ступень и уж далеко не последняя; у вас, у русских, ваша блядовитость, достигнув предела стервозности, будет насильственно упразднена и заменена онанизмом по обязательной программе; у нас же, у французов, хотя не исключено в будущем органическое вращение некоторых элементов русского онанизма, с программой более произвольной, в нашу отечественную содомию, в которую – через кровосмешительство – трансформируется наша стервозность, но вращение это будет протекать в русле нашей традиционной блядовитости и совершенно перманентно!..
Короче, они совсем засрали мне мозги. (205)

The passage parodies the discourse of Marxism-Leninism and offers a humorous contrast to the lexicon and the elevated elegance and romance typically associated with France. As Venichka describes it, Notre Dame is surrounded by whorehouses (*bardaki*), and El'sa Triolet (or Simone de Beauvoir – Venichka mixes them up) is an old whore (*staraia bliad'*) (203-204).

Profanity in literature in the post-Stalin era shocked the language out of its critical state and demonstrated the reserves of strength and vitality possessed by the Russian tongue. These alternative writers' idealistic belief in their language matched that of their classic predecessors in spirit, although the form in which they expressed it differed. Ivan Turgenev's poem in prose about the Russian language provided a special subtext for the era. Aksenov, for example, used Turgenev's „great, powerful, just, free“ („velikii-moguchii-pravdivyi-svobod-

nyi“) Russian language as an ironic touchstone, „VMPS,“ as he calls it,¹⁴ Akse-
nov’s narrator in the novel *V poiskakh grustnogo bebi* (In Search of Melancholy
Baby) describes an unexpected encounter with this language in America, when
the taxi driver: „вдруг высунулся в окно и заорал на чистейшем ВМПС [...] –
Ёб твою мать! Распиздяй сраный! Взял мой зелёный!“ (25). The comic
encounter surprises and delights the narrator and his companion. The exclama-
tions suggest the strength and vitality of oral „folk“ speech.

Language is central to the definition of national identity, as Avvakum’s
example attests. The complement to the myth of the Russian language’s espe-
cially chaste nature can be found in the myth of the Russian language’s unique
richness of profane possibility.¹⁵ Russian possesses the ability to synthesize a
practically unlimited number of profane expressions, which can be used to build
„three-story profanity,“¹⁶ and strung together in profane tirades or „digressions“
(*zagiby*).¹⁷ Aleshkovskii attempted to evoke the energy and creative inspiration
of this oral Russian „folk art“ in his writing, where such tirades serve as an
antidote to deadened official language. The narrator of *Ruka* (1977-78) says:

Бывало сижу я на партсобраниях [...] Сижу я, значит, слушаю оче-
редную мёртвую чушь, а сам думаю, аплодируя Ягодам, Бериям, Ежо-

¹⁴ Erofeev’s *Venichka* also refers to Turgenev’s poem in prose, „Russkii iazyk“ (1882), citing
parodically the line, „Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий [...]“ Turgenev’s
idealism, his delicate sensibility and fine feeling as canonized in Soviet discourse (also
targeted for parody by *Venichka*, whose companions attempt to reproduce the atmosphere of
„First Love“) make his formulation a convenient object of parody. Sasha Sokolov more
straightforwardly described the Russian language in its current state, no longer „great,
mighty, truthful and free,“ but „disheartened“ (*izverivshis’ia*), a language that has lost confi-
dence in itself („Ne razmykaia ust“ *Troe*, 1).

¹⁵ Some Russian speakers believe *mat* to be imported from another (usually more „barbaric“)
language. See, for example, L. Zakharova’s discussion of these myths in her essay in Il’iasov
(1994) (285). Both of these myths exist in other cultures with traditionally strong linguistic
taboos. Reaction to the publication of Timur Kibirov’s „L.S. Rubinshtein“ in the official
newspaper *Chas pik* (No.30, 17.9.1990) was telling. A number of readers saw in it „anti-
Russian diversion,“ organized by Jews. One reader called his language „russko-tatarsko-
evreiskii zhargon.“ See discussion and quotes from readers’ letters in Zorin (1996, 135).

¹⁶ See Dreizin and Priestly (1982) on the rules of derivation and syntax that provide a structure
for a „poetics of *mat*.“ These authors consider the system of *mat* a shadow-image of Russian
language as a whole.

¹⁷ The traditionally exclusively oral nature of this „folk art“ is reflected in the account given by
Iu. P. Annenkov (1990) of Sergei Esenin’s recitation of the „*malen’kii maternyi zagib*“ of
Peter the Great, 37 words (with its wild „ёж косматый против шерсти волосатый“), and
the „*bol’shoi zagib*,“ of 260 words. Annenkov claimed he could still recreate the small tirade,
although he does not do so in written form. Besides Esenin, he supposed, only Aleksei
Tolstoj could reproduce the great digression (167-68).

вым, и прочей шобле: «Сосали бы вы тухлый хуй у дохлого Троцкого, ебали бы вы своё говно в присадку и шли бы вы со своей здравницей в честь вождя и учителя обратно в мамину пизду по самые уши... Ура-а-а!» Вот поэтому я матюкаюсь и чувствую языка таким наилучшим образом сам для себя спасаю. (1, 279-280)

The narrator finds a creative outlet and liberating energy in *mat*, a vitality that helps him retain the sense of the Russian language itself, a language that might be hard to revive otherwise, he implies.

Varlam Shalamov, like Solzhenitsyn, portrayed *mat* as a symptom of the extreme poverty of human life and consciousness in the camps. The narrator of his story „Sententsiia“ („Sententious“) said he learned the full range of Russian abusive language (*rugan'*) in the camps, although he had intimations of its rich expressiveness already as a child. He recalled a joke from his youth about a Russian who manages to tell a story of his travels in other countries using only one word in various intonational combinations (889-90). Venichka in *Moskva-Petushki* offers a comically exuberant take on Russian national identity using a variation of this device. He wonders about the possibility of national borders „there,“ in Europe where they all „drink less and speak non-Russian.“ He conveys a self-ironic image of his own Russian figure abroad by projecting his own crude language onto others: the Italians say of him, „Опять ходит Ерофеев как поёбаный.“ The English call him a „pylnyi mudak“ from „snowy Russia“ but „not very drunk.“ In contrast to these elegant foreigners, Venichka is crude, sad and drunk, although his humorous self-irony and verbal invention make his narrative a *tour de force*.

Venichka also invokes profanity to debunk the discourse of those who usurped Russian language and identity. He takes aim at the romantic mythology of the Bolshevik revolution. His fantastic Petushki Revolution started, he says, when his buddy Tikhonov nailed his fourteen theses to the gates – actually, Venichka confesses, he did not nail them to the gates, but wrote them on the fence in chalk, and they were not theses, but „clear and lapidary“ words, and there were only two, not fourteen of them. Venichka refers to the common practice of writing profane words on public surfaces. This popular scribbling is not accorded the status of official writing. The rise of unofficial and uncensored publishing in *samizdat* blurred the boundaries between culturally significant and insignificant writing in this era, however, and the value of words like „*khui*“ and „*bliad*“ (213) (again, the two words are not explicitly spelled out in the text) rivals that of terms of official discourse. These parodic theses form a leitmotif of the revolution: Venichka tells Tikhonov later, „Ты блестящий теоретик, Вадим, твои тезисы мы прибили к нашим сердцам, - но как доходит до дела, ты говно-говном“ (214).

The use of *mat* in Russian literature of this period represents the antics of a jester, but its purpose was serious, and readers of the day took it seriously. Aleshkovskii's obscene and comic *skaz* narrative expresses a serious commitment to the Russian language. The narrator of *Ruka*, for example, describes *mat* as an expression of spirit, a means to salvation, and a defiant refusal to be put down:

Матюкаюсь же я потому, что мат, русский мат, спасителен для меня лично в той зловонной камере, в которую попал наш могучий, великий, и прочая, и прочая язык. Загоняют его, беднягу, под нары кто попало: и пропагандисты из ЦК, и вонючие газетчики, и поганые литераторы, и графоманы, и цензоры, и технократы гордые. Загоняют его в передовые статьи, в постановления, в протоколы допросов, в мертвые доклады на собраниях, съездах, митингах и конференциях, где он постепенно превращается в доходягу, потерявшего достоинство и здоровье, вышибают из него Дух! Но чувствую: не вышибут. Не вышибут! (1, 279)

Aleshkovskii's narrator enthusiastically anthropomorphizes Russian language as an entity like a camp prisoner. His presentation is grotesquely ironic – not only is *mat* offered as salvation, the speaker in the passage is an interrogator with the official organs. Yet the passage makes explicit an idealism *à rebours*, a passionate belief in the survival of the Russian language and spirit. Andrei Bitov, discussing profanity in Aleshkovskii's works, called *mat* the most authentic element of Russian language left, „the single natural and native part of our language that is still alive“ (3, 547). No less an authority than Joseph Brodsky opined that the crude voice of Aleshkovskii's narrator is the voice of Russian language itself, the „voice of Russian consciousness – humiliated, brutalized, criminalized by the national experience [...] mocking itself and its own realizations, and therefore not entirely destroyed [...]“ (Aleshkovskii 1, 10).¹⁸

Likewise, Erofeev's drunk Venichka in *Moskva-Petushki* evinces concern with the highest spiritual spheres. His use (or suggested use) of the most profane language reminds the reader of profanity's paradoxical connection to the highest spheres.¹⁹ He speaks with the angels (who object to his language: „Фффу, Веня, как ты ругаешься!“ [159]) and with God. Biblical references in the text

¹⁸ Brodskii himself mixed stylistic registers in his poetry, and appreciated the expressive power of profanity in his own oral speech, according to those who knew him. Translator William Tjalsma (Chalsma), for example, wrote in a letter to Iurii Ivask, „Как любил говорит Бродский – хуй с ним!“ Tjalsma also referred to „blud“ as Brodskii's second favorite expression. Amherst Center for Russian Culture, Ivask Collection, 22 November 1974, Box 1, Folder 56.

¹⁹ On the deep connection between the taboo profane and the sacred, see Uspenskii (1996, 12).

lend credence to Venichka's contention that drinks are his stigmata, and they give his end the flavor of an obscurely apocalyptic martyrdom. Profane language, as the inverse of the sacred, serves it, like a linguistic version of Faust's Mephistopheles.²⁰

Erofeev has received broad acknowledgment as a „serious“ Russian writer. Limonov has found much less approval among a broad range of Russian readers, who regularly dismiss his prose as „substandard, crude, and pornographic.“²¹ Erofeev's Venichka plays the lead role in a drama larger than himself, one that can be read as a (surprising) version of familiar tropes. Limonov's Edichka, by contrast, affects an egotistical pose that discourages idealistic readings. In part, Limonov's aggressive language and shocking behavior are the flip side of his extreme sensitivity. If profanity can serve to distinguish a character or author from the official Soviet world, in Limonov's work profanity also sharply marks his non-identity with the American or Western European society in which he finds himself. In his novel *Eto ia – Edichka* (1979), the author's alter-ego narrator envies the „bestly laughter“ of Americans, their „gross laughter in movie theaters,“ and considers himself a „sniveling *intelligent*.“ In aggressive conformity, he sticks his hand into his pants to rearrange his genitals in public, determined not to be abashed in this land of „bold cretins“: „I'm ashamed even of my own table manners – well, fuck it! (ну её на хуй!)“ (202) Edichka's use

²⁰ Dmitrii Prigov (1984) demonstrated the degree to which this idealistic reading of *mat* became established convention by parodying it in his poem „Makhrot' vseia Rusi“:

[...] Мой друг, смотри какая тишь
Какая тишь и благодать
А глядь – из них одна махроть
Лезет
Блядь [...]

Крысиным личиком, как Лилит
Прильнула к мне и говорит:
Что, б..., сука
П... гнойный
Г... недокушанное
Вьнь х... изо рта
А то картавишь что-то

Тут необходимо авторское пояснение, что весь мат, объявляющийся на пределах текста не житейско-повседневного, представляет собой как бы язык сакральный, ныне исчезнувший, изношенный в своей сакральности и обнаруживающийся как всплески неких чувств [...]“ (91-92).

²¹ V. Gershuni praised Aleshkovskii's „ideal“ command of *mat* and contrasted it to Limonov's writing, in which the *mat* seems as out of place as in a callow teenager's speech (See Gershuni's article in Il'iasov 1994, 274). Ol'ga Matich (1986) surveyed outraged reactions to Limonov's prose (526, 528).

of *mat* underscores the alienation he feels, the sense that his poetry and sensitivity have no place in his host society.

Limonov does not, however, glorify his Russian identity or the values associated with it, and this rejection of the Russian community seems to render his profanity meaningless or offensive for many readers. Like Aksenov's prose, Limonov's writing features liberal use of anglicisms as well as abundant use of profanity. Unlike Aksenov, Limonov professes not to care – even to dislike – the Russian community: he said after emigration that he wishes he were not associated with Russian literature and the „gloomy literary ghetto“ of emigration. He would much rather belong to American literature (Limonov 1984, 220). The perception of the importance of language and, especially, argot, for defining the community identity has made Limonov's apparently „anti-Russian“ stance particularly offensive. Felix Dreizin described the negative reaction to Limonov's „deliberate littering“ (*zasorenie*) of his prose with „barbaric“ anglicisms (1988, 55).²² Critics have read his use of profanity as an aggressive attack on norms and values. Match described the use of obscene language and transgression of taboos on sex in *Eto ia – Edichka* as part of a „strident attack on the Russian reading-public's sexual taboos and on the intelligentsia's „dissident“ political values“ (530). Limonov's *apparent* selling-out of his Russian identity (a device that does not change the fact that he is defined primarily within and by his relationship to Russian letters) makes it harder to justify his „anti-behavior“ according to traditional Russian cultural models.

The taboos and myths surrounding the use of profanity in literature shape its function and reception. However, they should not obscure the fact that its use is a literary device. Studies of Louis-Ferdinand Céline's literary innovation, which is in many ways analogous to that of the writers discussed here, demonstrate the way in which the profane word functions as part of the artificial representation of oral speech in literature (La Querière 1973, Rouayrenc 1994). The mechanism of this representation can be analyzed lexically and syntactically. The first line of Céline's *Voyage au bout de la nuit* (1932) is famous for its non-normative contraction and colloquial repetition: „Ça a débuté comme ça.“ Erofeev's narrator deforms colloquial comparison, saying „я мотался как говно в прорубн“ (211), and describing the short length of an autumn day, „с гулькин хуй“ (224).²³ He mimics folksy aphorism: „не трогай дерьмо, так оно и пахнуть не

²² The anglicisms in Limonov's prose sometimes appear justified by semantic needs, and sometimes are gratuitous: e.g. „*velfer*,” „*boi-igerlfrend*.” Dreizin offers a detailed analysis of Limonov's use of anglicisms (1988).

²³ The „deformation“ of the expected expression makes the language seem more individual and realistic. The last expression derives its impact from the insertion of a profane word into a neutral idiom („с гулькин *khvost/nos*”, i.e. the size of a bird's beak/nose, or, very short) suggests an innovation based on a realistic device described by Roman Jakobson. Jakobson cited

будет..." (216). Venichka also uses abusive lexicon in contexts with positive or neutral emotional coloring, as when he contemplates a „пидор в коричневой куртке“ sweeping the sidewalk (140) or exults over his „*pyshnotelaia bliad'*“ (168). This type of use mimics the common oral use of Russian profanity described by folklorists and linguists who note that it is by no means confined to abusive or negative contexts (Uspenskii 1996, 12, Il'iasov 1994, 10).

The profane word is fundamentally oral, and it introduces „vitality“ and „authenticity“ into formal letters.²⁴ Erofeev claimed, „literature needs a new language – with the old language one can't do anything“ (1989, 34). Similarly, Céline conceived of his project as the invention of a new language for literature: „The language that we have is impossible, isn't it? While one finds a language still living in spoken speech“ (188). While the *skaz*-type narrative in Russian literature traditionally maintained an implicit or explicit distinction between the voice of the educated author and that of the stylistically lower *skaz* speaker, writers of the post-Stalin underground broke down this traditional distinction by subsuming profane oral features into their own authorial voice. These authors present the *skaz* mask as their own face. In this, their innovation was like that of Céline in French letters, whose representation of oral speech in the landmark *Voyage au bout de la nuit* was not confined to that of a distinct and subordinate character within the narration. Céline's influences were not literary, he claimed, disavowing the influence of Zola or Rabelais; instead, he picked up his style from people in „real life“ – Americans, soldiers and people in the street (88).

Writers demonstrated the „authentic“ nature of the oral speech they used in their writing by insisting that they themselves „really“ spoke this way. When asked by a journalist to explain his „deliberately *faubourienne*“ language, Céline exclaimed in exasperation, „Deliberately! You, too? That's wrong, I wrote the way I speak“ (22). Similarly, Aleshkovskii, Erofeev, and Limonov all took pains to show that their crude oral style comes from life experience, and that they themselves speak that way.²⁵ Aleshkovskii claimed in his autobiographical sketch that he became acquainted with the profanity of the streets much earlier than with the tales of the Brothers Grimm. He called himself a hooligan and a rogue, and said he spent some time in the camps.²⁶ Erofeev collapsed the distin-

the common combination of the attributes „Dutch“ (*gollandskii*) or „walrus“ (*morzhovyi*) with the noun having nothing semantically to do with them (the noun is *khui* – AK) (25).

²⁴ Russian literary evolution has featured periodic calls to make literary language more like oral speech, as in Karamzin's injunction to „write like they speak,“ Pushkin's innovations in literary language, the use by Revolutionary writers of oral forms, etc.

²⁵ On the progressive shortening of the distance between the authorial voice and that of the *skaz* pose, see Orlova (1996).

²⁶ Alongside time in the camps, Aleshkovskii mentions time spent reading Pushkin and Proust. Overall, his authorial pose is the most conservative of the three Russian authors discussed

ction between himself and his crudely inventive narrator „Venichka.“ Erofeev claimed that his work laying cable was useful for his writing: „on the cable-laying crews I got excellent folkloric practice,“ he said (1989, 34). In interviews, Erofeev, like his hero, swore casually (e.g. with Prudovskii). Eduard Limonov took his cue from Erofeev’s Venichka with his own lyrical hero Edichka, who also was perceived to speak like his creator does in „real life“: Matich said, „Edichka’s ‚émigré Russian‘ reflects an anti-elitist deflation of the literary language. There is no apparent distinction between Edichka’s language and that of Limonov, as if the writer has been supplanted by a hero speaking his own substandard language“ (536).

Extra-textual norms and expectations change over time, and the enduring impact of low oral registers in writing relies on contrasts set up within the text. Thus, Céline’s writing features „popular“ lexicon and syntax side by side with use of strictly literary subjunctive forms. The contrasting registers may even be superimposed, as in the use of a crude verb in the imperfective subjunctive (e.g. „engueulât“ „bottât le derrière“).²⁷ Other devices include the conjunction of a high-style noun and a low modifier, or vice versa, the repetition of a high style clause in a low style paraphrase, contrasting apposition, etc. (La Quérière 1973, Rouayrenc 1994). Understanding of the use of profanity in Russian literary works of this era would benefit from its systematic analysis as a literary device, where the type and significance of thematic and stylistic contrasts would be determined.

An analysis of this aspect of Erofeev’s poetic system might begin with the marked contrast between suggested carnival and actual restraint in his narrative. The author creates the expectation of shocking language in the foreword to *Moskva-Petushki*, in which he explains that he conscientiously warned readers (especially young women) of the first edition that the chapter „Serp i Molot – Karacharovo“ was, after the first sentence, composed entirely of uncensored language. As a result, all readers, especially the young women, went straight to the chapter and were offended. He has now excised the chapter, he says. This fiction (there was no such „first edition“) sets up a comically significant absence echoed in later elisions of profane words, as noted above. Elsewhere, the rejection of crude lexicon highlights Venichka’s modesty. His companions in the Rabelaisian commune at Orekhovo-Zuevo want him to get up and go to the bathroom like them. Venichka objects: „He могу же я так, как вы: встать с

here. Aleshkovskii avows sincere love for family, friends, Pushkin and Freedom. He does not use profanity, and his authorial voice remains relatively distinct from his *skaz* narrative masks (vol. I).

²⁷ Rouayrenc (1994) argues that Céline progressed from use of isolated instances of „popular“ speech in *Voyage* to a more radical infusion of the entire narrative with this style in *Mort à crédit* (1936) (83-84).

постели, сказать во всеулышание: «Ну, ребята, я ..ать пошел!» или «Ну, ребята, я ..ать пошел!» Не могу же я так...» (152). We know the implied words are two different verbs relating to excretion („*srat*“ and „*ssat*“) only because of the contrastive conjunction (*ili*). Unlike some other profane expressions in Erofeev's text, these verbs were rendered with ellipses in the authorized manuscripts.²⁸ The text reflects carnivalesque lowering and a delicate rejection of the carnival at the same time.

The use of the most profane and low oral register packs a *literary* punch that is probably short-lived. Again, Erofeev's 1969 text presciently suggests this. As the predominant narrative tone turns from comically carnivalesque to fearsomely alienating late in the narrative, Venichka realizes he has lost his way. He tries to determine the direction of the train he is on by orienting himself according to the window on which he saw the word „...“ (implied: *khui*). However, now the word appears not on one, but on both windows – and Venichka has no way to tell where he is headed (228-30). Having parodied such a wide variety of discourses, and having drunk so much, Venichka no longer can be sure of his direction. The proliferation of profane words in Venichka's text signifies a broader loss of meaning and orientation. Venichka turns to his audience in a rare moment of apparently absolute seriousness: „вновь ли загорается звезда Вифлеема или вновь начинает мёркнуть, а это самое главное. Потому что все остальные катятся к закагу, а если я не катятся, то едва мерцают, а если даже и сияют, то не стоят двух плевков“ (239). Meaningful hierarchies have in general collapsed, the text suggests, but carnivalesque debauchery cannot replace them for the long term. The carnival always has an end. In the post-Soviet 1990s writers like the poet Kibirov abandoned use of profane language for other innovations.

New studies suggest that the rich system of Russian profanity seems finally to be receiving the more serious culturological and philological study it merits.

²⁸ Erofeev's friend Vladimir Murav'ev edited the text for the edition in *Zapiski psikhopata* and the edition of *Moskva-Petushki* with Eduard Vlasov's commentaries (Moscow: Vagrius 2000). In these editions, all *mat* is printed in full except the word „...“ (*khui*) on the window and the infinitives in the phrases „*Ja ..at' poshell*“ In the slim edition from Vagrius 2000 not under Murav'ev's editorship, simply everything is printed. The 1971 *samizdat* typescript at the Sakharov center in Moscow, like the Vagrius editions, includes all words printed in full (including „*khui*“) and only censors the infinitives in the phrases „*Ja ..at' poshell*“ Censorship was inconsistent in the official editions before the late 1990s, including those from YMCA-Press (1981), *Trezvost' i kul'tura* (1988-89), *Vest'* (1989), Prometei (1990), and Kareko (1995) editions, which showed evidence of more censorship than later H.G.S. and Vagrius editions. Expressions like „*bliad'*“, „*bliadki*“, „*pobliaduiu*“, „*mudila*“, „*ebalo*“, are usually cut in the more modest editions. The censored version in *Trezvost' i kul'tura*, for example, cut phrases such as „*po ebalu*“ from „Её не лапать и не бить по ебалу – её дышать надо.“ used by Venichka in reference to his girlfriend in *Petushki*.

The difference between these types of study should be recognized: the structure and usage of truly oral Russian profanity should be distinguished from the artificial construction of profanity as a literary device. At the same time, the literary use of *mat* must be understood within its socio-historical context, and the post-Stalin era, prior to perestroika, provided a special environment fostering the use of profanity as a literary fact in mainstream genres for the first time. The differences between this linguistic shift and that of other major periods of innovation, like that in the revolutionary and early Soviet epoch, deserve consideration. Profanity as a literary device does not function alone, but as part of an oral *skaz* pose aimed in this instance at reviving the expressive power of the Russian literary language and reconstructing the image of the Russian author. However, insofar as the expressive power of literary profanity rests on its extreme status as the lowest of low oral registers, it appears to be a highly unstable „final frontier.“

Bibliography

- Aleshkovskii, Iu. 1999. *Sobranie sochinenii: V trekh tomakh*, Moscow.
- Al'tshuller, M. and E. Dryzhakova. 1985. *Put' otrecheniia*, Tenaflly.
- Annenkov, Iu. P. 1990. *Dnevnik moikh vstrech: Tsiki tragedii*, Moscow.
- Arzhak, N. (Iulii Daniel') 1964. *Iskuplenie. Rasskaz*, New York.
- Avvakum, 1989. „Sochineniia Avvakuma“, *Pamiatniki literatury drevnei Rusi. XVII vek. Kniga vtoraiia*, vyp. 11, Moscow.
- Bitov, A. 1999. „Povtorenie neproidennogo“, 1991, Iu. Aleshkovskii, *Sobranie sochinenii: V trekh tomakh*, tom 3, Moscow, 537-57.
- Céline, L.-F. 1976. *Cahiers Céline 1: Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, Paris.
- Dreizin, F. 1988. „Russian Style in Emigration: Edward Limonov's Anglicisms“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 22, 55-67.
- Dreizin, F. and T. Priestly, 1982. „A Systematic Approach to Russian Obscene Language“, *Russian Linguistics*, 6, 233-49.
- Eliustratov, V.S. 1994. „Argo i kul'tura“, *Slovar' moskovskogo argo*, Moscow, 592-688.
- Erofeev, Ven., V. Lomazov. 1989. „Nechto vrode besedy s Venediktom Erofeevym“, *Tear*, 4, 33-34.
- Erofeev, Ven. 2000. „Moskva-Petushki“, *Zapiski psikhopata*, M.
- Jakobson, R. 1987. „On Realism in Art“, Pomorska, K., S. Rudy (eds.) *Language in Literature*, Cambridge, Massachusetts and London.
- Il'iasov, F.N. 1994. *Russkii mat (Antologiya)*, M.
- La Quérière, Y. 1973. de *Céline et les mots. Étude stylistique des effets de mots dans „Voyage au bout de la nuit“*, Lexington.

- Levin, Iu. 1996. „Ob obstsennykh vyrazheniiakh russkogo iazyka“, N. Bogomolov (ed.), *Anti-mir russkoi kul'tury. Iazyk. Fol'klor. Literatura*, M., 108-20.
- Limonov, E. 1982. *Eto ia – Edichka*, New York.
- 1984. „Limonov o sebe“, O. Matich and M. Heim (eds.), *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor.
- Linetskii, V. 1992. „Is Profanity Necessary for Russian Literature?“, *Vestnik novoi literatury*, 4, 224-31.
- Lotman, Iu. 1994. „Russkaia literatura poslepetrovskoi epokhi i khristianskaia traditsiia“, Iu. M. Lotman i tartusko-moskovskaia semioticheskaia shkola, M.
- Matich, O. 1986. „The Moral Immoralist: Edward Limonov's ‚Eto ja – Edichka‘“, *SEEJ*, Vol. 30, 4, 526-40.
- Meyer G. and H. Marquess. 1978. *Dictionary of Soviet Camp Speech*, Madison WI.
- Orlova, E. „1996. Posle skaza: Mikhail Zoshchenko - Venedikt Erofeev - Abram Terts“, *Filologicheskie nauki*, 6, 13-22.
- Pirogov, L. 2000. „Ulitsa korchitsia bez'iazyka“, *Literaturnaia gazeta*, 4(5774), 11.
- Prigov, D. 1984. „Makhrot' vseia Rusi“, *Vestnik novoi literatury*, 1, 90-97.
- Rouayrenc, C. 1994. „C'est mon secret“. *La technique de l'écriture „populaire“ dans „Voyage au bout de la nuit“ et „Mort à crédit“*, Paris.
- Shalamov, V. 1978. *Kolymskie rasskazy*, London.
- Terts, A. (A. Siniavskii) 1991. „Otechestvo. Blatnaia pesnia...“, *Neva*, 4, 161-174.
- Unbegaun, B.O. 1973. „The Russian Literary Language: A Comparative View“, *The Modern Language Review*, LXVIII, 4.
- Uspenskii, B.A. 1987. *Istoriia russkogo literaturnogo iazyka (XI-XVII vv.)*, Munich.
- 1996. „Mifologicheskii aspekt russkoi ekspressivnoi frazeologii“, 1981, N. Bogomolov (ed.) *Anti-mir russkoi kul'tury. Iazyk. Fol'klor. Literatura*, M., 9-107.
- Zhivov, V. 1996. „Koshchunstvennaia poeziiia v sisteme russkoi kul'tury kontsa XVIII-nachala XIX veka“, 1981, N. Bogomolov (ed.) *Anti-mir russkoi kul'tury. Iazyk. Fol'klor. Literatura*, M., 189-231.
- Zorin, A. 1992. „Introduction to I. Barkov“, A. Zorin and N. Sapov (eds), et. al. *Devich'ia igrushka*, M.
- 1996. „Legalizatsiia obstsennoi leksiki i ee kul'turnye posledstviia“, N. Bogomolov (ed.) *Anti-mir russkoi kul'tury. Iazyk. Fol'klor. Literatura*, M., 121-39.

Dirk Uffelmann

**EXINANITIO ALCOHOLICA. VENEDIKT EROFEEVS
„MOSKVA-PETUŠKI“**

Вл. Бестужев: „За видимым невидимое вижу, / Но видимое пламенной люблю“ (Erofeev 2000, 348).

И говорят, ему снился сон.

Сидит Ерофеев за столом, уставленным батареей бутылок и всякой закуской (во сне чего не бывает). А напротив него Смерть. Тянется к нему, зажав стакан в костлявой ладони.

„Смерть, а Смерть!“

„Что, Веничка?“

„А ты все можешь?“

„Все, Веничка“.

„Ну так сделай меня бессмертным“.

