

BAND 32

1993

**PERIODISIERUNG
UND
EVOLUTION**

Herausgegeben von Walter Koschmal

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

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

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Annette Entreß
Evelyn Treib
Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Schoff-Platz 1, München (Telefon: 089/2180-2374)

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien

DRUCK

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-8000 München 50

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

INHALT

Vorbemerkung	7
Peter Alberg JENSEN (Stockholm) Zum Problem der primären und sekundären Stile	9
Peter ZAJAC (Bratislava) Existiert so etwas wie eine Pulsations-Literaturgeschichte?	21
Herta SCHMID (Amsterdam) Gustav Špets Entwurf einer hermeneutischen Literatur- geschichtsschreibung	33
Walter KOSCHMAL (Saarbrücken) Die slavischen Literaturen - ein alternatives Evolutionsmodell	69
Wolf SCHMID (Hamburg) Zur Evolution der späten Elegik Puškins	89
Aleksandar FLAKER (Zagreb) Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892-1953	115
Rainer GRÜBEL (Oldenburg) Die Epoché des Vasilij Rozanov. Probleme der literarischen Periodisierung unter dem Blickwinkel der sich bewegenden und stillstehenden Zeit	129
Erika GREBER (Konstanz) Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)	175
Aage HANSEN-LÖVE (München) Probleme der Periodisierung der russischen Moderne. Die dritte Avantgarde	207

Рауль ЭШЕЛЬМАН (Гамбург) Постмодернизм в советской лирике 50-х и 60-х годов (максималистский субъект в "Бабыем Яре" Е. Евтушенко и "Гойе" А. Вознесенского)	265
Peter V. ZIMA (Klagenfurt) Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne	297
Wolfgang Friedrich SCHWARZ (Leipzig) Zur Frage der Entwicklungsdynamik der Poetik Jaroslav Seiferts (ausgehend von <i>Morový sloup</i>)	313
Reinhard IBLER (Regensburg) Entwicklung und Sujet: Versuch einer Neubestimmung - des literarhistorischen Stellenwerts von Božena Němcová's <i>Babička</i>	331
Alfred SPROEDE (Oldenburg) Die Renaissance als zweite Patristik? Notizen zu Jan Kochanowskis <i>Kindertotenliedern</i> (<i>Treny</i> , 1580) und zur literarischen Epochenproblematik im Polen der frühen Neuzeit	363
Александар ФЛАКЕР (Загреб) Трилистник Саарбрюкенский	395

VORBEMERKUNG

Das Symposium zur „*Periodisierung und Evolution (in den slavischen Literaturen)*“ fand an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken in den Tagen vom 2. bis 4. März 1993 statt. Diese Veranstaltung ist in zweifacher Hinsicht mit mehreren anderen Konferenzen verbunden: zum einen personell, zum anderen wissenschaftlich-thematisch.

Das Symposium steht in einer Reihe von Kolloquien, die seit über zehn Jahren an den Universitäten Hamburg (1982; 1986), Utrecht (1983), Wien (1984), Konstanz (1987), Oldenburg (1990) und München (1991) durchgeführt wurden. Ihren Schwerpunkt bildet die Literaturtheorie. Die Konferenzen hatten bisher die folgenden Themen zum Gegenstand: *Intertextualität in der Literatur* (1982), *Theorie und Geschichte der russischen Erzählung* (1983), *Erinnern, Vergessen, Gedächtnis* (1984), *Mythos in der slawischen Moderne* (1986), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen in der slavischen Literatur* (1987), *Jahrhundertwende und Epochenschwelle* (1990) und *Psychologie und Literatur* (1991).

Der vorliegende Band umfaßt zum überwiegenden Teil die im Rahmen des Symposiums vorgetragenen und ausgiebig diskutierten Beiträge. Dabei übersteigen die hier abgedruckten Aufsätze in aller Regel erheblich die Länge der jeweiligen Vorträge, die im Rahmen der Konferenz vom März 1993 gehalten wurden. Nur ein Aufsatz dieses Bandes konnte während des Symposiums nicht vorgetragen werden, obwohl der Autor daran teilgenommen hatte: Es ist der Beitrag von Reinhard Ibler (Regensburg).

Umgekehrt wurden Beiträge vorgetragen, deren Erscheinen in diesem Band aus redaktionellen Gründen leider nicht mehr möglich war, da die Ergebnisse der Konferenz einem interessierten Leserkreis möglichst schnell zugänglich gemacht werden sollten. Es mußte deshalb auf die Aufnahme der Studien von Rolf Fieguth (Fribourg) über „Zusammenhänge zwischen der Wertungs- und Epochenproblematik in der Literaturwissenschaft“, von Boris Groys (Köln) über „Die literarische Avantgarde: Evolution, Revolution und Innovation?“ und von Aleksandr K'osev (Sofija) über „Periodisierung am Ende der Geschichte. Die Erfahrung der Peripherie“ verzichtet werden. Dennoch haben auch diese Teilnehmer wesentlich zur wissenschaftlichen Diskussion und zum Gelingen der Konferenz beigetragen.

Einen nicht wegzudenkenden Bestandteil der oben genannten Reihe von Kolloquien bilden seit Jahren die ‚resümierenden‘ Verse Aleksandar Flakers. Dieses Mal soll deshalb der *Trilistnik Saarbrückenskij* auch den ihm gebührenden Platz im Sammelwerk zum Symposium einnehmen.

Der vorliegende Konferenzband wurde an der Fachrichtung 8.4 Slavistik der Universität des Saarlandes hergestellt. Annette Entreß leistete bei der technischen Redaktion des Bandes wesentliche Arbeit. Evelyn Treib wirkte nachhaltig mit. Dafür sei beiden an dieser Stelle gedankt.

Zu danken ist aber auch denen, die zum einen die Durchführung der Konferenz, zum anderen die Herstellung des Bandes finanziell unterstützt haben: Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat die Tagung selbst finanziell gefördert und damit ermöglicht, daß sie überhaupt stattfinden konnte, das Ministerium für Wissenschaft des Saarlandes hat Mittel zur Publikation des vorliegenden Bandes bereitgestellt.

Saarbrücken, November 1993
Der Herausgeber

Peter Alberg Jensen

ZUM PROBLEM DER PRIMÄREN UND SEKUNDÄREN STILE

In seiner Abhandlung über den Barock in der russischen Literatur nimmt Dmitrij Lichačev eine Einteilung der großen Stilsysteme wie Romanik, Gotik, Renaissance und Barock in primäre bzw. sekundäre Stile vor (Lichačev 1973, 165-215).

Lichačevs Abhandlung gehört in eine Reihe typologischer Arbeiten, die in den Kunstwissenschaften ihren Ursprung haben. Eine Einteilung in primäre und sekundäre Stile war auch bei den Vorläufern latent vorhanden. In Heinrich Wölfflins Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* wird die Abfolge der großen Stile als Entwicklung von einem linearen zu einem malerischen Stil beschrieben, und Wölfflin behauptet, daß die umgekehrte Entwicklung unvorstellbar wäre: "Der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden." (Wölfflin 1979, 31). Ein malerischer Stil kann sich also nicht in einen linearen entwickeln; statt dessen muß man sich einen Bruch und einen Neuanfang vorstellen (Larsson 1983, 13).

Gustav René Hocke entwickelt eine ähnliche Vorstellung von der Reihenfolge der Stile: Zuerst existiere ein klarer, einfacher Stil. Danach entwickle sich als dessen Abwandlung ein komplexer Stil. So sei es von Beginn an in Griechenland gewesen, als der einfache 'attizistische' Stil von dem komplexen 'asianischen' abgelöst wurde. "Die mythische Alltagswelt der Mimesis gerät allmählich aus den Angeln. [...] Der mythische Objektivismus der Mimesis wird durch den zunächst noch mythischen Subjektivismus der Phantasia-Gnosis verdrängt." (Hocke 1987, 284).

Der 'sekundäre' Charakter des komplexen Stils steckt bereits in Hockes Hauptbegriff 'Manierismus', was sein Lehrer Ernst Robert Curtius denn auch deutlich gemacht hatte, als er den Begriff aus der Kunstgeschichte in die Literatur übertrug. "Schon in der Spätperiode Raffaels findet die Kunstgeschichte die Keime dessen, was sie Manierismus nennt und als Entartungsform der Klassik deutet. Eine künstliche "Manier", die sich in verschiedensten Formen äußern kann, überwuchert die klassische Norm." (Curtius 1978, 277). Curtius wollte zwar den Begriff "aller kunstgeschichtlichen Gehalte entleeren" und ihn als Generalnenner für alle literarischen Tendenzen verwenden, "die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch [...] sein." (Ibid.).

Daraus geht aber hervor, daß Manierismus auch für ihn grundsätzlich eine sekundäre Erscheinung ist: Es gibt eine einfache, natürliche Art und nach dieser die manieristische Abwandlung. "Der Normalklassiker sagt das, was er zu sagen hat, in natürlicher, dem Gegenstand angemessener Form" (278), wonach, wie bereits zitiert, eine künstliche Manier die klassische Norm überwuchert. Zu einem konkreten historischen Fall heißt es noch eindeutiger: "Es ist für uns unwesentlich zu verfolgen, wann und wie das epigrammatische Sinnspiel zur manieristischen Pointensucht entartet ist. Ein besonders krasses Beispiel mag das Endstadium verdeutlichen." (296).

Ähnlich wie Wölfflin, Curtius und Hocke war auch Dmitrij Tschizewskij überzeugt, daß "similar styles seem to emerge in a rhythmic process of repetition in history." Auch Tschizewskij hat die Entwicklung als bipolaren Wechsel sehen wollen: "Literary styles appear to oscillate between two extremes which alternately dominate: from the quest for unity to the quest for complexity, from the inclination to rounded and "closed" forms to free forms or even to formlessness." (1952, 9). Doch im Unterschied zu seinen Vorgängern schreibt Tschizewskij nichts über einen wie auch immer gearteten primären bzw. sekundären Charakter von Stiltypen.

Hier setzt die Kritik Dmitrij Lichačevs an Tschizewskij an: "Перед нами не обычное 'качание маятника' стилей, как это предполагает Д. Чижевский." (178). Denn Lichačev will sein Schema auf den Begriffen 'primärer Stil' (первичный стиль) und 'sekundärer Stil' (вторичный стиль) basieren lassen. Mit Hilfe dieser Unterscheidung sucht er ein neues Modell der literarischen Evolution zu konstruieren. Bei Wölfflin war das Schema zyklisch angelegt, die Stiltypen lösten einander zyklisch ab. Nun wird das Modell auf die historische Zeitachse verschoben. Ergebnis ist das Schema einer progressiven historischen Entwicklung. Gleichzeitig erweitert Lichačev die Reihe der Stilsysteme; zu den genannten kunsthistorischen Stilen fügt er die eher literarisch bestimmten Systeme des Klassizismus, der Romantik und des Realismus hinzu. Dabei werden Romanik, Renaissance, Klassizismus und Realismus als 'primär' bezeichnet - im Unterschied zu den 'sekundären' Gotik, Barock und Romantik.

Aus den Schlüsselbegriffen 'primär' und 'sekundär' resultiert eine evolutionäre Dynamik. Ein primäres System meint sprunghaften Beginn, schroffe Änderung, Annäherung an die Wirklichkeit, d.h. Reduktion der 'uslovnost' (Bedingtheit), Herstellung einer Einheit zwischen Inhalt und Ausdruck und insgesamt eine Vereinfachung. Dieser Stiltypus ist der eigentliche Träger der Entwicklung. Er ist es, der sie vorwärtstreibt. Doch bald setzt der Verfall ein; aus dem primären Stil wird dadurch allmählich ein sekundärer, daß die Nähe zur Wirklichkeit abgeschwächt wird, die 'uslovnost' wieder zunimmt, die Einheit des Inhalts und Ausdrucks zerbröckelt usw. Im Endergebnis erscheint die ursprüngliche

Einfachheit als überwuchert, als stilisierte Wiederholung. Die Entwicklung stagniert oder kehrt sich um.

Der primäre Charakter der einen und der sekundäre der anderen Systeme liefern die Erklärung des Modells. Folglich ist es von entscheidender Bedeutung, in welchem Sinne die einen Stile primär und die anderen sekundär sind. Indessen liefert Lichačev keine befriedigenden Merkmale dafür. Er problematisiert weder die Termini an sich noch ihre Anwendung auf diesen oder jenen historischen Stil. Es mag klar *e r s c h e i n e n*, in welcher Beziehung die sekundären Stile sekundär sind – etwa hinsichtlich der primären, und umgekehrt. Wenn man jedoch diese sich im Kreis drehende Argumentation hinterfragt, erhält man keine Erklärung. In welchem Sinne sind die primären Stile eigentlich als *p r i m ä r* anzusehen? Aufgrund welcher Merkmale sind Renaissance, Klassizismus und Realismus eher als *N e u a n f a n g* zu begreifen denn Barock oder Romantik? Dafür werden keine Gründe genannt. Wer aber die Termini hinterfragt, stellt die ganze Konzeption in Frage. Denn alles hängt an den Begriffen 'primär' und 'sekundär': Abfolge, Dynamik, Richtung, Charakter und Ergebnis der historischen Entwicklung.

Ehe wir auf unsere Frage näher eingehen, werden wir Lichačevs Konzeption stichwortartig veranschaulichen.

Der Konzeption liegen vier paarige Formationen zugrunde: Romanik – Gotik | Renaissance – Barock | Klassizismus – Romantik | Realismus – Symbolismus. Die Entwicklung insgesamt, d.h. 'der ganze Weg', wird bestimmt als "ослабление/ сублимация условности, сближение с действительностью". Die Entwicklung ist progressiv, vorwärtsgerichtet. Die Rückschritte dagegen, d.h. die Entwicklung vom primären zum sekundären Stil, bringen "postепенное усложнение, децентрализация сил". Der Sprung vom sekundären zum neuen primären Stil heißt "прыжок к новой простоте, падение условности, концентрация сил".

Wir können Lichačevs Bestimmungen einander auch paarweise gegenüberstellen:

Primärer Stil	Sekundärer Stil
простота	усложнение
цельный	дробленный, разветвленный
закрытый	открытый
созданный	преобразованный
изобретательство	копирование
отчетливая связь со смыслом	оторванность от содержания
идеологическое единство	абстрактная форма
новое содержание	формализация
идея, мысль	интуиция, ощущение,
	иррационализм

система мировоззрения
прогресс

мироощущение
регресс

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: In welchem Sinne sind Stile wie Klassizismus oder Realismus primär? Versuchen wir, die Antwort anhand folgender Merkmale zu finden:

E i n f a c h vs. **к о м п л е к с**: Ein neuer Stil beginnt beim Einfachen, schreibt Lichačev: "Каждый стиль постепенно изменяется от простого ко сложному." (172) Es fragt sich, wo und wann Anfang und Einfachheit jemals so selbstverständlich zusammengehörten? Wenn wir an die stilistische Entwicklung einzelner Autoren denken, verläuft der Stilwandel in der Regel in umgekehrter Richtung – vom Komplizierten zum Einfachen; der 'Reifeprozess' vieler Autoren bedeutet stilistische Vereinfachung. Woraus resultiert also die Annahme, daß Stilformationen per se mit Vereinfachung beginnen könnten, und daß die einfachen Stile in diesem Sinne primär wären?

Diese Annahme könnte auf einem Vorurteil basieren. Die neuzeitliche Kunstgeschichte ist ein Kind der Aufklärung, und ihr Vorhaben ist ein aufklärerisches. Vielleicht sind Klarheit und Einfachheit eher dieser Kunstgeschichte eigen als den historischen Texten? Die Vorstellung von Klarheit und Einfachheit als primären Gegebenheiten könnte eher den Historikern entsprechen als von objektiven Befunden der Kunstwerke herrühren.

Die Annahme kann aber auch auf einer falschen Analogie zwischen bildenden Künsten und Dichtung basieren. In den bildenden Künsten, wo Holz, Stein, Marmor oder auch Farben der ursprüngliche Werkstoff, das Medium sind, hat man vom Einfachen ausgehen müssen. Denn mit diesen Materialien arbeitet der Mensch erst kreativ, indem er sich ans Werk macht. Das Material leistet Widerstand. Mit der Dichtung jedoch verhält es sich anders. Der Mensch war der verbalen Sprache mächtig, noch ehe er sprachliche Kunstwerke schuf; die Sprache war ein Medium, das er beherrschte. Deshalb dürfen wir auch keine simple Analogie zwischen bildender Kunst und Wortkunst in dem Sinne akzeptieren, daß die Entwicklung einen Weg von der Einfachheit zur Komplexität beschreibt.

In welchem Sinne ist denn hier von **e i n f a c h** die Rede? Vielleicht im Vergleich mit der allgemeinen Rede. Ein realistischer Stil ist im allgemeinsprachlichen Sinne einfacher als ein Barock-Stil. Aber unser Sinn ist nicht allgemein, sondern ästhetisch. Der Umstand, daß ein Text sprachlich einfach scheint, bedeutet nicht, daß er auch als künstlerischer Text einfach ist; die sprachliche Einfachheit eines künstlerischen Textes ist nicht mit ästhetischer Einfachheit und auf keinen Fall mit einem primären Charakter im zeitlichen Sinne gleichzusetzen. Bekanntlich hat Jurij Lotman das Gegenteil behauptet, ein wortkünstlerischer Text müsse, um ästhetische Geltung zu erlangen, von der

allgemeinen Rede demonstrativ abweichen. Danach muß sich also der erste Kunststil deutlich von der üblichen Rede abheben. Erst sekundär, nachdem die Distanz abgesichert ist, wird eine scheinbare Annäherung möglich (Lotman 1972, 23 ff.). Wir können dabei an Lev Tolstoj's bekannte Begeisterung für den Anfang von Aleksandr Puškins Prosafragment "Гости съезжались на дачу" denken. Die Begeisterung galt eben der Einfachheit. Wäre letztere aber in irgendeinem Sinne 'ursprünglich' oder 'anfänglich' gewesen, dann hätte Tolstoj kaum so viele Jahre benötigt, um sie schätzen zu lernen. Wohlgermerkt wollte auch dieser 'reife' Tolstoj die Puškinsche Einfachheit nicht *b e g r i f f e n* haben (vgl. Schmid 1991, 22-25)!

Г а н з h e i t l i c h (цельный) *v s.* *v e r z w e i g t* (дробленный, разветвленный): Ist es plausibel anzunehmen, daß ein neuer Stil von Anfang an ganzheitlich wirkt? Es ist kaum vorstellbar, daß eine neue Art literarischen Schaffens über Nacht als *S y s t e m* zustande käme. Demzufolge ist es schwierig, die Primärheit mit der Eigenschaft 'ganzheitlich' zu begründen.

Nach dieser Eigenschaft erscheinen auf unserer Liste eine Reihe von Stichwörtern, die den Charakter des Inhalts bestimmen sollen. Der primäre Stil sei geprägt von ideologischer Einheitlichkeit, neuem Inhalt, von Idee, Gedanken und einer systematischen Weltanschauung. Könnten wir den primären Stil darin begründet sehen? Alle genannten Merkmale können durchaus in praktischen Diskurstypen vorkommen, und für gewisse Typen wären sie grundlegend, nicht aber für einen künstlerischen Text. Wieso sollte ein derartiger Stil *ä s t h e t i s c h* primär sein? Die zitierten Spezifika deuten auf seine Nähe zur praktischen Rede hin; doch dies vermag keine ästhetische Primärheit zu begründen.

Zusammenfassend müssen wir feststellen, daß die Wahl und die Verteilung der Termini 'primär' bzw. 'sekundär' in Lichačevs Bestimmungen der Stile keine klare Begründung erfährt. Die impliziten Begründungen der 'Primärheit' wirken naiv. Seiner Auffassung nach sind dies die angebliche Nähe zum Leben und zur Sprache, ein Minimum an 'uslovnost' usw. Auch die Erläuterung des sekundären Stilcharakters überzeugt nicht. Die Behauptung, daß ein solcher Stil einen diffusen oder überhaupt keinen Inhalt hat, zeigt nur, daß Lichačev sich mit einem derartigen Inhalt nicht befassen wollte oder konnte.

Die eingehendste Differenzierung der Stildichotomie nehmen Johanna Renate Döring-Smirnov und Igor' Smirnov in ihrem Aufsatz über den Realismus vor (Smirnov 1982). Sie übernehmen Lichačevs Bezeichnungen 'primär' und 'sekundär' für die Stiltypen, aber ihre Beschreibung basiert nicht auf diesen Begriffen an sich, sondern auf einer Reihe neuer polarer Bestimmungen, wobei semiotische, semantische, logische und weitere Gesichtspunkte einbezogen werden.

Dennoch ist die Verwendung von Lichačevs Begriffen keine bloße Form-
sache. Der sekundäre Charakter des Stiltypus wird in zweierlei Hinsicht begrün-
det: zuerst wird der Kern der Dichotomie folgendermaßen bestimmt:

Суть этой дихотомии в том, что все "вторичные" художественные системы ("стили") отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т. е. сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области, тогда как все "первичные" художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус. (1982, 9)

Im sekundären System enthält die Wirklichkeit bereits einen kodierten Sinn. Im Verhältnis zu diesem im voraus gegebenen 'Lebens-Text' ist der Sprachtext sekundär. Das ist der eine Aspekt, durch welchen der sekundäre Charakter dieses Typus begründet wird. Der andere ist sein Verhältnis zur literarischen Tradition. Ein Text, der keinen eigenen Sinn schafft, sondern einen gegebenen Sinn vollzieht, bedarf der Stilisierung. Wenn die faktischen Dinge Zeichen sind, dann müssen sie auch einen Urheber haben. So wird der Schaffensprozeß zur Stilisierung eines fremden Autorbewußtseins (1982, 9-10).

Diese Pointe spitzt sich noch zu. In Texten sekundären Typs erhält das Bezeichnete erst dann einen Sinn, wenn es mit "fremden Worten", d.h. mit den Bezeichnungen eines anderen bezeichnet werden kann. Solche Texte verneinen also die eigene Semantik. "Теперь становится ясной секундарная природа "вторичных стилей". Эти художественные образования представляют собой не что иное как негативную параллель к предшествующим каждому из них ансамблям смысла." (30). Texte der sekundären Systeme sind also in zweierlei Hinsicht sekundär: Sie sind einer primären Sinnkonstitution der Wirklichkeit unterstellt und bilden zudem negative Parallelen vorangegangener Texte. Es scheint, als ließen sich beide Aspekte auf einen Nenner bringen: Der sekundäre Text stilisiert fremde Sinnggebung, sei es die des Lebens oder die anderer Texte.

Damit erhält die Bezeichnung 'sekundär' eine Motivierung, wenn auch eine fragwürdige. Denn in welchen Bereich gehört diese Motivierung? Sie scheint allgemeiner Art zu sein: Ein Text verhält sich zu gegebenen Zeichen, also ist er sekundär. Aber unsere Überlegungen beziehen sich nicht auf Texte im allgemeinen, sondern auf künstlerische Texte. Wer weiß aber, ob hier nicht der stilisierende, abstrahierende oder spielerische Texttypus der primäre ist?

In unserer Frage ging es aber eher darum, in welchem Sinne Texte vom primären Typus auch primär sind. Dazu äußern sich Smirnovs weniger explizit. Aus der zitierten Definition der Dichotomie geht hervor, daß der primäre Typus

der Wirklichkeit nicht unterstellt ist, sondern seinen Sinn auf sie hin entwirft. Was sein Verhältnis zur Tradition angeht, liefern die Verfasser wenig Konkretes. Insgesamt reichen ihre vereinzelt Merkmale nicht aus, um die Wahl der Termini 'primär' und 'sekundär' zu motivieren. Die Termini sind ja nicht metasprachlicher Natur – man vergleiche nur die oben erwähnte *s e k u n d ä r e* Natur der sekundären Stile. Aber wenn man grundlegende Eigenschaften der Stilsysteme bezeichnen will, muß mehr dazu ausgeführt werden. Der Eindruck drängt sich auf, daß Lichačevs Etikette weitervermittelt werden, ohne daß ihre schwache Verankerung in den Textbefunden vertieft würde. Dieser Halt muß als schwach bezeichnet werden. Er besteht nur in vereinzelt Postulaten zu ihrem Verhältnis zu einer nicht näher ergründeten 'Wirklichkeit'. Hierauf dürfen wir wohl keine universale Stiltypologie aufbauen.

Diskussion:

An dieser Stelle muß ich unterstreichen, daß ich, ähnlich wie die früher genannten Forscher, der polaren Beschreibung der Stilsysteme bei Smirnovs dennoch in vielen Punkten zustimme. Wogegen ich polemisiere, sind die Begriffe 'primär' und 'sekundär' und ihre Verteilung auf die historischen Formationen (zum Begriff 'Stilformation' vgl. Flaker 1975).

Ehe wir die Begriffe 'primär' und 'sekundär' eventuell aufgeben, könnten wir überprüfen, ob sie nicht zutreffen, wenn wir ihre Verteilung umdrehen: die bei Lichačev und bei Smirnovs primären Stiltypen wären sekundär und die sekundären primär.

Lichačev gibt dort Anlaß zu dieser Verkehrung, wo der Inhalt des primären Stils als Idee oder Gedanke, der Inhalt des sekundären Stils als Intuition, als Empfindung oder sogar als Irrationalismus bestimmt wird. In welchem Sinne können Idee und Gedanke primärer sein als Intuition und Gefühl? Kann eine systematische Lebensanschauung primärer sein als ein Lebensgefühl? Ist es nicht so, daß wir hier auf der Seite des angeblich Sekundären die üblicherweise primären Zustände oder Stadien vorfinden?

Wahrscheinlich würde Lichačev zustimmen, denn auch er wertet die sekundäre Phase als niedriger, als primitiver, und er beschreibt sie als Niedergang, als Verfall. Aber warum kann sie nicht als Neuanfang betrachtet werden? Es ist richtig, daß ein Stil vom Typus des Barock gern Elemente und Verfahren vorangegangener Systeme verwendet. Aber ist es nicht möglich, daß dies kein Verfall, sondern Teil eines Neubeginns ist? Man nimmt vom alten System das, was man gebrauchen kann oder stellt Elemente des alten zur Schau, doch nicht als parasitäre 'Zweitheit', sondern im Zuge einer Rückkehr aus der fiktionalen 'Zweitheit' in eine ästhetische 'Erstheit', also dorthin, wo sich der Text wieder

verbal 'versinnlicht' und für die reale Welt öffnet (Lichačev bezeichnet den sekundären Stil zurecht als offen).

Nach Lichačev und Smirnovs hat der sekundäre Stil keinen konsistenten Inhalt - im Unterschied zum konsistenten Form-Inhalt-Verhältnis eines primären Stils. Der sekundäre Stil betrachtet die Wirklichkeit als einen Text; deshalb habe er keinen eigenen Inhalt. Stattdessen stilisiert und paraphrasiert er fremde Sinngebung. Das Zeichen ist im Verhältnis zu anderen Zeichen motiviert, der Text erwächst aus dem verbalen Spiel, er ist logozentrisch etc. Daher entsteht der Eindruck bzw. wird die Behauptung aufgestellt, daß sich dieser Text von einer faktischen Realität entfernt. Diese Beschreibung bedarf einer Präzisierung. Die Tatsache, daß der Text keinen eigenen Inhalt schafft, bedeutet nicht, daß er gar keinen hat; sein Inhalt mag der Inhalt des Wirklichkeits- oder Welt-"Textes" sein, ein universaler Lebens-Gehalt, die Mitteilung des Welt-Subjekts etc. Der Text drückt dessen Erleben oder die Teilnahme daran aus, wobei der Gehalt sowohl in Gestik und Prosodie als auch in verbalen Schichten suggeriert bzw. kodiert werden kann. Ich stimme Smirnovs darin zu, daß der Inhalt gewissermaßen gegeben ist; eben daraus resultieren die Spielmöglichkeiten, die Stilisierung, die transformationale Modalität, die Chiffrierung etc. Aber dieser gegebene Gehalt wird vom Text weitergegeben. Er wird nicht dargestellt, sondern indizial und ikonisch oder aber chiffriert vergegenwärtigt und vollzogen (vgl. Jensen 1984).

Warum sollten wir diesen Texttypus sekundär nennen? Wie oben angedeutet, handelt es sich bei ihm eher um den primären ästhetischen Texttypus, sowohl genetisch als auch semantisch und historisch gesehen (vgl. Hansen-Löve 1983, 302). Dieser Typus entwickelt sich zuerst und ist der eigentlich ästhetische Texttypus, im Sinne von sinnlich-ästhetisch. Gustav René Hocke schreibt, daß die "manieristische" Kunst in der europäischen Kunstgeschichte die ganze Zeit über da ist und bezeichnet sie als "eine anticlassische und antinaturalistische Konstante" (271). Aber warum nur 'anti-'? Ist das nicht zu sehr von der klassischen und naturalistischen Warte aus gesehen? Könnte diese Linie nicht die eigentlich sinnlich-ästhetische Tradition sein, mit welcher ein neuzeitliches Streben mit neuem Ursprung eine sekundäre, fiktionale, anthropozentrische, historische Modalität sucht?

Nachdem ich angedeutet habe, wie der - nach Lichačev - sekundäre Texttypus als primär betrachtet werden könnte, möchte ich die entsprechende Umkehrung für den primären Stiltypus skizzieren.

Denken wir zum Beispiel an einen realistischen Texttypus. Der realistische Text wäre laut Lichačev einfach, bedeutete eine Annäherung an die Wirklichkeit bzw. eine Minderung der 'uslovnost' und zeigte ein einheitliches Verhältnis von Inhalt und Ausdruck. Doch keiner von diesen Bestimmungen kann ich ohne Vorbehalt zustimmen.

Einige Einwände wurden bereits angedeutet. Der realistische Text mag im Vergleich zur allgemeinen Rede einfach wirken; das macht ihn aber komplex, wenn er künstlerisch sein soll. Lichačevs Postulat von der Nähe zum Leben muß modifiziert werden. Eben solche vermeintliche Nähe zum Leben erfordert eine lange Entwicklung. Sie darf weder als natürlich oder einfach, noch als in diesem Sinne primär aufgefaßt werden.

Dementsprechend ist es auch problematisch zu behaupten, der Realismus reduziere die 'uslovnost' des Textes. Man kann es auch umgekehrt sehen: Im realistischen Stil wird die Symbolhaftigkeit auf die Spitze getrieben; alles im Text ist Kunst im Sinne von Symbol; nichts, kein Komma, kein Staubkorn, ist mit sich selbst als Ding oder Wort identisch, sondern alles ist symbolhaft. Ein totaler Spielcharakter beim Schein des Nicht-Spieles kann schwerlich primär sein – es sei denn im Sinne eines Geschmacksurteils oder einer ideologischen Wertung.