„А вот этого не могу. Ты, Веня, тогда Богом станешь. Ну взгляни на свою рожу в зеркало. Сам посуди – какой из тебя Бог?“ (Promer 1999, 161f)

Alkohol und Christentum

Die Ausstellung *L'arte dell'URSS* im Palazzo Re Enzo in Bologna zeigte vom 18.12.2000 bis zum 18.02.2001 unter anderem eine Reihe von sowjetischen antiklerikalen Propaganda-Plakaten. Darunter befand sich eine Lithographie B. Rezanovs von 1963, der die Ausstellungsmacher den Titel *I contadini* gaben, mit einem Vierzeiler von B. Kovynev:

Праздник престольный, звон колокольный,

Пьянка, скандал, матерщина, икота ...

Из-за привычки такой богомольной

часто срывается в поле работа (Serri 2000, 31).

Hier werden zwei soziale Phänomene – aus der Sicht des sowjetischen planwirtschaftlichen Ökonomismus: zwei Übel – zusammengespant, die wechselseitig für einander metaphorisch eintreten. Gibt es dafür, außer dem Effekt der gleichzeitigen Bekämpfung zweier „Übel“ durch wechselseitige Diskreditierung und außer dem kontingenten Zusammentreffen von kirchlichen Feiertagen und Trinkgelagen, noch eine andere, etwa religionswissenschaftlich-systematische, russisch-kulturgeschichtliche oder christentumsgeschichtlich-rhetorische Motivation? Inwiefern ist Trunksucht „fromme Gewohnheit“?

Es ist nicht nur die polemische Zusammenspannung von Religion und Sucht-krankheiten, sondern gerade von Christentum und Alkoholismus durch die Sowjetpropaganda, die die Möglichkeit einer spezifischen, direkt proportionalen Verschränkung bietet: Die Antwort, die hier vorgeschlagen werden soll, lautet: Die russische Spielart exzessiven Alkoholkonsums kann u.a. als Form von Selbsterniedrigung semantisiert werden und ist als solche dann an das christologische Konzept der Kenosis nach Phil 2,7¹ (lateinisch wird das griechische κένωσις als *exinanitio* wiedergegeben, russisch als *самоуничижение*) anschließbar. Mit dieser motivischen Anknüpfung geht zugleich eine Anbindung an die paradoxe Rhetorik der kenotischen Christologie einher, wie sie die ökumenischen Konzilien ausgearbeitet haben: Die „Knechtsgestalt“ der menschlichen Natur Christi verweist – in und durch Unähnlichkeit – auf die göttliche Natur. Der landläufige rhetorische Mangel der *humilitas*² (Schockierung der sozialen Wertempfindens) wird in einen paradoxen, umgekehrten Repräsentationseffekt umgewertet. Die menschliche Nachahmung Christi, zu der Phil 2,5 aufruft, repetiert als Nachahmung der Erniedrigung Christi eben diese Unähnlichkeit. Wird so der Vektor der unähnlichen Abbildung verlängert, dann kann auch jene Unähnlichkeit, die zwischen Abstieg und Inkarnation des göttlichen

¹ Der Vers, der eine Deutung der Inkarnation des göttlichen Logos in Menschengestalt als Erniedrigung und Liebestat bietet, ist eingebettet in eine womöglich ältere, von Paulus übernommene christologische Hymne, die diese Erniedrigung den Gemeindegliedern zur Nachahmung empfiehlt (Phil 2,5-11): „Τοῦτο γὰρ φρονεῖσθε, ἐν ἡμῖν ὁ καὶ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ, ὅς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων, οὐχ ἀρπαγμὸν ἠγήσατο τὸ εἶναι ἴσα Θεῷ, ἄλλ' ἐαυτὸν ἐκένωσε, μορφῇ δουλοῦ λαβὼν, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος· καὶ σχήματι εὐρεθεὺς ὡς ἄνθρωπος, ἐταπείνωσεν ἑαυτὸν, γενόμενος ὑπήκοος μέχρι θανάτου, θανάτου δὲ σταυροῦ. διὰ καὶ ὁ Θεὸς αὐτὸν ὑπερίψωσε, καὶ ἔχαρισάτο αὐτῷ ὄνομα τὸ ὑπὲρ πάντων ὀνομάτων· ἵνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πάντων γόνυ κάμψῃ ἐπουρανίων καὶ ἐπιγείων καὶ καταχθονίων. καὶ πάντα γλώσσα ἐχομολογῆσονται ὅτι Κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς εἰς δόξαν Θεοῦ πατρὸς.“

„Ein jeglicher sei gesinnt, wie Jesus Christus auch war: ⁶welcher, ob er wohl in göttlicher Gestalt war, hielt er's nicht für einen Raub, Gott gleich sein, ⁷sondern entäußerte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an, ward gleich wie ein anderer Mensch und an Gebärden also als Mensch erfunden. ⁸Er erniedrigte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz. ⁹Darum hat ihn auch Gott erhöht und hat ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist, ¹⁰dass in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Kniee, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind, ¹¹und alle Zungen bekennen sollen, dass Jesus Christus der Herr ist, zur Ehre Gottes, des Vaters“ (Lutherübersetzung).

Phil 2,7 ist die privilegierte *sedes doctrinae* für die Theorie der Kenose; die dialektische Denkfigur von Gewinn durch Erniedrigung aber durchzieht das NT von den Seligpreisungen bis zu Paulus Selbstkonzeptualisierungen. Die Kenose ist somit ein Spezialfall bzw. die metaphysische Überformung einer allgemeinen dialektischen oder umgekehrt proportionalen sakralen Denkfigur.

² Griechisch steht für diesen rhetorischen Begriff *ταπεινωσις* – also dasselbe Etymon wie für die 2. Stufe der Kenosis nach Phil 2,8.

Logos einerseits und dem physischen Elend eines Alkoholikers andererseits unbestreitbar besteht, durch die Konzeption der Kenosis als einer Darstellung des undarstellbaren göttlichen Logos *durch* ein Uneigentliches (den Menschen Jesus „in Knechtsgestalt“) abgedeckt werden.

Insofern kann und muss, wenn denn der christologische Gesichtspunkt für Venedikt Erofeevs Poem *Москва-Петушки* (im weiteren *MIT* abgekürzt) mehr als nur auf der Ebene des Sujetbaus und der Motivik relevant sein soll, an den Erofeevschen Text auch die Frage nach kenotischen rhetorischen Strategien gerichtet werden. Dies verspricht Aufschluss über den Modus der Konstitution des christlichen und christologischen Intertextes von *MIT* in seinem Verhältnis zur „niederer“ Sphäre des sowjetischen Alkoholismus. Diese Frage nach einer kenotischen Rhetorik wird eine Klassifizierung der Figurenkonzeption von *MIT* sowie der sprachlichen und narrativen Mittel mit aus der Theologie importiertem (christologischem, häresiologischem) Beschreibungswerkzeug zulassen.

Russische Alkoholkultur

In der russischen Kultur des Alkoholkonsums treffen drei Faktoren zusammen: Da ist zum einen die klimatisch bedingte Zugehörigkeit zum nordosteuropäischen so genannten „Wodkagürtel“ (Skandinavien, das Baltikum, Polen und die ostslawischen Länder); aus dem „Leitgetränk“ Wodka resultiert in der Fremdwahrnehmung durch in Wein- und Bierkulturen sozialisierte Menschen der Eindruck eines exzessiveren Umgangs mit Alkohol, als aus den jeweiligen Ausgangskulturen bekannt (in historischen Reiseberichten ab dem 17. Jh., vgl. Christian 1990, 35). Diese Exzessivität lässt sich dann kurzschließen mit semiotischen Konzeptualisierungen der russischen Kultur als einer maximalistischen, mit dualen Alternativen hantierenden – Konzeptualisierungen, die auch auf den Gegenstand des Alkoholkonsums angewandt worden sind (Drubek-Meyer 1991, 91): Demzufolge bestünde eine binäre Alternative von exzessivem Konsum (s. den russischen Euphemismus *употребление*) und totaler Enthaltensamkeit (in der russischen, sowjetischen und postsowjetischen Genderordnung häufig von verheirateten Frauen als Kompensation des Alkoholismus ihrer Männer an den Tag gelegt). Diese Alternative erhält drittens durch die Verknüpfung mit der Praxis fast aller Religionen, Rauschmittel zur Herbeiführung divinatorischer Zustände einzusetzen³ (s. die Auffächerung des lat. *spiritus* in *Spiritus* und *Spiritualität*), metaphysischen Rang. In christlichen Termini gesprochen, eröffnet das russische Trinken die Alternative von moralischer Herrlichkeit (=Askese, totaler Ent-

³ Hierher gehört Batailles auf Philippe de Félice (1936) gestützte anthropologische These vom integralen Zusammenhang von Rausch und Religion: „L'ivresse en général définit le domaine de la religion [...]“ (Bataille 1988, 325). Vgl. auch Lewys Begriffsgeschichte *Sobria ebrietas* (1929).

haltsamkeit) und alkoholischer Erniedrigung, die dann die Exaltation (lat. für „Herrlichkeit“) erst nach dem Durchgang durch den Stand der Erniedrigung erreicht (Phil 2,7f und Phil 2,9-11).

Bei aller alltäglichen Ausschweifung stellt sich das russische literarisierte Symposium in die platonische Tradition und hat so auch philosophischen Mehrwert (Šiškin 1998), etwa Puškins „Юноша! скромно пируй, и шумную Бакхову влагу / С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай“ (*Подражания древним*, 1833). Daher kann nicht nur Alkohol metaphysisch-religiös überhöht werden, sondern umgekehrt auch Rausch metaphorisch eintreten für religiöse Exaltation.⁴

Von diesen generellen Beobachtungen führen wiederum drei Fahrten zu dem im folgenden untersuchten Alkoholiker-Poem *МП* von Venedikt Erofeev. Wenig weit trägt die zufällige (dann aber in Erofeevs Modellierung seines Habitus angenommene) Disposition seines Familiennamens für den Trinkerhabitus – das umgangssprachliche Substantiv *ерофеич* bedeutet ‚Trinker‘, das entsprechende Verb *ерофейничать* ‚saußen‘ (vgl. Drawicz 1984, 8). Eine seriösere Verbindung gestattet die vielfach beobachtete metaphysische Überhöhung des Alkoholkonsums, in diesem „Poem“ durch einen durchgehend präsenten und hochgradig elaborierten biblischen Intertext. Drittens steht der Heldentypus des obdachlosen Alkoholikers (*бомж, алкаш*) auf der niedrigsten Stufe der sozialen Werteskala der damaligen Sowjetunion, womit die Einschreibung in eine spezifische, christliche Tradition der russischen Kulturgeschichte möglich wird – die der sozialen Kenosis, der positivierten freiwilligen Selbsterniedrigung, eines gezielt am unteren Ende der Gesellschaftshierarchie geführten Daseins (vgl. Jh 13,5).

Hier steht also nicht die Frage im Vordergrund, ob und wie die Verknüpfung von Religion und Alkohol in *МП* auf die klimatische oder die kulturosophische Tradition Russlands zurückgeführt werden kann, sondern welche Transformationen das christologische Konzept der Kenose, das auf Phil 2,7 basiert, erfährt, wenn es außerhalb theologischer Dogmatik (Serežnikov 1939; Hammerich 1976; Röhrig 2000) zur Anwendung gelangt und wenn der Träger der Selbsterniedrigung kein Mönch oder Gottesnarr (vgl. Fedotov 1966; Gorodetzky 1937) und auch kein Revolutionär oder realsozialistischer Held (vgl. Tumarkin 1997; Smirnov 1987) mehr ist, sondern ein Alkoholiker zu Zeiten der späten Sowjetunion.

⁴ Zur russischen Tradition nüchternen Rauschs, etwa bei Trediakovskij, s. Živov 1996, 251-253.

Die Gretchenfrage

Venedikt Vasil'evič Erofeev wurde 24.10.1938 im Murmansk-Gebiet geboren und starb am 11.05.1990 an Kehlkopfkrebs infolge von Alkoholismus. Der – Erofeevs autobiographische Information zufolge (*MII* 4) – vom 19.01. bis 06.03.1970 (und nicht im Herbst 1969, *MII* 122) geschriebene Text kursierte vor 1989 in der Sowjetunion nur im Samizdat, hat also nie staatlicher Zensur unterlegen.⁵ Er wurde erstmals in Jerusalem im Almanach *Ami* 1973 publiziert; die erste Ausgabe in Russland erschien pikanter Weise im Zentralorgan der Antialkoholismuskampagne *Трезвость и культура* (in den Nummern 12/1988, 1, 2, 3/1989), bevor ab 1989 mehrere Buchausgaben folgten. Venedikt Erofeev starb 1990 zweiundfünfzigjährig. Es sind von ihm nur wenige weitere Texte überliefert: *Записки психопата* (1956/57), der Essay *Василий Розанов глазами эксцентрика* (1973) und das Drama *Вальпургиева ночь* (1985) sowie einige unpublizierte Aufzeichnungen. *Дмитрий Шостакович* (1972) gilt als verloren. All diese reichen weder vom künstlerischen Rang noch von der Rezeption her (*MII* ist längst ein Klassiker und eine sprudelnde Quelle für Phraseologismen und Sprichwörter) an das Poem von 1970 heran. Vor 1989 entstanden zu *MII* einige wenige helllichtige Untersuchungen, bevor nach Geisser-Schnittmanns Monographie (1989) und dem Tod des Autors 1990 ein regelrechter Forschungsboom einsetzte. Den vorläufigen Höhepunkt der Kanonisierung stellt der mittlerweile dritte wissenschaftliche Kommentar zu *MII* von Édouard Vlasov (1998) dar.

Die äußere Fabel von *MII* ist schnell erzählt: Der wie der Autor Venedikt Erofeev in Diminutivform „Venička“ heißende Held erwacht verkatert in einem Moskauer Hausflur, geht auf der Suche nach Alkoholischem zum Kursker Bahnhof, von wo er den Vorortzug nach Petuški nimmt. Dort gelangt er aber nie an – er scheint die Endstation verschlafen zu haben und mit demselben Zug nach Moskau zurückgekehrt zu sein. Dann wird er von vier Verfolgern durch Moskau gejagt und – wieder in einem Hausflur – ermordet. Über dieser schmalen Fabel schwebt der verkaterte und zunehmend delirierende Diskurs des Helden über Gott und die Sowjetunion, über die Bibel und Cocktailrezepte, über europäische Kulturgeschichte und physische Wirkungen des Alkohols.

Man muss den in letzter Zeit mehrfach geäußerten Eindruck nicht teilen, dass in der Forschung das religiöse Moment vernachlässigt worden sei (Salmon 2001, 193; Steblovsckaja 2001, 6); wohl aber besteht das Problem, dass die bisherigen Interpretationen nicht recht aus der Alternative von *parodia sacra* (Drubek-Meyer 1991) oder Credo (Colucci 1983) herauskamen. Hier wird nun mit der

⁵ Der Status der Selbstzensur eines *мат*-Kapitels (*MII* 26) ist daher gesondert interpretationsbedürftig.

‚kenologischen‘ Lesart ein Angebot unterbreitet, wie die Text und Forschung beherrschende Juxtaposition von Niedrigem (Alkoholischem) und Hohem (Religiösem) nicht als Problem und Hürde für die Interpretation, sondern selbst als Lösung der Spannung *als Spannung* lesbar wird. Mit der Fokussierung auf den neutestamentlichen Intertext wird daher nicht an der weiteren detektivischen Proliferation der diversen Intertexte mitgearbeitet, sondern eine Interpretation vorgeschlagen, die den Text als – generisch wie programmatisch – christologischen profiliert, womit die Frage nach Credo oder Parodie des Evangelienge-schehens auf eine andere Ebene verschoben wird.

Redlicherweise müssen dazu zunächst die implizit oder explizit gegen den angenommenen Primat einer Interpretation auf christologische Strukturen und sakrale Repräsentationsformen hin gerichteten alternativen Lesarten einer Inspektion unterzogen werden. Es sind dies die vermeintlichen Sinnzentren 1) Alkohol, 2) Karnevalisierung, 3) Nationalkultur, 4) Anthropologie, 5) Politik, 6) russische literarische Tradition, 7) Parodie und 8) Autoreferenzialität.

Sicher ist die „alkoholische“ Textsschicht ein nicht wegzudenkender Schlüssel zur Faszination von *MII*. Doch darf man die zum ethisch-sozialen *humilitas*-Gestus des Autors passende Suggestion annehmen, dass der Wodka das alleinige Epizentrum der Sinnangebote des Textes überhaupt darstelle, wie sie Erofeev im Interview (Erofeev/Prudovskij 2000, 432) äußert? Während die Selbstreduktion von Held, Erzähler und Autor uns bis zum Schluss immer wieder als ernstzunehmende Strategie beschäftigen wird, nehmen sich die in eine ähnliche Kerbe schlagenden Reduktionen der amerikanischen Forscherinnen Cynthia Simmons (Psychopathologie, 1993, 61) und Valentina Baslyk (Schizophrenie, Misanthropie, 1997, 54f.58f) geradezu despektierlich aus.

Gewichtiger ist da die Hypothese, dass der Alkohol in *MII* als Mittel des Karnevals (als einer Negation des herrschenden Anstands) gelesen werden müsse. Für einige frühe Leser wie Zvetermich (1980, 51) führt die Karnevalisierung in *MII* direkt zum Absurden (vgl. auch Skaza 1981, 595). Dagegen schlägt Zorin vor, *MII* als Revision der Bachtin-Mode der späten 60er Jahre zu lesen, die das Lachen als (politisch wirksame) Befreiung begreifen wollte, was der Text *MII* desillusioniere (Zorin 1989, 257). Später lanciert Živolupova die These von *MII* als menippeischer Satire (1992, 80) und interpretiert Stewart die diversen de-hierarchisierenden Erniedrigungen im Text als Verfahren des „Grotesken Realismus“ à la Bachtin (Stewart 1999, 76) und formuliert die These, dass „Erofeev sein [Bachtins Rabelais-] Werk ausdrücklich rezipiert und bewußt an ihn angeschlossen“ habe (ebd., 59). Alkohol geriete damit zum Medium einer befreienden (Bachtin 1990, 107) „Heraufziehungskomik“, in der aber – das sei gegen Jauss (1976, 107) und Greiner (1992, 97f) eingewendet – die Komik der „Gegenbildlichkeit“ (Jauss 1976, 105) und Degradierung einer herrschenden Kon-

vention stets mitgedacht werden muss.⁶ Diese implizite Herabziehung gehe, so die postmodern interessierte Destruktion Berahas, in *MII* bis zur totalen Entleerung (Beraha 1997) des karnevalisierten Anderen (des Sowjetischen oder des Religiösen, von Subjekt, Raum und Zeit). Die Bachtin-Spur wird schließlich selbst historisiert und in die ältere Linie von Vjačeslav Ivanovs Dionysos-Mythopoesie eingeordnet (Drubek-Meyer 1991, 92; Stewart 1999, 45-48), was allerdings den unbestreitbaren Rang, den das Christentum in *MII* hat, verstellt, weil der griechische Gott in *MII* maximal über sein Attribut Wein präsent ist; die Frage, warum bei Erofeev ausgerechnet Christentum und Alkohol verschränkt werden, kann damit nicht beantwortet werden. Was die Bachtin-Karneval-These angeht, so stellt Živolupova fest, dass die Alkoholmotive bei Rabelais („Ja dive Bouteille“, Kap. V 34, Rabelais 1928, 611) doch wesentlich verschieden sind von der Rolle, die der Alkohol bei Erofeev spielt (Živolupova 1992, 88). Alkohol als Ingredienz des Karnevals müsste ja in Bachtins Konzeptualisierung positiv mit Bauch und Unterleib, mit Kotzen, Pforzen etc. einhergehen; all das wird bei Erofeev (beim Helden wie im Autor-Habitus) schamvoll vermieden (*MII* 28);⁷ es bleibt das Trinken als Leidensdienst, als Verfeinerung und nicht als Verrohung. Nicht zu vernachlässigen ist vielleicht auch, dass Bachtin sich selbst mit Erofeevs Poem nicht einverstanden zeigte (Zorin, in Frolova 1991, 121).

Der karnevalistische Vektor der Degradierung eines ernsten „Es“ im Sinne Kaysers (s. Bachtin 1990, 57) – sei dies Politik oder Religion – aber kommt in *MII* höchstens teilweise zum Tragen. Im Kontrast etwa zur *Служба кабаку* (1666) wird nämlich bei Erofeev das religiöse Moment – bei ihm sind es gar für das 20. Jh. so anachronistische Entitäten wie Engel (*MII* 18f, 23) – nicht durch die Ersetzung des Spirituellen durch den Spiritus persifliert, noch werden der Spiritus und seine physiologischen Effekte als *pars pro toto* der grotesken Körperlichkeit rehabilitiert, sondern es wird vielmehr dem niederen Umgang mit Spiritus eine transzendente Dimension verliehen. Es ist neben der Kontamination von spekulativer Anthropologie und Alkoholismus in *MII* mindestens auch das Bekenntnis zu einem Mehr-als-Materiellen zu Textbeginn als einen Lesehinweis ernst zu nehmen, wenn der Held sagt:

Ведь в человеке не одна только физическая сторона; в нем и духовная сторона есть, и есть – больше того – есть [!] сторона мистическая,

⁶ Der innere Zensor (Bachtin 1990, 107) bleibt in der kurzzeitigen Befreiung vom Zensor ja durchaus negativ anwesend.

⁷ Die Trinkkumpane missverstehen diese Scham als Hybris, doch Venička spielt die physischen Folgen des Alkoholkonsums nicht nur unaggressiv, karnevalistisch nach außen aus, sondern wendet auch hier, so wörtlich, das Verfahren der Selbstbeschränkung („самоограничение“) an (*MII* 30).

сверхдуховная. Так вот, я каждую минуту ждал, что меня, посреди площади, начнет тошнить со всех трех сторон (МП 19).

In Rezensionen und Untersuchungen wird immer wieder die Darstellung der russischen Nationalkultur und der sowjetischen sozialen Realität, als Proprium von *МП* hervorgehoben; die russisch-sowjetische Kultur und ihre vermeintliche „Seele“, der russische Alkoholismus, würden die unproblematische und eigentliche Referenz dieses Textes bilden (s. Al'tšuller 1982, 75; Drawicz 1984, 8). In der Tat hebt der Erzähler auf dem Weg von *Карачарово* nach *Чухлинка* zu einer Hymne auf den russischen Volkscharakter an, in der Form der Umkehrung konventioneller Wertungen: Als Positivum gilt „грусть“, welche die anderen nicht verstünden (МП 80): „Мне нравится то, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. [...] Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь. [...] Им все божья роса...“ (МП 26f). Nicht nur wird gemäß dieser Charakterzeichnung mit der stierenden Dummheit das russische Volk insgesamt mit solchen Gestalten wie Sokolovs schizoprenem Helden und Aleškovskijs Nikolaj Nikolaevič in Verbindung gebracht, wird das herkömmlich Negative positiviert, nein, in der verkürzten Zitation des Phraseologismus „Ему плюнь в глаза, все божья роса!“ wird Demut als Kraft gedeutet. Die Frage, warum nun gerade vermeintliche Kollektiveigenschaften wie Traurigkeit und Demut als Proprium herausgegriffen werden, lässt sich aber nicht beantworten, wenn man Erofeev vorrangig als Konzeptualisator der russischen Alltagskultur auffasst.

Die Gegenthese zur national-kulturellen Spezifik ist die von Veničkas Stellvertreterfunktion für die *conditio humana*: Dient dieser Held in ungewöhnlichem Gewande gar dazu (wie mit der Kontingenz des Schluckauf, МП 54), anthropologisch allgemeine Aussagen zu machen (Al'tšuller 1982, 77; Smirnova 1990, 59; Levin 1992, 500)?⁸ Die anthropologische Lesart blickt auf die religiöse Motivik als auf ein bestimmtes Existenzial.

Wie in diesem Fall das Religiöse quasi im Nebeneffekt auf eine Facette existenzialer Anthropologie reduziert wird, trifft eine dezidiert politische Lesart von *МП* auf der Ebene der Lesevoraussetzungen eine Festlegung auf eine Gattung bzw. einen noetischen Modus des Textes – den der Parodie (als einer „Auflösung“ qua „Bewussterdung der Form“ [Šklovskij 1969, 250] und polemischer Entwertung) –, durch den ein positiver Bezug auf die christliche Tradition ausgeschlossen erscheint. Für die These von *МП* als eines „parodistisch-verspottenden“ Dialogs mit den sowjetischen Verhältnissen (Küpper 2002, 233) wird gerne ein Ausspruch Veničkas vereinnahmt, in dem die Selbsterniedrigung als „Spucken auf die sowjetische Hierarchie“ entschlüsselbar erscheint: „Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу“ (МП

⁸ „Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души и затмение души тоже. Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему [...]“ (МП 116).

36). Sowjetische Embleme wie der Moskauer Kreml' werden in der Form einer entleerten Diskurschülse gleich im sprichwörtlich gewordenen ersten Satz aufgerufen („Все говорят: Кремль, Кремль“, *МП* 16), wogegen der weitere Text dann gerade nicht davon handelt, sondern vom Kreml wegführt: „когда я иду Кремль, а неизменно попадаю на Курский вокзал“ (*МП* 17); zwar unterläuft Venička die großen nationalen Narrative wie den „Großen Vaterländischen Krieg“ 1941-45, indem er die u.a. dafür gebräuchliche Floskel von der nationalen Leidenszeit auf einen Kater im Morgengrauen herabzieht.⁹ Zwar untergräbt er die Riten der sozialistischen Arbeitswelt, indem er als Brigadeführer die Neigung sowjetischer Arbeiter zu Trunksucht und Unverantwortlichkeit („сладость неподотчетности“, *МП* 32f) systematisch fördert und Normen und Selbstverpflichtungen parodiert (*МП* 34-36). Zwar bringen Traum und Delirium schließlich unter marxistisch-leninistischen Formeln wie „ситуация назрела“ eine karnevaleske Alkoholiker-Revolution hervor (*МП* 90), deren Dekrete sich auf die Öffnungszeiten der Alkohol verkaufenden Geschäfte beschränken (*МП* 93). Und wenn Venička in seinen vermeintlichen Weltreiseberichten während des Symposiums im Zug davon spricht, in Sibirien lebten nur Neger (*МП* 78), so ist das weniger unsinnig als politisch – ein Hinweis auf die sibirischen Lager (Geisser-Schnittmann 1989, 182f).

Auch literarische Ikonen der heroischen Frühzeit der russischen Revolutionsbewegung und der Sowjetkultur wie Maksim Gor'kij oder Nikolaj Ostrovskij werden zitierend unterminiert, wie schon die frühesten Interpreten betonen: Gor'kij's Habitusmodell des Heroen („В жизни, знаешь ты, всегда есть место подвигам“, Gor'kij 1960, 100f; dazu: Gasparov/Paperno 1981, 391) wird zu seinem antiheroischen Gegenteil verkehrt: „Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам“ (*МП* 21). Und aus Ostrovskij's normativem Diktum über Leben und Opferbereitschaft („Самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить надо ее так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире – борьбе за освобождение человечества“, 1947, 220; dazu: Al'tsuller 1982, 81) wird bei Erofeev: „Жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах“ (*МП* 55). Wenn man aber meint, dass mit dem Sozialismus als negativ gespiegelter Folie für Erofeev's Poem die Interpretation dieser intertextuellen Bezüge erschöpft wäre, so greift dies zu kurz: Bei beiden angeführten Bezügen wird nämlich darüber hinaus das Habitusmodell des Heroen angesprochen, der durch seine Bereitschaft zum Selbstopfer konstituiert wird – ein religiöses Erbe. Und bei Erofeev

⁹ „Самое бессильное и позорное время в жизни моего народа“ (*МП* 18).

wird mit dem heroischen Modell keineswegs auch der Opferbegriff abgelehnt, sondern lediglich mit einem neuen Inhalt gefüllt: Ein säkulares Modell der *imitatio Christi* (das des Soldaten und Revolutionärs) wird durch ein anderes (das des Alkoholikers) abgelöst. Venička macht also eine kontradiktorische Opposition der zwei Erniedrigungsmodelle Heroismus und Christusnachahmung auf, die aber kulturgeschichtlich beileibe nicht zwingend ist,¹⁰ sondern Übergänge erlaubt. Insofern ist Drubek-Meyer *cum grano salis* zuzustimmen, wenn sie sagt, in Venička kehre derselbe masochistische Psychotyp wie im sozialistischen Realismus wieder.¹¹ Eine strukturelle Analogie besteht (wenn man die psychologische Rede einmal außer Betracht lässt), aber es ist nicht dasselbe Muster von Opfer und positivem Verlust.

Auf einer allgemeineren, noetischen Ebene ist die These vom parodistischen Charakter von *MII* zu inspizieren. Hier hat Michail Ėpštejn einen plakativ vereinfachenden Hegelianismus vorgeschlagen: Politische Parodie und Bachtinsche Karnevalisierung sieht er als Negation, die Erofeev ihm zufolge ein zweites Mal negiere (1997, 17). In der biochemischen Sprache des alkoholischen Textes: „В диалектике трезвости и пьянства высшая степень – похмелье: отрицание отрицания“ (Ėpštejn 1997, 10). Das Saufen erscheint als Fasten, als eine Art Dienst, ja Gottesdienst (*MII* 8). Für die Negation der ironischen Spielart der Negation¹² wird von Ėpštejn dann Murav'evs Begriff der „противоирония“ (Murav'ev 1990, 8) und dessen Protest gegen die Vorstellung von Erofeev als „Aufdecker“ (ebd., 10) fruchtbar gemacht: In *MII* kreuzten sich, wollte man Murav'ev und Ėpštejn folgen, zwei gegenläufige Vektoren. Den plakativen Hegelianismus Ėpštejns sollte man nun nicht auf die philosophische Goldwaage legen. Wohl aber ist die Nachfrage berechtigt, ob denn das Nacheinander zweier gegenläufiger Vektoren in rhetorischer Hinsicht (für Ėpštejn ist Litotes die rhetorische Figur für die Negation der Negation, Ėpštejn 1997, 9, s. etwa Venjas „небесстыдство“) schlüssig ist. Hier wird im Folgenden argumentiert werden, dass das vermeintliche Nacheinander gegenläufiger Bewegungen nicht das beste Modell für *MII* bildet, dass die Idee der Antiironie nur vorläufig als Platzhalter für die noch zu entwickelnde Poetik des Paradoxes, für etwas schwer Fassbares, weil durchaus sakral Einschlägiges herhalten kann.