Eine Reihe historischer Fakten sprechen für den sekundären oder tertiären Charakter des realistischen Stils. Ein Argument wäre, daß die Kunst dieses Typus im Vergleich zu den nach Lichačev sekundären Stilen erst spät Bedeutung erlangt; ein weiteres ist die kurze Blüte des Realismus und anderer klassischer Stile. "Klassische Kunst in diesem höchsten Sinne gedeiht nur in kurzen Blütezeiten", schreibt Curtius (377). Desto fragwürdiger erscheint es, diesen Typus als "normal" und "natürlich" gelten zu lassen (vgl. den "Normal-klassiker" bei Curtius): Wie kann eine Norm zugleich auch Anomalie sein? Auch die Blüte des russischen Realismus ist kurz; sie setzt 1856 ein (mit Ivan Turgenevs *Rudin* und Ivan Gončarovs *Oblomov*) und ist schon nach 25 Jahren vorüber. Es war gerade die totale Symbolhaftigkeit des Stils, die ihn bald schon unerträglich werden ließ. Totale Illusion erfordert auch eine totale Umsetzung; bei geringster Abweichung wird alles zu einem Fehlschlag. Schon bald war der Stil zu solcher Subtilität vorangetrieben, daß er unverkennbar war. Das Werk Anton Čechovs, dessen Werke entweder für ganz subtile Kunst oder nicht für Kunst gehalten wurden, macht dies deutlich.

Ein anderer bemerkenswerter Umstand ist darin zu sehen, daß in Zeiten historischer Umwälzungen, in denen die Menschen elementaren Kräften ausgesetzt sind, sekundäre Texttypen dominieren. Als Beispiel kann die nachrevolutionäre Prosa in Rußland angesehen werden; dort nimmt der Stil eher barocke als realistische Züge an. Wie läßt sich das erklären, wenn der barocke Text nur sekundäre, innerliterarische Stilisierung ist?

Einige Thesen

An dieser Stelle möchte ich eine andere Definition der in Frage stehenden Stile vorschlagen: Der eine Typus ist ideologisch dominiert, der andere

ästhetisch; ersterer ist historisch und anthropozentrisch, letzterer universell (vgl. Jensen 1987).

Die Sprunghaftigkeit des Übergangs zum ersten Stiltypus wäre vielleicht dadurch zu erklären, daß dieser ideologisch dominierte Stil gleichsam einen 'Anlauf' braucht, um von außen in die ästhetische Reihe 'einzudringen'. Der von Lichačev als primär bezeichnete Typus ist ursprünglich kein ästhetischer Stil, sondern entspringt und entspricht einer historischen Mentalität.

Folglich mag es irreführend sein, die beiden Stiltypen auf einer Ebene anzusiedeln. Sie gehören verschiedenen kulturellen Sphären an. Dominieren sie auch im Wechsel die Literatur, so tun sie es mit verschiedener Perspektive und Ausrichtung. Der eine Stiltypus kann als der eigentlich ästhetische, wortkünstlerische gelten. Curtius, Hocke und Čiževskij meinen zurecht, daß dieser Stil eine ungebrochene Tradition gegenüber dem klassischen Pol schafft. Fraglich bleibt aber, inwiefern Klassik überhaupt einen ständigen Gegenpol bilden konnte. Ist sie eventuell nicht nur sporadisch aufgetreten? Des weiteren muß noch einmal betont werden, daß der ästhetische Stil kraft seiner sinnlichen Setzung die verbale Sprache auf die anderen Kunstmedien umstellt (vgl. Hansen-Löve 1983, Jensen 1991). Für diesen Stil sind Wort und Sprache nicht als Träger von tradiertem Sinn oder als Medium, sondern als ästhetisches Material von Relevanz.

Der anthropozentrische, historische Modus dagegen will auch historische Darstellung, Deutung und Wertung in die Kunst einbringen. Er dominiert in den Phasen, in denen der (europäische) Mensch seine Bestimmung in der Geschichte sucht und sein Leben in der historischen Zeitlichkeit darstellt: wie er in der Geschichte handelt und dadurch seinen Platz in ihr gewinnt. Nicht zufällig wird dieser Modus nach der Romantik von Bedeutung, wenn die Frage nach der nationalen Identität Vorrang gewinnt; er herrscht dann, wenn der Mensch in der Geschichte arbeitet. Der ästhetische Modus überwiegt hingegen zu jenen Zeiten, in denen der Mensch die anthropozentrische Geschichte als fiktional zugunsten eines Erlebens von universalem Lebensgehalt auf Erden ablehnt. So aufgefaßt meint unsere Polarität die Konkurrenz einer grundsätzlich ästhetischen und historischen Modalität.

Damit ist es auch um die literarische Entwicklung und Evolution beim anthropozentrischen bzw. universellen Pol unterschiedlich bestellt. Anthropozentrische Literatur hat oft eine Entwicklung zum Gegenstand, 'Entwicklung' bildet hier eine grundlegende Modalität. Die Literatur dieses Typus entwickelt sich als ein Ganzes, inhaltlich und formal, in der Geschichte und mit der Geschichte; sie entwickelt sich im gleichen Sinne wie die Kultur im allgemeinen. Der universellen Wortkunst dagegen ist Entwicklung in diesem allgemeinen Sinne ziemlich fremd; sie hat mit einem historischen Zeiterlebnis bestenfalls indirekt zu tun, ihre eigene Zeit ist eher universell. Wo der

historische Modus die Kunst in die Geschichte einschreiben will, stellt sie der universelle außerhalb der historischen Zeit. Ihre Entwicklung erstreckt sich deswegen weder auf eine Reihe veränderlicher Inhalte noch auf einen entsprechenden kulturellen Verlauf, sondern hauptsächlich auf die verbalen Ausdrucksmittel. Deshalb kann eine Beschreibung der literarischen Evolution im Sinne der russischen Formalisten eigentlich nur dieser ästhetischen, universellen Tradition gerecht werden; die anthropozentrische Tradition muß zum Teil in Bezug auf andere 'außerliterarische' Faktoren beschrieben werden.

Lichačev ist darin zuzustimmen, daß am universellen Pol die Entwicklung im kulturellen Sinne still steht. Jetzt verstehen wir vielleicht, warum die oben genannten Kunst- und Literaturhistoriker alle den anthropozentrischen, historischen Modus als normal, unmarkiert und irgendwie primär aufgefaßt haben. Er ist ihr eigener Modus gewesen. Klassische, realistische Kunst ist gewissermaßen die fiktional-ästhetische Form der historischen Selbstbesinnung. Dieser dient auch die Kunstgeschichte. Wenn aber unsere Typologie nicht historischen Texten, sondern künstlerischen gilt, darf unsere Vorgehensweise nicht so einseitig sein. Wenn wir einen ursprünglichen ästhetischen Texttypus als sekundär bezeichnen, dann wird tatsächlich unser ganzes Bild der Entwicklung verkehrt.

L i t e r a t u r

- Čiževsky, Dmitry. 1952. *Survey of Slavic Civilization. Volume I. Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, Massachusetts.
- Curtius, Ernst Robert. ⁹1978. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München.
- Döring-Smirnov, I. R., Smirnov, I. P. [1982]. *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury ...—> Realizm (...) —> Postsimvolizm (Avangard) —> ...* [Salzburg].
- Flaker, Aleksandar. 1975. "Stylistic formation", *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, Budapest, 1-2, 183-207.
- Hansen-Löve, Aage A. 1983. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne", Wolf Schmid, Wolf Dieter Stempel (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), Wien, 291-360.
- Hocke, Gustav René. 1987. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek.

- Jensen, Peter Alberg. 1984. "The Thing as Such: Boris Pil'njak's 'Ornamentalism'", *Russian Literature*, XVI, No. 1, 81-100.
1987. "Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung 'Farbige Winde'", W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien, 293-325.
1991. "'The Sensuous Set' in Modern Literature", E.J. Brown, L. Fleishman, G. Freidin, R. Schupbach (Hg.), *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank, Part I* (=Stanford Slavic Studies. Vol 4:1), Stanford, 209-238.
- Larsson, Lars Olof. 1983. "Kunstgeschichte als Stilgeschichte", *Om Stilforskning*. Föredrag och diskussionsinlägg vid Vitterhetsakademiens symposium 16-18 november 1982, Stockholm.
- Lichačev, D.S. 1973. "Barokko v ruskoj literature XVII v.", *Razvitie ruskoj literatury X-XVII vekov*, Leningrad, 165-217.
- Lotman, Ju. M. 1972. *Analiz poëtičeskogo teksta*, Leningrad.
- Schmid, Wolf. 1991. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München.
- Wölfflin, Heinrich. ¹⁶1979. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel-Stuttgart.

Peter Zajac

EXISTIERT SO ETWAS WIE EINE PULSATIONS- LITERATURGESCHICHTE?

So gestellt, klingt die Frage gleich zu Beginn wie eine Provokation. Was für eine Pulsationsliteraturgeschichte? Nach H. R. Jauss (1970) nimmt die theoretische Diskussion eine ganz andere Richtung, wobei der Streit in zwei Bahnen läuft. Die erste ist markiert durch die Frage, ob es eine ganzheitliche Geschichtsvorstellung gibt oder bloß eine Reihe "kleiner récits", wie es Lyotard (1979) beschreibt; oder hat es letztlich überhaupt keinen Sinn, von Geschichte zu sprechen, da Kunstwerke eine Reihe zusammenhangloser und nicht vergleichbarer Größen darstellen (P. de Man, 1987)? In Verbindung damit steht die andere Frage: bezeichnen literarhistorische Begriffe (Klassik, Romantik, Realismus) wirkliche Gegenstände, oder geht es um mögliche Objekt-konstruktionen? Geht es um die Erkenntnis einer einzigen, objektiven Wahrheit, oder darum, daß die "gegenwärtige Wissenschaft mehr schafft, als die vergangene zustande brachte?"

Die erste Frage wird von G. Bateson (1987) auf allgemeiner Ebene beantwortet, wenn er sagt, "daß die Wissenschaft sondiert; sie beweist nicht", um dann von der prinzipiellen Unterscheidung "zwischen dem Namen und der benannten Sache oder zwischen der Karte und dem Territorium" zu sprechen. Peter V. Zima (1992) behandelt die erste Frage im Zusammenhang mit dem Spezialproblem der literarhistorischen Periodisierung, wobei er davon ausgeht, daß es sich bei der Periodisierung "nicht um Gegenstände handelt, sondern bloß um "m ö g l i c h e O b j e k t k o n s t r u k t i o n e n". Die zweite Frage beantwortet T. Kuhn (1970) und nach ihm R. Rorty (1993), der feststellt, daß "die gegenwärtige Wissenschaft die vergangene, die vergangene Wissenschaft aber nicht die gegenwärtige zu erklären vermag", wobei er gleichzeitig davon spricht, daß wir über die Zukunft nichts wissen könnten. Die Geschichte habe kein natürliches Ende, d.h. sie sei prinzipiell offen - und wir würden hinzufügen, nicht nur in Richtung Zukunft, sondern auch zur Vergangenheit hin, und das nicht bloß deshalb, weil wir, wie Rorty sagt, zurückschauen können und die "Vorstellungen der Vorfahren über die Welt in unsere eigenen Vorstellungen einfließen lassen" können, sondern auch deswegen, weil wir unsere eigenen Vorstellungen zudem in die Anschauungen der Vorfahren hineinprojizieren

können. In diesem Sinne ist dann die Geschichtsschreibung - oder die Literaturgeschichtsschreibung - nicht lediglich eine Re-konstruktion, sondern auch eine Konstruktion, sei sie nun beabsichtigt oder unbeabsichtigt, weil der Literaturhistoriker in seine Lesart der Literaturgeschichte immer auch eigene Erfahrungen und Einstellungen hineinträgt. Aber schon diese Sichtweise ist nichtlinear: zum einen im Hinblick auf das wachsende Maß an Komplexität, in bezug auf das, was hinzukommt, andererseits aber auch hinsichtlich der Rückkopplung und der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen den "Vorstellungen der Vorfahren über die Welt in unseren Vorstellungen" und "unseren Vorstellungen über die Welt der Vorfahren". Bereits hier - im Blick des Literaturhistorikers auf die Literaturgeschichte - setzt das Pulsieren des Vergangenen ein, sich bindend ans Gegenwärtige, und des Gegenwärtigen, das sich ans Vergangene knüpft.

Fakt ist, daß die praktische Literaturgeschichtsschreibung von dieser theoretischen Diskussion fast unberührt bleibt. Alljährlich erscheint eine Reihe neuer Literaturgeschichten, für die die theoretische Sauberkeit kein Problem darzustellen scheint und die sich trotz der postmodernen Skepsis gegenüber der Literaturgeschichte als solcher und trotz der theoretischen Diskussionen über den Charakter der Literaturgeschichtsschreibung an altbewährte Muster halten. Im Sinne des neuzeitlichen Historismus gehen sie von der Überzeugung aus, daß die Geschichte vom Schlechteren zum Besseren verläuft und vornehmlich eine Geschichte des Überwindens und des Fortschritts sei. Die Romantik "überwindet" demnach die Aufklärung, die Moderne den Realismus und die Postmoderne - paradoxerweise, bedenkt man ihre Vorstellung vom Ende der Geschichte - die Moderne - ganz im Sinne der Behauptung Lyotards, die Postmoderne sei in bezug auf die Moderne *völlig neu*. Diese Konzeption verfolgt die literarische Evolution als linearen Prozeß. Linear im Hinblick auf die innere Ordnung der jeweiligen Epochen, wo sich all das, was aus dem Einheitsrahmen fällt, am "Rande" des Zeitabschnitts, "hinter der Grenze", "dazwischen" ansiedelt. Linear jedoch auch in der Beziehung zwischen den einzelnen Epochen, wo das Moment des Überwindens unvereinbar wird mit der elementaren Tatsache, schon als Prinzip der schlichten empirischen Erkenntnis zu widersprechen, daß Goethe nicht "besser" gewesen ist als Shakespeare und der nicht "besser" als Homer. Diese Konzeption charakterisiert die einzelnen Epochen größtenteils über Geburt, Wachstum und schließlich den Zerfall als Grund für die Entstehung der nächsten Epoche. Im Prinzip handelt es sich um eine teleologische Konzeption, derzufolge die Geschichte auf ihr Ziel zusteuert, wobei die unterschiedlichen Konzeptionen entweder an den Anfang (Ursprung) oder ans Ende (Ziel) geheftet sind.

Scheinbar paradox, aber logisch vom linearen Literaturgeschichtsverständnis her, mündet dann die postmoderne Vorstellung vom "Ende der Geschichte",

verbunden mit der These vom "Fehlen der großen Erzählungen", also dem Nichtvorhandensein eines ganzheitlichen Geschichtsbildes, in die radikal zu Ende gedachte lineare Konzeption vom "Ende der Geschichte": die Linearität der zeitlichen Aufeinanderfolge (Sukzessivität) wird allerdings ersetzt durch die Linearität der räumlichen Gleichzeitigkeit (Simultaneität), in welcher sämtliche in der Zeit aufeinanderfolgenden Prozesse durch das "Anhalten der Zeit" in einen einzigen Raum hineintrücken, in dem sie als gleichwertig nebeneinandergestellt werden und ein gewisses postmodernes "Literaturmuseum" bilden, in den radikalsten Konzeptionen unter Umständen auch ein literarisches "Panoptikum".

Wenn G. Bateson davon spricht, daß "ein Unterschied, der durch die Zeit auftritt, 'Veränderung' genannt wird", dann verzichtet die Postmoderne nicht auf den 'Unterschied', im Gegenteil, der wird zu ihrem Grundprinzip, sie verzichtet auf den 'Unterschied in der Zeit', d.h. auf die Veränderung. Mit anderen Worten: für die Postmoderne bedeutet das Ende der Geschichte die Verräumlichung der Zeit und in letzter Konsequenz die Verabsolutierung des Unterschieds ohne Veränderungen, resp. das Variieren als Veränderung im Rahmen des sich unentwegt wiederholenden Gleichen, das seine innere Konfiguration verändert, nicht aber seine Gesamtfiguration. In diesem Sinne 'muß' dann der Postmoderne zufolge sie selbst 'das Ende der Historie' sein. Das Paradox einer solchen Geschichtsauffassung besteht jedoch darin, daß die 'moderne' Linearität der Zeit durch eine konsequente Linearität des Raums ersetzt wird, und zwar des zweidimensionalen Raums der Gegenwart, auf den die Vergangenheitsfragmente projiziert werden.

Dem Problem des literarhistorischen Prozesses widmeten die Vertreter des Strukturalismus große Aufmerksamkeit, vor allem Mukařovský und Vodička. Mukařovský vorrangig in seinen Erwägungen über das Intentionale und Nichtintentionale, Vodička in seinen Erwägungen über die Entwicklung der Strukturen. Vodičkas Problem bestand im Vertauschen der Begriffe Struktur und System. Bekanntlich ist für Evolutionsprozesse der alleinige Strukturbegriff nicht hinreichend: eine Veränderung der Struktur bedeutet zugleich auch deren Zerfall; eine Systemveränderung kann eine Bewegung im Systeminneren bedeuten, mit der das flexible, ausbalancierte Systemgleichgewicht bei gleichzeitiger interner Strukturveränderung aufrechterhalten wird; oder eine Veränderung im Gesamtsystem, die zu dessen Ablösung durch ein neues System führt.

Mukařovský hat erfaßt, daß in der Kunst dem Zusammenspiel und Gegenspiel des Intentionalen und Nichtintentionalen eine entscheidende Rolle zukommt. Die Betonung lag bei ihm aber vor allem auf dem Intentionalen. K. Chvatík und W. Schwarz (1990, 1992) rückten die dynamischen Systembestandteile ins Blickfeld und M. Jankovič (1993) ging, anknüpfend an O. Sus' Forschungen aus den ausgehenden sechziger Jahren (Sus 1968, 1979), einen

wesentlichen Schritt nach vorn, als er darauf verwies, daß es sich bei Mukařovský um ein "dialektisches Harmonisieren", um ein "Verschließen" der Strukturen handelte, was ihn an einer umfassenden Reflexion solcher Erscheinungen gehindert habe, die die "nichtstrukturellen" oder "außerstrukturellen" Momente des Chaos, des Zufalls und der Kreativität als dynamisierende und systembildende Elemente in den Literaturprozeß hineintragen. Sus sprach von einem "Öffnen der Strukturen", Jankovič spricht vom "offenen Sinn des literarischen Werkes", er spricht - gemeinsam mit Eco - vom "offenen Kunstwerk", von einem nicht im voraus gegebenen, vom unfertigen, sich ausprägenden Sinn des literarischen Kunstwerks; und Sus spricht in ähnlicher Weise vom offenen, nicht gegebenen, unfertigen, werdenden Sinn des literarischen Prozesses. Der Strukturalismus der sechziger und siebziger Jahre hat versucht, über Mukařovskýs Schatten der "sich verschließenden Strukturen" zu springen und hierbei dem postmodernen Problem des radikalen Austauschs der zeitlichen Linearität gegen die räumliche Zweidimensionalität aus dem Wege zu gehen.

Der slowakische Literaturwissenschaftler O. Čepan war sich dieses Problems des Strukturalismus sehr wohl bewußt. Im Zusammenhang mit Bakoš's Beitrag zu einer strukturalistischen Problemlösung in der historischen Poetik weist Čepan darauf hin, daß die "literarischen Fakten, so wie alles andere auf der Welt, im Rahmen der Antinomie zwischen dem Zufälligen und Gesetzmäßigen oszillieren. Jenseits dieser widersprüchlichen Beziehung hat der lebendige Puls der Dinge und Erscheinungen keinen Bestand." Čepan betont, daß bei Bakoš der Pol der Gesetzmäßigkeit eine dominierende Rolle spielt: gleichzeitig macht er aber auf die Funktion der Zufälligkeit aufmerksam. Und nicht zufällig erscheinen bei ihm die "Oszillation" und der "lebendige Puls" als Schlüssel-begriffe, mit denen Čepan, ähnlich wie Sus oder Jankovič, die Schwelle der "harmonisierenden Strukturen" prinzipiell überschreitet.

Die Nichtlinearität, das Pulsieren, wird so zu einem legitimen Begriff der Literaturgeschichtsschreibung, wobei das "dialektische Harmonisieren" durch etwas abgelöst wird, das Jankovič (1993) "Dialektik ohne Gewähr" nennt. Noch genauer ließe sich sagen, daß es Prozesse sind, "die nicht auf der Gegensätzlichkeit beruhen, sondern auf wechselseitiger Abhängigkeit" (Toynbee-Ikeda, 1982). Das System der dialektischen Gegensätze, das zur modernen "Einheit" oder aber zum postmodernen "Aufheben des Kampfes" führt, so daß alle Gegensätze zur selben Zeit gleichberechtigt werden oder sogar wertmäßig austauschbar sein können, wird hierbei offenkundig durch ein System der wechselseitigen Vernetzung ersetzt, in dem die jeweiligen Subjekte (Werke u.ä.) ständig in neue Zusammenhänge, vielzählige, mehrdimensionale und vielseitige Beziehungen hineingeraten, wobei sie sich ihre 'dynamische Identität' bewahren.

Das Nachsinnen über nichtlineare Prozesse ist mit der synergetischen Vorstellung von Systemprozessen (Haken, 1981) oder von Prozessen fernab

vom Gleichgewichtszustand (Nicolis-Prigogine, 1987) verbunden. Für den Bereich der Kultur und Literatur sind sie von M. Fleischer (1989) erläutert worden, und auch ich habe mich in dem Aufsatz "Kreativität der Literatur" (1988) mit ihnen befaßt.

Diese Vorstellung geht davon aus, daß in dynamischen (offenen) Systemen im Gleichgewichtszustand die elastische Balance einer Vielzahl von Elementen existiert, während im Zustand fernab vom Gleichgewicht nichtlineare (pulsierende) Prozesse einsetzen, die entweder zu einer inneren Systemveränderung oder zum Wechsel des ganzen Systems führen. Für synergetische Prozesse gelten einige Grundcharakteristika: 1) sie finden in dynamischen und offenen Systemen statt; 2) sie finden in transaktiven Systemen statt, in denen es zur Wechselwirkung vielzähliger und vielseitiger, voneinander abhängiger Elemente und Subsysteme kommt; 3) sie sind für Zustände fernab vom Systemgleichgewicht kennzeichnend; 4) sie bringen in diesen Systemzuständen zufällige Bewegungen (Fluktuationsbewegungen) hervor, die eine prinzipielle Bedeutung für Systemveränderungen oder -wechsel haben; 5) in diesen Systemen kommt es zur Verwandlung linearer Bewegungen in Pulsationsbewegungen (zyklische, resonierende, wellenartige, schwingende, oszillierende); 6) ganz unterschiedliche mikro-skopische Geschehen können zu einer gleichen makroskopischen Ordnung führen; 7) diese Prozesse haben eine bilaterale Natur - die ihnen unterworfenen Systeme sind geordnete Ganzheiten und gleichzeitig Bestandteile komplexerer Systeme, und das im Rahmen des jeweiligen Systems ebenso wie in Bezug auf dessen Umgebung.

Wenn wir die Literaturgeschichte als Prozeß von Veränderungen betrachten, d.h. sie wie "Unterschiede" behandeln, "die durch die Zeit auftreten", und wenn wir diese Unterschiede als qualitative verstehen, dann ist es angebracht, den literarhistorischen Prozeß als synergetischen, als Pulsationsprozeß zu charakterisieren. In diesem Sinne wird er sich durch mindestens zwei Eigenschaften auszeichnen. Zum einen werden wir daher über Veränderungen nachzudenken haben, bei denen das unsichere Gleichgewicht eines innerlich differenzierten Systems aufrechterhalten wird, zum anderen über Veränderungen, bei denen dieses Gleichgewicht nicht erhalten bleibt und es zur Veränderung des ganzen Systems kommt. Wir werden also über die literarhistorischen Epochen, über deren innerlich differenzierte, elastische Ordnung im Zustand des 'unsicheren Gleichgewichts' sprechen und über die Veränderungen, die dank der fluktuierenden, also der Pulsationsprozesse zum Epochenwandel führen. In dieser Grundbestimmung liegt dann auch der Schlüssel zur literarhistorischen Periodisierung. Zu Kriterien für die Zäsursetzung werden eben diese Nicht-Gleichgewichtszustände, die zu Veränderungen der ganzen Systeme führen.

In diesem Zusammenhang sind zwei Bemerkungen notwendig. Die eine betrifft die Art dieser Veränderungen. Es sind zunächst und vor allem systemim-

manente Veränderungen, die im System selbst begründet liegen, dann die immanenten System-veränderungen, die durch den Druck der äußeren Umgebung erzwungen werden, und schließlich Veränderungen in den Bedingungen der Umgebung selbst (Bateson, 1985). Dies muß festgehalten werden, denn es bringt eine Antwort auf die Frage, welche Veränderungen die Literaturgeschichte schreiben denn verfolgen solle: die beiden internen oder die externen? Die Antwort kann für offene Systeme nicht anders lauten, als alle drei: die systemimmanenten Veränderungen, die inneren, vom Druck der Umgebung erzwungenen Systemveränderungen und die Veränderungen der Bedingungen in der Umgebung sind voneinander abhängig – und sie wirken wiederum nicht-linear, in Pulsationen wechselseitig aufeinander.

Die zweite Bemerkung betrifft die Natur der Evolution. Das, was wir zuverlässig sagen können, ist, daß die Evolution in drei Richtungen verläuft: in Richtung der zunehmenden funktionalen Spezifikation, in Richtung der zunehmenden Komplexität und in Richtung der zunehmenden Normalisierung der Unwahrscheinlichkeiten (Luhmann 1985). Im Laufe der Geschichte wächst nicht nur die ästhetische und literarische Spezifizierung des literarischen Prozesses, sondern auch die Dichte der Verbindungslinien und Verflechtungen im zwischenliterarischen Prozeß und auch das Netz der Wechselbeziehungen zwischen dem literarischen, kulturellen und sozialen Prozeß, und gleichzeitig erhöht sich als normales Begleitmerkmal des ganzen Prozesses dessen Unwahrscheinlichkeit; die Zufälligkeit, die Unregelmäßigkeit beim Auftreten der jeweiligen Erscheinungen nimmt immer mehr zu.

Zudem kann man sich Luhmanns Vorstellung über die segmentären, stratifikatorischen und funktionalen Formen der Systemdifferenzierung zu eigen machen, die verknüpft sind mit der Verbreitung der einzelnen Kommunikationstypen (Rede, Schrift, Druck). Hier muß wohl bloß noch hinzugefügt werden, daß man heute schon von einer vierten, vernetzten Form der Systemdifferenzierung sprechen kann, die mit den elektronischen Medien als viertem Typ der Kommunikation zusammenhängt.

Diese Unterscheidung ist von grundsätzlicher Bedeutung. Sie kennzeichnet stets die Zeitabschnitte grundlegender Veränderungen, und sie erfaßt auch die gegenwärtige zivilisatorische Wende und damit die sich in unserer Zeit radikal verändernde Stellung der Literatur in der Kultur und in der Zivilisation. Für die Literaturgeschichte gilt hierbei, daß ein Wechsel der Kommunikationsmedien und der Systemdifferenzierungsformen nie gleichbedeutend mit einem vollständigen Ersatz der einen Formen und Medien durch die anderen ist, sondern in erster Linie den Positionswandel der Literatur in der kulturellen und sozialen Kommunikation signalisiert. Luhmanns Evolutionsmodell ermöglicht es uns, zwei Grundeigenschaften des Literaturprozesses besser herauszustellen: seine evolutionäre Natur (die Ausrichtung auf ein erhöhtes Maß an Komplexität,

funktionaler Differenziertheit und Nichtwahrscheinlichkeit des ganzen Prozesses) und die Grunduntergliederung der jeweiligen Funktionssysteme und deren Veränderungen (und damit auch die Grundperiodisierung der Literatur entsprechend der großen Zivilisationszeitalter). Luhmanns Modell erleichtert außerdem, die biologische und die kulturelle Evolution auseinanderzuhalten, vor allem an der Grundeigenschaft der Kulturevolution, daß einzelne kulturelle Errungenschaften nicht einfach die vorhergehenden eliminieren, sondern sich um jene bereichern, womit sie zugleich auf die Veränderung ihres Systemstandorts hinweisen.

Wenn es Sinn haben soll, von einer Pulsationstheorie der Literaturgeschichte zu sprechen, dann muß diese imstande sein, einige Erscheinungen zufriedenstellender zu erklären als andere Theorien. Worin also könnten die realen Vorzüge einer Pulsationstheorie der Literaturgeschichte liegen?

Sie ermöglicht ein besseres Verständnis der Literaturperiodisierung als System qualitativer Veränderungen innerhalb von Systemen und zwischen den Systemen. Sie macht es möglich, den prinzipiell pluralen Charakter und das "unsichere Gleichgewicht" der einzelnen Epochen besser zu erfassen, und damit auch zugleich den Charakter der nichtlinearen Prozesse, zu denen es in den Zeiten des Systemwechsels kommt. Sie erlaubt es, die Grenzsituationen dieser Veränderungen genauer zu fixieren, in denen die Zahl der zufälligen Systembestandteile deutlich ansteigt, welche dann zum Schlüssel für diese Systemphase werden; ebenso nimmt auch die Zahl der Fluktuationsbewegungen zu, bei denen eine merkwürdige Erscheinung um sich greift: der Weg nach vorn wird in der Rückkehr gesucht, die peripheren Elemente geraten in den Mittelpunkt des Systems, es kommt zur Vermischung verschiedener Systembestandteile, eventuell zur Auflösung der Grenzen zwischen ihren jeweiligen Funktionen (ins Zentrum der Bewegung gelangen nichtliterarische Gattungen usw.). Unterschiedliche Bewegungstypen, die in stabilen Systemsituationen hintereinander angeordnet sind, erscheinen nebeneinander: das "Neue" vermischt sich mit dem "Alten", es werden neue Lösungen gesucht, die sich nicht immer durchsetzen müssen, aber selbst dann wertvoll sind durch die "Energie des Irrtums" (Šklovskij, 1986). Nebeneinander gelangen die Keime des Neuen und die Kultivierung des Alten (das Problem der Dekadenz); die alte Sprache, mit der man versucht, die neue, noch unbenannte Epoche zu beschreiben, vermischt sich mit der tatsächlichen, noch unbenannten Sprache der neuen Epoche usw. An Figurationsveränderungen läßt sich unterscheiden, ob sich diese innerhalb einer literarischen Situation ereignen, oder ob es Veränderungen literarischer Gesamtsituationen sind.

Das Pulsationsmodell der Literaturgeschichte gestattet es, literarische Epochen nicht nur als lineare Systemablösungen zu begreifen, die auf der "Überwindung" einer Etappe durch eine andere basieren, sondern auch auf der

Grundlage dessen, was als Systemgesamtwert aus den einzelnen Epochen bewahrt und weitergetragen wird. Das lineare, zweigliedrige System vorher - nachher wird durch ein dreigliedriges System ersetzt, welches ermöglicht, die gegebene Epoche nicht nur zur vorhergehenden und zur nachfolgenden Epoche in Beziehung zu setzen (die Romantik "überwindet" nicht nur die Klassik und diese wird nicht nur vom Realismus "überwunden"), sondern auch zum Gesamtsystem (was die Romantik einbringt, wird als einzigartiger Beitrag des Gesamtsystems in die Literatur als Ganzheit gültig bleiben).