Eine letzte implizit antireligiöse Lesart betrifft die These von der Autoreferentialität, etwa der Sprache von *MII*: „Главенствует в поэме изображение ре-

¹⁰ Die zentralen Gestalten der Geschichte des Mönchtums Pachomios und Ignatius von Loyola waren Soldaten.

¹¹ Drubek-Meyer 1991, 93 – wobei sie selbst zurecht die Globalthese von der besonderen russischen Leidensfähigkeit anführt.

¹² „Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность – но уже без прямоты и однозначности“ (Ėpštejn 1997, 14).

чи“, meint Murav’ev und spricht vom „антиписательный характер прозы [Ерофеева]“ (Murav’ev 2000, 7.11); das Wort werde bei Erofeev im Bachtinschen Sinne „объектно“, schließt Smirnova (1990, 64); das Russische sei der eigentliche Held des Poems, fügt Martin hinzu (1997, 153), wobei die Parodie von Schablonen sprachregenerativen Charakter habe (Martin 1997, 157). Auch hierfür gibt es einen durch die Forschung privilegierten Prätext, nämlich Ivan Turgenjovs Prosagedicht *Русский язык (Во дни сомнений...)* mit der längst geflügelten Formel vom „ВМПС“ (z.B. Aksenov 2000, 25) – dem „великий, могучий, правдивый и свободный русский язык“ (Turgenjev 1982, X 172), dessen erster Zeilenanfang „во дни сомнений“ von Erofeev aufgenommen wird, wenn er das alte Gefäß des Nationalstolzes mit dem „leeren Augenausdruck russischer Menschen“ und ihrer Gottergebenheit füllt (*МП* 27).

Weniger die russische Sprache als die Textualität des Poems wird – von der an Autoreferenz interessierten Forschung merkwürdigerweise übersehen – selbstreflexiv, wenn sich Venička zwischen *43-й километр* und *Храпуново* fragt: „Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков...“ (*МП* 59, Нв. DU).

Eine dritte Variante der Autoreferentialität begegnet mit dem Selbstbezug der Literarizität, des Intertextgewebes. Die hochgradige Intertextualität von *МП* hat eine ganze Reihe von Prätext-detektivischen Arbeiten hervorgebracht, davon drei in monographischem Umfang (Geisser-Schnittmann 1989, Levin 1996, Vlasov 1998), die beiden letztgenannten als Kommentare angelegt. Der Text steht in markierter Genealogie zu russischen Alkoholikertexten (etwa *Преступление и наказание* [v.a. der Figur Marmeladovs], *Служба кабаку* u.a.). Auch das Personal der Handlung wird über Literatur konstituiert (s. die Verspottung Evtušenkos in Gestalt des Evtjuškin, *МП* 76). Die Cocktailrezepte des Abschnittes *Электроугли – 43-й километр* geben sich als Intertextmetapher zu lesen (Stewart 1999). Der selbst alkoholabhängige Schaffner Semenjuč hat Venička lange Zeit die Möglichkeit eingeräumt, statt mit der auf der Strecke Moskau-Petuški üblichen Alkoholwährung von einem Gramm Wodka pro Kilometer (*МП* 85) zu zahlen, seinen Obolus in Form einer historischen Erzählung zu entrichten (*МП* 86); Alkohol und Literatur werden konvertibel, der literarische Text über den Alkohol ein Text über sich selbst.

Mit den beiden Religiöses implizit abdrängenden Lesarten von der politischen Referenz und der sprachlich-literarischen Autoreferenz sind zwei Extreme beschrieben, zwischen denen, so die hier vertretene These, eine für sakrale Redeweisen charakteristische Form von Referenzerzeugung (performative Generierung des numinosen Referenten) die Mitte hält. Die duale Alternative der Scylla gesellschaftspolitischer Parodie und Referenz einerseits und der Charybdis autoreferentieller Sprache andererseits ist der spezifischen sakralen Signifikation – und um eine solche handelt es sich in *МП* – nicht angemessen. Der heilige Gegenstand kann evoziert werden, ohne erfasst zu werden; seine Signifikation ver-

dankt sich viel eher der Kluft der Unähnlichkeit zwischen mundanem Signifikanten und transzendtem (nicht transzendentalen!) Signifikat. So auch und gerade in *МП*.

Die gewichtigste, weil explizit kontradiktorische Gegenthese zu einer kenologischen Lesart besteht in der antireligiösen Interpretation. Dafür wird ins Feld geführt, dass die Art und Weise, wie in *МП* Christliches zur Sprache komme, auf der Folie (ost-)kirchlicher Konventionen Blasphemie und Lästerung sei. Dass es sich bei *МП* um kein irgendwie kirchlich gebundenes Christentum handeln kann, wie Erofeev im Interview bestätigt (Erofeev/Prudovskij 2000, 434-441), ist klar. Murav'ev warnt aber grundsätzlich vor einer Überbetonung des religiösen Moments (2000, 6) und erklärt das im Text immer wieder aufblitzende Sujet des Opfertodes Christi für allen christlichen Kulturen eigen, für eine kulturelle Konstante: „Но любая жизнь в нашем христианском эоне так или иначе сопричастна его центральному сюжету, повести о казни Бога-искупителя как странной и чудовищной благой вести.“ Das Muster der *imitatio Christi* sei damit aber noch in keiner Weise erfüllt: „От этого, впрочем, очень далеко до уподобления рассказчика Христу и тем более до его самоотжествления с Ним“ (Murav'ev 2000, 9). Die christlichen Anspielungen wären, so Murav'ev, vielmehr parodistischer Natur (ebd., 10), wofür etwa eine Passage spräche wie: „И весь в синих молниях, Господь мне ответил“ (*МП* 25). Von der ironischen Behandlung, wie sie politischen Gegenständen oder interkulturellen, stellenweise sowjetisch-offiziellen antikapitalistischen Klischees (*МП* 78.81f) zuteil wird, ist auch Religiöses keineswegs prinzipiell ausgenommen. Es wird etwa viel mit unmittelbar mit Christus assoziierten Zahlen wie 40 (Tage in der Wüste; *МП* 17.37, dazu: Kuricyn 1992, 298f), Altersangaben wie 30 Jahre (*МП* 49) oder Wochentagen wie Freitag (*МП* 47) – zudem der 13. Freitag¹³ – gespielt, ja selbst Engel und Gottvater erscheinen in einem zumindest schrägen Licht (die Engel lachen bei der Ermordung Veničkas, *МП* 121). Christi Worte an Lazarus werden transformiert zu: „Встань и поди напейся как сука“ (*МП* 37); die christliche Lehre von der umfassenden Gnade wird hyperbolisiert und zugleich in eine Metapher im *genus humile* herabgezogen zu: „Я все прощу [...]. Я если хочу понять, то все вмещу. У меня не голова, а дом терпимости“ (*МП* 62). Und Christi Kreuzigung hält auch als Metapher für die Banalität von Veničkas Rauswurf von der Arbeit her (*МП* 36).

Trotzdem wird hier die These vertreten, dass das Christentum bei Erofeev eine grundlegende Bedeutung hat und dass insbesondere Christus das beherrschende Leitbild des Textes bildet – und zwar in motivischer wie in struktureller Sicht; Christus bildet das Modell für Mensch wie Text.

¹³ Smirnova verweist darauf, dass Judas Christus am 13. Nissan verraten hat, worauf dieser am 14., einem Freitag, gekreuzigt wurde (Smirnova 1990, 62). S. zur Zahlensymbolik auch Geisser-Schnittmann 1989, 47f.

Für diesen Text ist gerade ein Kippen aus dem Alltag des sowjetischen Alkoholikers in die ernste Rede von Gott und Christus charakteristisch, wie sie bei der doppelten Verschiebung vom Schluckauf über die „Rechte Gottes“ zu einem aus dem Geiste von Physiologie und Apophatik gemischten Gottesbeweis geschieht:

Мы – дрожащие твари, а она [икота] – всеильна. Она, то-есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы эти кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, Он есть.

Итак, будьте совершенны [!], как совершенен Отец ваш Небесный. (МП 54)

Gerade Unsagbarkeit dient aber traditionell zur Beglaubigung christlicher Dogmen und insonderheit der christologischen Paradoxe (vgl. Tertullians „Ei mortuus est dei filius; credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit; certum est, quia impossibile / Wenn der Sohn Gottes tot ist, so ist das glaubwürdig, weil es unpassend ist. Und wenn er aus dem Grabe aufersteht, so ist es sicher, weil es unmöglich ist“, De carne Christi c. 5). Daraus wird deutlich, dass es zur Aufschlüsselung der in diesem Text beschlossenen religiösen Elemente nicht um ein Wiedereerkennen konventioneller christlich-ikonographischer Embleme gehen kann, sondern dass hier gerade mit Unähnlichkeit operiert werden muss – die aber eben selbst in der inkarnatorischen Verunähnlichung Gottes in Knechtsgestalt angelegt ist!

Der Seitenhieb auf den verordneten Atheismus wird anschließend weitergeführt, die antiatheistische Polemik dabei aber gleich wieder vom expliziten Pathos auf das privilegierte Aussagemedium dieses Poems, den Alkohol zurückgebogen: „Да. Больше пейте, меньше закусывайте. Это лучшее средство от самомнения и поверхностного атеизма“. Der Alkohol kann als Heilmittel nur wirken durch seine Funktion, freiwillig übernommene Leiden auszulösen: „Он ведет меня от страданий – к свету. От Москвы к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучино, через грезы в Купавне – к свету в Петушках“. Und im Original deutsch wird angefügt: „Durch Leiden Licht.“ Das exzessive Trinken wird, die Ent-täuschung klerikaler Vorgaben immer eingerechnet, als Gottesdienst konzeptualisiert: „Что мне выпить во Имя Твое?“ (МП 54). Das Cocktailmischen gerät zur eucharistischen Handlung mit Realpräsenz: „Я создам коктейль, который можно было бы без стыда пить в присутствии Бога и людей“, worauf die berühmten Cocktailrezepte, besonders „Хакаанский бальзам“ folgen (МП 55-58). Wie Christus Wasser in Wein verwandelt, mischt Venička die unwahrscheinlichsten Ingredienzien zu berausenden Cocktails (s. Steblovskaia 2001, 7). Die enge – proportionale, sich wechselseitig verstärkende – Verwobenheit von Christentum und Alkohol in

diesem Text gilt es gerade in ihrer Doppelung ernst zu nehmen und nicht auf den Alltagsaspekt als Profanierung und Entwertung zu reduzieren, wodurch das Poem einen platt-parodistischen Anstrich erhielte. Die Herabziehung bildet stets nur eine Bedeutungsfacette der vielzähligen Evokationen von Stellen aus den Evangelien. Nehmen wir die leicht als Stalinismus-Parodie lesbare Passage:

Мало того – полномочия президента я объявляю чрезвычайными, и заодно становлюсь президентом. То есть «личностью, стоящей над законом и прокурами...» (МП 95).

Der Bezug zu Mt 5,17 ist evident, sodass im Kontext anderer Christus-Attribute des Helden Venička *daneben* zugleich eine christologische Dimension aufscheint. Auch die Zitation des Nachfolge- und Missionsauftrags mit kirchenslavisiertem Gen. Pl. „пора ловить человекoв“ (МП 59; Lk 5,10; Mt 4,19) geschieht vordergründig zur Darstellung von Veničkas Wunsch, die Diebe der angefangenen Wodka-Flasche zu fassen. Da diese dann aber zum gemeinsamen Trinken eingeladen werden, gerät das Symposium im Zug zum Abendmahl mit neuen Jüngern. Die Kontinuität des Christus-Intertextes verbietet eine gänzliche Reduktion der – zweifelsohne auch unverzichtbar komischen – situativen Einbettungen auf diese Komik allein.

Nachdem der Text in der ersten Hälfte Christus-Motive lose und quer zur Chronologie des Evangelien-Geschehens verstreut hatte, kommt es gegen Ende zu einer stringenten Passionsgeschichte. Die Bewirtung der Mitreisenden wie beim letzten Abendmahl kann dazu als Übergang gesehen werden; das Gespräch mit dem Teufel nimmt die Versuchung Christi auf und unterlegt ihr ein dort aufgrund der Präsupposition der Göttlichkeit Christi nicht so prominentes Selbstmordmotiv (Mt 4,5-7); das Selbstgespräch im Delirium mit dem „Kammerdiener“ Petr verweist auf die Verleugnung durch Petrus (Mk 14,66-72; Lk 22,54-62); in der plötzlich hereinbrechenden Finsternis (Mt 27,45; Mk 15,33; Lk 23,44) fühlt sich Venja von Gott verlassen (Mt 27,46); die „klassischen Gesichter“ der vier Mörder können – unter vielen anderen (etwa den vier Säulenheiligen des Kommunismus) – als Referenz auf die römischen Legionäre gelesen werden, die Christus kreuzigen (Smirnova 1990, 62); dass es derer vier an der Zahl sind, die ihn am Boden an Händen und Füßen festhalten, ruft geometrisch die Figur des Kreuzes auf (Gasparov/Paperno 1981, 389).

Wie angesprochen, geschieht die Streuung der Christus-Verweise jedoch in der ersten Texthälfte nicht in einer chronologisch-primitiv-allegorischen Reihenfolge, woraus 1) Gasparov/Paperno (ebd., 389f) eine zyklische Wiederkehr von Auferstehung und Hinrichtung als Trinken und Kater folgern und 2) Drubek-Meyer den Schluss zieht, dass es sich hier um eine blasphemisch-parodistische direkte Umkehrung handle: „герой причащается после воскресения“ (1991,

90); beide Thesen von Entwertung durch Zyklizität¹⁴ wie von konsequenter Umkehrung sind aber angesichts 1) der puren Fülle auch gleichartiger Motive wie „Встань и иди“ und 2) der stringenten Passion gegen Ende nicht aufrechterhalten.

Imitatio Christi

Wenn es über die Identifizierung bestimmter Prätexte aus dem religiösen Bereich hinaus darum geht, das Poem als ganzes bzw. die Modellierung des Helden in eine ihm Sinn verleihende Tradition zu stellen, werden in der Forschung nur in der Minderheit der Fälle nicht-christliche Register gezogen. Auf einem Umweg führt ein spezifischer Typus aus der russischen Kulturgeschichte in Richtung NT – die Beobachtung des *юродивый*-Charakters des Helden Venička (s. zum *юродивый*-Topos in der Erofeev-Forschung: Stewart 1999, 79; neuerdings: Ottovordemgentschenfelde 2002). Der Rang, der dieser Teilinterpretation zugeschrieben wird, ist dabei sehr verschieden: Pomeranc möchte damit lediglich eine zu einfache Lesart vom politischen Protest überwinden (1995, 137). Am weitesten elaboriert dagegen Lipoveckij diese These, indem er darauf eine paradoxe Struktur der gesamten vom *юродивый* Venička konstituierten Textwelt zurückführt (1997, 162). Die spezifisch russische Form von Heiligkeit im *юродство* wird durch einen ambivalenten, zwischen Aggressivität und Demut changierenden Verhaltenskodex konstituiert (Thompson 1987, 21), und schließt nur in letzterem Punkt an die *imitatio Christi* an, derenthalben der Gottesnarr den Titel *юродивый Христа ради* erhält. Konstitutiv ist dafür die Form sozialer Erniedrigung und Ausschließung aus der „normalen“ Gesellschaft, die „люмпенизация русской святости – от [Василия] Блаженного до Ерофеева“ (Ерštejn 1997, 8). Venička aber besitzt die Dimension der Aggressivität nicht. Dass mit dem wenigstens partiell übernommenen Habitusmodell des *юродивый* eine gezielte *imitatio Christi* gemeint gewesen sein könnte – dies dem historischen Venedikt Erofeev zu attestieren, scheut sich seine Witwe Galina Erofeeva: „[...] религия в нем всегда была. Наверно, нельзя так говорить, но я думаю, что он подражал Христу“ (in Frolova 1991, 89). Performativ bestätigt sie aber durch die apophatische Scheu diese These mehr, als dass sie sie abschwächt.

Wenn wir also über den Umweg des russischen *юродивый* auf die Fährte der Christoformität des Helden von *МП* gelangen, und zwar auf eine besondere Ausprägung der Christoformität, in der vor allem die Erniedrigung das *tertium* abliefern, so mag es schon verwunderlich erscheinen, dass alle möglichen in diese Richtung weisenden Beobachtungen gemacht werden, dass aber der christo-

¹⁴ „Durch diese Konzeption [Kreisbewegung und unendliche Wiederholung der neutestamentlichen Motive] wird aber der biblische Erlösungsgedanke geradezu konterkariert“ (Stewart 1999, 71).

logische Terminus des dahinter stehenden Kenosis-Konzepts nur bei Drubek-Meyer in Anschlag gebracht (1991, 94) und lediglich bei Sedakova aufgenommen wird.¹⁵ Drubek-Meyers terminologischen Vorschlag gilt es im folgenden aufzunehmen. Kenosis soll hier aber als nicht-parodiert, auch nicht in einer *parodia sacra* ohne moderne Aggressivität des Verlachens konterkariert dargestellt (Drubek-Meyer 1991, 95, vgl. zur *parodia sacra* Lichačev/Pančenko 1991, 9f), sondern als – auf mehreren Ebenen – konstitutiv einsetzbarer Schlüssel zu Figurenkonzept wie Poetik von *МП* herausgearbeitet werden.

Damit wird mehr behauptet, als zuvor durch die punktuelle Nachzeichnung des neutestamentlichen Intertextes reklamiert worden war; dann nämlich müsste, wenn man zunächst auf der Ebene des Diskurses des Helden bleibt, in den christlichen Motiven von *МП* auch eine christologische Konzeption Kenosis enthalten sein. Wie schon beim neutestamentlichen Intertext insgesamt ist diese Konzeption erneut nur durch das Wiederzusammentragen der über den Text verstreuten Stellen ermittelbar.

Der Bezug zu der christologischen Perikope Phil 2,5-11 ist vielfältig: Da ist einmal in den häufig wiederkehrenden Imperativen „смирись“ (*МП* 39) oder „смиритесь“ (*МП* 53) ein offensichtlich paränetisches Moment (wie in Phil 2,5) – vgl. die russische Wiedergabe des griechischen *ἐταπεινωσεν ἑαυτόν* / erniedrigte sich selbst / смирил Себя“ (Phil 2,8). Gleich zu Beginn des zweiten Abschnittes *Москва. Площадь Курского вокзала* wird – unter Verwendung der Großschreibung, die konventionell ein Credo transportiert – Christus als Erlöser in seiner Entsagung aufgerufen:

Ведь вот Искупитель даже, и даже Маме своей родной, и то говорил: „Что мне до тебя?“ А уж тем более мне – что мне до этих суetsyащихся и постельных?

Я лучше прислонюсь к колонне и зажмурюсь, чтобы не так тошнило... (*МП* 18).

Es handelt sich dabei um einen direkten Bezug auf Christi Entsagung von familiärer Geborgenheit (Jh 2,4) und deren paränetische Verallgemeinerung (Lk 14,26f), für den neuen Christus-Imitator nun allerdings in der Haltung eines verkaterten obdachlosen Alkoholikers, der mit seiner Obachlosigkeit das auf Lk 9,58 rekurrierende Gyrovagantum der frühchristlichen Wanderasketen, der ersten christlichen Mönche und russischen Gottesnarren wieder aufnimmt (vgl. Zappi 1999, 327). Im Gespräch mit den mitreisenden Alkoholikern werden die

¹⁵ Sedakova kontrastiert das platonische Aufstiegsmodell mit Erofeevs „Antiplatonismus“, der in „евангельский кенозис, [...] жалость [...] к самому низкому, смертному, безобразному“ gerinne und sich in einem paradoxen, dem Abstieg zuneigenden „Эрот-жалость“ personifizieren lasse (Sedakova 1998, 362-364).

(durch eine Leberzirrhose geförderten, *МП* 79) Tränen des alten Mitrič zu Christi Kreuzestod aus Mitleid mit neuchalcedonischen Paradoxen (s.u.) in Beziehung gesetzt: „ему [Митричу] просто все и всех было жалко [...] Бог, умирая на кресте, заповедывал нам жалость, а зубоскальства Он нам не заповедывал“ (*МП* 75, Нв. DU). Im fortgeschrittenen Stadium *Усад – 105-й километр* führt Venička dann ein Gespräch mit dem Teufel, der ihn in Versuchung führen will. Dabei wird just der christologische Demutsbegriff verhandelt, denn die Versuchung besteht in einer falschen Demut, deren letzte Konsequenz der Selbstmord wäre, der ja in der orthodoxen Tradition immer eine gefährliche Perversion des kenotischen Verhaltensmodells darstellte. Verfolgt von seinen vier Mördern, evoziert Venička dann in seiner Verzweiflung, von Gott verlassen zu sein („лама савахфани“, *МП* 12; Mt 27,46; Mk 15,34), das Motiv von der Sklavengestalt aus dem Philipper-Brief (2,7) in Vermittlung über ein Tjutčev-Zitat (vgl. Al'tšuller 1982, 85):

Если Он навсегда покинул мою землю, но видит каждого из нас, – Он в эту сторону ни разу и не взглянул. А если Он никогда земли моей не покидал, если всю ее исходил босой и в рабском виде, – Он это место обогнул и прошел стороной (*МП* 119, Нв. DU).

Die *imitatio Christi* äußert sich hier in der Nachahmung von dessen gottverlassener Verzweiflung als Verlassenheit von seinem Modell, von Christus selbst. Der Tod ereilt den Helden an der Kreml-Mauer, in der Nähe (auch wenn dies nicht genannt wird) des Mausoleums Lenins, der vom Sozialistischen Realismus als Modell von Christus und Modell für die Sowjetmenschen propagiert wurde. Als Todesursachen werden mehrere angegeben; da ist einmal das Würgen und das Durchstechen der Kehle – in einer physiologischen Lesart als der typische Tod des Alkoholikers durch Kehlkopfkrebs ausdeutbar – und, damit nicht zu verbinden: das Festnageln am Boden. In einer unvollständigen Transposition (eine vollständige wäre zu aufdringlich) stirbt Venička hier einen unähnlichen Kreuzestod.

Imitatio exinanitionis

Von Paulus bis zur spätsowjetischen Literatur hat das Kenosis-Konzept diverse Transformationsstufen durchlaufen, die als stets neues Vergessen und nachfolgende Innovation beschrieben werden können. Gesteigert wird diese Verschiebungsaktivität des kulturellen Gedächtnisses durch das schlechte Erinnerungsvermögen des Alkoholikers Venedikt Erofeev. Es ist anzunehmen, dass Erofeev bei der Niederschrift seines Textes nicht nur dann, wenn sie denn beim Kabellegen in Šeremet'evo stattgefunden hätte (vgl. Bondarenko 1999, 177), mit Zitaten aus dem Gedächtnis operierte (Geisser-Schnittmann 1989, 33). So wären zwei

kulturgehistorisch wie literaturwissenschaftlich ohne Weiteres konsensfähige Erklärungen gefunden, warum die Prätexte durch ihre Einbettung in Erofeevs Poem so „entstellt“ werden.

Wenn Venička auch in keinem Fall gleich als „Христос советского времени“ (Steblovskaja 2001, 6), sondern nur als Christusnachahmer gelten kann, so ist doch die Unähnlichkeit der Nachahmung zunächst ein Problem, denn Ähnlichkeit und Unähnlichkeit Veničkas mit Christus laufen „parallel“ (Steblovskaja 2001, 7). Ausgestellt wird die Unähnlichkeit in *MII* etwa im *acumen* des Vergleichs der Stigmata der Karmelitin Teresa von Ávila, einer katholischen Heiligen, die den Ordensnamen Teresa de Jesús führte, und des Wodka-Trinkens, denen beiden die Übernahme eines freiwilligen Leidens zugesprochen wird (*MII* 26; vgl. Simmons 1993, 74; zur Freiwilligkeit: Baslyk 1997, 72).¹⁶ Die Freiwilligkeit aber bildet eines der wenigen nur unter großer Mühe ersetzbaren Elemente der Erniedrigung Christi, die in nahezu jeder noch so übertragenen *imitatio* erfordert bleiben. Die Unähnlichkeit der freizügig beschrittenen Leidenswege von Jesus nach Jerusalem und Venička nach Petuški bleibt irreduzibel. Allerdings kann der Mangel für das *aptum*, eben die *humilitas* / ταπεινωσις, in einen paradoxen Verweiseffekt auf das undarstellbar-unähnliche Göttliche verkehrt werden. Und so auch in *MII*: Das Inventar von Phil 2,5-11, etwa Knechtsgestalt und Gehorsam Christi, werden bei Erofeev – durchaus angemessen! – als „безобразие“ und „смутность“ des Alkoholikers reflektiert. Und damit wird unähnlich auf etwas Höheres verwiesen; denn die Unähnlichkeit des *status exinanitionis* mit der Herrlichkeit des göttlichen Logos ist schon bei Paulus Programm.

Eine für das Wiedererkennen noch problematischere Facette der Unähnlichkeit ist die metonymische Verschiebung: Während Küpper es als Problem für eine mögliche Christus-*imitatio* Veničkas ansieht, wenn der Held eher in die Rolle der verstorbenen Tochter des Jairus (Mk 5,41) tritt (Küpper 2002, 233), ist dies nur bedingt eine Aktantenverschiebung (denn auch Christus liegt später im Grab und aufersteht); und schließlich wird auch bei Aktantenverschiebung das Christusmuster aufgerufen und aktualisiert. Die Substitution des Helden in den Leidensweg Christi führt über den Stich in die Seite (*MII* 114; Jh 19,34), wonach aber Venička in der Lazarus-Rolle (Jh 11,43) zum *patiens* eines der Wunder des *agens* Christus wird: „Ничего, ничего, Erofeevъ... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть всанъ и иди“ (*MII* 114; vgl. Mk 5,41). Ist damit die Christusimitation etwa widerlegt, der Rekurs auf die Philipper-Perikope ausgeschlossen? Nein, denn in jeder *imitatio Christi* ist der Imitierende immer zugleich *agens*, Subjekt der Substitution, wie *patiens*, Empfänger der paräneti-

¹⁶ Von den bisherigen Kommentatoren ist nicht entdeckt worden, dass es für den Effekt des *acumen* hinaus hier auch eine Affinität gibt – der in der facettenreichen Metaphorik der Teresa von Ávila aus dem Bereich von Trunkenheit und Weinkeller (s. Bataille 1988, 323, mit Bezug auf de Félice 1936, 22) angesiedelt werden könnte.

schen Botschaft (Phil 2,5), die ihn in die Nachfolge ruft (s. die Apostelrolle für Venička, *МП* 116), und schließlich der Erlösung am Jüngsten Tage.

Es gibt also eine ganze Reihe von verschiedenen unähnlichen Relationen, zum einen rhetorisch formulierbarer wie Metonymien (s. Pseudo-Dionysius Areopagita, PG 3,1033A, oder Bloom zu Kenosis als Metonymie, 1976, 18; 1995, 69-81) oder Synekdochen (Ryan-Hayes 1995, 98), zum anderen vom Grundkonzept der parodistischen Verschiebung ausgehende wie ironische Spiegelungen, Verkehrungen, Profanierungen, Herabziehungen oder eher über narrative Figurenrelationen zu beschreibende wie Aktantenverschiebungen u.a.m., in denen eine Beziehung zwischen Christus zu dem ihm unähnlichen und trotzdem auf ihn bezogenen Venička hergestellt wird.

Die normative Ethik, die Venička formuliert, funktioniert über die Umkehrung des konventionell Üblichen; Erlösung wird durch Dekomposition erwartet: „Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян“ (*МП* 17). Besagte Traurigkeit wird später als stellvertretendes Leiden, als Internalisierung des Habitus der Erniedrigung in Nachahmung Christi kenntlich gemacht:

Я знаю лучше, чем вы, что «мировая скорбь» – не фикция, пущенная в оборот старыми литераторами, потому что я сам ношу ее в себе [...]. Вот так и я. Теперь вы поняли, отчего я грустнее всех забулдыг? Отчего я легчевеснее всех идиотов, но и мрачнее всякого дерьма? Отчего я и дурак, и демон [!], и пустомеля разом (*МП* 40, Нв. DU).

Die Behauptung, jetzt wüsste der Leser klarerweise die Motivation für dieses Verhaltensmodell, ist eher als Aufforderung um stärkere Verstehensbemühung zu interpretieren, als Nachfrage in der Art von Nietzsches „Hat man mich verstanden?“ (Nietzsche 1988, VI 374). Jedenfalls klingt in Veničkas Kritik an menschlicher Hybris die Umkehrungsaxiologie der Seligpreisungen an (Mt 5,3-5 und 5,10; vgl. zu Erofeev und den Seligpreisungen, Martin 1997, 168). In dieselbe Richtung weist das Lob des „малодушие“ (vgl. Paulus' Lob seiner eigenen Schwäche, 2 Kor 13,4): „О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был, как я сейчас, тих и боязлив и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом – как хорошо бы!“ (*МП* 21).

Das unverkennbar dominante Hilfsmittel der Erniedrigung ist der Alkohol. Er dient der Ablegung falscher geistiger Souveränität. Mit der Biochemie des Vorhandenseins oder des Fehlens von Ethanol im menschlichen Körper wird eine *anthropologia physica*, durchaus im Nietzscheschen Sinne, verfolgt. *МП* offeriert also eine Doppellesart, die Transzendenz je auch als biochemischen Effekt zu lesen gibt, ohne aber damit eine Seinsaussage (oder Nichtseinsaussage) über das Transzendente zu treffen (die pathopsychologische Reduktion Baslyks [1997, 75] gibt das ästhetische Kapital dieser Ambivalenz auf). Die Zweischnei-

digkeit von materieller, mundaner Erniedrigung und – daneben und *a contrario* gerade dadurch – göttlicher Herrlichkeit, wie sie in Christi Kenose gedacht wird, gilt auch hier.

Die detaillierte Beschreibung der diversen Wirkungen des Ethanols, der alkoholischen und postalkoholischen Zustände je nach Tageszeiten (*MII* 25) verbindet sich mit der Klage über die „schlimmste Zeit im Leben meines Volkes“ – vom Morgengrauen bis zum Öffnen der Geschäfte, die zu barocken *vanitas*-Empfindungen inspiriert (*MII* 17f). Jene physischen Widerstände, die der Magen eines Alkoholikers beim ersten Alkoholgenuss am Morgen leistet, werden mit Leiden und Gebet in Verbindung gebracht: „[...] стакан то клубился где-то между чревом и пищеводом [...] И я страдал и молился“ (*MII* 26), wodurch zumindest vage jener Kelch assoziiert wird, von dem Christus im Garten Gethsemane bittet, er möge an ihm vorübergehen (*Mt* 26,39). So adeln die postalkoholischen Leiden ihren Träger; „и вот я, возлюбивший себя за муки, как самого себя, – я принялся себя душить“ (*MII* 27, vgl. *Mt* 5,43): Der Alkohol und die ihn konsumierende Person erhalten ihre Positivität gerade durch das Leiden, das der Konsum auslöst.

Konstitutiv und adelnd ist das Leiden, nicht die Zerstörung. Die moralisierenden *MII*-Lesarten der Perestrojka-Rezeption („пьянство – это медленное уничтожение своей телесной сущности, приближающееся к тягчайшему греху самоубийства“ [Živolupova 1992, 88]; „самоубийца-алкоголик“ [Geisser-Schnittmann 1989, 234]), die Alkoholkonsum mit Selbstmord engführen, gehen an der ernsthaft proportionalen Verschränkung von Alkohol und dem dadurch ausgelösten Leiden vorbei. *Phil* 2,7f legt eine stufenweise fortschreitende Erniedrigung nahe (*κένωσις*, *ταπείνωσις*, Kreuz), doch der (Märtyrer-)Tod muss letztlich von außen zugefügt werden, und so geschieht es auch in *MII*.

Die Kenose ist zweifellos eine Art Negation des Subjekts (Drubek-Meyer 1991, 94). Aber *MII* ist keine „Geschichte einer gescheiterten Identitätsfindung unter den Bedingungen der sowjetischen Kultur“ (Küpper 2002), sondern deren *Gelingen als Untergang der Person*. Die Identitätsfindung geht über die Kenose, die ‚Individualität‘ steigt – im Sinne des theologischen Freiheitsbegriffes – durch getreue *imitatio*, und zwar der Nachahmung der Erniedrigung.

Man könnte versucht sein, aufgrund dieser Negation des Subjekts eine Einschreibung in die Tradition russischer theologischer Konzepte von kollektiver Kenose (Chomjakov, Solov’ev) zu unternehmen, wo das Individuum durch Eingehen in Konziliarität (*соборность*) erst Platz und Rang gewinnt. Das Habitusmodell des Alkoholikers und Obdachlosen wird von Erofeev aber gerade gegen sowjetische Kollektive gewendet (Sedakova sieht daher in *MII* eine „antikollektivistische Ethik“, 1991, 264), und die offizielle Kirche spielt keine Rolle. Von der Kenose des Individuums profitiert in *MII* jedenfalls keine irgendwie offiziell verfasste Gemeinschaft; die einzigen Bezugspersonen sind die Abend-

mahlsgemeinschaft der schwarzfahrenden Alkoholiker im Zug nach Petuški. In ihrem spontanen Kollektiv kommt (wie in Solov'evs kenotischer Ekklesiologie die Kirche als Leib Christi) ein Nutzen von der Subordination des Individuums für „Kirche“ als mystische Abendmahlsgemeinschaft in Sicht („wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen“, Mt 18,20; vgl. bes. die eucharistische Ekklesiologie Nikolaj Afanas'evs).

Wenn man Smirnova (1990, 58) glauben darf, sind zwei Eigenschaften des Erofeevschen Textes bei manchen frühen Rezipientinnen und Rezipienten zu Sowjetzeiten auf Ablehnung gestoßen: die Degradierung der russischen Schriftsprache und die Degradierung bestimmter Prätexte. *МП* zeichnet sich durch einen *сказ* aus, in dem schriftsprachliche Elemente bis zu hohen Symbolismus-Stilisierungen (*МП* 33) mit einer virtuos machgebildeten Alltagssprache und *мат*-Elementen durchsetzt sind, wobei letztere eine gegenläufige Funktion gewinnen: „[...] отборно-грязный мат звучит как псалмопение“ (Kuricyn 1992, 300). Der Einsatz von Diminutiven (Ėpštejn 1997, 8) flankiert dies auf der Ebene der Personennamen. Schon mehrfach angesprochen wurde die Herabziehung von konventionell in hohen Registern verorteten Prätexten (Levin 1996, 491). Diese vielfältigen Verringerungen gilt es als Repräsentationen von Erniedrigung zu registrieren. Doch die Erniedrigung ist auch hier nicht der einzige Vektor: Wie niedere Sprachschichten durch die Kontamination mit höheren selbst rehabilitiert werden, so wird die Herabziehung nie ins Extrem getrieben; *мат*-Flüche werden oft nicht ausgeschrieben, ein Kapitel überhaupt ‚zensiert‘, das heidnische Potential des *мат* (s. Uspenskij 1994), das theoretisch zur Degradierung des christlichen Intertextes dienen könnte, also nicht bis ins Letzte ausgebeutet. Litotes-Figuren nehmen die Negationen wieder zurück, oder besser: pflanzen ihnen ein zweiten Vektor, den der Erhöhung ein.

Wie das letzte Niedere nicht gesagt wird, so bleibt auch das Höchste unausgesprochen. Die apophatische Theologie der Ostkirche (Dionysius Pseudo-Areopagita, bes. PG 3,1048AB) wird markiert aufgerufen: „почтим минутой молчания то, что невыразимо“ (*МП* 22). Es gibt einen vernichtenden höheren Maßstab, der alles menschliche Reden unangemessen erscheinen lässt: die „вечно живущие ангелы и умирающие дети“. Analoges gilt für das ausgesprochen häufige Motiv des Verstummens (Stewart 1999, 30), das man so interpretieren kann, dass das Eigentliche nicht gesagt wird und erst noch zu konkretisieren ist. Diese apophatische Strategie lässt sich, wie Geisser-Schnittmann anführt (1989, 118), daneben auch auf den Habitus des *юродивый* zurückverweisen, in welchem demzufolge Kenosis und Apophatik zusammengehen. Der angeführte apophatische Gottesbeweis (*МП* 54) zielt in eine ähnliche Richtung.

Wo ein Rest offengelassen wird, wird eben durch das Offenlassen ein undarstellbares Numinoses suggeriert – im Mythos wie im Göttlichen/Heiligen. Das Fragment ist eine der privilegierten Strategien der sakralen Repräsentation. Ke-

nosis und Apophatik bilden dabei allerdings zwei Facetten negativer sakraler Repräsentation: Wie die kenotische Unähnlichkeit, so gibt sich auch die apophatische Leere als minimaler Verweis auf ein Transzendentes zu lesen. Im Gegensatz zum Idealtypus ‚positiver‘ Repräsentation (wenn es so etwas gibt) aber bleiben kenotische wie apophatische Repräsentation immer auf der sicheren Seite – und sie können immer auch nicht-sakral gelesen werden. Der negative Verweis schützt sich vor Falsifikation und Kitsch, begibt sich damit aber der kommunikativen Eindeutigkeit. Das ist – positiv wie negativ – der Grund für die Zerstrittenheit der Forschung über die Gretchenfrage.

Die Waffenbrüderschaft von Kenosis und Apophatik in Sachen Repräsentation hat ihre Grenzen. Sind Momente des Verstummens der apophatischen Repräsentation zuzurechnen, so ist der Clou der kenotischen Repräsentation in der Kataphatik verortet, und zwar in der Unähnlichkeit von Repräsentant und Repräsentat. Apophatische „non-images“ sind von kenotischen „least adequate images“ abzugrenzen. Letztere sind es, welche die kenotische Abstiegsbewegung nachzeichnen („descending order of decreasing congruity“, Ěpštejn 1999; 368.372).¹⁷

Kenotische Intertextualität

Der literaturwissenschaftlich interessanteste Zweig der Repräsentation der Kenose im doppelten Sinne von Repräsentationsformen von Kenosis und kenotischen Repräsentationsformen dürfte bei *MII* die sehr eigene Form von Intertextualität sein, die nicht minder Unähnlichkeit generiert als die übrigen angeführten Repräsentationen. Einige der Mechanismen der Intertextualität von *MII* hat Jurij Levin schon in seinem Aufsatz *Семиосфера Венички Ерофеева* aus der Lotman-Jubiläumsschrift von 1992 herausgearbeitet.

Levin (1992, 490) führt zum einen Kontaminationen von Evangelienstellen mit anderen Quellen vor: Die Sentenz „я, возлюбивший себя за муки, как самого себя“ (*MII* 27) kontaminiert Othellos Charakterisierung Desdemonas („She lov'd me for the dangers I had pass'd“, Szene I 3) und den ethischen Merksatz „Du sollst Deinen Nächsten Lieben wie dich selbst“ (3 Mos 19,18; Mt 19,19). Daneben gibt es auch einige Zusammenspannungen verschiedener Evangelienstellen wie der Lazarus-Episode (Jh 11,43) mit der Auferweckung der Tochter des Jaïrus (Mk 5,41) sowie mit den Wunderheilungen (Mk 5,8; Lk 5,23f; vgl. Levin 1996, 38). Diese „Verunreinigung“ des intertextuellen Bezugs streicht eine vermeintlich „lineare Repräsentation“ durch, nicht aber Repräsen-

¹⁷ Zu kenotischen Repräsentationsformen vgl. auch Meyers Begriff der „kenotischen Spracharbeit“ (Meyer 2002).

tation überhaupt. Verschiebung wird vielmehr als integral (als für sakrale Rede unverzichtbar) inszeniert.

Der zweite, für unseren Zweck noch entscheidendere Mechanismus ist derjenige der Transformation (s. Levin 1992, 489). Auch diejenigen Forscherinnen und Forscher, welche die These vom Modus der Parodie vertreten, veranschlagen eine Veränderung des Prätextes bei seiner Evokation im Posttext: Erofeevs Parodie sei eine „repetition with a difference“ (Martin 1995, 33, mit einer ebenso treffenden wie banalen Definition von Linda Hutcheon), ein „смещение“ (Lipoveckij 1997, 173). In Anbetracht der jeden Prätext hochgradig verändernden Intertextualität von *MII* im Sinne von Transformation ist es triftig, hierfür den Begriff des „Transtextes“ – in einem eigenen Sinne (der nicht dem Genetteschen, 1982, 12f, entspricht) – anzusetzen.¹⁸

Wie aber sieht es mit der Interpretation dieser ‚Transtextualität‘ im Hinblick auf einen religiösen, para- oder antireligiösen Gehalt aus? Gerade die Bibelzitate sind, wie gesehen, oftmals hochgradig verändert, was die Interpretation von der *parodia sacra* (Drubek-Meyer 1991, 95) mit doppelter Entmythologisierung sowjetischer wie christlicher Eschatologie (ebd.) zunächst plausibel erscheinen lässt. Folgte man dieser Auffassung, gäbe es nur einen Vektor, nämlich die Erniedrigung. Geisser-Schnittmann entwirft im Kontrast dazu ein vertikales „Triptychon“ (1989, 235f), dessen Basis das Evangelium, dessen Mittelteil das Bewusstsein des Helden und dessen oberer Teil das Geschehen von *MII* bildet. Ihr Bewegungsmodell ist das der Oszillation von Alltag und Evangelium durch das Prisma des alkoholisierten Bewusstseins. Diese Oszillation gibt einen wichtigen Hinweis auf den dialogischen Charakter von Intertextualität. Es sind, gerade bei *MII*, zwei Bewegungen: hin und zurück. Natürlich ist die Transformation und Verunähnlichung des Prätextes im Intertext nach konstruktivistischem Konsens das Werk des Posttextes; nähme man die Verunähnlichung aber einmal – etwa mit Kristevas Begriff des „génotexte“ (1970, 72) – heuristisch als vom Prätext angestoßene, von ihm generierte Bewegung, so entspräche dies strukturell der Kenose des göttlichen Logos. Es bräuchte nicht gleich eine Intertextualitätstheorie, die dem Prätext die alleinige, aktiv transformierende, auto-apatropetische Rolle zumäße (und nicht, wie Bloom, dem Posttext eine hetero-apatropetische), wohl aber ein Modell des Austausches, der „Interferenz“ (Lachmann 1990, 63) innerhalb eines Netzwerkes (Clayton 1991, 49f), in dem zum einen der Prätext auf den Posttext einwirkt und im Gegenzug der jeweilige spätere „phénotexte“ (Kristeva 1970, 72) den „génotexte“ affiziert.

Dieser Austausch ließe sich dann von der Warte der kenotischen Christologie nicht nur als Medium von, sondern als Zeichen für kenotische Repräsentation

¹⁸ Dabei wird nicht mehr vorrangig der Fokus auf den späteren Text gerichtet (für Genette ist B immer der frühere, Genette 1982, 13), sondern auf die Veränderung eines früheren Textes A bei seiner Neuevokation in einem späteren Text B.

lesen: Kenosis wie „Transtextualität“ bedeuten eine Depotenzenierung der Präexistenz des Logos/des Prätextes, eine Bewegung, die mit religionswissenschaftlichen Begriffen wie Verweltlichung oder Desakralisierung bzw. intertextualitätstheoretischen wie „transposition“ (Kristeva 1978, 69) oder „travail de transformation“ (Jenny 1976, 262, auch: Genette 1982, 14f; Lachmann 1990, 39) parallel erfasst werden kann, – eine Bewegung, der aber der Rückverweis auf den Logos/den Prä- oder Genotext in der neu transformierten, irdischen bzw. phänotextuellen Gestalt eingeschrieben bleibt.

Das Evangeliengeschehen und mit ihm die paulinische kenotische Christologie werden in der Kulturgeschichte über viele Vermittlungsstufen transportiert; als ob Erofeev diese kulturgeschichtliche Transformationen ausstellen wollte, wird in *МП* das Evangeliengeschehen auf „Umwegen“ über spätere Quellen in Form von Zitatzitaten¹⁹ evoziert: Der Kelch aus dem Garten Gethsemane (Mk 14,36; Mt 26,39.42) und die Eucharistiefeyer werden als Zitate aus der russischen Fassung von Wagners *Lohengrin* aufgerufen (*МП* 20). Besonders wichtig sind sekundäre Evangelienverweise über Michail Bulgakov und Fedor Dostoevskij, Boris Pasternak und Goethes *Faust* (Gasparov/Paperno 1981, 393-396). Dazu hier nur ein Beispiel: die vielen Imperative „смирись“ und „чтобы не сумел загордиться человек“ (*МП* 17) können auf ein Zitat aus Dostoevskijs epochemachender Puškin-Rede von 1881 zurückgeblendet werden: „Смирись, гордый человек, и прежде всего слыми свою гордость“ (Dostoevskij 1984, XXVI 139; vgl. Levin 1996, 31). Veničkas in Tönen des Hohen Liedes besungene, promiske Geliebte in Petuški ist über die Prostituierte Sonja aus *Пресутиление и наказание* mit Maria Magdalena – und zugleich mit der Demut Christi – verbunden (Ryan-Hayes 1995, 90). Das Motiv schließlich, dass Christus bei seiner Segnung einen Flecken Erde ausgelassen haben könnte, begegnet erstmals als Verweis auf Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* (*МП* 83). Es handelt sich nun bei Erofeev – wieder eine Aktantenverschiebung – um eine eventuelle Verlassenheit des Menschen durch Christus, nicht Christi durch den Vater. Angesichts der Distanzierung vom Sowjetemblem Kreml stellt sich aber die Frage, ob ein Prätext wie der des Kommunisten Levi zuverlässig sein kann, ob nicht vielmehr, wenn man Christus schon als gesetzt annimmt, das Ausnehmen eines Winkels auf der Erde von der Erlösung paradox ist.

Kenosis figuriert damit in *МП* zugleich als Motiv wie als generative intertextuelle Struktur. Wenn Stewart behauptet, dass Erofeev den „zutiefst ‚monologischen‘ Inhalt der Heiligen Schrift ins dialogische Zwielficht rückt“ (Stewart 1999, 70), so lässt sich dies von der Kenose her entkräften, die ja selbst einen Dialog in Szene setzt. Kenotische, Unähnlichkeit generierende Intertextualität

¹⁹ Strukturmuster bemerkt von Gasparov/Paperno (1981, 391), zum Terminus s. Smirnov 1983, 286-288.

dürfte ein besserer Begriff sein zur Beschreibung des Evangelienrekurses von Venedikt Erofeev als der durch Paperno/Gasparov (1981, 391) eingebrachte von *МП* als „apokrypher Variante“ des Evangeliums; denn das Apokryphe steht zum Kanonischen in einem axiologisch problematischen Verhältnis, das Kenotische aber verhält sich zum Göttlichen nicht als Wertverlust,²⁰ sondern als unähnliche Repräsentation und – dadurch gerade befördert anstatt vermindert – Liebestat (so die Begründung für die Selbsterniedrigung Christi in 2 Kor 8,9).

In einer kenotischen Repräsentation, wie sie sich in Zitatstreuungen, Zitatzitaten und anderen Verfahren der Transformation realisiert, passiert mehr und anderes als eine bloße Ausstellung der Zitathaftigkeit durch eine „Metarelation“ und „Entmotivierung“ (Smirnov 1983, 286.288) und mehr als eine bloß destruktive Parodie. Die Unähnlichkeit des – verschobenen, unangemessenen – Repräsentanten entwertet das Repräsentat nicht, im Gegenteil.

Paradoxe

Evangelium und Alkoholismus, Christologie und Sowjetalltag... Zwei Sphären, zwei ontologisch geschiedene Seinsbereiche, die aber doch durch die Brücke der Intertextualität, der Kontamination in Verbindung gebracht werden. Eine ontologische Bestimmung des Verhältnisses der beiden Sphären geht an der literarischen Realität vorbei: Geisser-Schnittmann konzeptualisiert *МП* zunächst als duale Alternative „Бог или спирт“ (1989, 239), um diese mit Blick auf das Ende zu einem Monismus, zu auswegloser Diesseitigkeit zu reduzieren. Besser wäre, anstelle von Diesseitigkeit von Literarizität zu sprechen – und ob diese wirklich ausweglos ist, steht noch dahin. Akzeptierte man die ontologische Alternative Gott *oder* Spiritus, so ergäben sich entweder eine bloß scheinhafte geistige Sphäre (darauf laufen alle Lesarten der religiösen Bezüge in *МП* als einer Parodie hinaus) oder umgekehrt eine falsche Natürlichkeit („Ибо сама эта натуральность мнимая!“, Drawicz 1984, 8) bzw. wenigstens eine werthafte Subordination des Niedrigen unter die höhere geistig-geistliche Soteriologie (Colucci 1983, 278).

Aussichtsreicher ist eine die Literarizität ernst nehmende, rhetorische Beschreibung: Geisser-Schnittmann schlägt die Rede vom Oxymoron vor (1989, 34). Performativ verfolgt Živolupova eine Rhetorik des Paradoxes, wenn sie das Sujet von *МП* folgendermaßen nachzeichnet: „странствующий юродивый, путешествующий от Московского Кремля в Петушки, он был вне этого

²⁰ Allerdings entzündeten sich am Problem der paulinischen Kenose und der logoschristologisch gesetzten zwei Naturen die großen Häresien des frühen Christentums (Doketismus, Arianismus, Nestorianismus, Monophysitismus), die durch die paradoxen Formeln der ökumenischen Konzilien gebannt werden sollten, ohne je ganz stillgestellt werden zu können. Etwas provokativ Inoffizielles bleibt der Kenosis-Figur eingeschrieben.

мира, будучи включенным в него [...]“ (Živolupova 1992, 79). Und auch Levin kontaminiert zwei sich ausschließende Beschreibungsweisen: Einmal sagt er, es gebe in *MII* ein „переплетение двух миров“ (1992, 497), ein Springen zwischen Erniedrigung und Erhöhung (ebd., 498), ein anderes Mal sieht er eher ein komplementäres Verhältnis: „каждое низкое явление имеет и свою высокую ипостась, и наоборот“ (ebd.). Fast genauso Gasparov/ Paperno: „Каждое событие существует одновременно в дух планах [...]“ und „[...] характерное для повести слияние низкого и высокого“ (Gasparov/Paperno 1981, 389-399). Diesen Paradoxen als Beschreibungen der „zwei Welten“ in *MII* zuzustimmen, ist das Eine. Das Andere, sie vom Gegenstand, nämlich der Christus-Motivik und der christologischen Tradition her in die Reihe der Vorläuferversionen solcher Paradoxe einzuordnen. Diese Tradition hatte nämlich in den für die Dogmatik der gesamten europäischen Christenheit zentralen paradoxen Christologie des Konzils von Chalcedon 451²¹ sowie der nochmaligen Verschärfung dieser Paradoxe in der nechalcedonischen Christologie (etwa in den Formeln des Konzils von Konstantinopel 533)²² ihre höchst autoritative, kanonische Formulierung erhalten: Christi Naturen haben zugleich als ungetrennt *und* unverbunden zu gelten: Durch die Erniedrigung Christi wird das Körperliche gerade nicht negiert; es hat, in seiner Unähnlichkeit mit dem Göttlichen, seine legitime Bedeutung als dessen unähnliche, verfremdende Repräsentation in der Welt – mit einer Rhetorik der *humilitas*; das Körperlich-Weltliche (hier sowjetischer Alltag, Alkohol etc.) hat also durchaus seine integrale Funktion. In jeder kenotischen Repräsentation erscheint die Kluft von göttlicher und menschlicher Natur Christi als unüberbrückbar und wird zugleich in Unähnlichkeit überbrückt. Das rhetorische *vitium* der *humilitas* wird durch die unähnlich-paradoxe Verweisrelation von unten nach oben zur „Kippfigur“ (Meyer 2001, 464); das *vitium* wird kuriert.

Die christologischen paradoxen Kompromissformeln der ökumenischen Konzilien fordern eine bestimmte Auffassung von Kenosis: Christi Selbsterniedrigung dürfe keinem Wandelmodell folgen, sondern die zwei Naturen Christi müssten in vollem Paradox nebeneinander, unvermischt und ungetrennt,²³ bestehen. Ist die christologische Konzeption von *MII* nun in diesem Sinne ortho-

²¹ „θεὸν ἀληθῶς καὶ ἀνθρώπου ἀληθῶς τὸν αὐτὸν / wahrer Gott und wahrer Mensch“ (Wohl-muth 1998, 86).

²² „ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν, τὸν τοῦ θεοῦ λόγον, σαρκωθέντα καὶ ἐνανθρωπήσαντα, καὶ τοῦ αὐτοῦ τὰ τε θαύματα καὶ τὰ πάθη, ἅπερ ἐκουσῶς ὑπέμεινε σαρκί / ein und derselbe sei unser Herr Jesus Christus, der Logos Gottes, der Fleisch und Mensch geworden ist, sowie ein und demselben gehörten die Wunder und Leiden zu, die er freiwillig im Fleisch ertrug“ (Wohl-muth 1998, 114).

²³ So das Chalcedonense: „ἀσυγχώτως, ἀτρέπτως, ἀδιαίρετως, ἀχωρίστως / unverändert, un-unterschieden, unvermischt und ungetrennt“ (Wohl-muth 1998, 86).

dox? Eignet sich darin eine Veränderung der höheren, ideellen Sphäre zur niederen Knechtsgestalt des Alkoholikers oder stehen Oben und Unten in einem paradoxen, verbunden-unverbundenen Nebeneinander?

Die Schwierigkeit einer solchen Frage liegt in der Übertragung christologischer, Anschaulichkeit programmatisch ausschließender Dogmen auf die Beschreibung eines literarischen Textes, der allein durch seine Fiktionalität eine gewisse Darstellungsfunktion für sich reklamieren muss. Doch, so könnte und müsste die Frage reformuliert werden: Ist *MII* wirklich ein ‚positiv‘ darstellender Text? Auch wenn man dies in Zweifel zieht, so bleibt noch ungeklärt, auf welches textuelle ‚Oben‘ denn die göttliche Natur Christi projiziert wird (die Projektion des ‚Unten‘ der Knechtsgestalt von Phil 2,7 auf den obdachlosen Alkoholiker ist unproblematischer). Ist dieses ‚Oben‘ etwa eine von allen Alkoholwirkungen unaffizierte geistige Souveränität des hoch-intellektuellen Helden Venička (Stewart 1999, 56), wie einige Rezipienten mit Blick auf den Habitus des historischen Autors vermeinen lassen? Nein. Es ist nämlich durchaus nicht so, wie die Bekannten und Forscher für den Menschen Venedikt Erofeev bewundernd annehmen, dass der Alkohol auf den Helden ernüchternd, also quasi gar nicht wirkte (damit würde an den Christus-Nachahmer Venička ein Maßstab der Unwandelbarkeit angelegt, wie er sich christologisch allein für den Logos, den präexistenten Christus geziemt): Im Suff redet Venička wie seine Mitreisenden bspw. primitiven interkulturellen Schablonen (*MII* 79-84) oder Sexismen (*MII* 70) das Wort. Der Held genügt in diesem Text, besonders in seinem fortschreitenden Delirium, durchaus keinen intellektuellen oder intellektual-ethischen Ansprüchen, sondern erscheint an vielen Stellen als gemeiner Schwadronierer mit pseudointellektuellen Verlautbarungen (etwa „*Мне как феномену присущ самовозрастающий Лорос*“, *MII* 80f); allein, durch dieses besoffene Geschwätz scheint andeutungsweise immer wieder etwas anderes durch, das durch diese niedere, alkoholische und schwadronierende Ebene rein *ex negativo* evoziert werden kann. Geistigkeit wäre demnach hier höchstens als metaphysische Geistlichkeit *ex negativo* zu begreifen, nicht als intellektuelle Stringenz oder gar ethische Korrektheit der politischen Rede.

Wenn man dagegen weniger auf den schwankenden Intellekt des Delirierenden abzielt, sondern den christologischen Intertext als eigene, und zwar den gesamten Text von Anfang bis Ende durchziehende Bedeutungsschicht liest, so ergeben sich zwei selbständige, einander nur bisweilen überschneidende Sujets, deren jeweilige Souveränität aber nicht angetastet wird (vgl. Smirnova 1990, 60). Da ist die „physische“ Natur des Helden (zu der auch der irdische, von der Biochemie der Physis abhängige Intellekt gehört) und eine „mystische“ Intertextebene (vgl. die oben zitierte triadische Anthropologie, *MII* 18). Damit würden dann keineswegs die zwei Naturen Christi an seinem Imitator Venička in einer Person wiederholt. Vielmehr schwebt über der irdischen Natur der mysti-

sche Intertext. Und dann gibt es weniger zwei gegenläufige und sich an einer bestimmten Stelle kreuzende Vektoren von Erniedrigung und Erhöhung, sondern ein Nebeneinander, ein zeitneutralisiertes Paradox. Der These von Smirnova, dass der Christus-Text gegen Ende zunehmend ernster behandelt würde, muss man nämlich nicht unbedingt folgen, wenn man nicht von einer anfänglichen despektierlichen Parodie des Evangelien-Geschehens ausgeht, sondern von Anfang bis Schluss eine kenotische, also stets unangemessene Repräsentation ansetzt. Was am Ende mit dem Evangelien-Intertext geschieht, jene stärkere Stringenz und stellenweise adäquat reproduzierte Abfolge der Ereignisse, bildet lediglich den narrativen Sog der Passion Veničkas.

Die jeweilige Ausformung des Christus-Intertextes unterliegt durchaus dem Filter durch den entsprechenden physiologischen Zustand des Helden; die allzeitige Präsenz und Dominanz dieses Intertextes wird davon aber nicht tangiert. Die dogmatische Alternative von Wandel und Kontinuität, von Trope und Paradox muss für Erofeevs literarischen Text reformuliert werden: Die menschliche Natur des Alkoholikers unterliegt dem Wandel; die (mehr oder weniger reale) Handlung von *MII* verläuft nach dem Muster fortschreitender Erniedrigung, während die Kontinuität der christus-motivischen Ebene der Person daneben bestehen bleibt.

Der äußere Anschein einer Reise wird durch die Gliederung nach Streckenabschnitten und mehrfache Bezüge auf Radiščevs *Путешествие из Петербурга в Москву* lange aufrechterhalten. Entscheidend sind aber im Gegensatz zu Radiščevs Reise nicht die Haltepunkte, sondern die Phasen zwischen den Stationen. Das mag einen zweiten trügerischen Anschein erzeugen, den des Genres der geistlichen Reise (des *странства*, Gasparov/Paperno 1981, 387), aber auch dieser wird letztlich wie der Chronotop Zug unterlaufen.

Schon früh im Text wird wiederholt (*MII* 39-85) angedeutet, dass die Reise nicht zur Ankunft am Ziel Petuški führen würde. Spätestens ab *Орехово-Зуево – Крым* haben die Stationsangaben keine Entsprechung mehr in der von Lese-rin oder Leser zunächst angenommenen Fortbewegung des Zuges (vgl. Levin 1996, 28) und bezeichnen nur noch Veničkas Selbsttäuschung, die offenbar wird, als auf Veničkas Frage, wie weit es noch bis Petuški sei, Anwohner (er streift nun durch Vorgärten – welches ist der Traum: das Fahren mit dem Zug oder das Gehen zu Fuß?) nur mit höhnischem Lachen antworten (*MII* 97). In der zweiten großen Traumsequenz wird die Angst des Nicht-Ankommen-Könnens durch eine fünf Rechenaufgaben stellende Sphinx personifiziert (*MII* 102-105). Da in diesem Traum anscheinend Tagesreste verarbeitet werden und im vierten Rätsel der Kursker Bahnhof, im fünften Rätsel Minin und Požarskij vorkommen, wird fraglich, ob Venička denn überhaupt je im Zug gesessen hat oder in seinem Ideenraum – mit Einsprengseln Moskauer Eindrücke – gefangen ist. Das Verfehlen des realen Raumes gipfelt in der Ortsangabe *Петушки. Перрон (МП*

113), als wieder der Kursker Bahnhof in Moskau erreicht ist, von wo der Weg weiter führt zu *Петушки. Садовое кольцо* – der Moskauer Ringstraße, an welcher der Kursker Bahnhof liegt (*МП* 116). Hier kommt Venička die Einsicht, Petuški verschlafen zu haben (*МП* 118).