Das Pulsationsmodell macht es möglich, besser in das Wesen der einzelnen Epochen einzudringen. Die Annahme einer Situation des "unsicheren Gleichgewichts" im stabilen Systemzustand läßt es zu, die einzelnen Perioden als System wechselseitiger Vernetzungen, Abhängigkeiten und Wechselwirkungen, d.h. als System mit sehr elastischen Grenzen zu betrachten. Zugleich ermöglicht diese Annahme, das Problem der Grenzdurchlässigkeit von Systemen besser in den Griff zu bekommen. Gerade die Elastizität des Gesamtsystems ermöglicht die ständigen Durchdringungen der Funktionssysteme untereinander (Literatur und Unterhaltung, Literatur und Erziehung, Literatur und Meinungsbildung, Literatur und Selbstreflexion, Literatur und Alltagskommunikation), ohne daß es zum Zusammensturz der jeweiligen Systeme kommt. Ähnliches gilt für die gegenseitigen Durchdringungen bei der Thematisierung der unterschiedlichen Sphären der Lebenswelt (Welt des Wachseins - Traumwelt, bewußte Welt - unbewußte Welt, reale Welt - virtuelle Welt - mögliche Welt, Alltagswelt - Festagswelt, säkulare Welt - sakrale Welt, Lebenswelt - Jenseits usw.) oder auch für das unentwegte Überschreiten der Literaritätsgrenzen (das Problem der grammatischen Poesie, der kalligraphischen Poesie, des "zaumnyj jazyk", des Nonsens usw.)

Diese Durchdringungen werden nur durch eine hinreichende Elastizität und gleichzeitige innere Stabilität der Systeme möglich, die auch dann nicht auseinanderbrechen, wenn systemisch sehr weit voneinander entfernte Bestandteile und Subsysteme nebeneinander geraten, sofern man bei ihnen nur feststellen kann, daß sie aus einem gemeinsamen Koordinatensystem stammen, oder aus welchen Koordinatensystemen (topographisch oder topologisch angelegt) sie stammen und wie diese Koordinatensysteme miteinander korrelieren. Das Pulsationsverständnis des Literaturprozesses ermöglicht es, nicht nur Kausal-Final-Beziehungen zu erfassen, sondern auch assoziative Korrespondenzketten sehr entlegener Bestandteile und sehr entfernter Zusammenhänge zu bilden.

Das Pulsationsverständnis des Literaturprozesses ermöglicht es, die Asynchronie und Asymmetrie des literarischen Prozesses zu akzeptieren. Dort, wo man bei der einseitigen Vorstellung von der Wirkung des Zentrums auf die Peripherie bleibt oder ein einheitliches Entwicklungsmodell der Literatur handhabt, ist es nicht möglich, der Eigenständigkeit der sog. späterkommenden lite-

rarischen Prozesse in den einzelnen Literaturen und zwischen den jeweiligen Literaturen gerecht zu werden; auch nicht dem Wert jener Prozesse, die nach eigenen inneren Kriterien ablaufen. Die Annahme der Asynchronie setzt ein Modell voraus, in dem nicht nur ein "entwickelteres" System auf ein "weniger entwickeltes" einwirkt, sondern auch umgekehrt, in dem ein System, das sich von seinen eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten leiten läßt, Wirkungen auf ein "entwickelteres" (d.h. eigentlich nur zivilisatorisch bevorzugtes) System ausüben kann, und zwar deshalb, weil das, was oft als primitiv hingestellt wird, nichts anderes ist als das Elementare und Grundlegende. Asymmetrie und Asynchronie werden dann in dieser Auffassung zu produktiven, kreativen Eigenschaften, die vorhandene Systeme öffnen, in ihnen neue Querverbindungen ziehen und den Komplexitätsgrad erhöhen - und damit zugleich auch das Maß der inneren Differenziertheit.

Es ermöglicht aber auch, die Ungleichmäßigkeit des evolutionären Rhythmus innerhalb der Literaturen, aber auch zwischen den einzelnen Literaturen anzunehmen. Es ermöglicht, den Fakt zu akzeptieren, daß sich die einzelnen Epochen literarhistorisch nicht nach denselben Prinzipien (der Kommunikationsweise, der Rezeption, der Organisation des literarischen Lebens und der literarischen Institutionen usw.) gestalten müssen, und auch, daß der Literaturprozeß nicht nur von kontinuierlicher, sondern auch diskontinuierlicher Art sein kann, wobei Diskontinuität nicht nur etwas Störendes sein muß, sondern auch eine Veränderung im internen Ordnungsgefüge der einzelnen Epochen anzeigen kann, und schließlich auch den Positionswandel der Literatur im Zivilisationsprozeß.

Davon zeugt auch die permanente Funktionsdifferenzierung im literarischen Prozeß. Betrachten wir die unterschiedlichen literarischen Epochen, dann konstatieren wir, daß wir sie zunächst chronikalisch, später anhand politischer oder kulturhistorischer und schließlich anhand literaturimmanenter, ästhetischer Kriterien abzugrenzen pflegen. Diese Erscheinung wirft eine Reihe von Problemen auf, falls wir es auf eine lineare Betonung des einheitlichen Charakters der Gesamtentwicklung abgesehen haben. Sobald wir uns aber ins Bewußtsein rufen, daß die Charakteristik der jeweiligen Epoche deren Ordnungsprinzipien entsprechend und gemäß der Anbindung des literarischen Systems an die anderen Systeme der Epoche oszilliert, dann hört diese Erscheinung auf, ein Problem zu sein, im Gegenteil, sie wird zu einem charakteristischen Merkmal der Pulsation des Literaturprozesses.

Gerade das nichtlineare Verständnis der Situationen 'fernab vom Gleichgewichtszustand', also an der jeweiligen Epochengrenze, ermöglicht es, jene Erscheinungen zu erfassen, die den Literaturgeschichtsschreibern die größten Probleme bereiten: Situationen, die 'zwischen' zwei Systemen sind ('zwischen Klassik und Romantik', 'zwischen Romantik und Realismus' usw.). Gerade das

Prinzip kreativer Fluktuationen ermöglicht es, diese Erscheinungen sehr gut zu begreifen. Sie bilden den Versuch, auf dem Boden des alten Systems den Keim des neuen zu schaffen; aber auch den Versuch, 'das alte System noch einmal zu bestätigen'; oft bringen sie 'Evolutionsmäander' hervor, Versuche, die sich im allgemeinen nicht durchsetzen, aber den besonderen Wert des 'Versuchs und des Irrtums' verkörpern. Hierzu gehören Versuche, die den Blick nach vorn richten und den Weg zurück einschlagen, aber auch Versuche, die zurückschauen und dabei vorwärtsgerichtet sind. Diese Epochen 'dazwischen' lassen sich sehr gut gerade auf Grundlage dessen identifizieren, daß sich in ihnen sehr mannigfaltige Prozesse zu überlappen beginnen, weil sie nebeneinander geraten. Gerade das gleichzeitige Vorhandensein sehr heterogener, oft scheinbar zusammenhangloser und wertmäßig relativierter Prozesse signalisiert die Situation einer Übergangsepoche, in der 'die Regeln und Werte des alten Systems ihre Gültigkeit einbüßen' und die Regeln und Werte des neuen Systems ebenfalls noch keine volle Gültigkeit haben. Unter literarhistorischem Aspekt sind solche Epochen mit ihrer inneren Dynamik die wohl spannendsten, und auch wertmäßig werden sie gerade dadurch interessant, daß in ihnen oft gleichzeitig die am meisten auspezifizierten Werte der alten Epoche und die aufkeimenden Werte der neuen Epoche entstehen.

Die Pulsationsauffassung vom literarischen Prozeß macht es möglich, Intertextualität und Tradition besser zu verstehen. Intertextualität ist die Schaffung gewisser literarischer Kontexte immer dort, wo in Zitatform Thematisierungs- oder Ausdrucksmuster wiederverwertet oder weiterentwickelt werden, die im literarischen Kunstwerk neue polyvalente Verbindungen herstellen, womit sie die Kapazität der Texte deutlich erhöhen. Ähnlich verhält es sich auch mit der Tradition. Je mehr Querverbindungen sie im literarischen Werk und im Literaturprozeß ausprägt, desto komplexer und elastischer wird dieser Prozeß, und das nicht nur in bezug auf den Text, der sich 'seine Tradition sucht', sondern auch in bezug auf ältere Texte, die auf diese Weise in neue Zusammenhänge versetzt werden und sich somit ihre Lebenskraft, kommunikative Gültigkeit und Offenheit erhalten und ausbauen. Und wieder; diese Beziehung beruht auf den Prinzipien der Wechselwirkung und gegenseitigen Abhängigkeit, die den ganzen Literaturprozeß ungemessen dynamisieren und komplexer werden lassen.

Die Pulsationsauffassung des Literaturprozesses macht es weiterhin möglich, die Probleme der historischen Poetik besser zu bewältigen. Sie zeigt auf, welche Konfigurationsveränderungen zu Veränderungen des Gattungssystems, des Verses, der Metaphorik usw. führen, wie sich die einzelnen Gattungen innerlich verändern, wie sich ihre Stellung in den unterschiedlichen Epochen wandelt und wie sich unter historisch-poetologischem Aspekt verschiedene Epochenkonfigurationen ausprägen.

Und schließlich ermöglicht uns die Pulsationsauffassung des Literaturprozesses, den Funktionswandel der Literatur im Rahmen des literarischen Gesamtprozesses zu erhellen: von der sakralen Funktion über die Funktion der bestmöglichen Weltanschauungsrepräsentation, die kultur-repräsentative und nationalrepräsentative Funktion bis hin zur ästhetischen und literarischen Funktion. Diese zeitbedingten Änderungen im Funktionsverständnis der Literatur setzt man auch rückwirkend, so daß heute auch ursprünglich andersartige Funktionen ästhetisiert und literarisiert werden.

Kehren wir zum Anfang unserer Erwägung zurück. Haben wir uns zu Beginn die Frage gestellt, ob ein Pulsationsverständnis des Literaturprozesses nicht lediglich eine entbehrliche Erweiterung des Begriffsapparats darstelle, können wir zum Abschluß zumindest die Hypothese wagen, daß es uns dabei behilflich sein kann, jene Phänomene besser zu verstehen, die zwar wohlbekannt sind, die Literaturhistoriker aber stets in Verlegenheit gebracht haben. Hierin mag der Ertrag einer Pulsationsauffassung des Literaturprozesses und deren konkreter praktischer Beitrag zur Literaturgeschichtsschreibung bestehen.

L i t e r a t u r

Bateson, G. 1985. *Ökologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp.
1987. *Geist und Natur*, Frankfurt: Suhrkamp.

Čepan, O. 1973. "Literatúra - systém a dejiny", Bakoš, M. (Hg.) *Literárna história a poetika*, Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Chvatík, K. - Schwarz, F.W. 1990. "Literatur und Kunst als historischer Prozeß", *Znakolog*, V. 2.

de Man, P. 1987. *Allegorien des Lesens*, Frankfurt: Suhrkamp.

Fleischer, M. 1989. *Die Evolution der Kultur und Literatur*, Bochum: Brockmayer.

Haken, M. 1981. "Synergetika", *Čs. časopis fyzikálny*, 3.

Jankovič, M. 1993. "Susovo otváraní struktur", *Česká literatúra*, 1.

Jauss, H.R. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp.

Kuhn, T.S. 1981. *Štruktúra vedeckých revolúcií*, Bratislava: Pravda.

Luhmann, N. 1985. "Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie", Gumbrecht, H.U. und Link-Heer, V. (Hrsg.), *Epochenschwelle*

und Epochenstruktur im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie, Frankfurt: Suhrkamp.

Lyotard, F. 1979. *Das postmoderne Wissen*, Wien: Passagen.

Nicolis, G. - Prigogine, I. 1987. *Die Erforschung des Komplexen*, München: Piper.

Rorty, R. 1993. "Pragmatizmus je politický skrz naskrz", *Kultúrny život*, 33/34.

Sus, O. 1991. "Otváraní struktur", *Slovenská literatúra*, 6.

Šklovskij, V. 1986. *Energia omylu*, Bratislava: Smena.

Toynbee, A. - Ikeda, D. 1982. *Wähle das Leben*, Düsseldorf: Claasen.

Zajac, P. 1988, "Tvórivost' literatúry", *Slovenské pohľady*, 1.

Zima, P. 1992. *Komparatistik*, Tübingen: Francke.

Aus dem Slowakischen von Ute Raßloff

Herta Schmid

GUSTAV ŠPETS ENTWURF EINER HERMENEUTISCHEN LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG

Der russische Philosoph und Husserl-Schüler Gustav Špet kam wie nach ihm der Pole Roman Ingarden, der ebenfalls Schüler Edmund Husserls war, zur Literaturwissenschaft über die beiden gemeinsame Faszination durch den besonderen Seinsstatus des literarischen Kunstwerks als einem fiktionalen Gebilde. Husserl schrieb die künstlerische Literatur einer besonderen Modifikation des phänomenologischen Bewußtseins zu, worin das auf die Erkenntnis der Wirklichkeit gerichtete Interesse der Schau eines phantasieentsprungenen Objekts ohne Erkenntniswert weicht. Auf diesem "ens fictum" des phantasierenden Bewußtseins bauen Ingarden wie Špet ihre Theorie vom literarischen Kunstwerk als einem vielfältigen Schichtengebilde auf. Dabei gehen beide jedoch sehr verschiedene Wege. Während Ingarden die Werkschichten als Teile eines geschlossenen Strukturganzen auffaßt, das einem wiederum abgeschlossenen ästhetischen Bewußtsein korreliert ist, dessen geschichtliche Dimension nur auf problematische Weise eingebracht werden kann, verlagert Špet das Geschichtliche in die objektive Werkstruktur selber und verleiht auch dem rezipierenden Bewußtsein eine historische Dimension. Er verbindet die werkschaffenden Akte des phantasierenden Bewußtseins des Künstlers mit hermeneutischen Akten des rezipierenden und verstehenden ästhetischen Bewußtseins. Zum Zentralbegriff seiner Poetik und Ästhetik wird somit der hermeneutische Akt des Verstehens und Interpretierens, wobei der Begriff des Hermeneutischen wesentlich mit dem Historischen verbunden ist.

Um das Geschichtliche der Špetschen Literaturtheorie einordnen zu können, muß man seine Kritik an drei Philosophen nachvollziehen: dem Lehrer Edmund Husserl, dem Sprachphilosophen Wilhelm von Humboldt und dem Begründer der kritischen Metaphysik Immanuel Kant. Alle drei Kritiken sind jeweils nicht vernichtend, sondern ergänzend. Špet versucht, ausgelassene oder falsch im Sinne von unvollkommen gesehene Elemente der jeweiligen philosophischen Systeme einzubringen. Diese durch Ergänzung korrigierende Kritik entspringt einem ganzheitlichen Denken, das letztlich auch für die Geschichtsbewußtheit verantwortlich ist, das ihn zum Kulturphilosophen profiliert. Als Philosoph der Kultur reiht Špet sich in die russische Tradition ein, die mit prominenten

Vertretern wie Špets Zeitgenossen Michail Bachtin und dem Begründer des sowjetischen Strukturalismus Jurij Lotman das kulturgeschichtliche Denken fortgesetzt haben.