Die Endstation der Bahnstrecke nach Petuški wird als wiedergefundenes Paradies gekennzeichnet, wo die Erbsünde aufgehoben wäre (*МП* 37) und Himmel und Erde zusammenstoßen würden (*МП* 38); die Ankunft dort wäre eine irdische Erhöhung, wogegen der Erzähler immer wieder antiutopische Formulierungen in Anschlag bringt²⁴ – antiutopisch im Sinne einer Gegnerschaft gegen immanente Erlösungsmodelle wie das Bild des Goldenen Zeitalters und insbesondere gegen das sowjetische Modell. Ein solch irdisch-utopisches Petuški bleibt außer Reichweite.

Alle Bewegung erweist sich so als Schein. Die Reisefigur von *МП* wäre mit Holt Meyer (1995, 480) als Verirrung, ja das Reisen als ein Fortkommen im irdischen Raum überhaupt als Irrtum lesbar. Der Titel *Москва-Петушки* kann unter diesem Blickwinkel auch einmal anders denn als Angabe der Bahnstrecke gelesen werden: es ist die paradoxe, simultane Koexistenz zweier Perspektiven, der irdisch-schlechten (Moskau) und die einer bescheidenen, durch die misslingende Reise dekonstruierten Utopie (Petuški). Petuški repräsentiert dann kenotisch-unähnlich die Erlösung. Doch auch mit dieser Desillusionierung von Bewegung im literarischen/irdischen Raum ist es noch nicht getan. Denn die Desillusionierung von Fortbewegung und Fortschritt in der Sowjetunion, im menschlichen Dasein überhaupt gibt ja erst den Blick frei auf die darüber ruhende Bedeutungsebene der Intertexte – den Gedächtnisraum der europäischen Kulturgeschichte und das durch das Evangelium vertretene Heilsversprechen. Die Art und Weise ihrer intertextuellen Evozierung aber lässt kaum darauf schließen, dass es hinter der illusorischen Bewegung eine andere, höhere Bewegung gibt. Beide Intertexte – Evangelium und europäische Kulturgeschichte – zeichnen sich in *МП* eher durch kontinuierliche Präsenz aus. Die vermeintliche Reise von Moskau nach Petuški ist so eher eine Unveränderlichkeitschiffre; das literarische Sujet wird derealisiert und das irdische Geschehen dahingehend entwertet, dass es seine Bedeutung erst im Blick auf das dahinter aufscheinende Nicht-Geschehen gewinnt.

Die Intertexte werden also über den gesamten Text verstreut, anstatt in eine logische Entwicklung eingebaut zu werden, sodass auch der Passionssoj am Ende die dauerhafte Präsenz der intertextuellen Bedeutungsebenen nicht überzeichnen kann. Denn die „richtige“ Reihenfolge der Aufrufung ist für einen so prinzipiell unerreichbaren Genotext wie das Evangelium Christi eine obsoletere

²⁴ „Мое завтра светло. Да. Наше завтра светлее, чем наше вчера и наше сегодня. Но кто поручится, что наше послезавтра не будет хуже нашего позавчера?“ (*МП* 39).

Folgerung. Die literarische Form des dauerhaft präsenten christologischen Intertextes übernimmt die Funktion der absenten Präsenz des göttlichen Logos, ist wie dieser kontinuierlich vorhanden und bleibt von den Tropen im Leben des Menschen Jesus/Venička untangiert.

Daraus lässt sich eine methodologische These ableiten: Der Text hält durch die (kenotischen) Paradoxe, die Repräsentation des Ähnlichen durchs Unähnliche, die Rezeption relativ offen (davon zeugen die Uneinigkeit der Forschung über die Gretchenfrage wie der Topos von der „Rätselhaftigkeit“ des Textes, Stewart 1999, 15). Eine Interpretation sollte Aspekte des betrachteten Textes ähnlich spiegeln, d.h. diese Offenheit bewahren. Wenn dabei die religiöse Provokation des Textes nicht durch eine Apotheose der Intertextualität selbst angetrieben werden soll,²⁵ die ‚Transtextualität‘ auch in ihren semantischen Effekten respektiert werden sollen, dann ist die Chiffre der Kenose diejenige, die diese Offenheit am besten spiegelt. Eine Interpretation, die in ihrer eigenen Form der unähnlichen Interpretation des Ähnlichen gerecht werden wollte, die also selbst kenotisch verführe, stünde allerdings vor dem methodischen Abgrund, ihren Gegenstand gezielt verfehlen zu sollen.

Während die Darstellung des *status exinanitionis*, Sklavengestalt und Alkoholikerwelt, mit negativen Mitteln operieren konnte und so, ohne selbst falsifizierbar zu werden, auf den Evangelien-Intertext und das christliche Versprechen der Exaltation verweisen konnte, ist die Darstellung der Erhöhung selbst, eine Poetik der Auferstehung, wenn sie denn irgendwie positiv repräsentierend verfahren wollte, eine besondere Herausforderung an Darstellungsmittel wie Geschmack.²⁶

Leistet *MIT* nach dem Durchgang durch die Leidensgeschichte auch noch eine Darstellung der Auferstehung? Die Forschung meint in der überwiegenden Mehrheit, dass nein. Das Ende sei vielmehr die Ent-täuschung jeglicher Auferstehungsprojektionen. Der Held bleibe nach all dem vergeblichen Leiden (Drubek-Meyer 1991, 95) in einem Teufelskreis gefangen (Ryan-Hayes 1995, 83). Das schöpferische Projekt einer Autotransformation des Materiellen ins Ideelle scheitere (Živolupova 1992, 84), eine Hoffnung auf das Wunder der Auferstehung gebe es nicht (Geisser-Schnittmann 1989, 240. 244. 266; Zorin, in Frolova 1991, 121; Lipoveckij 1997, 161; Bondarenko 1999, 185). Ja, mit dem Tod gingen alle geistigen Werte unter (Al'tšuller 1982, 85), sodass der Schluss des Poems nicht nur den Tod des Helden, sondern den Untergang von allem und jedem, eine Apokalypse ohne Auferstehung (Tumanov 1996, 101.109), ein teuf-

²⁵ „Die ‚Zitate‘ in Erofeevs Text dienen nicht der Sache, sie sind die Sache“ (Stewart 1999, 51).

²⁶ Auch Phil 2,9 kann mit der Nichtnennung des „Namens“ als apophatische Repräsentation gelesen werden.

lisches Kreisen um sich selbst (Zappi 1999, 331) oder das zirkuläre Ende einer Totenreise in der Hölle (Kuricyн 1992, 303) darstelle.

Das Heilsversprechen des Christus-Textes werde, so die fast konsensuelle Lesart der bisherigen Forschung, im letzten Moment nicht eingelöst: Der Held gelange nur zum vorletzten Buchstaben des Alphabets, zum ю, nicht zum я (Ich), nur zur vorletzten Stufe der Treppe, aber nicht bis ans Ziel (*МП* 122; Küpper 2002, 234); der Kremл' bleibe das Reich des mächtigen Todes (das Teufelsreich, das von Christus wirklich und wahrhaftig nicht gesegnet werden könne, so Al'tšuller 1982, 84); den Helden ereile – nach vielen Vorläufen im Text – das scheinbar endgültige Verstummen.

Doch ist angesichts der ja allseits bekannten Topik des Erlösungsversprechens der Evangelien ein Argument wie das vom unüberwindbaren Reich des Todes überhaupt schlagend? Ist eine Konstellation von christlicher Erlösung denkbar, die auch am Jüngsten Tage noch bestimmte Felder ausgrenzte (etwa einen dem Teufel allein untertanen Bereich)? Ist der Evangelien-Intertext durch den Gang der Handlung überhaupt affizierbar? All das läuft den Implikationen des Christus-Intertextes jedenfalls zuwider. Von diesem her gesehen, so Levin, stellt es sich anders dar: „если алкаш свое состояние выражает с помощью цитат из Евангелия и Тютчева, то не все еще потеряно, не все так отчаянно безнадежно“ (Levin 1992, 498). Hier besteht also das Problem, zugunsten welcher Seite die Spannung aufgelöst wird. Die Interpretation muss entweder, wie bisher meist geschehen, eine hierarchisierende Entscheidung treffen (die Handlung über den Intertext stellen), oder sie muss, die Spannung selbst beschreibend, diese offen halten.

Das vermeintliche Verstummen am Ende lässt da ein nochmaliges Einhaken zu: Nach dem Verlust des Bewusstseins, trotz Stich in den Kehlkopf, verliert der Erzähler seine Stimme noch nicht, sondern es ertönt aus dem Off: „И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не придѹ“ (*МП* 122). Diese Variante des Kreter-Paradoxes sollte nicht gänzlich unerklärt bleiben: Wenn jemand sagt, er sei seither (also seit einem früheren Zeitpunkt) nicht bei Bewusstsein, wie kann er dies dann sagen?²⁷ Entweder er ist nicht bei Bewusstsein, dann spricht er nicht, oder er spricht und hat (irgendeine Form von) Bewusstsein. Hier wird gesprochen – und das von einer höheren Warte als der des bloßen (menschlichen) Bewusstseins (wie Prochorov [2001, 131] meint)? Oder man bleibt bei der Ausdeutung des performativen Paradoxes: Nach dem Verlust des Bewusstseins gibt es dann trotzdem noch Bewusstsein. Und dieses Paradox ist ja nun aus der christlichen Botschaft nur allzu bekannt; Leben nach dem Ende des Lebens. Das

²⁷ Ljubimova weist noch darauf hin, dass nach dem „Ende des Bewusstseins“ ja noch der Paratext mit der Ortsangabe „На кабельных работах в Шереметьево – Лобня. Осень 69 года“ folge (Ljubimova 2001, 138, *МП* 122), also weiter gesprochen werde.

Kreter-Paradox inszeniert hier also eine minimale Repräsentation von Auferstehung, von Kontinuität *post mortem*.

Am Ende steht die paradoxe, sich selbst annihilierende Form sakraler Repräsentation – ohne dogmatische Aussage oder persönliches Credo. Es bleibt der Leserin oder dem Leser von Erofeevs Widersprüchen wie den Rezipientinnen und Rezipienten der chalcedonischen Paradoxe immer die Wahl zwischen dem Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch und dem *credo quia absurdum*. Die in diesem besonderen Fall mit der Kenosis funktional alliierte apophatische Repräsentation aber bleibt unverbrüchlich sakral; sie als Festlegung auf das Gegenteil – „eine Auferstehung gibt es nicht“ – einzuengen, verkennt die von Venedikt Erofeev eingesetzten religiösen Wurzeln dieser Repräsentationspraxis.

Eine solche sakrale Repräsentation leistet in der Tat eine Transzendierung, die – das ihre negativ-sakrale Spezifik – eben nicht darauf festlegbar ist, ob sie denn rein sich selbst beschreibt oder doch mystisch affiziert ist, ob sie referentiell oder figural ist (de Man 1998, 83f). In der Selbstüberschreitung berühren sich kenotische Repräsentation und Humor im Freudschen Sinne²⁸ als „siegreich behaupteter Unverletzlichkeit des Ichs“ (Freud 1948, 385) – die christliche Botschaft verheißt ja dem irdischen Ich eine zweite, unverletzliche Dimension, die auf dieses irdische Ich wie auf „ein Kind“ herunterblicken kann (Freud 1948, 386) –, die „Würde“ verleiht, aber einen positiven Beleg schuldig bleibt. Der Humor ist der Modus von Erofeevs kenotisch-christologischer Intertextualität²⁹ – und ist vielleicht gar die Zuschreibung des im Anlaut russischer Wörter seltenen Lautes ю an das Kleinkind als Chiffre für den юмор, personifiziert im Verhaltensmodell des юродивый zu lesen? Aus orthodoxer Sicht wäre eine handgreiflichere Repräsentation von Auferstehung ethisch Hybris, dogmatisch Häresie, ästhetisch Kitsch. Alle drei Fallstricke umgeht der Text.

Christologie von Held und Autor

Held und Erzähler tragen den Namen des Autors. Doch schon Erofeev selbst hat das *granum salis* eingestreut: Auf Prudovskijs Frage „А насколько биографичны бессмертные твои записки“ antwortet Erofeev 1990 sibyllinisch „Почти...“ (Erofeev/Prudovskij 2000, 438). Unabweisbar richtig ist aber, dass mit der Namensgleichheit eine mythenschaffende Strategie einsetzt: „автор воссоздает в нем самого себя, Веничку, так что Веничка жизни и Веничка поэмы становятся одним лицом, а это уже начало мифа“ (Ерпштеjn 1997, 4). Vielen

²⁸ „Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag“ (Freud 1948, 385).

²⁹ Vgl. Murav'evs Erinnerung „я ему представлял католичество как соединение рассудка и чувства юмора“ (Murav'ev in Frolova 1991, 90).

Texten, in denen ein Ich-Erzähler, sei es nach dem Märtyrer-Modell wie bei Avvakum (s. Kusse 2002), sei es in unähnlicher Übersetzung wie bei Erofeev, Christoformität für sich reklamiert, ist eine gewisse autobiographische, selbstmythische Note zu eigen. Erofeevs schmales Œuvre erledigt den Rest: Fragmentarizität, d.h. ein großes Potenzial für Konkretisierung, war dazu schon immer ein probates Mittel. Das kenotische Verhaltensmuster bietet neben dem Fragmentarischen eine zweite Leerstelle, die bei der Rezeption gefüllt wird. Dieser Mechanismus der positiven Füllung wird vom Helden Venička ausgesprochen – „Ты лучше посиди и помолчи, за умного сойдешь“ (МП 108) –, vom Text umgesetzt und von früheren Bekannten des Autors und faszinierten Forschern gefüllt.

Es ist also geboten, der Betrachtung der Christoformität des Helden noch die sakrale Füllung der Autorperson, wie sie seinem eigenen *self-fashioning* entspringt und wie sie von Freunden und Verehrern insinuiert wird, zur Seite zu stellen bzw. zu kontrastieren.

Seinen Alkoholismus hat Erofeev zu Lebzeiten nie als Verhängnis beschrieben, sondern wie das Dasein als von der Gesellschaft Ausgestoßener als Programm eingesetzt. Dazu zwei Einschätzungen: „Веничка с веселой благодарностью принимает свою роль изгоя и отщепенца как жизненное назначение“ (Murav'ev 2000, 8). Und: „Он себя разрушал, скорее всего, сознательно. Он разрушал себя как автора – и это отзывалось в погибающем персонаже. Он разрушал себя как персонажа – и это отзывалось в погибающем авторе“ (Ėpštejn 1997, 5).³⁰ Zur Inszenierung des Habitus der Erniedrigung gehören Erofeevs *таночки* wie Oblomovs *халат* (Ėpštejn 1997, 21). Erniedrigung durch Alkohol, durch selbstgewählte gesellschaftliche Degradierung wird bei Erofeev (zumindest ab einem bestimmten Zeitpunkt) als bewusste Wahl eines Habitusmodell ausgegeben. Zu diesem Habitusmodell kommen andere Inszenierungen von Erniedrigung wie die mediale: Der Verlust des Šostakovič-Textes (1972) zusammen mit zwei Wodka-Flaschen in einem Netz erscheint zumindest im Nachhinein als passende textuelle Katastrophe in engem Zusammenhang mit Alkohol (Erofeev/Prudovskij 2000, 440). Die langjährige Verbreitung des Poems *МП* einzig im Sam- und Tamizdat dagegen lässt sich bei Erofeev nur sehr bedingt als *Strategie* medialer Selbsterniedrigung (wie die Samizdat-Ästhetik der Rauheit etwa bei Prigov u.a.) ansprechen. Wohl aber die

³⁰ Der Interpretationen dieses Habitus sind viele. Ėpštejn will der Habitus der Vernichtung eines Positiven als verbindlich für den „Тур“ Künstler in der sowjetischen Realität erscheinen: „[...] две крайности, столь характерные для «модели» художника в советскую эпоху: дар – гонимый, дух – задушенный, судьба – искалеченная“ (Ėpštejn 1997, 6). Erofeev selbst präsentiert eine *captatio benevolentiae*, indem er Erniedrigung als scheinbar banale Überlebensstrategie ausgibt: „поменьше таланта, и тогда ты прекрасно выживешь“ (Erofeev/Prudovskij 2000, 429).

geringe schriftstellerische Produktivität: Dass Venedikt Erofeev nur einen einzigen entscheidenden Text geschrieben hat, verleiht diesem gezielt – 20 Jahre vor dem Tode des Autors – die Funktion eines Schwanengesanges (Ėpštejn 1997, 7).

Der Gegenzug zu dieser Strategie der Mengenreduktion, des Fragmentarischen ist die Selbsterhöhung zum großen Autor (so schon siebzehnjährig in *Žanucku ncuxonama*, wieder im Interview mit Prudovskij, Erofeev/Prudovskij 2000, 437). Wie viel Selbstironie in solchen Aussagen stecken mag (im Frühwerk ist es noch wenig, auch später ist das noch heikel³¹), soll dahingestellt bleiben. Die Erhöhung findet jedenfalls in der Auktorialität und im Mythos statt, nicht aber im Kommerz (Übersetzungsrechte wurden nicht abgegolten, wie Erofeev in Interview weniger beklagt als feststellt). Die ganz große Konjunktur seines Poems *MII* in postsowjetischer Zeit hat Erofeev nicht mehr erlebt.

Die Fragmentarisierung bildet zusammen mit dem Habitusmodell des Alkoholikers ein Mittel der Konstitution von Autorschaft (also einer Selbsterhöhung) qua Selbsterniedrigung. Selbsterniedrigung – mit dem Index der Nachahmung Christi – stellt, gerade im Doppel von sich selbst Christoformität zuschreibender Anmaßung und der damit zusammenhängenden *imitatio exinanitionis*, der sozialen Demutsgeste, eine Strategie von – wieder paradoxer – Legitimierung der angemessenen Autorschaft dar. Die Selbsterhöhung des neuzeitlichen Autors, der sich an die Stelle Göttlicher *auctoritas* setzt (Starobinski 1995), bedarf eines Remediums: Und ein solches ist es eben, wenn ein Schreibender sich dadurch als Autor konstituiert, dass er seine Usurpation göttlicher Urheberchaft nur im Gewande der Usurpation der Selbsterniedrigung der zweiten göttlichen Hypostase betreibt, die ja durch die Paränese der Nachfolge (Mt 28,16-20) und Nachahmung (Phil 2,5) als rechthgläubig gedeckt ist. *Mutatis mutandis* gilt strukturell das Gleiche bei der Usurpation von Autorschaft, die in der Sowjetunion allein der Partei und den von ihr Autorisierten zukommt, durch einen Außenseiter: Die Betonung des Außenseitertums heilt die (politische) Usurpation.

Biographische Skizzen vergessen selten zu erwähnen, dass Erofeev während seines Aufenthaltes in Vladimir eine Bibel im Nachttisch aufbewahrte und von sich selbst bekannte, das NT – was er nie bereut habe – nahezu auswendig gekannt zu haben (s. etwa Stewart 1999, 18f). Sein späterer Übertritt zum Katholizismus 1987 (dazu Erofeeva in Frolova 1991, 89) – *MII* war 1970 geschrieben worden – geben der Vermutung Raum, ob nicht entweder im Habitusmodell des Autors oder dann in seiner Rezeption katholischer Züge zum Tragen kommen.

Zunächst orientiert sich die Charakterologie des Autors in der Sekundärliteratur an der normativen Ethik von *MII*: In den Memoiren von Bekannten erhält

³¹ Etwa, wenn die Engel zu Venička sagen: „Как это сложно, Веничка! как это тонко!“ (*MII* 24).

der verstorbene Autor 1991 die Eigenschaften des fiktiven Helden zugeschrieben (nach dem Muster „как и написано в «Петушках»“, Ljubčikova, in Frolova 1991, 81); darin ragen besonders Delikatheit, Zurückhaltung, Bescheidenheit hervor (ebd., 84; Sedakova, ebd., 99). Und Ėpštejn's Charakterologie Veničkas aus dem Geiste des Katzenjammers amplifiziert die Eigenschaften, die in *МП* besungen werden: „предельная кротость“, „хрупкость“, „уязвимость“, „деликатность“, „малодушие“, „тихость“, „не-жадность“, „щекотливость“, „стеснительность“, „тихая серьезность“, „конфузливость“ (Ėpštejn 1997, 11-24).

Im Kontrast zur Handlung des Poems steht ein von vielen Zeitgenossen übermittelter Eindruck, dass der historische Venedikt Erofeev trotz exzessiven Alkoholkonsums nie betrunken gewesen wäre, dass er es vermocht habe, kontinuierlich nüchtern, klar und souverän zu bleiben. Exemplarisch sei dazu Avdiev (im Poem Černousyj) zitiert: „Веня сам никогда не пьянел. Он не позволял себе этого. На глупение, бормотание, приставание он смотрел как на невоспитанность, как на хамство“ (Avdiev, in Frolova 1991, 105). Und Ėpštejn nimmt seine These von einer Dialektik von Negation und Negation der Negation in der Zeit implizit zurück, wenn er sagt: „По сути, это было одно долгое состояние, единое в трех составляющих – пить, трезветь и опохмеляться“ (Ėpštejn 2000, 12). So trägt auch Ėpštejn noch zu dem von ihm diagnostizierten „миф о непьяности“ bei.

Dabei ist weniger interessant, ob dem so war oder nicht,³² sondern dass diese Kontinuität von Nüchternheit und Souveränität für eine christologische Verwechslung relevant ist: Es scheint so zu sein, dass an den Christus-Imitator der Maßstab der Kontinuität des göttlichen Logos angelegt wird. Darin würde, wenn man dergestalt – wider den Geist der Apophatik (PG3,140C) – irdischen Geist mit dem göttlichen Logos „verwechselt“, ein radikales Kontinuitätsmodell des extramundanen göttlichen Logos durchscheinen. Obwohl die entsprechenden Passagen in *МП* implizit (nur von kurzen Wachphasen unterbrochene Traumhalluzinationen infolge von Trunkenheit am helllichten Tag, *МП* 90-113) wie explizit („как ни был я пьян“, *МП* 88.94) für den literarischen Helden das genaue Gegenteil besagen, der schließlich, räumlich desorientiert, an seinem Verstand zweifelt (*МП* 98), – trotzdem wird hier der Mythos des Autors gerne auch auf seinen Helden übertragen. Die einzige Passage, die sich in *МП* möglicherweise in Ėpštejn's Sinne lesen ließe, stellt eine Verbindung zum stellvertretenden Leiden Christi her: „Я, вкусивший в этом мире столько, что теряю счет и последовательность, – я трезвее всех; на меня просто туго действует“ (*МП* 116). Die anderen Hinweise auf Delirium etc. wurden oben aufgezeigt. Und auch die Scham über die Folgen des Alkoholkonsums für den Verdauungstrakt,

³² Nach Ignatova ist dieser Eindruck falsch; Erofeev sei im Gegenteil sehr schnell betrunken geworden, nur dass dies für ihn wenig Kennende schwer zu erkennen gewesen sei (Ignatova 1993, 97).

die der historische Autor offenbar wie sein Held (Erofeev 1990, 28-31, bes. 30) zu verbergen trachtete, kann nicht dazu hinhalten, ihn von aller Leiblichkeit zu befreien; christologisch-dogmatisch würde eine solche reduzierte Leiblichkeit dessen, der den Weg der Nachahmung Christi beschreitet, 1) Christus-Nachahmer und präexistenten Christus verwechseln und 2) die Häresie des Dokerismus (Christi Menschennatur wäre nur ein Scheinleib, vgl. die frühe Polemik des Ignatius von Antiochien, IgnSm 4,2) aufrufen. Gerade dieser Versuchung einer Vergöttlichung Veničkas aber scheint die Rezeption stellenweise zu erliegen.³³ Der Autor ist daran nicht unschuldig: „С моей поугусторонней точки зрения“, so pflegte Erofeev nach Sedakova (in Frolova 1991, 98) zu sagen.

Jene christologische Variante, nach welcher der Logos unbeteiligt bleibt bei der Erniedrigung der menschlichen Physis, ist stets von katholischer (und später clavinistischer) Seite favorisiert worden. Die katholische Konfession ist diejenige Tradition gewesen, die sich mit dem Skandalon der Selbsterniedrigung Gottes nach Phil 2,5-11 am schwersten tat, während Orthodoxie und Luthertum in verschiedenen Phasen (bes. in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) eine kenotische Christologie favorisierten. Eine *MII*-Rezeption, die Venička kontinuierliche geistige Souveränität zuschreiben möchte, läuft so in gewisser Weise parallel zum Versuch einer (zumindest partiellen) Kenosis-Apotrope. Die Rezeption der Autorperson liefert eine katholischere Antikenotik als die orthodoxe Paradoxalität des Textes selbst. Wir haben es also vom Text *MII* über den Habitus des Autors bis hin zu seiner Rezeption mit einer in drei Stufen aufsteigenden Linie der Kurierung des Skandalons Kenosis zu einer (katholisch verstandenen) Kontinuität der Göttlichkeit des Logos zu tun.

Modell von Christus und Modell für andere

In *Москва-Петушки* koexistieren zwei deutlich getrennte Welten. In der einen, niederen, begegnet ein *vere homo* im Sinne eines echten Trinkers, der auch betrunken wird: Er besitzt volle Menschlichkeit und eine glaubhafte Sklavengestalt. Das Trinken, Halluzinieren und Träumen des Alkoholikers kann, bindet man es auf Markus' Register von Menschlichkeiten Christi (Mk 4, 38: Schlaf, 11, 12: Hunger, 14, 33f oder 15, 34: Verzweiflung) zurück, als Ergänzung zu den Facetten des Menschenmöglichen gelten. Der Fokus des Erzählens, insbesondere der Sog der Träume, führt in *MII* vordergründig weg von der stets mitzudenkenden Kontinuität der intertextuell-geistlichen Dimension. Trotzdem verschwindet das *vere deus* höchstens punktuell aus dem Blick, aber nicht aus seiner absenten Präsenz. Die Vektoren der Erniedrigung und der Erhöhung verlaufen im sozialen Abstieg und geistlichen Aufstieg nicht nacheinander, sondern

³³ Vlasov gibt seinem kanonisierenden Kommentar (1998) den Titel *Бессмертная Поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки»*. *Спутник писателя*.

gleichzeitig (vgl. Bačimin 2001, 189). Weder besteht die Erniedrigung für sich allein, noch herrscht eine bestimmte Zeit allein der *status exinanitionis* vor. Der unendlich tropische alkoholische Diskurs Veničkas ist nur die eine Seite der Medaille, deren andere die höhere Kontinuität des christologischen Intertextes bildet. Beide Seiten bestehen nebeneinander, als Wandel und Unwandelbarkeit, als Kontamination von Tropizität und Paradoxie, also wieder als eine Form von Paradox (die allerdings in den chalcedonischen Paradoxen nicht vorkommt). Der Christologe Venedikt Erofeev entwirft eine bis zur Despektierlichkeit kenotische, aber deutlich nicht häretische, sondern kenotische, negativ-sakrale Form der Repräsentation der christologischen Paradoxe.

Wenn sich ein Autor einen Helden seines eigenen Namens schafft, legt er der Rezeption die Verwechslung nahe, die literarische Figur als Selbstkonzeptualisierung, als Mythos seiner selbst zu lesen. Zusätzlich erleichtert wird die Mythisierung, wenn der „Mythos seiner selbst“ die Wahl der „горькая чаша“ (Ėpštejn 1997, 8) beinhaltet und so an gängige Mytheme wie das des *poète maudit*, des ausgestoßenen und seinerzeit unverstandenen Dichters anschließbar sind. Nochmals befördert wird die Mythenbildung, wenn Elemente des literarischen Textes als Prophetie von Ereignissen des – späteren! – Lebens des Autors lesbar werden: So drängt es sich geradezu auf, den Tod des Helden auf dem Wege des Durchstechens seiner Kehle mit den Pfriem (*МП* 122) als prophetische Vision des Todes von Venedikt Erofeev 1990 an den Folgen von Kehlkopfkrebs zu überhöhen. Eine der möglichen Funktionen von Mythos liegt darin, ein Modell für das Verstehen wie für das Verhalten anderer bereitzustellen.

In *МП* selbst ist, das kommt sekundierend hinzu, auf doppelter Ebene eine Modellhaftigkeit angelegt – als Modell *von* und Modell *für* (zum zweifachen Modellbegriff s. Geertz 1999, 92): Der Text richtet seinen Helden intertextuell auf das Modell des erniedrigten Christus aus. Die Christus-*imitatio* setzt die Paränese von Phil 2,5 um. Und der Imitator gibt sich seinerseits den Status des zu Imitierenden.³⁴ Die normative Ethik, die der Diskurs des Helden produziert, sein antiheroisches Programm wird durch die doppelte Beglaubigung als Modell *von* und wiederum Modell *für* in den Rang eines para-soteriologischen Angebots erhoben – natürlich nicht ohne eine ironische, hier hyperbolische Verschiebung: „Итак, будьте совершенны, как совершенен Отец ваш Небесный“ (*МП* 54). Die beobachtete Steigerung des Aspektes von Souveränität, Kontinuität und Geistigkeit von der Rezeption des Helden zur Rezeption des Autorhabitus stellt ein Symptom dieser Mythisierung, der Annahme des fiktionalen Textes als einer Soteriologie dar.

³⁴ Wie Paulus, der sein Leiden ebenfalls als Nachahmung und Aufforderung zur Nachahmung beschreibt (vgl. Kamlah 1963, 231f), oder auch Ignatius (IgnRöm 6,3).

Wie die Tatsache, dass Venička ein Modell von Christus bildet, für Figur, Autor wie Mythos konstitutiv ist, so wirken diese drei Facetten selbst als Modell für andere und verändern durch ihre Fortschreibung, ihre Geschichtlichkeit zugleich das Modell, von dem sie stammen (s. Genettes Begriff von Imitation als komplexer Transformation, 1982, 14). In der russischen Kulturgeschichte nach Venička ist die Modellhaftigkeit Christi eine andere.

Literatur

- Aksenov, V. 2000. *V poiskach grustnogo bëbi*, Moskva.
- Bačinin, V.A. 2001. „Peterburg-Moskva-Petuški, ili *Zapiski iz podpol'ja* kak russkij filosofskij žanr“, *Obščestvennye nauki i sovremennost'*, 5, 182-191.
- Baslyk, V. 1997. „Venichka's Divided Self. The Sacred and the Monstrous“, K.L. Ryan-Hayes (Hg.), *Venedikt Erofeev's „Moscow-Petushki“*. *Critical Perspectives* (=Middlebury Studies in Russian Language and Literature 14), New York e.a., 53-78.
- Beraha, L. 1997. „Out of and Into the Void. Picaresque Absence and Annihilation“, K.L. Ryan-Hayes (Hg.), *Venedikt Erofeev's „Moscow-Petushki“*. *Critical Perspectives* (=Middlebury Studies in Russian Language and Literature 14), New York e.a., 19-52.
- Bloom, H. 1976. *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven-London.
- 1995. *The Anxiety of Influence*. Dt. zit. n.: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel-Frankfurt a.M.
- Bondarenko, V. 1999. „Podlinnyj Venička“, *Naš sovremennik*, 7, 177-185.
- Christian, D. 1990. „Living Water“. *Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation*, Oxford.
- Clayton, J. 1991. „The Alphabet of Suffering. Effie Deans, Tess Durbeyfield, Martha Ray, and Hetty Sorrel“, J. Clayton, E. Rothstein (Hr.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison (WI)-London, 37-60.
- Colucci, M. 1983. „Il Diavolo e l'acquavite. Quel Viaggio Moskvá-Petuški“, *Belfagor. Rassegna di varia umanità* 31.05.1983, 265-280.
- Dostoevskij, Fedor M. 1984. *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tt.*, Leningrad.
- <Drawicz, A.> Dravič, A. 1984. „Bilet ot Petuškov v odnu storonu“, *Russkaja mysl'*, 3513 (19.04.1984), 8-9.
- <Drubek-Meyer, N.> Verchovceva-Drubek, N. 1991. „Moskva-Petuški kak parodia sacra“, *Solo*, 8, 88-95.
- Ėpštejn, M. 1997. „Posle karnavala, ili večnyj Venička“, *Ostav'te moju dušu v pokoe... (počti vse)*, Moskva, 3-30.
- 1999. „Post-Atheism. From Apophatic Theology to ‚Minimal Religion‘“, M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover (Hg.), *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Oxford-New York, 345-393.
- 2000. *Postmodern v Rossii. Literatura i teorija*, Moskva.
- Erofeev, V. 1990. *Moskva-Petuški i pr.*, Moskva.
- 2000. *Zapiski psihopata*, Moskva.
- Erofeev, V., Prudovskij, L. 2000. „Sumasšedšim možno byt' v ljuboe vremja. Interv'ju“, *Zapiski psihopata*, Moskva, 425-443.

- Fedotov, G.P. 1966. *The Russian Religious Mind*, Cambridge (MA).
- de Félice, Ph. 1936. *Poisons sacrés, ivresses divines. Essai sur quelques formes inférieures de la mystique*, Paris.
- Freud, S. 1948. „Der Humor“, *Gesammelte Werke*, 14, London, 383-389.
- Prolova, N., e.a. 1991. „Neskol'ko monologov o Venedikte Brofeeva“, *Teatr*, 9, 74-122.
- Fromer, V. 1999. „Jerusalim – Moskva – Petuški“. *Ierusalimskij žurnal*, 99, 155-171.
- Gasparov, B., Paperno, I. 1981. „Vstan' i idi“, *Slavica Hierosolymitana*, 6-7, 387-400.
- Geertz, C. 1999. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M.
- <Geisser-Schnittmann, S.> Gajzer-Šnitman, S. 1989. *Venedikt Erofeev, „Moskva-Petuški“*. *The Rest is Silence* (=Slavica Helvetica 30), Bern e.a.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- Gor'kij, M. 1960. *Sobranie sočinenij*, Moskva.
- Gorodetzky, N. 1938. *The Humiliated Christ in Modern Russian Thought*, London.
- Greiner, B. 1992. *Die Komödie*, Tübingen.
- Hammerich, L.L. 1976. *Phil. 2,6 and P.A. Florenskij*, København.
- Henry, P. 1957. „Kénose“, *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, 5, Paris, 7-161.
- Ignatova, E. 1993. „Vospominanija. Venedikt“, *Dvadcat' dva*, 86, 96-119.
- Jauss, H.R. 1976. „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, W. Preisendanz, R. Warning, (Hg.), *Das Komische* (=Poetik und Hermeneutik 7), München, 103-132.
- Jenny, L. 1976. „La stratégie de la forme“, *Poétique*, 27, 257-281.
- Kamlah, E. 1963. „Wie beurteilt Paulus sein Leiden? Ein Beitrag zu seiner Denkstruktur“, *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, 54, 217-232.
- Kristeva, J. 1970. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (=Approaches to Semiotics 6), Den Haag e.a.
- 1978. *La révolution du langage poétique*. Dt. zit. n.: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M.
- Küpper, St. 2002. „Zwischen Ju und Ja: Poet und Persönlichkeit bei Venedikt Erofeev und Dmitrij Aleksandrovič Prigov“, C. Ebert (Hg.), *Individualitätskonzepte in Rußland*, Berlin, 229-239.
- Kuricyn, V. 1992. „My poedem s toboju na „ja“ i na „ju““, *NLO*, 1, 296-304.
- Kuße, H. 2002. „Verteidigung des Religiösen. Zeichen und Zeichengeber im Leben des Protopopen Avvakum (pragmalinguistische Bemerkungen)“, *WSA*, 50.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.
- Levin, J. 1992. „Semiosfera Venički Erofeeva“, *Sbornik statej k 70-letiju prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, 486-500.
- 1996. *Kommentar zum Poem „Moskva-Petuški“ von Venedikt Erofeev*, Wien.

- Lewy, H. 1929. *Sobria ebrietas. Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik*, Gießen.
- Lichačev, D.S.; Pančenko, A.M. 1991. „*Smehovoj mir' Drevnej Rusi*. Dt. zit. n.: *Die Lachwelt des alten Russland*, München.
- Lipoveckij, M.N. 1997. „S potustoronnej točki zrenija. Postmodernistskaja versija dialogizma“, K.L. Ryan-Hayes (Hg.), *Venedikt Erofeev's „Moscow-Petushki“*, *Critical Perspectives* (=Middlebury Studies in Russian Language and Literature 14), New York e.a., 79-100.
- Ljubimova, O.E. 2001. „Odekolož ‚Svežest' i počma ‚Solov'inyj sad' (Blovkovskie motivy počmy Ven. Erofeeva“, Ju.V. Domanskij (Hg.), *Motiv vina v literature*, Tver', 135-138.
- de Man, P. 1988. *Allegories of Reading*. Dt. zit. n.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.
- Martin, M.R. 1997. „The Story of Russian“, K.L. Ryan-Hayes (Hg.), *Venedikt Erofeev's „Moscow-Petushki“*. *Critical Perspectives* (=Middlebury Studies in Russian Language and Literature 14), New York e.a., 153-178.
- Meyer, H. 1995. *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland)*. *Kjuchel' beker – Puškin – Vel'tman* (=Slavistische Beiträge 333), München.
- 2001. „Humilitas, minima modernitas. Für eine historische Pragmatik der ‚Untiefen' des Minimalismus (nicht nur) in Rußland (am Beispiel der Kartotheke[n] Lev Rubinštejns)“, M. Goller u. G. Witte (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Exzeß und Gewalt* (=WSA SB 51), Wien, 447-475.
- 2002. „Das Kreuz als Metapher und Grenzfall der ‚poetischen Funktion der Sprache'. Sakrale Figuren des Formalismus“, WSA, 50.
- Murav'ev, V.S. 1990. „Predislovie“, Venedikt Erofeev: *Moskva-Petuški i pr.* Moskva, 5-14.
- 2000. „Vysokich zrelišč zritel'“, Venedikt Erofeev: *Zapiski Psychopata*. Moskva, 5-12.
- Ostrovskij, N.A. 1947. *Kak zakaljalas' stal'*, Moskva.
- Ottovordemgentschenfelde, N. 2002. *Jurodstvo. Eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo*, Diss. Bielefeld.
- Pomeranc, G. 1995. „Razrušitel'nye tendencii v ruskoj kul'ture“, *Novyj mir*, 8, 131-142.
- Prochorov, G.S. 2001. „Motivy ‚vina' i ‚angelov' v počme Ven. Erofeeva ‚Moskva-Petuški'“, Ju.V. Domanskij (Hg.), *Motiv vina v literature*, Tver', 128-131.
- Rabelais, F. 1928. *Œuvres en français moderne*, Paris.
- Röhrig, H.-J. 2000. *Kenosis. Die Versuchungen Jesu Christi im Denken von Michail M. Tareev*, Leipzig.
- Ryan-Hayes, K.L. 1995. *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*, Cambridge.
- Salmon, B. 2001. „Rez. K.L. Ryan-Hayes (ed.), Venedikt Erofeev's ‚Moscow-Petushki'. *Critical Perspectives*. New York 1997; N. Stewart, Vstan' i vspominaj'. Auferstehung als Collage in Venedikt Erofeevs ‚Moskva-Petuški', Frankfurt a.M. 1999“. *WdS* 46, 1, 192-194.
- Sedakova, O. 1991. „Neskazannaja reč' na večere Venedikta Erofeeva“, *Družba narodov*, 12, 264f.

- 1998. „Pir ljubvi na ‚šestdesjat pjatom kilometre‘, ili Ierusalim bez Afin“, *Russkie piry*, Sankt-Peterburg, 353-364.
- Serežnikov, K. 1939. „Die Kenosis-Lehre Sergej Bulgakovs“, *Kyrios. Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas*, 4, 142-150.
- Šerri, E. (Hg.) 2001. *L'arte dell'URSS*, Bologna.
- Šiškin, A. 1998. „K literaturnoj istorii ruskogo simposiona“, *Russkie piry*, Sankt-Peterburg, 5-38.
- Simmons, C. 1993. *Their Father's Voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov* (=Middlebury Studies in Russian Language and Literature 4), New York e.a.
- Skaza, A. 1981. „‚Pesnitev‘ Moskva-Petuški Venedikta Jerofejeva in tradicija Gogolja ter Dostojevkega“, *Slavistična Revija*, 4, 589-596.
- Šklovskij, V. 1969. „Parodijnyj roman, Tristram Šendi‘ Sterna“, J. Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 244-298.
- Smirnov, I.P. 1983. „Das zitierte Zitat“, *WSA SB* 11, 273-290.
- 1987. „Scriptum sub specie sovietica“, *Russian Language Journal*, 41, 138/139, 115-138.
- Smirnova, E.A. 1990. „Venedikt Erofeev glazami gogoleveda“, *Russkaja literatura*, 3, 58-66.
- Starobinski, J. 1995. „Der Autor und die Autorität“, F.Ph. Ingold, W. Wunderlich (Hg.), *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen, 11-14.
- Steblovskaja, S. 2001. „Venička i Christos“, *Literaturnaja Rossija*, 31, 6f.
- Stewart, N. 1999. „Vstan' i vspominaj“. *Auferstehung als Collage in Venedikt Erofeevs ‚Moskva-Petuški‘* (=Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe 10), Frankfurt a.M.
- Thompson, E.M. 1987. *The Holy Fool in Russian Culture*, Lanham e.a.
- Tumanov, V. 1996. „The End in V. Erofeev's Moskva-Petuški“, *Russian Literature*, 39, 95-114.
- Tumarkin, N. 1997. *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge (MA).
- Turgenev, Ivan S. 21982. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tt. Sočinenija v 12-i tt.*, Moskva.
- Uspenskij, B.A. 1994. „Mifologičeskij aspekt ruskoj ékspressivnoj frazeologii“. *Izbrannye trudy. t. 2. Jazyk i kul' tura*, Moskva, 53-128.
- Vlasov, É. 1998. *Bessmertnaja Poëma Venedikta Erofeeva ‚Moskva-Petuški‘. Sputnik pisatelja* (=Occasional Papers on Changes in the Slavic Eurasian World 57), Sapporo.
- Wohlmuth, J. 1998. *Conciliarum oecumenicorum decreta*. Bd. 1. *Konzilien des ersten Jahrtausends*, Paderborn e.a.
- <Zappi, Gario> Dzappi, G. 1999. „Apokrifičeskoe evangelie ot Venički Erofeeva“, *NLO*, 38, 326-330.
- Živolupova, N.V. 1992. „Palomničestvo v Petuški, ili problema metafizičeskogo bunta v ispovedi Venički Erofeeva“, *Čelovek*, 1, 78-91.
- Živov, V.M. 1996. *Jazyk i kul' tura v Rossii XVIII veka*, Moskva.
- Zorin, A. 1989. „Prigorodnyj poezd dal'nego sledovanija“, *Novyj mir*, 5, 256-258.

Zvetermich, P.: 1980. *Fantastico grottesco assurdo e satira nella narrativa russa d'oggi (1956-1980)*, Messina.

Rainer Georg Grübel, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2001, 771 S.

Daß von Rainer Grübel über die Jahre verstreut – einmal mehr insistierend, dann wieder hintergründig – die Frage nach einer Ästhetik des Wertes bzw. einer ästhetischen Axiologie wieder und wieder gestellt wurde, gehörte zu den weniger werdenden Gewißheiten unserer Wissenschaft. Daß es dabei immer um mehr ging, als um die akademische Pflege eines – aus der Sicht Grübels – durchaus vernachlässigten Feldes, kann nicht verwundern, wenn man schon im einleitenden „Plädoyer für eine Literaturaxiologie“ auf die ebenso wertende wie axiologieverachtende Grundformel des ‚Anything goes‘ der Postmoderne gestoßen wird. In diesem Sinne wäre dann alles Folgende – und das sind immerhin 700 Seiten dichtester Text – ein Plädoyer gegen diese Formel, gegen eine Ästhetik und Kunsttheorie ohne axiologischen Bezug, ohne die Ordnung der Werte und den Wert der Ordnung.

Um eine solche zu fundieren, geht es zunächst um eine allgemeine Begründung, ja Rechtfertigung (11) der (Kunst-)Axiologie bzw. Axiomatik des Ästhetisch-Künstlerischen – ausgehend von klassischen Positionen etwa Kants idealistischer Ästhetik hin zu Michail Bachtins, Jan Mukařovskýs oder Roman Ingardens Entwürfen des „Ästhetischen Wertes“, die immer wieder mit Beispielen aus der klassischen, modernen und avantgardistischen russischen Literatur – mit Ausflügen in die polnische, ukrainische und kroatische Prosa – illustriert werden.

Ausgangspunkt ist dabei die Auseinandersetzung mit der vieldiskutierten These von Boris Groys aus seiner Schrift *Gesamtkunstwerk Stalin* (München 1988), die Staatskunst des Stalinismus wäre eine direkte und nur konsequentere Fortsetzung des Totalitätsanspruchs der russischen Avantgarde (zumal Malevičs, Tatlins, Lissickijs u.a.) gewesen (11f.), was im Umkehrschluß für Grübel dazu führt, daß etwa die unsäglichen Monumentalskulpturen Vera Muchinas mit den Meisterwerken der russischen Avantgarde gleichzusetzen wären. Grübel nimmt diese Gleichsetzungsformel bei Boris Groys gewissermaßen „ernst“, d.h. als eine fixe und fixierende Wertung, die doch ihrerseits eine bewußt strategisch eingesetzte Depotenzierung der Gründungsmythen der Moderne bzw. Avantgarde betreibt. Grübel argumentiert ausgehend von einer „philosophia“ und damit „aesthetica perennis“, die er jedoch auch historisch kontextiert sehen will gegenüber einer argumentativen „Installation“, der es nicht um bleibende, sondern gehende Werte zu tun ist: um Positionierung im Wertprozeß bzw. um Plädoyers im Prozeß der Werte bzw. um jenen Prozeß, der den Werten gemacht wird vor einem Gerichtshof, der das Wert-Los wirft.

Schade daß diese Auseinandersetzung in Grübels Buch nur als Vorspann dient, als Aufhänger für die generelle Wertfrage und ihre Rechtfertigung angesichts einer Ästhetik, die im 20. Jahrhundert einerseits den Weg der Devaluierung – also der „Umwertung“, ja „Abwertung“ aller Werte – ging, andererseits aber auch über eine marginalisierte, aber durchaus relevante Wert-Tradition

verfügt, die gerade in der slavistischen Literaturwissenschaft bzw. in der Ästhetik der slavischen Moderne ihre Fixsterne bereithält (Bachtin – Mukařovský – Ingarden). Zumindest dem ersten – Michail M. Bachtin – hat sich Grübel seit den 80er Jahre verschrieben und ihm eine ganze Reihe von Editionen und Kommentaren, Fort- und Nachschreibungen gewidmet. Einiges davon ist auch in diesem Band zusammengetragen und systematisiert (87-132).

Immer wieder stellt Grübel die Frage nach der „unverkennbaren Armut der zeitgenössischen Axiologie und damit auch der literaturwissenschaftlichen Werttheorie“ (27), wobei er diese Wertverweigerung als Defizit, ja Defekt beklagt – und nicht so sehr als Chance, als Befreiung des analytischen Blicks im Sinne der phänomenologischen Epoché oder einer Projektions- und Identifikationsvermeidung, wie sie paradigmatisch von Freuds Psychoanalyse vorgeführt wurde. In diesem Sinne identifiziert sich Grübel denn auch mit Bachtins fundamentaler Kritik am Wertverzicht der Formalisten, während gleichzeitig doch nicht zu leugnen ist, daß es eine durchaus vielschichtige und spannende Werttheorie der Formalisten selbst (vor allem Tynjanovs und Ejchenbaums) gegeben hat – ganz zu schweigen von jener kunstphilosophischen Formation, die in den 20er Jahren als „Formal-Philosophische-Schule“ firmierte und heutzutage weitgehend vergessen scheint, obwohl gerade sie – Gustaf Špet, Boris Engel'gardt, G.O. Vinokur, S. Bernštejn u.a. – eine Brücke zwischen Formalismus und Strukturalismus, zwischen Tynjanov, Ejchenbaum und Jakobson hin zu Mukařovský schlugen. In diesem Kontext wird denn auch Bachtins Position klarer und weniger widersprüchlich.¹

Das Problem ist offenbar nach nicht so sehr das Fehlen oder gar die Ablehnung einer Werttheorie im Formalismus, sondern die dort konsequent betriebene Kritik an einer philosophischen, weltanschaulichen, soziologischen, ideologischen etc. Begründung bzw. Motivation von Wertkriterien, die „von außen“ an die Kunst herangetragen bzw. in sie hineinverlegt werden. Eine Auseinandersetzung etwa mit dem syn- und diachronen Wert gab es durchaus und in großem Umfang – zumal ohne eine solche das gesamte Gebäude der Verfremdungs-Ästhetik seine Grundlage verlöre: Verfremdung, Deformation wie Umfunktionalisierungen und Transformationen aller Art sind ja nur als Wertprozesse denk- und machbar.²

Der von Grübel zu Recht mehrfach apostrophierte Nietzscheanische Hintergrund der russischen Axiologie – die Lust an der „Umwertung aller Werte“ (29 und a.a.O.) – verbindet jedenfalls die formalistische mit der Bachtinschen Wertedynamik, wenn auch nicht mit ihren Wertzielen. Grübel spricht von einer „standpunktfreien Werkästhetik im russischen Formalismus“ (Werk – statt Wert!), die im 20. Jahrhundert dem anderen Pol – einer Rezeptionsästhetik –

¹ Vgl. die Zusammenfassung in: A. H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 175ff., 260ff., 296ff.; ders., „Jan Mukařovský im Kontext der 'synthetischen Avantgarde' und der 'Formal-Philosophischen Schule' in Rußland“, V. Macura, H. Schmid (Hgg.), *Jan Mukařovský und die Prager Schule*, Potsdam 1999, 219-262. Hinweise bei Grübel auf diese Schule gibt es mehrfach – so etwa 31f. (zu Viktor Žirmunskij).

² Alleine der formalistisch-phänomenologische Intentionbegriff („ustanovka“) verbindet die ästhetisch-künstlerische bzw. poetologische Perspektive mit einer zutiefst philosophischen und axiologischen. Vgl. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 211ff., 370ff. (zum diachronen Wert).

immer mehr zustrebte (32). Immerhin fordert Grübel anstelle einer Konkurrenz zwischen Produktions-, Text- und Rezeptionsästhetik ihre wechselseitige Ergänzung (ibid.). Vielleicht gab es die aber im Formalismus ohnedies mehr und reichlicher, als dies aus der Sicht Bachtins der Fall war. Darauf verweisen auch Grübels Beobachtungen zu Tynjanov oder Jakobson – hier v.a. auf seine Äquivalenzthese (61). Ob freilich gerade die Valenzkonzeption des Linguisten eine Axiologie bezeichnet, bleibe dahingestellt.³

Die in einem anderen Kontext versteckte Frage, „ob Jakobsons Prinzip der Äquivalenzbildung durch die Egalisierung der Werterscheinung nicht in besonderem Maße den Wertrelativismus der russischen Avantgarde zum Ausdruck bringt“ (379), bindet sich für Grübel an die Formalismus-Kritik bei Bachtin, zielt aber weitaus allgemeiner auf eine philosophische Avantgarde-Kritik, deren Prämissen nicht immer explizit gemacht werden. Mir fällt es eher schwer, die Jakobsonsche Äquivalenz überhaupt mit einer Axiologie in Zusammenhang zu bringen (geht es doch nicht um eine Indifferenz von Werten, sondern um eine Vergleichbarkeit, ja Assoziation von Wirksamkeiten, also Valenzen differenter Signifikanten, die ihrerseits Bedeutungskonexe und darüber hinaus Sinnkontexte sprachimmanent „generieren“).

Und worin besteht der „Wertrelativismus“ der Avantgarde? Und welcher Avantgarde? Bringt Grübel doch nicht wenige Beispiele eines axiologischen Kunstdenkens von Avantgardisten, zu denen im übrigen Bachtin selbst auch zu rechnen ist. Solche Annahmen wie der „Wertrelativismus“ der Avantgarde scheinen mir jedenfalls im Gesamtduktus des Buches eher kontraproduktiv, da sie den wohl unberechtigten Verdacht nähren, der Autor würde einen „Verlust der Mitte“ oder von normativen (ästhetischen, philosophischen) „Werten“ beklagen, der durch die Avantgarde verursacht worden wäre. Dabei ging es der doch keineswegs um eine Wert-Zerstörung oder Wert-Löschung, sondern um eine Umwertung und einen Umbau („perestrojka“) von nichts weniger als dem gesamten (Sprach-)Kosmos (Chlebnikov steht hier nicht alleine, wie Grübel selbst in seiner instruktiven *Zangesi*-Studie ausführlich darlegt (Kapitel XIV).

Immer wieder kombiniert Grübel abstrakte axiologische Problemstellungen mit punktuellen Beispieltexen, die solchermaßen zu Fallstudien erweitert prinzipielle Bedeutung erlangen. Dabei entsteht nicht nur eine komplexe Systematik der Werttheorie, sondern auch ein dicht geknüpftes Netz von Bezugstexten bzw. Textknoten, die insgesamt der argumentativen Progression des Buches eine ästhetisch-kontemplative Dimension verleihen. Denn in einer ästhetischen Axiologie aus der Feder des Literaturwissenschaftlers zählt nicht alleine das philosophische oder bloß theoretische Gerüst, sondern eben auch das Netz der Texte, die den Gedanken einer wertenden Sicht tragen und zugleich aufheben. Immer wieder begegnen wir da Puškin oder Nabokov, Mandel'stam oder Gogol', Brjusov oder Simeon Polockij, Florenskij oder Chlebnikov – am häufigsten wohl Vasilij Rozanov. Aus dieser Sicht haben wir – neben vielem anderen mehr – auch ein Rozanov-Buch vor uns (eines von den dreien, mit denen Grübel beschäftigt war und ist).

³ Vgl. dazu in diesem Band H. Meyer, „Das Kreuz als Figur und Grenzfall der 'poetischen Funktion der Sprache'“,

Leicht ist es dennoch nicht, das Spezifische von Grübels Axiologie herauszuarbeiten, geht es doch offensichtlich nicht um die Schaffung einer eigenen, neuen Werttheorie, sondern eher schon um die Praxis literaturwissenschaftlicher Wertungsvorgänge, die an konkreten Texten durchgespielt werden. Dabei geizt Grübel nicht mit Systematisierungen der klassischen wie modernen Axiologien (Kapitel II), zu deren Begründung er charakteristischer Weise nicht nur Philosophen oder Philologen heranzieht, sondern eben das Kunstdenken der Dichter selbst. Vielleicht wäre hier eine vertiefte Reflexion des diskursiven Status von Urteilen und Konzepten sinnvoll, je nachdem, ob sie in literarischen, kritischen, philosophischen oder sonstigen (Kon-)Texten aufscheinen.

Jedenfalls konstatiert Grübel eine „historische Entfaltung der Werterscheidungen“ bei seinem „Gang durch die Wertordnungen, der von der Ambivalenz über die Heterovalenz, dann die Äquivalenz schließlich zur Invalenz führt“. (77) Letztlich ist diese Sicht selbst eine axiologisierbare Evaluation, die ihre immanente Entwicklungslogik in sich trägt und – ohne daß dies der Autor allzu strapaziert – zur Wertpluralisierung im Sinne der Bachtinschen Polyphonie und Dialogizität hinzielt: dies jedenfalls in jenen Entwicklungslinien, die hier implizit eine positive Wertung erfahren. Bleibt die Frage, von wo aus dieser Wertakt vollzogen wird – und worauf hin. Jedenfalls betont Grübel den entscheidenden Unterschied zwischen „Mehrdeutigkeit“ als einer epistemologischen und der „Mehrwertigkeit“ als einer „ontologischen Erscheinung“ (79). Unmerklich wird hier denn auch – wie oben angedeutet – der Jakobsonische Äquivalenzbegriff, der ja ein rein funktionaler ist, zu einem Wertbegriff, wenn Grübel besorgt feststellt, daß „der gemeinsame Hang zur Äquivalenz [...] zur stets dringlicher werdenden Suche nach der Theorie des ästhetischen Wertes stimmt.“ (80) Dabei ist nach der festen Überzeugung des Autors der postmoderne Drang zur Dekonstruktion nur dann erfolgversprechend, wenn er eine Rekonstruktion zur Voraussetzung hat (83) – und zwar eine Rekonstruktion jener Wertgeltungen, die im Akt der Dekonstruktion destruiert werden. In diesem Sinne wäre die Invalenz und Wertindifferenz der Postmoderne der letzte Triumph einer Axiologie, deren Wertigkeit in der permanenten Revolution der Umwertungen ad infinitum de- und revaluiert, de- und revalorisiert wird.

Was auf dem Weg dorthin bei Bachtin, Mukařovský oder Ingarden geleistet wurde, bieten denn auch die umfangreichen Kapitel III und IV, welche – wie vieles andere auch in diesem Band – zahlreiche eigene Studien des Autors synthetisieren und systematisieren. In gewisser Weise öffnet der scheinbar resümierende Prozess einer Zusammenschau die in früheren Kontexten vielleicht allzu drängende Tendenz zur Kohärenz und Systematik und macht so den Blick wieder frei für jene Seite des Kunst-Denkens, die poetisch, also schöpferisch vorgeht. Es ist hier nicht der Platz, alle Positionen der behandelten Kunstphilosophen vorzuführen – ob es nun die mittlerweile zu wissenschaftlichen oder feuilletonistischen Begriffs-Mythen entrückten Termini wie Dialogizität, Alterität, Funktion oder Norm, Geste oder Wirkung etc. seien. Daß im Zusammenhang etwa mit Bachtins philosophischer Ästhetik des Dialogischen nicht nochmals die gewaltige Rezeption seiner Konzepte aufgerollt wird, mag auch etwas Erleichterndes haben. Bisweilen fehlen einem angesichts des Umfangs der Gesamtdarstellung Hinweise auf entsprechende Auseinandersetzungen der letzten Jahre, die eher im Hintergrund oder überhaupt ausbleiben. Dies liegt

wohl an der erwähnten Konzeption des Buches als *tour d'horizon* durch die wissenschaftlichen Interessen und Publikationen des Autors im Laufe der letzten Jahrzehnte, wobei die dabei auftretenden perspektivischen Verschiebungen und Umschichtungen durchaus auch ihren Reiz haben.

Besonders geglückt erscheinen mir Abschnitte wie der über „Vollendung oder Ende?“ (133ff.), der anhand sehr unterschiedlicher Bezugstexte von Rilke, Remizov oder Musil, Kafka oder Mandel'stam, Nabokov oder Lem die Frage nach dem ästhetischen Vollendungspostulat stellt.⁴ Dabei geht es nicht nur um das apollinische Abgeschlossenheitsideal (das dem Bachtinschen des „grotesken Körpers“ gegenübersteht), sondern auch um die Frage nach der Teleologie eines Endes, das Kunstwerk wie Leben bereithalten. Wie sehr die Teleo-Logik mit der Thanatopoetik – etwa im Kunstdenken der Oberiuty – zusammenhängt, wird jedenfalls angedeutet.