I. Špets Kritik an Husserl: die Erweiterung des Existentiellen und Essentiellen um das Soziale

Husserls Phänomenologie setzt zwei Seinsbereiche an, den Bereich des Existentiellen der realen Fakten in Zeit und Raum sowie den Bereich des Essentiellen der eidetischen Wesenheiten außerhalb von Zeit und Raum. Beiden Seinsbereichen korreliert ein je eigentümlicher Erfassungsakt des intentionalen Bewußtseins, der Akt der *Erfahrungsentention*, der das intentionale Objekt in seinen sinnlichen Merkmalen an das Bewußtsein übergibt, und der Akt der *idealen Intuition*, worin das ideale Wesen der sinnlichen Sache zur Anschauung gebracht wird. Beide Akte konstituieren zusammen die "Noese" als integrale Tätigkeit des Bewußtseins, deren Resultat das "Noema", d.h. das in seinen Wesensmerkmalen erkannte Objekt ist. Das intentionale, die "Noese" vollziehende Bewußtsein nimmt dabei eine "phänomenologische Reduktion" auf zwei Ebenen vor: Es löst das sinnlich wahrgenommene Faktum aus seinem realen zeitlich-räumlichen Kontext, der sinnferne Zufälligkeiten einbringen könnte, und es eliminiert aus dem Bewußtsein alle Wissenskonnotationen, die das reine Wesen verstellen könnten. Die phänomenologische Reduktion schließt damit das Historische sowohl der Fakten wie des Bewußtseins aus. Ziel der doppelten Reduktion ist es, die Erfahrungsdaten des konkreten Objekts auf der Bewußtseinsebene unter die Form eines logischen Begriffs zu bringen. Logischdiskursives Denken und intuitivkonkretes Erfahren sollen zusammengebracht werden zur Erkenntnis des Konkreten, die sensuelle "hýle" des realen Faktums soll mit begrifflicher "morphé" zur Einheit des intentionalen Objekts auf der Ebene des reduzierten Bewußtseins verschmelzen.¹

Špets Kritik setzt nun an Husserls Auffassung der sensuellen "hýle" an. Husserl sieht in der "hýle" nur einen Komplex von Sinnesdaten ohne eigene auf Bedeutung und Sinn gerichtete Intentionalität. Letztere wird erst durch das Bewußtsein als sinngebender Instanz in die "hýle" projiziert, die dadurch zur intentionalen Gegenständlichkeit unter der Einheit der begrifflichen, sinnformenden "morphé" transformiert und ins logische Bewußtsein transponiert wird. Nach Špet jedoch verfügt schon das hyletische Faktum über sinngerichtete Intentionalität. Die faktische Welt strebt also selber nach logischem Sinn, zwischen dem intentionalen menschlichen Bewußtsein und der realen Welt besteht eine Homologie intentionalen Sinnstrebens, die die Erkenntnis des Realen erst ermöglicht. Die Eigenintentionalität der sinnlichen Fakten oder "Sachen" meint Špet in einer

Eigenart der sogenannten "Ansichten", die ja auch in Roman Ingardens Theorie eine große Rolle spielen, lokalisieren zu können.² Mit "Ansichten" sind diejenigen sinnlichen Merkmale gemeint, die das intentionale Bewußtsein im Akt der Erfahrungsintuition erfaßt. Die reale Sache verfügt über eine unendliche Fülle von Merkmalen, doch in der sinnlichen Erfahrung erfaßt das Bewußtsein nur eine Auswahl der sinnlichen Fülle in aktueller sinnlicher Schau, während eine unbestimmte Vielheit anderer Merkmale "abschattiert" bleibt. Nach Husserl können die nicht aktualisierten, "abschattierten" Merkmale jedoch durch die begriffliche Form des Bewußtseins selbst, die auf Verallgemeinerung zielt, in die inhaltliche Intension der "morphé" eingebracht werden. Doch Špet akzeptiert die Kompensation der Fülle des Konkreten durch die begriffliche Verallgemeinerung nicht, für ihn bleibt das Husserlsche "Noema" stets "unvoll". Die Intentionalität des Bewußtseins muß sich auf die Intentionalität der "Sachen" einlassen, muß die zur Verallgemeinerung verleitenden "Ansichten", worin sich die "Sache" dem Bewußtsein nur partiell zuwendet, hintergehen und die Merkmale des konkreten Faktums nach den Spuren ihres eigenen Sinnstrebens befragen. Das intentionale Bewußtsein muß sich also auf den 'hinter' den "Ansichten" "abschattierten" Bereich richten, das Konkrete in seinem an ihm selbst konkretisierten Sinn aufsuchen.

Das Rechnen mit einer *doppelten Intentionalität*, der der *Fakten* und der des *Bewußtseins*, bringt Špet dazu, Husserls Lehre der zwei Seinsbereiche und der zwei Bewußtseinsintuitionen um einen dritten Seinsbereich und diesem korrelierten intuitiven Akt zu ergänzen. Den dritten Seinsbereich nennt er die "sozialen Sachen". Soziale Sachen liegen in der Sphäre der ontischen Welt wie auch die Fakten, doch zeichnen sie sich von den bloßen Fakten der Naturwissenschaft durch eine innere Entelechie und Teleologie aus. Mit Entelechie meint Špet im Anschluß an Aristoteles die "Seele" eines konkreten Dings, d.h. die immanente Sinnbegabtheit. Dieser Sinn wird durch das "telos" oder Ziel bestimmt, auf den das Ding angelegt ist. Zu den entelechischen Dingen rechnet Špet die von Menschen gemachten Dinge wie etwa die "Axt", aber auch natürliche Organismen wie den "Vogel". In der Angeordnetheit der sinnlichen Merkmale der mit einem "telos" begabten Dinge walte eine Mittel-Ziel-Struktur oder teleologische Motiviertheit. An der Ordnung der Merkmale selbst sei das Ziel nicht ablesbar, so daß die Erfahrungsintuition, die nur auf die qualitative Wie-Bestimmtheit gerichtet ist, es nicht entdecken könne. Was sie entdecken könne, sei jedoch eine "Gestalt-qualität"³, d.h. eine ontische ganzheitliche Formiertheit der qualitativen Sinnesdaten, die als Zeichen für das Vorhandensein teleologischen Sinnstrebens vermutet werden könne. Um das Ziel oder den Sinn zu entdecken, bedarf es eines besonderen Aktes des Bewußtseins, den Špet die "*intelligible Intuition*" nennt. Diese dritte Art der Intuition rekuriert nicht mehr wie die beiden anderen - die Erfahrungsintuition und die ideale Intuition - auf das

phänomenologisch reduzierte, vorgängiges Wissen ausschließende Bewußtsein, sondern auf das "soziale" Bewußtsein, das erworbenes Wissen einschließt. Nur wer die Gebrauchsbestimmung einer "Axt", die im Akt des "Fällens" liegt, kennt, kann die formale Gestalt des Dings "Axt" als sinnvolle Gestalt verstehen; nur wer die "Wesensbestimmung" des "Vogels", eines flugfähigen Organismus, erfaßt hat, kann die Gestalt der Flügel verstehen. Die "soziale Intuition" verlangt also das "soziale" Bewußtsein, worin vorgängig erworbenes Wissen, das durch Eigenerfahrung wie auch durch "mitgeteilte" Fremderfahrung erlangt wurde, gespeichert ist. Durch dieses Wissen wird die "Gestaltqualität" der entelechischen Dinge, die für die "Erfahrungsintuition" nur bloße, vermutbare Zeichenhaftigkeit bleibt, als Zeichen eines konkreten Sinns verstehbar und wird das Ding selber zur "sozialen Sache". Den auf die "sozialen Sachen" gerichteten dritten Akt des Bewußtseins nennt Špet auch den hermeneutischen Akt.

Der dritte Akt des Bewußtseins, der intelligible intuitive oder *hermeneutische Akt*, ist für Špet nun nicht nur ein Sonderakt, der im Fall der Konfrontation des Bewußtseins mit dem Sonderbereich der entelechischen "sozialen Sachen" relevant wird. Špet postuliert vielmehr eine neue Erkenntnistheorie, worin alle drei Akte der Intuition in einem integralen Akt zusammenkommen. Das in der Erfahrungsintuition Angeschauete des sinnlichen Konkretums wird in der idealen Intuition des konzipierenden Verstandes unter einen Begriff gebracht, doch das Konzipierte des Begriffs, das die Zeichenhaftigkeit des sinnlichen Materials in sich aufgenommen hat, wird durch den um das "soziale" Wissen der Zeichenbedeutung erweiterten Verstand mit dem teleologischen, sinnhaltigen Ziel verbunden in der intelligiblen, hermeneutischen Intuition. Der Verstand selber ist dabei auf zwei Seinsebenen zu lokalisieren: auf der Ebene des Bewußtseins in den zwei Modifikationen des phänomenologisch reduzierten, reinen Bewußtseins, das nur sich und die Welt der eidetischen Wesen kennt, sowie des "sozialen" oder kollektiven Bewußtseins, das auch erworbenes Wissen kennt, und auf der Ebene der ontischen Welt der Dinge, die eine eigene Sinnmotiviertheit an sich tragen, die durch den "sozialen" Verstand interpretiert werden kann. Die beiden Seinsebenen des Verstands faßt Špet in der Benennung der dritten Intuition als "intelligibler" Intuition zusammen. "Intelligibel" ist der Seinsbereich der "sozialen" Sachen oder Dinge durch ihre eigene Sinnintentionalität oder Vernünftigkeit, und "intelligibel" ist der menschliche Verstand, insofern er mit einer der Vernünftigkeit der Sachen entsprechenden Verstehensfähigkeit ausgestattet ist. Špets ergänzende Kritik an Husserl versucht sich an einer Verbindung von Husserl und Hegel, für welchen letzteren das Wirkliche der Dinge auch das Vernünftige war. Mit dieser Verbindung will er den Phänomenalismus der Phänomenologie, der der sinnlichen Welt den Sinn abspricht, um ihn nur dem Bewußtsein zuzusprechen, den Kantschen Dualismus, der sinnliche und verstandesmäßig-begriffliche Welt völlig trennte, und schließlich auch den Vitalismus

Henri Bergsons, der auch dem menschlichen Bewußtsein Sinn und Verstand aberkannte und den Menschen zum instinktiven Tier degradierte, erschüttern.

II. Špets Kritik an Humboldt: Die Auslegung der inneren Form der Sprache als poetisch-symbolischer Form

Die oben resümierte Auseinandersetzung Špets mit der Husserlschen Phänomenologie läßt von seinem späteren Interesse für Kunst, Ästhetik und Literatur noch wenig aufscheinen. Doch zwei Begriffe lassen schon den Grund vermuten, warum Špet sich überhaupt mit Ästhetik als Teildisziplin der Philosophie sowie mit literarischer Kunst als empirischem Objekt der Ästhetik beschäftigt. Dies sind die Begriffe der entelechischen Dinge und des Sozialen. Entelechische Dinge sind für Špet ontische, also existierende Seinsbereiche. Doch schon in der 1914 veröffentlichten Phänomenologie-Kritik *Javlenie i smysl* (Erscheinung und Sinn) gibt er zu, daß das menschliche Bewußtsein auch falsche Entelechien, solche ohne Grundlage in den ontischen Dingen, feststellen könne. Als Beispiele nennt er Sätze wie "Das Sandkorn tanzt", "Der Stern sagt vorher". In solchen Sätzen werde eine "Quasi-Entelechie" in das empirische Ding (Sandkorn, Stern) hineingesehen, die der Wesensentelechie nicht entspricht. Die Quasi-Entelechie war schon von Husserl entdeckt worden, der dem Bewußtsein die Fähigkeit zugab, sich gegen die Wahrheitskriterien des logisch-kognitiven Verstands immunisieren zu können in Akten der Phantasie. In diesen werde einem sinnlicher Erfahrung entnommenen Gegenstand in einer "Quasi-Prädikation" eine Eigenschaft oder Tätigkeit zugesprochen im Modus des "als ob": Dem Sandkorn wird eine Tätigkeit (tanzen) zugesprochen, "als ob" es ein tanzfähiges lebendes Wesen wäre; der Stern wird im Modus des "als ob" zum weisen Seher transformiert. Es ergibt sich daraus die Frage, wie das Bewußtsein darum weiß, ob und wann es echte oder falsche Entelechien aussagt. Špet rekurriert hier auf das Moment des Sozialen. Entelechien bedürfen der Absicherung im Bewußtsein der Wissensgemeinschaft des sozialen Kollektivs. Darum auch nennt Špet die mit Entelechie begabten Dinge die "sozialen Sachen".

Doch das Soziale ist auch seinerseits problematisch. Das Individuum als Bewußtseinsträger ist für Špet zunächst eine Sache der Natur. Um Mitträger des Sozialbewußtseins zu werden, bedarf es der "Übergabe" des sozialen Wissens in eigenen Übergabeformen. Dies sind die kommunikativen Zeichensysteme, insbesondere die Sprache, die Zeichen par excellence ist, wie Špet sagt. Denn sprachliche Zeichen sind nicht, wie etwa Wetterfahnen oder Rauchzeichen, primär Dinge mit nur hinzugefügter Zeichenfunktion, sondern primär Zeichen, die nur wegen ihrer Zeichenfunktion bestehen. Als Sprecher einer Sprache wird das Individuum zum Teil einer sozialen Wissens- und Kommunikationsgemein-

schaft, worin seine Fähigkeit zu "intelligibler Intuition" der realen Sachen geweckt, bekräftigt und intersubjektiv abgesichert sowie in bestimmte Richtungen gelenkt wird. Da in der "intelligiblen Intuition" das Vernünftige der Sachen wie auch der Verstand des Menschen in seiner Vernunftfähigkeit, der zeichenhafte Sinn des Wirklichen und der zeichenverstehende Sinn des Bewußtseins zusammenkommen, muß auch die Sprache als kommunikatives Zeichen par excellence vernünftig und sinnvoll sein. Die Suche nach der Vernünftigkeit der Sprache bringt Špet zur Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts.⁴

Špets Beschäftigung mit Humboldt steht in einem zweifachen Interesse, das man auch als Vorurteil auffassen kann. Er sucht im Interesse seines ontologischen Vernunftbegriffs (die vernünftige Motiviertheit der sinnlichen "Gestaltqualitäten" der Sachen in ihrer Mittel-Ziel-Struktur) einen Seinsbereich primärer Zeichen-Sachen, die in sich selbst die Intentionalität der Dinge und die Intentionalität des Bewußtseins vereinen. Dieser Seinsbereich muß eine doppelte Vermittlung leisten, die Vermittlung des individuellen Bewußtseins mit der individuellen Sache der Wirklichkeit und die Vermittlung zwischen Individualbewußtsein und sozialem, kollektivem Bewußtsein. Die Sprache 'schiebt' sich somit in zwei strukturelle Relationen herein, die Relation zwischen Subjekt und Objekt und die Relation zwischen Subjekt und Subjekt. Das zweite Interesse Špets gilt der Sprache der künstlerischen Literatur, der poetischen Sprache. Kunst und künstlerische Literatur unterliegen nach Špet zwar der Gesetzlichkeit des "phantasierenden" Bewußtseins, das nur "Quasi-Entelechien" in "Quasi-Aussagen" präzisieren kann, doch im Unterschied zu Halluzinationen oder Träumen, die nur subjektiv und psychologisch relevant sind, haben die poetischen "Quasi-Aussagen" einen eigenen, "poetischen" Wahrheitswert; die poetischen Prädikationen gelten zwar einem "ens fictum", doch dieses hat für Špet einen ontologischen Seinsgrund in der in der "Erfahrung intuition" geschauten realen Sache. Der Literatur, so Špet, kommt ein wesensmäßiger "Realismus" zu, eben durch ihre Begründetheit in empirischer Erfahrung. Ebenso wesensmäßig sei Literatur auch "symbolisch".⁵ Mit dem Begriff des Symbols will Špet die den sprachlichen Zeichen-Sachen immanente, spezifische Mittel-Ziel-Struktur charakterisieren, welche Sprache zur oben erwähnten doppelten Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, Subjekt und Subjekt befähigt. Da bei Humboldt die Symbolstruktur von Sprache vorgedacht ist, und zwar durchaus im Sinne einer teleologischen und nicht nur, wie bei Ferdinand de Saussure, konventionellen Symbolik, wird einsehbar, warum Špet sich mit Humboldt so eingehend auseinandersetzt.