Mit dem Kapitel VI folgen Reflexionen über den „impliziten Wert der Medialität im künstlerischen Diskurs“ (179ff.) – und zwar sowohl in ihrer impliziten wie expliziten Dimension –, während es im nachfolgenden Kapitel VII um „axiologische Fragen der Zeitdarstellung“ besonders im Denken Vasilij Rozanovs geht (221ff.): Medialität – Temporalität, dargestellt schwerpunktmäßig an Figuren der Avantgarde bzw. der Zeit des *Großen Bruches* (vor und nach 1913), von dem Felix Ph. Ingold in seiner gleichnamigen epochalen Darstellung spricht.⁵ In Rozanovs Kritik an der Schrift- und Buchkultur (306) kulminieren beide Aspekte – Medium und Zeit – im Moment der Unausdrückbarkeit der Evidenz in der Immanenz der Zeichenzeit, die letztlich nur durch apophatische Mittel, auf die Grübel hier nur am Rande eingeht, überbietbar erscheint (zur „Zeichenzerstörung“ vgl. 311).

Es ist nur konsequent, wenn auf diese kategorialen Grundfragen die Dimension des Raumes und seiner Axiologie in der Prosa (am Beispiel von K. Brandys Roman *Rondo*) ins Blickfeld tritt (315ff.), während es im Kapitel IX um die Rolle des Synkretismus im mythischen wie postmythischen Diskurs geht (361ff.) – eine Fragestellung, die ganz im Zentrum der Mythopoetik-Forschung der 80er Jahre steht und auch die Denkatmosphäre jener Zeit authentisch vermittelt. Deutlich wird auch hier die Suche nach jenen Denkkontexten, die Bachtin mit dem Philosophen Losev oder der Altphilologin Frejdenberg verbinden (363ff.).

Ein ganz anders Feld betritt Grübel in seiner Auseinandersetzung mit der „Axiologie der altostslavischen Etikette“⁶ (Kapitel X), vorgeführt am Beispiel der „Verkehrten Welt“ im *Igorlied* (383ff.), womit die Relevanz einer axiologischen Deutung der Alten Kunst auf kultursemiotischer Grundlage vorgeführt werden soll. Noch deutlicher wird dieser semiotische Aspekt in Grübels eindringlicher Studie zu den „Russischen Psalmenparaphrasen des 17. und 18. Jahrhunderts“ (Kapitel XI), wobei es hier um Fragen der Übersetzung im engen

⁴ Eine zentrale Rolle spielt die Kategorie der Vollendung bzw. Vervollkommnung auch bei Kazimir Malevič, wobei hier die Idee des technisch-materiellen Fortschritts mit einem metaphysischen Vervollkommnungsideal kollidiert (vgl. dazu die Fußnote bei Grübel, 173).

⁵ F. Ph. Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München 2000.

⁶ Unerwähnt bleibt hier der von D. Lichačev aktualisierte Etikette-Begriff (in seiner *Poëtika drevnerusskoj literatury*, L. 1967).

wie im weiteren Sinne geht – also um jene Axiologie, die mit der Zeichen- und Sprachauffassung einhergeht. Wie zentral und folgenscherwer das semiotische Schisma jener Epoche für die weitere Entwicklung der russischen Kultur und Literatur war, wird aus diesem Abschnitt besonders deutlich.

In aufsteigender historischer Linie wendet sich Grübel im weiteren dem ausladenden Thema der Puškin-Rezeption als Phänomen kultureller Gedächtnisbildung (bzw. -Bebilderung) zu (Kapitel XII), wobei die Kategorie des „Vergessens“ als zentraler kulturologischer Mechanismus erkannt und vorgeführt wird (523f.). Jedenfalls blättert Grübel ausgiebig und lustvoll im Album der Puškin-Bilder bis hin zur Postmoderne.⁷ Auch im Kapitel XIII stehen Fragen der Rezeption im Mittelpunkt – diesmal jene Gogol's in der deutschen Kultur, wobei ganz heterogene Lesarten – realistische, groteske, surrealistische (Kafkas), religiöse – miteinander konfrontiert werden.

Gerade dieser letztgenannte religiöse Aspekt wird im folgenden auch an Chlebnikovs Mythopoetik erprobt, wenn es um die „Kontrafaktur der Liturgie“ in seinem *Zangezi* geht (Kapitel XIV) und damit um die Frage, wie in der Avantgarde, die ja lange Zeit nicht gerade als religiös interessiert galt, das Liturgische literarisiert und mythisiert wird. Grübel konzentriert sich hier vor allem um die „Axiologie des Gesamtkunstwerks“, wie es in Florenskijs Kult-ästhetik – weniger in Vjačeslav Ivanovs an Wagner orientierter „Großen Kunst“ – verstanden wurde. Neben manch anderem wäre zu diesem wichtigen Thema etwa auch Malevičs Interesse am Liturgischen, ja Kultischen zu ergänzen, das sich freilich keineswegs im orthodoxen Sinne Florenskijs oder im mythopoetisch-musikalischen Ivanovs, sondern in jenem einer neuen Geistreligion mit stark chlystisch-sektantischen Aspekten manifestiert.⁸

Wenn aber die axiologieträchtige Frage nach einem „sekundären Synkretismus“ der Moderne, insbesondere der Kunstavantgarde ansteht (618f.), dann scheint dieser doch eher in den nicht-orthodoxen, ja gegen die herrschende Hochreligion gerichteten häretischen, sektantischen und hermetischen Grund- und Nebenströmungen des Religionsdenkens beheimatet, sofern es zur Grundlage einer fundamentalen Ästhetisierung und Literarisierung in der Moderne (eigentlich immer schon im manieristisch-heterodoxen Kunsttypus) gewählt wurde. Aus einer solchen Sicht besteht denn auch ein fundamentaler Unterschied zwischen den immer noch einer konkreten (russischen, ostkirchlichen) Orthodoxie bzw. einer „harmonia mundi“ verpflichteten Konzepten eines Pavel Florenskij – und den zutiefst häretischen, ja randständigen Spekulationen eines Nikolaj Fedorov oder auch eines Vasilij Rozanov. Hier scheiden sich wohl die Geister zwischen ortho- und heterodoxen Polen, zwischen Hoch- und Tiefbau von Kulturen, zwischen harmonikalen und disharmonischen, affirmativen und verfremdenden, apollinischen und dionysischen, klassischen und grotesken Konzepten (um mit Bachtin zu sprechen).

⁷ Unerwähnt bleibt hier der Puškin-Komplex im Konzeptualismus – besonders im Schaffen Dmitrij Prigovs – man denke an dessen *Evgenij Onegin*-Paraphrasen.

⁸ Dies zeigt sich vor allem in seinem frühen, noch ganz expressiv-ekstatischen Traktat „O poézi“ (1919), in dem die chlystischen Anklänge überdeutlich zu Tage treten (s. dazu A. H.-L., „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, WSA, Sonderband 41, Wien 1986, 171-294, hier: 235ff.

Analog und im „Vorgriff“ auf die Avantgarde hat sich auch der späte Symbolismus (in seiner grotesk-karnevalesken Variante) für das jeweils zweite Glied der genannten Gegensatzpaare entschieden, während umgekehrt im Rück- und Seitenblick auf dieselben Symbolisten die Vertreter der archaisch-neoprimitivistischen wie utopischen Avantgarde (also auch Chlebnikov oder Kručenyč, Malevic oder Matjušič) ihre symbolismuskritische Haltung vielfach ausbauten.⁹ Diese Differenz(ierung)en sind bei Grübel in seinem Chlebnikov-Kapitel XIV eher zurückgestellt – zugunsten der „synkretistischen“ und die großen Formationen der Moderne vernetzenden Perspektive. Vielleicht könnte man in diesem Zusammenhang generell annehmen, daß eine im Gegensatz dazu stehende „analytische“ Typologie der Epochen- und Periodensysteme eher deren Heterodoxie und systemische Radikalvariante favorisiert. Zweifellos haben beide Aspekte etwas für sich und gehören unbedingt „zusammen“. Jedenfalls wäre eine synthetische Zusammenschau etwa von Malevič und Florenskij (z.B. 629 und a.a.O.) ohne das – bei Grübel zweifellos vorauszusetzende – Mitdenken der „analytischen“ Differenzen“ zwischen beiden (oder anderen Repräsentanten der Epoche) mißverständlich. Synkretismus soll und kann ja niemals so etwas wie einen konzeptuellen „pot pourri“ bezeichnen – ebensowenig wie die postmoderne Vorliebe für das Gesamtkunstwerk immer der Gefahr entgeht, das große „Inter“ (Intermedialität, Intertextualität, Interdisziplinarität) zu einem allumfassenden Faktor der qualitätslosen Intensität zu erheben. Alles hängt mit allem zusammen – ein Phänomen des totalen (Totalitäts-)Verdachts, der nicht zuletzt bei dem eingangs erwähnten Boris Groys zum Schlüsselkonzept seiner Medienphilosophie erklärt wurde.¹⁰

In einem ganz anderen Sinne sieht Grübel also Chlebnikovs *Zangezi* „als Kontrafaktur des liturgischen Gesamtkunstwerks“ (634ff.), wobei freilich die Ästhetisierung des Lebens bzw. die Vitalisierung der Ästhetik (im Prinzip des „žiznetvorčestvo“ der russischen Moderne insgesamt) – durchaus im Auge behalten muß, welche Welten zwischen einer (liturgischen) Kult-Ästhetik (auch im Sinne von Hans Urs von Balthasars Prinzip der „Herrlichkeit“) und dem Ästhetik-Kult der säkularisierten Moderne liegen. Aber auch hier scheiden sich die Geister – an der bei Grübel immer wieder anklingenden Frage nämlich, ob das Ende der Kunst (oder der Tod Gottes) absolut oder relativ zu verstehen sei. Genau in diesem Endspiel der Moderne, ihrem Scheitel- wie Kipp-Punkt, erfüllt sich der Triumph einer aufs Axiologische reduzierte, zugespitzte Kunstdenken, das den (ästhetischen) Wert nunmehr gänzlich ohne Werk konzeptuell setzt. Ob dies noch ins Eskalierungskonzept der Moderne paßt (wie Malevičs „Schwarzes Quadrat“ oder Duchamps „Fountain“) oder am Ende aller Hyperbeln und Verfremdungsstrategien auf das Konzept der Subversion bzw. Untertreibung setzt, wie dies postmoderne Minimalismen postulieren, bleibt eine andere Frage.¹¹ Es hat den Anschein, als würde Grübel diesem Nullsummenspiel einer Löschung

⁹ Vgl. auch A. H.-L., „Antisimvolizm kak poētičeskij princip v futurizme A.Kručenyč“, *Semantic Analysis of Literary Texts, Festschrift für Jan van der Eng*, Amsterdam 1990, 291-308.

¹⁰ B. Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.

¹¹ Vgl. dazu insgesamt den Berliner Sammelband von M. Goller, G. Witte (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, WSA, Sonderband 51, Wien 2001 (s. hier auch den Beitrag von R. Grübel zu Rozanovs Prosaminaturen, 51-78).

von Struktur und semantisch-symbolischer Komplexität eher kritisch gegenüberstehen und durchaus den ästhetisch-künstlerischen Wert als Resultierende konstruktiver Prinzipien annehmen. Und das dann noch, wenn dieses Prinzip den apophatischen Drahtseilakt zwischen Dionysios Areopagites und Dada (ja Derrida) spannt (649f.). Ob in dieser Konsequenz Chlebnikov in Askese „verhungert“ (oder im Luxus eine orale Ess-Welt entfaltet) bleibt auch hier eine Frage der Perspektive, ob nämlich der „via negativa“, also der Apophatik des Mystikers dessen Beharren auf eine Kataphatik und die dezugehörige „via positiva“ korrespondiert.

So weisen in vieler Hinsicht die Achsen der Axiologien, die Rainer Grübel in seiner reichen Studie ebenso nachzeichnet wie durchspielt, über den Horizont der Moderne weit hinaus. Ob sich die Resultierenden aus den hier vermessenen Kraftfeldern je noch in einem Fokus treffen können oder sollen, ist selbst wieder eine Wertfrage, deren emphatische Seite immer wieder durchklingt, ohne freilich nostalgischen Wertverlustrechnungen nachzuhängen.

Aage A. Hansen-Löve

Monika Mayr, *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon, Gunther* Narr Verlag: Tübingen 2001, 614 S.

Das vorliegende Buch von Monika Mayr versucht sich an einem ebenso umfassenden wie schwierigen und bisher durchaus stiefmütterlich behandelten Bereich der Literatur- und Kunstwissenschaft – dem der Beschreibungspoetik („descriptio“) im Rahmen von Prosawerken vom Realismus über die klassische Moderne bis hin zur Postmoderne.

Das Schwierige an diesem Thema liegt in seiner medialen Doppelnatur, hat es doch Teil an der Rhetorik (Diskursivität der „descriptio“) wie an der Narrativik – und darüber hinaus am Feld der Intermedialität, indem die Beschreibung vielfach visuelle, bildnerische Aspekte mit verbal-imaginären bzw. fiktionalen verbindet. Die Autorin geht auf überzeugende Weise vom Primat des Visuellen der Beschreibung – eben auch der literarischen – aus, wodurch ihre enge Bindung an die Kriterien des Deskriptiven in der Bildkunst und darüber hinaus an die damit verbundene Domiane der Referentialität (also Gegenständlichkeit) etabliert wird. Letztlich gipfelt aber die gesamte Abhandlung im Postulat einer ungegenständlichen Beschreibung, womit sich das Genre gewissermaßen paradoxal selbst überschreitet.

Die einleitend vorgeführten Kriterien zur Definition des Deskriptiven orientieren sich also an visuellen Wahrnehmungsparametern, die den Kunstkriterien zugrunde gelegt werden. Dadurch erhält – ganz im Sinne der Gestalttheorie v.a. im Geiste Rudolf Arnheims – die Kunstbetrachtung und darüber hinaus auch jene der Literatur eine gewissermaßen empirische Basis, welche auch die analytischen Abschnitte der Darstellung – also dort, wo direkt an begrenzten Textabschnitten gearbeitet wird – überzeugend absichert. Daß im Bildnerischen wie in der Musik (und im Mythos, vgl. Cl. Lévi-Strauss) die „Wortebene“ fehlt und durch die der Motive ersetzt ist, wird einleitend zwar angesprochen, aber nicht weiter diskutiert.¹ Und doch handelt es sich dabei um die semiotische Schlüsselfrage (Was substituiert die Verbalität in den nonverbalen Zeichenmedien?) – ein Problem, das sich naturgemäß auch auf die Gegenständlichkeit und Konkretheit der fiktionalen Realisierung von literarischen Beschreibungen auswirkt. Nicht zufällig ortet die Autorin etwa im russischen Formalismus (bzw. Strukturalismus) ein – wie sie meint – bezeichnendes Defizit in der Auseinandersetzung mit diesem Genre, ging es den Formalisten doch von Anfang an um die Abkehr vom naiv-realistischen Postulat, die Kunst wäre eine „Denken in

¹ Wie Lévi-Strauss vertritt auch U. Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, 205, 235ff., 305ff. die Meinung, daß die für jede Verbalssprache typische erste Gliederungsebene (letztlich die Wortebene) in anderen Kunstformen und Medien fehle. In diesem Sinne kritisiert er aber die Projektion dieses verbalen Prinzips auf die nonverbalen Medien, während Lévi-Strauss annahm, daß es eine Sprache ohne zweifache Gliederung per se nicht geben könne. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankf.a.M. 1971; ders., *Mythologica IV. Der nackte Mensch*. Band 2, Frankf.a.M. 1975.

Bildern“ (Belinskij, Sozialismus etc. bis heute), d.h. eine Mischung aus allegorischer und zugleich visueller Repräsentation.

Die für den Formalismus charakteristische Betonung der Nicht-Bildhaftigkeit der literarischen Texte (und auch Beschreibungen) fußte zum einen in der Ablehnung des Illusionär-Fiktionalen in der Kunst überhaupt (Anti-Mimesis der Moderne bzw. Avantgarde) und zum andern aber in der tiefen Einsicht, daß durch verbale, literarische Texte ausgelöste Vorstellungen nicht so sehr bildhaft als vielmehr artikulatorisch, akustisch, multimedial sein können: Man denke in diesem Zusammenhang an den bahnbrechenden Aufsatz von Jurij Tynjanov „Iljustracii“ (in: *Kniga i revoljucija*, 1923), wo er dieses Phänomen an Chlebnikov und Gogol' exemplifiziert. Gerade die Behauptung der Autorin, daß auf mikrotextueller Ebene die „Metapher in der Verbalsprache die größte Nähe zum Sehen“ hätte, steht in krasssem Widerspruch zur Metaphorologie und Ästhetik der Moderne insgesamt: Immerhin ging es dort – jedenfalls für Belyj und Teilen der Avantgarde (zu der er übrigens nicht zählte) – um die „Entbilderung“ der Metapher, um die Metonymisierung des „poetischen Bildes“ und um ihre Intellektualisierung im Sinne eines „Sprach-Denkens“, das Noetik und Poetik verschmilzt.²

Hier wäre denn auch eine Differenzierung von Fiktion(alität) (Mimesis, Referentialität) und Imaginativität (Kunstdenken) durchaus sinnvoll gewesen.³ Die Behauptung, daß die „Beschreibung [...] Leerstelle im russischen Formalismus“ sei (34), stimmt so jedenfalls nicht – es sei denn, man meint mit „Beschreibung“ im sehr engen Sinne ein rein deskriptiv-realistisches Verfahren. Es galt eher das Gegenteil, nämlich eine Dominanzsetzung der „sujetlosen“ Prosa-Genres, in denen das Narrative als das Deskriptive behandelt wurde: Man kann gar von einer „Deskriptivisierung“ des Narrativen sprechen.⁴ Doch das ist eine andere Geschichte, auf die sich die Autorin eben nicht einläßt. Das weitgehende Aussparen von Positionen der historischen Avantgarde (nicht nur Rußlands) macht sich jedenfalls in solchen Fragestellungen etwas irritierend bemerkbar.

Die Festlegung auf die optische Imaginativität⁵ und die visuelle Fiktionalität der Beschreibungen sowohl in den Bild- wie auch in den Wortkünsten ist also eine selektive, bewußt einschränkende und nicht selbstverständliche und verleiht

² Vgl. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 146ff.

³ In diesem Sinne wäre das Fiktionale eine Referenz mithilfe perspektivisch-identifikatorischer und an herrschenden Wahrscheinlichkeitsmodellen orientierter Indizierungsstrukturen (also einen Wirklichkeitsausschnitt pragmatisch re-präsentierend), während das Imaginative im Wege des Sprach-Denkens aus den Signifikanten wie den Signifikaten der verbalen Sprache eine „Sprach-Wirklichkeit“ präsent machen, „realisieren“ (vgl. in diesem Sinne das im Formalismus zentrale Verfahren der „Realisierung“ (etwa von Metaphern) bzw. der „Entfaltung“ („razvertyvanie“)). Vgl. dazu A. H.-L., „Entfaltung, Realisierung“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz – Wien 1989, 188-211.

⁴ Dies gilt nicht nur für das Interesse an der „bessjužetnost“ als eine Prosavariante der „bespredmetnost“ bei Viktor Šklovskij und anderen Formalisten, sondern auch für das literarische bzw. wissenschaftliche Interesse an den Genres der „literatura fakta“ bzw. dokumentierenden Non-Fiction-Literatur (vgl. A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 263ff., 537ff.

⁵ Dazu A. H.-L., „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, W. Schmid / W.-D. Stempel, *Dialog der Texte, Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11, Wien 1983, 291-360.

der Arbeit von Anfang an ein argumentatives Spannungsmoment, wie wohl die Autorin dann die ungegenständlichen „descriptiones“ der Moderne bzw. Avantgarde in den Griff bekommen möchte. Der Lauf der Argumentation impliziert jedenfalls eine evolutionäre Entfaltung und historische Sukzessivität von Epochen(-Stilen) – von der (ironisierten) altmeisterlichen Beschreibung (Flaubert) über die impressionistische (Proust) zur modernistisch-abstrakten (Belyj) und postmodernen (Simon).

Die Beschränkung auf diese vier Autoren – ja auf Einzelwerke und kleine Werkauschnitte – bietet wie in solchen Fällen immer Vorteile und Gefahren zugleich. Die Vorzüge dominieren in dieser Arbeit zweifellos die Nachteile, die darin bestehen, daß genauso gut andere Autoren, Perioden, Werke wählbar gewesen wären, was das evolutionäre Gerüst der Darstellung wesentlich verändert hätte. Für die russische Prosatradition bildet etwa die Ausklammerung Gogol's, ohne den auch Belyj undenkbar gewesen wäre, einen herben Verlust – man denke an die grotesken Beschreibungen in seinen *Toten Seelen* (so etwa an die Schlüsselszene „Pljuškins Haufen“, der die barocken Vanitas-Aufzählungen mit Vorformen der narrativen Montagetechnik verbindet.⁶ Nicht weniger fruchtbar wäre etwa eine Erforschung der Beschreibungstechniken im Rahmen der absurden Poetik der Oberiuty Charms oder Vvedenskij gewesen⁷ – oder (auf ihnen aufbauend) jene der Moskauer Konzeptualisten – sowohl auf dem Feld der „leeren“ Beschreibungen (etwa in den Texten zu den „Kollektiven Aktionen“ oder in den Räumen der „Totalen Installationen“ Il'ja Kabakovs, die ihrerseits (nostalgisch) auf narrative Komplexe verweisen.⁸

Belyj ist im übrigen kein Vertreter des Abstraktionismus oder der Avantgarde, sondern er war Symbolist – ungeachtet der Tatsache, daß er die Avantgarde um Jahre und viele eigene theoretische Meisterwerke überlebt hatte. Anstelle von Flaubert bzw. das gewählte Werk hätte man genauso gut Beispiele von verfremdender, peripherer Beschreibungstechnik schon mitte des 19. Jahrhunderts finden können, wie dies im Falle der russischen Literatur etwa für den frühen Realismus, besonders überzeugend aber für die Verfremdungstechnik der Tolstojischen „descriptiones“ gilt, die nicht zufällig zum Ausgangs- und Angelpunkt der formalistischen Theorie der literarischen Verfremdung zählen.⁹

⁶ In diesem Paradebeispiel einer grotesken „descriptio“ geht es um das paradoxale Experiment, eine scheinbar totale Unordnung bzw. Chaos darzustellen, wobei sich im Laufe der Betrachtung herausstellt, daß sich im Wahnsinn Methode, im Chaos Ordnung, im Zufall – Notwendigkeit verbirgt.

⁷ Die absurdistische Beschreibung operiert – analog zur absurdistischen Erzählung – mit dem informationstechnischen Paradoxon der Nicht-Informativität und ihrer Unmöglichkeit: mit dem Nicht-Ereignis wie mit dem Nicht-Motiv. Auch hier geht es um die Tot-Allität des Zufalls einerseits (also dem Streben nach maximaler Unordnung) und dem Terror von Regeln und Gesetzen, die sich als kontingent, impotent und „ad hoc“ gebildet entpuppen (A. H.-L., „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, Georg Witte (Hg.), *Minimalismus*, WSA, Sonderband 51, 133-186, hier: 148ff.

⁸ Vgl. A. H.-L., „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, WSA, Sonderband 44, 1997, 423-508, hier: 466ff., 443ff., 449 (zur „kuča Pljuškina“).

⁹ Man denke an V. Šklovskijs Auseinandersetzung mit Tolstoj's „Cholstomer“ in seiner klassischen Studie: „Iskusstvo kak priem“ oder an seiner groß angelegten Studie zu: *Material i stil' v romane L'va Tolstogo 'Vojna i mir'*, M. 1928.

Zweifel an der Periodisierung, die ja untrennbar verbunden ist mit der Festlegung von Genres, können immer angemeldet werden; die von der Autorin getroffene Wahl besticht dennoch im Laufe der Entwicklung ihrer Darlegungen durch wohlüberlegte typologische Kontrastierung von Faktoren, die dem Genre der „descriptio“ je nach kulturellem Kontext zu- und abhanden kommen.

Im systematischen Teil des Buches stoßen wir auf einen sehr übersichtlichen und erschöpfenden Forschungsbericht, den die Autorin so präsentiert, daß ihre eigene Position klar und prägnant ablesbar wird. Dabei scheut sie vor scharfen Urteilen durchaus nicht zurück, selbst dann nicht, wenn es um Lehrmeinungen geht, die weithin anerkannt sind.

Das wichtigste an der Arbeit von Monika Mayr scheint mir der Entwurf einer „neuen“ und eigenständigen Methode unter dem Schlagwort „ut pictura descriptio“ (ab 40ff.) zu sein; unter diesem Zeichen wird auf originelle und vielfach überzeugende Weise ein Kriterienkatalog des Deskriptiven (im Rahmen der Literatur und auf der Basis der Bildkunst) präsentiert. Gleichgültig ob man mit den einzelnen Thesen übereinstimmt – zu würdigen ist hier und an vielen anderen Stellen der Mut der Autorin zur eigenen, oft zugespitzten Positionierung und das Vermeiden eines bloß diskursiven Fortschreibens vorgegebener Theoreme. Dies wird besonders durch die hervorragend dokumentierten und wohl organisierten analytischen Abschnitte der Arbeit geleistet, wo nach immer wiederkehrenden Fragestellungen kurze Originalabschnitte Zeile für Zeile, Wort für Wort durchgearbeitet werden.

Nun noch einige verstreute Hinweise auf mögliche Ergänzungen oder Korrekturen: Daß in der Postmoderne die Kriegserfahrungen prägend wurden für bestimmte Schreibweisen, ist eine doch zu allgemeine Feststellung (gleiches könnte man von der Avantgarde – ja von fast jedem Stil sagen). Die Integration von „nichtliterarischem Material“ ist kein postmodernes Residuum. Auch hier fehlt der Blick etwa auf Collage- und Montagetechniken in der Ästhetik der Avantgarde, wo man etwa von eigenen Verfremdungs-Gattungen der Beschreibung sprechen könnte: Kontrastmontage, intellektuelle Montage (Ejzenštejn), literarische Collagen („Literatura fakta“ in Rußland), serielle Aufzählungen (ohne Anfang und Ende) in der (russischen) Dichtung des Absurden (Charms, Vvedenskij), freie Assoziationen (schon im „stream of consciousness“ bei Tolstoj) und dann in der polyphonen Prosa seit der Jahrhundertwende. Die multiperspektivische Darstellung in der Avantgarde bzw. im russischen Kubofuturismus hatte auch Entsprechungen in der Literatur (Prinzip der Metonymik, der „Diskretheit“) und in den verzweigten Theorien zur Erzählperspektive.

Was man auch vermissen könnte, ist eine Typologie von Beschreibungen – etwa nach historischen, thematischen, pragmatischen u.a. Kriterien. Hinweise auf „Veduten“ (z.B. 121) oder auf „Meerszenen“ belegen eine gewisse Unklarheit in der Klassifizierung der entsprechenden Genres. Dies macht sich schließlich im erwähnten Postulat einer „ungegenständlichen“ Beschreibung in der Moderne bemerkbar, wo sich ja – ganz im Sinne der Selbstinszenierung des Künstlermenschen im Symbolismus – die Aufmerksamkeit von der Thematik bzw. vom Gegenstandsbereich auf die Differenzierung und Multiplizierung der Perspektivik von Wahrnehmung und Darstellung verlagert. Der Kunsttext Belyjs entsteht aber nicht nur, wie die Autorin annimmt, primär der kindlich-naiven Perspektive, sondern im Wechselspiel zwischen naiver und erwachsener

Sicht, die ihrerseits im Roman *Kotik Letaev* mit der Position des Vaters (des Mathematikers Bugaev) identifiziert wird.

Die Konzentration auf einzelne wenige Abschnitte bringt also – wie auch an anderen Stellen – den Nachteil mit sich, daß wichtige Elemente des Kontextes ausgeblendet bleiben, ganz zu schweigen von der Ästhetik und Philosophie des Symbolismus als Hintergrund für Belyjs Poetik. So sind also die Beschreibungen Belyjs (wie wohl auch der anderen vergleichbaren Autoren) immer zumindest bipolar, interferierend, wobei simultan oder sukzessiv heterogene Positionen fragmentiert und serialisiert werden. Die kompositionelle Funktion der „descriptions“ oder ihrer Elemente gerade als Leitmotive bei Belyj (oder bei James Joyce etwa) würde der Deskriptionstheorie eine weitere Dimension eröffnen – nämlich die der konstruktiven Entfaltung des Gesamttextes. Die russische Literatur bietet dafür jedenfalls so reichhaltiges Material, daß die Prosa-Avantgardisten der 10er und 20er Jahre zu einem Befreiungsschlag gegen den „Hyperdeskriptivismus“ und die „epische Breite“ des „Russischen“ insgesamt ausholen mußten (Lev Lunc etwa oder die „Serapionsbrüder von Petrograd“ Anfang der 20er Jahre).

Besonders aufschlußreich sind die wiederholten Hinweise auf die geometrischen Grundformen wie Punkt, Linie, Fläche, Kreis, Quadrat etc. jedenfalls für den russischen Bereich, waren doch nicht nur Belyj, sondern viele Vertreter der Moderne und vor allem des Abstraktionismus (Kandinskij, Malevič) an diesen Elementargestalten äußerst interessiert (46ff., 57ff., 101ff.).¹⁰ Dies gilt insgesamt für jenen Aspekt der Moderne bzw. Avantgarde, den man unter dem Begriff „positive Ästhetik“ zusammenfassen könnte, der es – in der pythagoreischen Tradition – um die „harmonia mundi“, also eine kosmische, organische Kunstlehre des „ordo naturalis“ geht (51ff., 89ff.). Mit Recht spricht Mayr in diesem Zusammenhang von einer „synthetischen Avantgarde“, die der destruktiven, verfremdenden Schock-Ästhetik der analytischen Avantgarde entgegensteht (127ff.). Zur synthetischen Richtung rechnet sie das Bauhaus ebenso wie die frühsowjetischen Institutionen wie Ginchuk, Vchutemas oder Unovis, an denen etwa Malevič zentral mitwirkte, deren konstruktivistische Utilitarisierung er aber ebenso ablehnte wie die harmonikale Bioästhetik Kandinskijs (dazu: 98ff.). Jedenfalls widmet die Autorin diesem Positiv-Pol der Avantgarde wesentlich mehr Aufmerksamkeit als dem der „negativen Ästhetik“; es ist aber eben jene V-Ästhetik, in deren Rahmen erst die Einbettung der Beschreibungspoetik des Symbolisten Belyj in die Weltansicht des Abstraktionismus und der Ungegenständlichkeit plausibel wird.