Humboldt unterscheidet an der Sprache zwei Seinsweisen, die er mit den Begriffen "*ergon*" und "*energeia*" belegt. "*Ergon*" ist Sprache in ihrer objektiven Form eines historischen Zeichensystems, "*energeia*" ist sie als lebendige Kraft ständig erneuerter Selbsthervorbringung in Akten des Sprechens.⁶ Der Begriff

des "ergon" läßt sich dem Begriff der Sprache als "langue", der der "energeia" dem Begriff der "parole", wie Ferdinand de Saussure sie definiert hat, vergleichen. Doch anders als de Saussure, der die "parole" als statische Anwendung des gleicherweise statischen Systems der "langue" auffaßt - die historischen Veränderungen des "langue"-Systems erklärt de Saussure zu bloßen Zufälligkeiten ohne immanente, begründende Gesetzmäßigkeit, so daß sie sich kausal-wissenschaftlicher Erklärung entziehen - ist für Humboldt das ergonale Sprachsystem nicht statisch. Es befindet sich im Zustand ständiger dynamischer Selbsttransformation, wobei die Dynamik regelgeleitet, also nicht zufällig ist. Die Regeln kommen aus der "inneren Form" von Sprache. Damit ist eine dem Menschen eingeborene sprachliche Prägekraft gemeint, die sich in jedem individuellen Sprechakt potentiell neue Sprachformen suchen kann. Sprache ist nach Humboldt eine ständig erneuerte "Arbeit des Geistes" an den historischen sprachlichen Formen, wobei diese "Arbeit" doppelt gerichtet ist: auf die individuell erfahrene und verstandene äußere Wirklichkeit, die durch den sprachlichen Ausdruck benannt und ausgesagt werden soll, sowie auf das historische System der Sprache, das dem individuellen Ausdrucksbedürfnis dynamisch angepaßt werden muß. Sprache vermittelt also zwischen dem erkennenden Subjekt und der zu erkennenden objektiven Wirklichkeit auf dialektische Weise. Als schon bestehendes, ererbtes Ausdruckssystem bietet sie einen Stützpunkt, um das Allgemeine der gemachten Erfahrung und Erkenntnis sprachlich zu objektivieren, als energetisch-dynamische "innere Form" liefert sie regulative Formen der Umbildung der ergonalen Sprachformen, womit das Individuelle ausgedrückt werden kann. Sprache vermittelt gleichzeitig aber nicht nur zwischen individuellem Subjekt und individuellem Objekt. Humboldt rechnet auch mit der Notwendigkeit zwischenmenschlicher sprachlicher Kommunikation. Das Subjekt des sprachlichen Aktes bedarf der Bestätigung der Richtigkeit seines geschaffenen, neuen sprachlichen Ausdrucks durch ein zweites Subjekt, den Hörer, der zum Adressaten der Mitteilung des Gedachten wird. Durch die Bestätigung wird die Richtigkeit intersubjektiv bekräftigt, und der gefundene Ausdruck kann dann in das bestehende, schon geschaffene ergonale System integriert werden als dynamische Bereicherung.⁷

In dem Begriffspaar "ergon" und "energeia" findet Špet einen Aspekt wieder, den er den Ganzheiten von der Art der *Struktur* zuerkennt. Strukturen haben generell zwei Seinsmodi, den Modus des "in potentia" und den des "in actu". "*In potentia*" sind sie ideale, denkbare Ganzheiten, die alle ihnen realiter zukommenden Teile aufweisen. "*In actu*", d.h. als realisierte, objektivierte Ganzheiten 'streben' sie nur zu idealer Fülle, doch dies 'Streben' bleibt stets mangelhaft. Als ideale, d.h. eidetische Wesenheiten sind sie dem Bewußtsein so wie die Husserlschen "eidoi" (Ideen) selbst bewußt. Aufgrund ihrer Bewußtheit kann die mangelhafte "aktualisierte" oder "realisierte" Strukturerscheinung in ihrer

Mangelhaftigkeit eingesehen werden, so daß jeder Zustand des "in actu" sich dialektisch selbst aufhebt und durch ein neues "in actu" ersetzt in einer potentiell unendlichen Kette der Transformationen. Diese Transformationskette der realisierten Strukturzustände untersteht der regulativen Kraft der Struktur "in potentia" als der Idee der Realisierung. Strukturen sind also einem ständigen dialektischen Umschlag vom Idealen zum Realen ausgesetzt, wobei die Dialektik *historisch gerichtet* ist: Ein gegebener Zustand des "in actu" treibt aus sich selbst nicht nur die Negation generell hervor, sondern auch die konkrete Richtung der Negation. Übertragen auf die Begriffe der sprachlichen "energeia" und des "ergon" bedeutet dies, daß die "Arbeit des Geistes" am bestehenden Sprachsystem der akkumulierten "in actu"-Zustände an einer eidetischen Idee orientiert ist - dies wäre die "innere Form" Humboldts - und daß jeder individuelle Sprechakt in einer durch den Systemzustand vorgegebenen Richtung verläuft. Die historischen Veränderungen des Sprachsystems erhalten dadurch eine dialektische Gesetzmäßigkeit der Selbsttransformation mit einem Richtungsfaktor der dynamischen Bewegung. Der Begriff der *Akkumulation* ist dabei wichtig: Mit ihm ist gemeint, daß das ergonale System einmal gefundene Realisationszustände der Struktur nicht wieder eliminiert, aus dem System herausfallen läßt, sondern vielmehr in seinen Bestand als einen Teil integriert, denn jedes "in actu" ist eine partielle ideelle Realisation, hat also auf seine eigene Weise 'Recht'. Das 'Rechthaben' wird durch das Kollektiv der Sprachgemeinschaft anerkannt gerade durch die akkumulative Erweiterung des Systems, durch jeden einzelnen "in actu"-Teil.

Indem Špet die Humboldtsche Sprachtheorie in sein Strukturdenken umsetzt, kann er sich mit den Grundbegriffen der "energeia" und des "ergon" identifizieren. Doch legt er Humboldts Begriff der "inneren Sprachform" auf eine neue Weise aus.

Für Humboldt manifestiert sich die "*innere Form*" vornehmlich im sprachlautlichen Artikulationsempfinden sowie in der etymologischen Wortbildung, die ihm als sprachbildliche Formung gilt. Das Artikulationsempfinden treibt die in jeder Sprache individuellen Lautformen nach Maßgabe eines je eigenen, von Volk zu Volk verschiedenen musikalisch-rhythmischen Schönheitssinns hervor, der zu den "Gestaltqualitäten" des Wortlauts führt. Der sprachbildnerische Sinn schafft die etymologischen und generellen sprachlichen "Bilder" in Form der verschiedenen Arten der Tropen als Ausdrucksmitteln des sinnlichen Eindrucks der realen Objekterfahrung. Im sprachbildnerischen Sinn kommt die wiederum je individualisierende Phantasie oder Einbildungskraft eines Volkes zum Tragen. Beide die historischen Sprachen je spezifizierenden und differenzierenden inneren Formkräfte sind durch einen "synthetischen Akt" mit den universellen logischen Formen des Denkens verbunden, der sich vornehmlich in der Grammatik und Syntax ausdrückt. Die "Synthese" vollzieht der denkende

Verstand analog der Urteilskraft, wie Kant sie in der Lehre vom synthetischen Urteil a priori entwickelt hat.⁸ Auch die Humboldtsche Lehre der Einbildungskraft und des Artikulationsempfindens weist Kantsche Analoga auf. Die Sprachbilder sind hier analog den Kantschen "Schemata" konzipiert, die zwischen dem begrifflich nicht geordneten Sinneskomplex der Dingerfahrung und den reinen Verstandesbegriffen vermitteln sollen; das die Wortlautgestalten hervorbringende Artikulationsempfinden gilt Humboldt als eine dritte Kategorie neben den Kategorien der Zeit und des Raums, den Kantschen Kategorien sinnlicher Erfahrung. Die Wortlautgestaltungen sind daher nicht primär imitativ etwa im Sinne der onomatopoetischen Laute, sondern sie sind konstruktive Formen, die die Wörter selber zu sinnlich wahrnehmbaren Objekten machen. Diese sind nicht schon bestehenden, natürlichen Objekten nachgebildet, sondern selbständige Schöpfungen des inneren Sprachsinns.

Špets Kritik am Begriff der "inneren Form" setzt nun an *drei Punkten* an. Als erstes deklariert er die *Wortlautgestalten* zu bloß dienenden Formen ohne eigenen kategorialen Status. Hier wiederholt sich seine Auffassung der entelechischen Sachen, wo die "Gestaltqualitäten" der sinnlichen Wahrnehmungsdaten das Telos der Sache noch nicht enthielten, sondern nur indexikal auf sein Vorhandensein außerhalb ihrer hinwiesen. Das Wort der Sprache ist für Špet eine ebensolche entelechische Sache, so daß ihre lautlichen Gestalten ebenfalls sinnferne Indexe sind. Sie motivieren sich nicht selbst, durch den 'kategorialen' musikalischen Schönheitssinn, sondern sind motiviert durch die teleologische Mittel-Ziel-Struktur. Gustav Špet hat wiederholt die Ästhetik der russischen Formalisten, die in seiner Zeit die Literaturwissenschaft beherrschte, kritisiert. Die Formalisten deklarierten das Lautmaterial der Sprache und die rhythmische Form zu Grundprinzipien der sprachlichen Kunst, auf die alle übrigen Material-Form-Relationen der poetischen Sprachstruktur zurückzuführen seien.⁹ Darin erblickt Špet einen ästhetischen "Technizismus", der mit der Technik sprachlicher Zeichenbildung Mißbrauch treibe. Als zweites geht es Špet darum, den Begriff der *sprachlichen Einbildungskraft* von jeglichem Sensualismus zu reinigen. Er polemisiert in diesem Zusammenhang gegen Aleksandr Potebnja, den Vermittler der Sprachtheorie Humboldts in Rußland. Potebnja legte dichterische Sprache als "Denken in Bildern" aus, dies unter Berufung auf Humboldts Begriff der "inneren Form", die vor allem ein Formprinzip sinnlicher Assoziationen sei.¹⁰ Für Špet jedoch entstehen poetische "Bilder" wie jegliche Form indirekten sprachlichen Ausdrucks nicht nach den psychologischen Gesetzen mechanischer Assoziation von Sinneseindrücken, sondern nach einem logisch regulierten Analogiedenken. Auch bei Humboldt will er dieses Denken schon walten sehen. Die dritte Kritik richtet sich gegen Humboldts Lehre des *synthetischen Aktes*, worin logische Formen und sprachliche, äußere Formen zusammengebracht werden. Eine derartige Synthese ist für Špet völlig über-

flüssig, denn die logischen "reinen" Formen des denkenden und erkennenden Verstands sind mit den äußeren Sprachformen schon durch die Struktureinheit verbunden. Deren immanentes teleologisches Streben durchzieht jeden Teil der Struktur, angefangen vom dienenden Laut über die Wort- und Begriffsbildung bis hin zu den syntaktischen Formen des Satzes, der das sprachliche Äquivalent des logischen Urteils ist. Dieser dynamische, teleologische Strom hat sein Zentrum in der Relation zwischen den reinen logischen Formen und den grammatischen Formen der Wortbildung und sprachlichen Syntax. In diesem Zentrum¹¹ manifestiert sich die "innere Sprachform", die er auch "Form der Formen" nennt, in der ihr wesenseigenen Art. Die "innere Sprachform" ist für ihn also vornehmlich eine Relationsform zwischen Logik und Grammatik. Die äußeren Formen der Sprache haben kein Eigengesetz, sondern sind sekundäre Manifestationen der "Form der Formen".

Bei dieser Neuauslegung der "inneren Form" als einer strukturellen Relationsform statt einer synthetischen Form bleibt Špet jedoch nicht stehen. Er legt die zentrumbildende Relation zwischen der Wortbildung und der reinen Logik auch als eine wesentlich *poetische und symbolische Relation* aus. Das Wesen von Sprache trete vor allem in der Dichtung als Sprachkunst oder künstlerischer Literatur hervor. Dichtung wird ihm somit zum heuristischen Mittel der Erkenntnis von Sprache selbst in dem ihr Wesentlichen, in ihrem "eidos".

Es versteht sich aus dem oben Dargelegten von selbst, daß das Wesen der Sprache nicht in den sinnlichen Formen des Lautmaterials zu suchen ist. In seinen ästhetischen Reflexionen zur Sprachkunst deklariert Špet das Gefallen, das poetische Lautlichkeit zeugen könne, zu bloßem "oberflächlichen" Gefallen, einem flachen Angenehmen des Sinnesreizes, das mit dem wahren ästhetischen Erlebnis nichts zu tun habe.¹² Dieses bindet er vielmehr an die "Tiefenstruktur" des Kunstwerks, worin sich sein symbolischer Sinn enthülle. Sein Symbolbegriff schließt durchaus an Hegels Ästhetik an, doch im Unterschied zu Hegel, der in der symbolischen Kunstform¹³ eine historische, überwundene Kunstperiode sah (überwunden durch die griechisch-römische Klassik, die ihrerseits wieder durch die im Mittelalter einsetzende christliche Romantik überwunden wurde), und in Gegensatz auch zu der historischen Fixierung der Kunst generell an eine stufenförmig durch Kunst hindurch- und über Kunst hinwegschreitende Dialektik des absoluten Geistes, der in der Periode nach der Romantik der Kunst nicht mehr bedarf, ist die symbolische Literatur für Špet eine permanente Kunstform und ist der Geist selber permanent an Sprache gebunden. Sprache und vor allem poetische Sprache sind bedingte und bedingende Denkformen, ohne die Denken nicht möglich ist. Špet ist hinsichtlich seiner sprachphilosophischen Position Humboldtianer, nicht Hegelianer. Auch mit seiner Auslegung der "inneren Form" als einer poetisch-symbolischen Form meint er, dem um die schäd-

lichen Einflüsse des Kantianismus gereinigten, wahren Humboldt auf der Spur zu sein.

Mit dem Begriff poetischer, sprachlicher Symbolik nun hebt Špet zunächst auf einen Strukturzustand der Sprache im dichterischen Schaffen ab, worin das "eidos", die wahre Idee dieser Struktur auf vollere Weise als in der nicht-poetischen Sprachstruktur "realisiert" "in actu" gesetzt sei. Er nennt die symbolische Struktur eine "idealisierende" Form, worin die eidetische Idee, die selber nie voll erreicht werden kann, da sie Potenz, reine Möglichkeit ist, in ein "Ideal" gesetzt sei.¹⁴ Derartige ideale Umsetzungen der Idee sind für ihn die ästhetischen Kategorien wie das Erhabene, Heroische, Graziöse, Klassische oder auch das "Häßliche".¹⁵ In ihnen drücke sich ein idealer "Sinnkern" aus, also ein entelechisches Ziel der ganzen Struktur, das alle ihre Strukturteile motiviert. Im Begriff des "Sinnkerns" finden wir eine Reflexion Špets zum Husserlschen "Noema" wieder. Husserls am "eidos" orientiertes "Noema" galt Špet als unvoll, ohne eigentlichen "Kern". Das Telos der entelechischen Sache der Wirklichkeit, erfassbar in der "intelligiblen Intuition", sollte den "Sinnkern" des "Noemas" liefern und damit zur Fülle bringen. Die poetische Wortstruktur, gerichtet auf das sinnkernstiftende Ideal als bloßer Annäherung an das "eidos", ist für Špet folgerichtig eine Variante der "intelligiblen Intuition", die ja auch die "hermeneutische Intuition" heißt. Die symbolische Relationsform der poetischen Struktur ist demnach eine Form, die die Mittel-Ziel-Struktur der entelechischen Sachen im poetischen Werk umsetzt, um die intelligible, hermeneutische Intuition zum idealisierten Sinn zu leiten.