Hier gibt auch der bei Mayr wenig beachtete Kontakt Belyjs mit hermetisch-okkultistischen Systemen (Anthroposophie) zu denken. Jedenfalls finde ich die These von der Rückbindung der Abstraktion bei Belyj an die „Hesychastensmystik“ und konkret an die Metamorphosis-Ikonographie für durchaus zutref-

¹⁰ Belyj selbst hat sich bekanntlich auch eingehend mit „Linie, Kreis und Spirale“ Anfang der 10er Jahre beschäftigt (Belyj, „Linija, krug, spiral“, *Trudy i dni*, 4-5, 1912, 13-22; ders., „Krugovoe dviženie“, *ibid.*, 51-73. Die Deutung der geometrischen Figuren als okkulte Zeichen (zumal im *Peterburg-Roman*) behandelt eingehend zuletzt H. Stahl-Schwaetzer, *Renaissance des Rosenkreuzertums: Initiation in Andrej Belyjs Romanen Serebrjanyj golub' und Peterburg*, Frankr. a. M. – Berlin etc. 2002, 357ff.

fend,¹¹ wenn auch der apophatisch-mystische bzw. hermetische Hintergrund des avantgardistischen Abstraktionismus im Hintergrund bleibt. Hier wären etwa die Querverbindungen zu Flauberts Antonius-Roman ebenso spannend zu verfolgen wie die Bezüge zur postmodernen Apophatik¹² bzw. zur meditativen Seite des Konzeptualismus.

Sehr erfreulich finde ich die wiederholte Analyse der Graphem- bzw. Phonemstruktur der jeweils untersuchte Abschnitte, wobei sich freilich die Frage nach ihrer poetologischen Funktion stellt, bildet doch die entfaltete Paronymie oder die Technik der realisierten, d.h. wörtlich genannten Kalauer bei Belyj eine eigene text- und bedeutungsgenerative Ebene, die etwa bei Flaubert oder Proust in dieser Prägnanz wohl fehlt. Wirklich mißverständlich ist die gleichzeitige Zuordnung Belyjs zur Moderne und zur (kubofuturistischen bzw. abstraktionistischen) Avantgarde. Bei aller Gemeinsamkeit beider Formationen (wobei „Moderne“ der Oberbegriff und „Avantgarde“ der Unterbegriff ist) und der verbindenden Rolle Belyjs bleibt doch seine Vorstellung von „Ungegenständlichkeit“ immer symbolistisch, ja sogar (meta-)psychologisch und metaphysisch motiviert, während in der Avantgarde diese Motivationen dissoziiert erscheinen, was man in den avantgardekritischen Äußerungen Belyjs (gerade in seiner späten Studie *Masterstvo Gogolja*, 1934) nachlesen kann.¹³

Zu ergänzen bleibt auch noch die für Belyj so wesentliche Rolle des Pulsierens und des Rhythmus in der intermedialen Korrelation von Bild- und Wort(kunst) – auf dem Hintergrund einer kosmisch verstandenen, universellen „Musikalität“. Sie strukturiert im wesentlichen die deskriptiven und narrativen Passagen des polyphonen Romans Belyjs, sie transformiert die semantisch-symbolischen Motive im Geiste der „Metamorphosis“.¹⁴ Der erwähnte Bezug zum gleichnamigen Ikonentypus ist freilich nur eine von mehreren Traditionen, an die Belyj hier anknüpft: die orthodoxe, auf die sich Mayr fast ausschließlich bezieht, wird ergänzt durch die heterodoxen, sektenhaften Kulte (Ekstase, Weißvisionen) und die hermetisch-okkultistischen, anthroposophischen Konzepte, für die sich Belyj gerade während der Abfassung seines *Kotik Letaev* schicksalhaft entschieden hatte. Insofern ist die zentrale Präsentation der „Kirchen“-Szene aus diesem Roman vor- und nachteilhaft zugleich, stützt sie zwar einerseits die Metamorphosis-These, während sie andererseits die so wesentlichen heterodoxen „Linien“ ausblendet. Gerade diese aber – nicht die orthodoxen – bilden aber die Anknüpfungsmöglichkeiten für Malevič, Kandinskijs, Matjušin u.a. Vertreter des Abstraktionismus in Rußland (ganz zu schweigen von Klee oder Mondrian).

¹¹ Vgl. M. Mayr, 129ff. mit Hinweisen auf die Schwarz-Weiß-Malerei bei Malevič, dessen Bedeutung für das zentrale Prinzip der „Ungegenständlichkeit“ klar erkannt wird; umso bedauerlicher ist der Verzicht der Autorin, sich näher mit Malevičs philosophischen Schriften (zum Suprematismus) auseinanderzusetzen.

¹² Man denke an Jacques Derridas Auseinandersetzung mit Dionysios Areopagites in: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, Wien 1989.

¹³ A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, M. 1934; dazu A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 167ff.

¹⁴ Zur Rolle der Metamorphosis-Ikonographie für die Ästhetik der Ungegenständlichkeit vgl. in diesem Band A. H.-L., „Gott ist nicht gestürzt“, 184f.

Jedenfalls war Belyj in Rußland der erste Kunsttheoretiker, der den Begriff der „bespredmetnost“ verwendete¹⁵ bzw. begründete und in seine Prosa, zumal den *Kotik Letaev* übersetzte. Die Verankerung der Entgegenständlichung in der kindlichen V-Perspektive war eine der Brücken zwischen symbolistischer Moderne und postsymbolistischer Avantgarde (299): Sie verbindet alle Meister der Moderne – wenn auch die Reduktion und Destruktion der Zentralperspektive in der aperspektivischen Darstellung (Jean Gebser) durchaus heterogene Motivationen und Philosophien impliziert. Die Autorin konzentriert sich auf die Konvergenz der Standpunkte im Fluchtpunkt bzw. Streufeld ihrer Fragestellung, wodurch die massiven Divergenzen zwischen den jeweiligen mytho-, meta- oder psycho-poetischen Ausgangspunkten und Zielsetzungen in den Hintergrund treten.

Ganz zweifellos und wirklich überzeugend erscheint jedenfalls der Beobachtungskomplex des kindlichen Sehens durch das „geriebene Auge“ in Belyjs *Kotik Letaev* (293f., 382ff.), wobei die Autorin zur Höchstform ihrer interpretativen Fähigkeiten aufläuft. Wie in Kotiks Bild unter den Augenlidern sind auch bei Kandinskij Gegenstandsassoziationen zwar möglich, bleiben aber kontingent, arbiträr und immer nur potentiell. Überdeutlich „bloßgelegt“ dagegen sind abstrakte Dinggestalten bzw. geometrische Primär- und Sekundärformen (Kreis, Dreieck, Quadrat etc.), Primär- und Sekundärbewegungen [...], Primär- und Sekundärfarben. Im Vergleich dazu sind Malevičs „suprematistische Ikonen“ fast *unsinnliche* Ergebnisse eines gedanklichen Experiments, führen Beschreibung *ad absurdum*: Solchem Minimalismus, was die Konkretheit und Komplexität der Signifikanten anlangt, wird nur eine absurdistische Zu-kurz-Beschreibung gerecht. Belyjs Fülle an abstrakten Sinnesreizen ähnelt da eher Kandinskij, (398) mit dem ihn u.a. auch gemeinsame Interessen am Hermetisch-Okkulten verbinden.

Die Kinetik der „Faustbewegung“ (beim kindlichen Augenreiben des kleinen Kotik Letaev) zum Angelpunkt einer Theorie der abstrakten Beschreibung zu machen, leuchtet unmittelbar ein, ist sehr anschaulich und wegen ihrer bewußt gewählten „Enge“ durchaus provokativ. Dabei wäre es durchaus sinnvoll, das „Augenreiben“ in den Gesamtzusammenhang der Körperlichkeit des Symbol-Rhythmus-Komplexes bei Belyj zu stellen, geht es dem Symbolisten doch um eine umfassende religionskünstlerische Konzeption der Körper-Seele-Geist-Dynamik. Die „Faust im Auge“ bildet da nur einen Aspekt, der gleichwohl alles andere zu erhellen vermag.

Um die nicht-russi(sti)schen Aspekte dieses so reichhaltigen Bandes mögen sich andere kümmern. Für alle über den Rand der Literaturwissenschaft und Poetik hinaus Schauenden bietet dieses grundlegende Buch ein weites Feld für intermediale Betrachtungen und Assoziationen, die nicht zuletzt durch einen effektvollen Abbildungsteil (531-614) reichlich Nahrung finden. Im Sinne jener einleitend erwähnten Ökonomie des verbalen Bildenden, das vom Visuellen wie Mimetischen zugunsten des Imaginären seines Sprachdenkens absieht, hätte man aber auch darauf verzichten können. Vielleicht wäre der Band dann auch im Sinne einer praktischen Ökonomie weniger kostspieliger ausgefallen: Die poetischen Bilder sind ja nur dann solche, wenn sie auf die visuellen nicht

¹⁵ So in Belyjs Traktat „Buduščee iskusstva“ in: *Simvolizm*, M. 1910, 452.

angewiesen sind: Also keine Illustrationen, wenn es darum geht, dem Minderwertigkeitskomplex des Poetischen angesichts des Piktoralen, wie er die Formel des „ut pictura poiesis“ immer schon mitliefert, zu entkommen – ins Reich des Unbeschreiblichen wie Unbeschriebenen.

Aage A. Hansen-Löve

Joachim Zweynert, *Eine Geschichte des ökonomischen Denkens in Russland. 1805-1905*, Marburg: Metropolis Verlag, 2002.

Auf den ersten Blick muss es verwunderlich erscheinen, wenn eine Geschichte des ökonomischen Denkens von einem Nicht-Ökonomen rezensiert wird. Doch geht es hier nicht um die im engeren Sinn fachwissenschaftliche Problematik, sondern um die ideengeschichtlichen Voraussetzungen und Konsequenzen des ökonomischen Diskurses in Russland und damit um eine wesentliche Komponente der russischen Kultur. Der Zusammenhang zwischen Ökonomie und Literatur hat in den letzten Jahren auch in die slavistische Diskussion Eingang gefunden. Ich erinnere an die Konferenz „Kultur. Sprache. Ökonomie“, die im Dezember 1999 an der Wirtschaftsuniversität Wien stattfand,¹ oder an das Baseler Projekt „Literatur und Kommerz“, in dessen Rahmen im Oktober 2001 die Tagung „Literatur und Kommerz. Schriftstellerberuf und Geldsymbolik in Russland“ veranstaltet wurde.²

Ausgangspunkt der Untersuchung Zweynerts ist die von Karl Pribram aufgeworfene Frage nach den sozialphilosophischen Determinanten ökonomischen Denkens, die in dem Konzept der „patristischen Vermächtnisse“ (patristic legacies) von Perlman und Mc Cann³ weiterentwickelt wurde. Erstaunlich ist, dies sei am Rande vermerkt, dass in diesem Zusammenhang zwar Werner Sombarts Studie über den modernen Kapitalismus, an keiner einzigen Stelle aber Max Webers bekannte Abhandlung über den Zusammenhang von kapitalistischer Wirtschaftsgesinnung und protestantischer Ethik erwähnt wird, zumal es gerade im Fall Russlands um die Auswirkungen einer religiösen, nämlich der orthodoxen Weltanschauung auf das Wirtschaftsdenken geht.

Die u. a. von Vasilij Zen'kovskijs *Istorija russkoj filosofii* inspirierte zentrale These des Verfassers, die am Material des russischen ökonomischen Denkens des 19. Jahrhunderts durchgespielt wird, besagt, dass für die russische Sozialphilosophie eine eigentümliche „Symbiose von Holismus und Anthropozentrismus“ (S. 34) charakteristisch ist, welche ein „einseitiges Abstellen auf die materiellen Aspekte des Wirtschaftens tendenziell ablehnt“ (S. 35) und damit die Herausbildung eines spezialisierten Ökonomie-Diskurses ebenso wie die Ausdifferenzierung eines weitgehend autonomen wirtschaftlichen Subsystems erheblich hemmt. Der vor allem in dem slavophilen Begriff der „celostnost“ zum Ausdruck kommende „Integralismus“ (A. Walicki) zielt auf die Reintegration der seit Peters Reformen sich differenzierenden russischen Gesellschaft ab und distanziert sich von dem atomisierenden „razdroblenie“ westlicher Gesellschaften.

Vielleicht noch interessanter als die zugrunde gelegte Holismus-These, die gewissermaßen als Markenzeichen der russischen Kultur gehandelt wird, ist die am Material unterschiedlicher ökonomischer Positionen gewonnene Schlussfol-

¹ Vgl. den gleichnamigen Sonderband 54 des *Wiener Slawistischen Almanachs*, Wien 2001.

² Die Tagungsbeiträge werden demnächst in einem Sammelband veröffentlicht.

³ Vgl. M. Perlman, Ch.R. McCann Jr., *The Pillars of Economic Understanding. Ideas and Traditions*, Ann Arbor 1998.

gerung, dass die holistisch-anthropozentrische Betrachtungsweise nicht nur für die slavophile Denkrichtung charakteristisch ist, wo man sie erwartet, sondern auch in den Ansichten A. Gercens, N. Černyševsĭjs, der Narodniki bis hinein in das Lager der Liberalen und Marxisten. Wir haben es also, um einen momentan gängigen Terminus zu benutzen, in der Tat mit einer kulturellen Konstante⁴ zu tun, die quer durch die ideologischen Lager geht. Gegenüber einer auf holistisch-anthropozentrischen Positionen beharrenden radikal moralistisch und utilitaristisch argumentierenden Intelligencija hatte das klassische liberale ökonomische Denken in Russland stets einen extrem schweren Stand. Obwohl die Darstellung nur bis zum Jahr 1905 reicht, gilt die Vermutung, dass letztlich auch die sowjetische Planwirtschaft als „weitgehend undifferenziertes Gesamtsystem in auffälliger Weise mit dem russischen Traum von einer einheitlichen Gesellschaft übereinstimmt“ (S. 419).

Kaum bekannt ist die von Zweynert beschriebene Anfangsphase der Entwicklung des russischen ökonomischen Denkens. Nach der Übersetzung von Adam Smiths *Wealth of Nations* ins Russische (1802/06) wurde, wie man Puškins *Evgenij Onegin* entnehmen kann („Branil Gomera, Feokrita; / Zato čital Adama Smita / i byl glubokij ékonom...“) politische Ökonomie zum Modethema. Die ersten akademischen Ökonomen waren die Deutschrussen Christian von Schölzer (1774-1831) und Heinrich von Storch (1766-1835). Schölzers Leistung besteht darin, dass er in seinen *Anfangsgründen der Staatshwirtschaft* (1804/07) die Bedeutung des Humankapitals oder, wie er es nannte, des „persönlichen Kapitals“, hervorhob. In dieser Richtung denkt auch Heinrich von Storch weiter, der in seinem *Cours d'économie politique* (1815) eine „Theorie der inneren Güter“ entwickelt, zu denen er „Gesundheit, Geschicklichkeit, Wissen, Schöngelühl, Sittlichkeit und Glaube“ (S. 82) zählt. Diese Theorie macht v. Storch, wie der Verfasser der Arbeit bemerkt, zu einem „russischen Ökonomen“, wobei sich allerdings schwer bestimmen lässt, inwieweit die von der materialistischen Position Adam Smiths abweichende „Betonung der geistigen und moralischen Aspekte des Wirtschaftens“ (S. 106) von russischen Denkmustern geprägt ist. Diese Denklinie findet ihre Fortsetzung in Aleksandr Butovskijs Ausführungen über die „immateriellen Güter“ (*neveščestvennyje blaga*) in dessen *Opyt o narodnom bogatstve* (1847), dem ersten in russischer Sprache verfassten Lehrbuch der politischen Ökonomie. Der Produktionsprozess resultiert nach Butovskij aus einer Vereinigung materieller und immaterieller Mittel, wobei die russischen Wörter *promysel* und *promyšlennost'* den Zusammenhang zwischen Produzieren und Denken (russ. *mysl'*) deutlich zum Ausdruck bringen. Bei den „inneren Gütern“ fühlt man sich, das sei hier angemerkt, besonders an Gogol erinnert, in dessen Werk ökonomische Fragen eine nicht geringe Rolle spielen – etwa in *Portret*, wo es um den Zusammenhang von Kunst und Markt geht,⁵ in *Mertvyje duši*, wo das Verhältnis von Ökonomie des irdischen und Ökonomie des seeli-

⁴ Vgl. Ju. Stepanov, *Konstanty: slovar' russkoj kul'tury*, SPb., 2. Aufl. 2001.

⁵ Vgl. dazu meinen Beitrag „Zwischen Markt und Mystik. Die Künstlerproblematik in Gogol's *Portret*“, *Kunst und Kommerz* s. Anm. 2. Dazu auch Th. Grob, „Inflationäre Romantik: Kunst und Geld in der russischen Künstlerzählung der 1830er Jahre“, *Kultur. Sprache. Ökonomie*, 45-65.

schen Besitzes⁶ im Vordergrund steht oder den *Vybrannye mesta iz perezpiski s druz'jami* mit ihrem rückwärtsgewandten Entwurf einer agrarischen Hauswirtschaft.

In den Kategorien der *celostnost'* (Kireevskij) und *sobornost'* (Chomjakov) findet die russische holistische Gesellschaftsphilosophie ihren expliziten Ausdruck. Als deren soziales Äquivalent tritt die von Haxthausen „entdeckte“ *obščina* ins Bewusstsein, die von nun an – trotz der offensichtlichen Zweifel an ihrer ökonomischen Effektivität – für lange Zeit als „Ideal einer undifferenzierten, einheitlichen Gesellschaft“ (S. 213) fungiert. Zweynert weist überzeugend nach, in welchem Maß sich die späteren Agrarsozialisten und Narodniki ungeachtet ihrer revolutionären Tendenz in die Kontinuität des slavophilen Ganzheitlichkeitsdenkens einschreiben. Der vom Westen enttäuschte A. Gercen kritisiert die Politische Ökonomie mit dem Argument, es komme darauf an, die „ganze Heiligkeit, die Rechte der Persönlichkeit zu begreifen, und die Gesellschaft nicht zu zerstören, sie *nicht in Atome zu zerstückeln*“ (S. 218). N. Černyševskij verteidigt beredt die *obščina* gegen die liberalen Ökonomen und formuliert in Weiterführung von Gercens Vorstellungen eine Entwicklungstheorie, der zufolge ein rückständiges Volk von der niedrigsten Stufe unter Auslassung der mittleren direkt auf die höchste Stufe hinüberspringen könne. Hier werden „Verlaufsformen“ der nachholenden Entwicklung beschrieben, die zugleich als Vermeidungsstrategien und Abwehr von Vorbildern wie als Beschleunigungskonzepte charakterisiert werden können.⁷

Der Narodnik Nikolaj Michajlovskij knüpft an diese Vorstellungen an, wenn er bei seiner Beschreibung der drei grundlegenden Entwicklungsphasen der Menschheit die Annahme äußert, es sei möglich, aus dem ursprünglichen „objektiv anthropozentrischen Zeitalter“ unter Auslassung der „exzentrischen Phase“ in die zukünftige Gesellschaft zu gelangen. Er vertritt eine im Grunde völlig der russisch-orthodoxen Weltansicht verpflichtete radikal anthropozentrische Position, die sich „*explizit* gegen eine Differenzierung der Gesellschaft“ (S. 254) ausspricht und definiert Fortschritt als „allmähliche Annäherung an die Einheitlichkeit der Individuen, an die möglichst vollständige und umfassende Arbeitsteilung zwischen den Organen und die möglichst geringe Arbeitsteilung zwischen den Menschen“ (S. 255). Ein vergleichbarer moralischer Anthropozentrismus findet sich bei Petr Lavrov, dessen Denken den Konflikt zwischen einem an Auguste Comte orientierten Positivismus und einem moralischen quasi-religiösen Pathos spiegelt.

Nicht das Eindringen des Marxismus nach Russland markiert nach Zweynert den entscheidenden Einschnitt in der weiteren Entwicklung des ökonomischen Denkens seit den 90er Jahren, sondern das Aufkommen der neokantianischen Erkenntniskritik, die auf eine Grenzziehung zwischen Wissenschaft und Religion, Sein und Sollen drängt. Die marxistische Theorie ließ sich durchaus im Sinn der holistischen Denktradition vereinnahmen und umformen und setzte diese Tradition im 20. Jahrhundert gewissermaßen mit anderen Mitteln fort. Erst unter

⁶ Zum Einfluss der Lehre der Kirchenväter und der Philosophie von G. Skovoroda auf Gogol's ökonomische Vorstellungen s. S. Gončarov, *Tvorčestvo Gogolja i religiozno-mističeskij kontekst*, SPb. 1997.

⁷ Vgl. M. Hildermeier, „Das Privileg der Rückständigkeit“, *Historische Zeitschrift*, 1987, Bd. 244, 595-600.

dem Eindruck des Neokantianismus begannen sich erstmals in der russischen Geistesgeschichte Wissenschaft und Kunst, so der Verfasser, vom „Diktat des Panmoralismus der linken Intelligenzija“ (S. 334) zu lösen.

Welche gewaltigen Probleme der mit der Moderne verbundene Druck zur Differenzierung der Diskurse in Russland aufwarf, kann man der Darstellung dreier wichtiger ökonomischer Denker der Jahrhundertwende entnehmen. Es handelt sich um Petr Struve, Michail Tugan-Baranovskij und Sergej Bulgakov. Struve entwickelte sich vom „legalen Marxisten“ zu einem Wissenschaftler, der sich erstmals in der russischen sozialen Debatte ernsthaft der Frage nach „Homogenität oder Differenzierung der Gesellschaft“ (S. 364) stellte. Er formuliert pointiert: „Die Idylle des ‚Agrarstaates‘ und der ‚völkischen Produktion‘ zerbricht unter dem Pfiff der Lokomotive, und um diesen zerstörerischen Prozeß aufzuhalten, gibt es kein anderes Mittel, als den Zerstörer zu zerstören – den Dampftransport“ (S. 365). Man versteht jetzt vielleicht besser, welche Rolle das Eisenbahnmotiv bei den russischen Realisten, allen voran Lev Tolstoj spielte. An diesem Beispiele lässt sich verdeutlichen, dass die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Ökonomie sich nicht darin erschöpft, dass die Literatur ein soziales oder ökonomisches Faktum „illustriert“. Im russischen Roman des 19. Jahrhunderts werden u. a. auch ökonomische Probleme in ihren gesellschaftlichen, psychologischen und ideologischen Weiterungen auf faszinierend differenzierte Weise präsentiert und erörtert.

Es kann hier nicht darum gehen, Zweynerts ausführliche Darstellung des Werks des großen russischen Ökonomen Tugan-Baranovskij, seine Wertlehre, Theorie der Verteilung und der Märkte oder seine Krisentheorie zu kommentieren. Nur soviel sei hier angemerkt, dass er in seiner weltanschaulichen Entwicklung mehrere Stadien durchlief, bis er sich einer reflektierten anthropozentrischen Position annäherte. Aufschlussreich in unserem Zusammenhang ist besonders der Fall Sergej Bulgakovs, der, vom Marxismus herkommend, die „heidnische Politische Ökonomie“ verwarf und zu einer religiösen Weltanschauung gelangte, die die Wirtschaft im wesentlichen unter dem Aspekt der Befreiung des menschlichen Geistes betrachtete. Ihren konsequentesten Ausdruck findet diese Haltung in Sergej Bulgakovs Ruf nach einer „Synthese von Mittelalter und moderner Zeit“. Leider bleibt wegen der Beschränkung der Darstellung auf die Zeit bis 1905 Bulgakovs *Filosofija chozjajstva* (1912) mit ihrer Einbettung wirtschaftlichen Handelns in eine sophiologische Gesamtschau außerhalb der Betrachtung.

Die in Moskau 1996 abgehaltene Konferenz über „Das schöpferische Erbe S. N. Bulgakovs und das zeitgenössische sozial-ökonomische Wissen“ wirft ein bezeichnendes Licht auf die Beachtung, die der religiöse Denker auch im heutigen Russland findet. Bulgakovs Radikalisierung der holistisch-anthropozentrischen Position lässt sich vielleicht am ehesten mit der Haltung vergleichen, die Pavel Florenskij in kulturellen und ästhetischen Fragen einnahm. Bei beiden handelt sich wohl um die letzten großangelegten Versuche, der „Zersplitterung“ der Moderne ein auf russisch-orthodoxen Auffassungen basierendes integrales Denken entgegenzusetzen.

Ein Blick auf die Schwankungen, denen das ökonomische Denken in Russland unterworfen ist, scheint die Beobachtung Sergej Bulgakovs zu bestätigen, dass bei der russischen Intelligenz nach einer anfänglichen Begeisterung für

westliche Konzeptionen stets der Rückzug auf russische Traditionen folgte. Dies gilt offenbar auch für die Gegenwart. In das ideologische Vakuum nach dem Zusammenbruch des Kommunismus strömten zu Beginn der 90er Jahre zunächst westlich-liberale Vorstellungen, bis dann rasch eine Rückkehr zum eigenen kulturellen Erbe einsetzte.⁸ Der Autor der Studie sieht in dieser Rückbesinnung insofern auch eine Chance, als sie der häufig als von außen oktroyiert empfundenen Marktwirtschaft eine breitere gesellschaftliche Akzeptanz in Russland verschaffen könnte.

Die anregende und im Detail sorgfältige⁹ Studie Zweynerts stellt für alle mit russischer Kultur Befassten eine höchst lesenswerte Arbeit dar, die manchen „hellgrauen Fleck“ (S. 17) in der Geschichte des ökonomischen Denkens und der Ideengeschichte Russlands zu tilgen vermag. Da aber aller wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn zugleich neue Fragen aufwirft, sei hier ein Problem angesprochen, das sich dem Rezensenten bei der Lektüre mit großer Eindringlichkeit stellt. Es betrifft die immer wieder beschworenen „patristic legacies“ des russischen ökonomischen Denkens. Während wir über die romantischen Quellen der slavophilen Weltansicht relativ gut informiert sind, bleiben die religiösen Vorläufer des „cel'noe myšlenie“ merkwürdig im Dunkeln. Hier gilt es noch erhebliche Wissenslücken zu beseitigen. Einen ersten wichtigen Schritt in diese Richtung unternimmt Dirk Uffelmann mit seiner These über die in der russischen Kultur stark verankerte „Kontamination der zwei schwer vereinbaren Vorstellungen, der Ideale Ganzheit, Totalität auf der einen Seite, und des Misstrauens gegen das allzu Genaue und Formale auf der anderen“,¹⁰ die er bis in die Patristik zurückverfolgt.

Hans Günther

⁸ Vgl. auch B. Sieber „Russische Identität und national-konservative Unternehmensethik in Russland“, A. Hartmann/ Ch. Veldhues (Hrsg.), *Im Zeichen-Raum*, Dortmund 1998, 355-377.

⁹ Kritisch anzumerken ist höchstens, dass der Ökonom Semen Desnickij aus dem 18. Jahrhundert vom Inhaltsverzeichnis bis zum Register hartnäckig als „Deznickij“ geführt wird.

¹⁰ Zitiert nach dem unveröffentlichten Manuskript „(o)konomi/a – ikonomija/ekonomija/ekonomika. Die doppelte Geschichte des Ökonomiebegriffs in Russland zwischen Wirtschaftstheorie und Kirchenrecht und einige literarisch-kulturelle Weiterungen“.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - SONDERBÄNDE
HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, Wien 1984, 2. Auflage Wien 1986, 992 S. (vergriffen)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyražeenij, Wien 1985, 509 S., € 25,56
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, Wien 1986, XLVII+315 S., € 14,57
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, Wien 1987, 421 S. (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rošsija – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, Wien 1988, 335 S. (vergriffen)
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka („Putcvye zapiski“, „Ochrannaja gramota“), Wien 1989, 316 S., € 29,65
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg. Sost. L.A. Mnuchin, Wien 1989, 151 S. (vergriffen)
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, Wien 1989, 212 S., € 17,90
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien 1989, 220 S., € 21,47
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yy tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, Wien 1990, 377 S., € 24,54
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, Wien 1991, 336 S., € 24,54
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, Wien 1992, 396 S., € 33,23
28. **LP. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii, Wien 1991, 296 S., € 21,47
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, Wien 1992, 222 S., € 29,65
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, Wien 1991, 396 S., € 33,23
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, Wien 1992, 574 S., € 38,35
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, Wien 1992, 252 S., € 30,68
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag**. Hg. T. Reuther, Wien 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, Wien 1992, 218 S., € 29,65
35. **Andrej Nikolev**, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, Wien 1993, 364 S., € 30,68
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles**, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, herausgegeben von V.Ju. Rozenčevjg, 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, Wien 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom I, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom II, Čast' 2: Morfoložičeskie značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom III, Čast' 3: Morfoložičeskie sredstva, Čast' 4: Morfoložičeskie sintaktiki, Wien-Moskau, 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom IV, Čast' 2: Morfoložičeskie znaki, Wien-Moskau, 2001, 581 S., € 60,33
39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli „Smysl<->Tekst“. Sbornik statej, Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. „Mein Rußland“, **Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, Wien 1997, 526 S., € 40,90
45. **V.V. DUBIČINSKIJ**, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45
46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
47. **I. KABAKOV**, 60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien 1999, 267 S., € 28,12
48. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom tretij, Gedichte No. 402–659, 1977, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. **S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREJDLIN**, Slovar' jazyka russkich žestov, Wien - Moskau 2001, 256 S., € 35,79
50. **I. SANDOMIRSKAJA**, Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik. Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß**, Hg. M. Göller, G. Witte, Wien 2001, 510 S., € 43,46
52. **Bosnien-Herzegovina. Interkultureller Synkretismus**, Hg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien 2001, 310 S., € 35,79
53. **Jazyk russkogo zarubež'ja**, Hg. E.A. Zemskaja, M.Ja. Glovinskaja, Wien - Moskau 2001, € 46,02
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3.–5. Dezember 1999, Hg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., € 43,46

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**