Die symbolische Relationsform manifestiert sich in zwei Teilbereichen der Wortstruktur: der *poetischen Trope* und der vom Druck der logischen Formen befreiten *Syntax*. Die symbolische Form ist daher eine sowohl tropische Benennungsform wie auch eine satzbildende syntaktische Form. Špet entwickelt hierzu eine theoretische Poetik, die in einer Lehre von den poetischen Kompositionsformen des Sujets kulminiert, die mit der Suetlehre der russischen Formalisten in einigen Punkten übereinstimmt; doch haben die Formalisten poetische Bildlichkeit nicht als obligatorische, wesenseigene Form der Dichtkunst erachtet und keine eigene Symbollehre entwickelt. An den Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Auffassung des poetischen Sujets tritt die "Materialästhetik" der Formalisten und die "Inhaltsästhetik" Špets deutlich zutage.¹⁶

Špet unterscheidet zwischen drei Klassen des sprachbildlichen Ausdrucks: die etymologische Bildform¹⁷ der überlieferten Sprache, die Trope als Ersatzform einer im historischen Sprachsystem fehlenden direkten Benennung und die "freie Trope", die zu einer schon bestehenden Ersatztrope gebildet wird. Letztere nennt er auch die "poetische Trope". Sie zeichnet sich von den beiden anderen indirekten Benennungsformen durch einen höheren Bewußtseinsgrad aus, da sie in Absetzung gegen eine vorhandene tropische Form gebildet wurde. Die

bewußte Absetzung nennt Špet das "innere ästhetische Differenzial" der poetischen Trope. Die Wortbenennung erscheint darin wie zwischen zwei Beziehungspolen gespannt: zwischen der Ersatztrope, die leicht logisch terminierbar ist, und der "lebendigen", "frisch" wirkenden poetischen Trope, die sich der logischen Terminierung widersetzt. Zwischen den beiden spannungsbildenden Polen entsteht somit letztlich eine Spannung des logisch-begrifflichen und sprachlich-analogen Denkens. Das "innere Differenzial" darf also nicht im Sinne der ästhetischen Abweichung der russischen Formalisten in der Nachfolge Broder Christiansens verstanden werden.¹⁸ Diese bezog sich auf sensualistisch aufgefaßte ästhetische Sinnesdaten, die als der Habitualisierung, Automatisierung und ästhetischen Entautomatisierung durch Abweichung, Verfremdung ausgesetzt galten. Automatisierung und Entautomatisierung verwirft Špet als Theoreme einer Assoziationstheorie des psychologischen Sensualismus.

Als Benennungsverfahren bringt die poetische Trope auf der Ebene der grammatischen Kategorien das Substantiv hervor, mit dem auf der syntaktischen Ebene das grammatische Satzsubjekt, auf der logisch-begrifflichen Ebene die Gattung und Art und auf der Urteilebene die Substanz korreliert. Für alle diese korrelierten Entsprechungen wäre im Bereich der nicht-poetischen Sprache der direkte Benennungsausdruck, der dem Gegenstandsbegriff entspricht, zuständig. Die poetische Trope, die 'bewußt' einen Umweg um die direkte Benennung wählt, kann daher die erfaßte Gegenständlichkeit nicht in die entsprechenden Kategorien der übrigen Strukturschichten einsetzen und 'will' es auch nicht. Sie setzt statt dessen die benannte Gegenständlichkeit neben oder über die jeweiligen Kategorien. Dementsprechend kann sie diese Gegenständlichkeit auch nicht in ein reales Sein (die Substanz) setzen; statt dessen setzt sie sie in ein fiktives Sein, macht dadurch die intentionale Sache zum "ens fictum", dessen fiktionaler Seinsstatus klar bewußt bleibt, eben durch das "ästhetische Differenzial". Damit ist die poetische Benennung als "freie Trope" Mittel und Ausdruck des phantasierenden Bewußtsein Husserls, welches die logischen Wahrheitskriterien außer Kraft setzt.

Entsprechend dem inneren, "differenzialen" Bildungsprinzip der Benennung, die das grammatische Satzsubjekt zeugt, muß auch die grammatische Prädikation verändert, "differenzial" sein. Die syntaktische Prädikation drückt unter dem Einfluß der sie regulierenden logischen Formen üblicherweise eine dem Satzsubjekt zukommende Eigenschaft, Aktivität/Passivität oder Zuständigkeit aus. Die Prädikation eines fiktiven Satzsubjekts dagegen ist - so Špet - vom Druck der Logik "befreit", "emanzipiert". Die Prädikation folgt nun eigenen, "poetischen" syntagmatischen Formen, zu denen Špet den Parallelismus, umgekehrten und kontrastiven Parallelismus, die Wiederholung, Anapher und den Refrain zählt. Diese poetischen Syntagmen beschreiben das, was die Formalisten die sujetbildenden "künstlerischen Verfahren" nannten, worin sie Univer-

salien der Kunst erblickten.¹⁹ Aus der Verkettung der Prädikationen im Kontext nach dem Prinzip der "künstlerischen Verfahren" entsteht das poetische Sujet. In ihm setzt sich die differenziale Doppelstruktur der poetischen Trope in der Sukzessivität des Kontextes eines Werks fort, es entsteht das, was die Formalisten die Korrelativität von *Sujet* und *Fabel* nannten. Dabei steht der Begriff der Fabel für die logisch regierte Handlungskette (wenn es sich um ein narratives, Handlungen präzifizierendes Werk handelt), die zu einer Tiefenform der kausallogischen Entfaltung des Werks im Kontext der Sätze wird, während die künstlerisch geformte Oberflächenstruktur die 'gewundene' Linie des poetischen Sujets bildet. Die formalistische Fabel-Sujet-Lehre, auch Kompositionslehre genannt, kehrt also bei Špet durchaus wieder. Doch für ihn ist die sujetbildende Kette der poetischen Syntagmen initial gebunden an das tropierte, fiktive Grundsubjekt aller im Kontext auftretenden Prädikate und intentional gerichtet auf die ästhetische Kategorie, die ins Ideal gesetzte Idee des ganzen Werks. Damit sind für Špet die poetischen Syntagmen "Realisationen", d.h. Symbolisierungen der Idee.

Poetische Tropen und symbolische Syntax faßt Špet unter der gemeinsamen Bezeichnung der "Algorithmen des Sinns" zusammen. Der Begriff "Algorithmus" präntendiert auf ihren Verfahrenscharakter - beides sind poetische Verfahren im Sinne regulativer poetischer Technik - der Begriff des "Sinns" hebt auf ihre Bedeutungs- und Sinnfunktion ab. Letzterer Begriff steht auch in Zusammenhang mit einer weiteren Struktureigenschaft: Strukturen haben nicht nur ein doppeltes Sein "in potentia" und "in actu", sondern können sich auch in einem "impliziten" oder "expliziten" Zustand ihres Sinns befinden. Ein *impliziter* Zustand liegt beim poetischen Werk vor, das nur als poetische Trope eines zentralen, zum Therna gemachten Gegenstands existiert. Dies wäre das dichterische Werk etwa in Form seines Titels. Die symbolische, sinnerschaffende ästhetische Kategorie ist hier noch nicht erkennbar. Sie wird *explizit* gemacht in der Entfaltung des ganzen Werks in Form des poetischen Sujets. Ein ganzes Werk ist für Špet daher eine explizit gemachte poetische Trope, eine poetische Trope ist ein implizites ganzes Werk. Den Begriff des Explizitmachens einer Struktur entwickelt er nun in einer Auseinandersetzung mit Kants Lehre von der Exposition der Begriffe, die er zur Lehre von der Exposition eines poetischen Werks weiterführt.

III. Špets Kritik an Kant: Von der Begriffsexposition zur Exposition des poetischen Sujets

Die *Exposition* ist ein in der Kompositionslehre der Gattung des Dramas vielgebrauchter Begriff. Gemeint ist damit die Introduktionsphase des Werks

(meist im ersten Akt), worin alle für die Entwicklung der Handlung nötigen Motive mit ihrer inneren, konfliktbildenden Relation wie in einem Ausgangspunkt zusammengefaßt sind. Handlungsentwicklung und Abschluß fügen nichts Neues hinzu, sondern 'explizieren' die 'impliziten' Potentiale des Exponierten. Boris Tomaševskij hat auch der lyrischen Komposition eine ähnliche Expositions-funktion - realisiert in der ersten Gedichtzeile oder Strophe - zuerkannt. Die Ringkomposition im Gedicht weist auf die Erschöpftheit des initiatorischen Expositionsteils hin.²⁰

Špet wendet sich der Exposition von einer überraschenden Seite her zu. Kant habe jeden Satz als exponiblen Satz angesehen, womit gemeint ist, daß hinter der offenen Behauptung eine verdeckte Negation enthalten sei. Durch die Aufdeckung der Negation sei ein Einschluß der Art in die Gattung möglich. Als Beispiel führt Špet folgende Exposition durch: "Wenige Menschen sind gelehrt". Die verdeckte Negation dazu ist: "Viele Menschen sind nicht gelehrt". Durch die aufgedeckte Negation kann das Subjekt des Ausgangssatzes als Art der Gattung "Mensch" ausgesagt werden: "Einige Menschen sind gelehrt". Diese ausgesagte Art ist dann gegen die andere Art, die "nicht-gelehrten Menschen", abgesetzt, so daß das artenbildende Spezifikum per negationem als eine von zwei Arten der Gattung Mensch erkannt wird. Es bedarf keiner großen Phantasie, um in diesem Expositionsverfahren ein ganzes Drama zu entdecken: Darin würden die vielen Vertreter der ungelehrten Art mit den wenigen Vertretern der gelehrten Art um das Vorrecht kämpfen, der wesensmäßige oder sozial anerkannte Artentypus der Gattung Mensch zu sein.²¹

Špet schlägt nun vor, die Exposition nicht nur als Verfahren des Einschlusses einer Art in die Gattung, sondern als Verfahren der Lokalisierung des Begriffs im *Begriffssystem* aufzufassen. Das klassematische logische Denken, das mit Klassen und Subklassen (Gattungen und Arten) operiert, soll erweitert werden um das Systemdenken, das topologischer Natur ist. Die "Örter" (topoi) im System sind extensional gedachte Eingrenzungen, wobei die Grenzen jedes Einzelbegriffs durch den Zustand des Gesamtsystems bestimmt sind. Als bloße umgrenzte "Örter" sind die Begriffe intensional oder inhaltlich noch unbestimmt, leer. Sie erhalten ihre Füllung (intensionaler Inhalt des Begriffs) durch die Korrelation mit einem zweiten System, dem "*System der Wirklichkeit*", worin sich die entelechischen "sozialen Sachen" befinden. Deren Entelechien - die Mittel-Ziel-Strukturen - werden in interpretativen Akten, vollzogen in der "intelligiblen" oder "hermeneutischen Intuition", aufgedeckt und an das begrifflich logische Denken übergeben. Da die Interpretationen dynamisch sind, insofern die "sozialen Sachen" selber keine stabile, ein für allemal festliegende Mittel-Ziel-Struktur aufweisen, ist die intensionale Füllung der begrifflichen "Örter" auch dynamisch veränderlich und mit ihnen das gesamte Begriffssystem, insofern ein bestimmter "Ort" dieses Systems mit ständig neuen, artenbildenden

Begriffen besetzt wird. Die "Örter" des Systems differenzieren sich also nach innen in einem Prozeß dialektischer Dynamik. Darin nähert sich das begriffliche, verallgemeinernde Denken in ständig erneuerten sinninterpretativen Akten der dynamischen sozialen Wirklichkeit selber und gelangt diese Wirklichkeit zu ihrem eigenen Begriff. Übertragen auf das Beispiel der "wenigen gelehrten Menschen" würde dies bedeuten, daß das Gelehrtentum der Wenigen je nach der historischen Konstellation eines sozialen Kollektivs als ein für alle Vertreter der Gattung Mensch erstrebenswertes Wesensmerkmal interpretiert würde, dem andere Merkmale im Rang nachgeordnet würden, aber aber auch gegenteilig als bloßes Akzidenz bewertet werden könnte, das sich einem anderen Wesensmerkmal zu- und unterordnen müßte. Durch die dialektische Korrelation der beiden Systeme, des Begriffssystems und des Systems der Wirklichkeit, in den *korrelativen Akten* der begrifflichen *Konzipierung* sowie der *Sinninterpretation* erweist es sich, daß die Statik der Begriffsbestimmungen nur scheinbarer Art ist. Tatsächlich ist diese Statik Resultat immer nur historischer Festschreibungen, die in sich selbst schon auf neue Festschreibungsakte hin geöffnet sind. Špet zielt mit seiner Neuauslegung des Expositionsverfahrens auf eine historische Dialektik.

Insofern nun Denken für Špet stets an Sprache gebunden ist, muß das Verfahren der Exposition auch in der Sprache seinen Niederschlag finden und damit auch in der poetischen Sprache. In bezug auf Sprache generell definiert Špet das konzeptuelle begriffliche Denken und das sinnauslegende Interpretieren als je spezifische sprachliche Funktionen, die ihrerseits wiederum in einer besonderen Weise mit der Funktionalität der poetischen Trope und des poetischen Sujets verbunden sind. Im Endeffekt gelangt er dabei zu einer Vielfalt von Systemen, die alle miteinander zusammenhängen und sich gegenseitig in dialektischer Bewegung halten.

Die beiden der begrifflichen Konzeption und der hermeneutischen Interpretation entsprechenden sprachlichen Funktionen nennt Špet die *normative* und die *semasiologische Funktion*. Die normative Funktion erfaßt eine gemeinte Sache der Wirklichkeit in einem statischen Benennungsakt in Form eines einzelnen Worts. Dabei grenzt das Wort die gemeinte Sache aus ihrem Umgebungskontext, worin sie mit anderen Sachen empraktisch verbunden ist, aus, doch die Sache selber ist noch ohne ihre intensionale Sinnfülle erfaßt, sie bleibt inhaltlich unvoll. Die Sinnfülle wird ihr durch die zweite sprachliche Funktion, die semasiologische, zugeführt. Diese Funktion richtet sich auf den Kontextbezug der Sache, worin ihr eigener teleologischer Sinn manifest wird. Die semasiologische Funktion erfüllt daher nicht das isolierte, einzelne Wort, sondern das Wort im Satzverband, worin es eine syntaktische Funktion leistet. Syntaktische und semasiologische (zeichenlesende) Funktion fallen zusammen und heben die Statik des normativen Worts auf. Das Wort wird zu einem Zeichen der

gemeinten Sache, welches dessen eigene, ontologische Semasiologie interpretierend als den Sinn des sprachlichen Zeichens aussagt. In der Sprache lassen sich demnach zwei dem Begriffssystem und dem Wirklichkeitssystem homologe Systeme ausmachen: Dem Begriffssystem entspricht hier das Wörterbuch einer Sprache, das mit seinen "Örtern" (*Lexeme*) ein eigenes, statisches System bildet; dem Wirklichkeitssystem entspricht die sinnhafte Bedeutung, die immer nur im Kontext lebendiger Rede konstituiert wird. Die Dynamik des zweiten Systems teilt sich dem ersten System durch dessen Anwendung in der Rede mit, jeder einzelne Redeakt verändert - zumindest potentiell - die statischen Lexeme. Die dynamischen, sinnbegabten Wörter in semasiologischer Funktion entsprechen, so Špet, dem Konzept des antiken *Logos*.

Lexis und Logos jedoch müssen, da sie mit der historischen Dialektik der Begriffsexposition korreliert sind, ebenfalls dialektisch und historisch aufgefaßt werden. Diese historische Dialektik ist, soweit das allgemeine Sprachsystem betroffen ist, monologischer Art. Der Monologismus ergibt sich daraus, daß das Begriffssystem, dessen logische Formen ja auch die syntaktischen und grammatischen Formen der Sprache regieren, dem logischen Bewußtsein untersteht, das selbst dann, wenn es sich historischer, konkreter Sinnggebung öffnet, den Sinn nur auf eine allgemeine, für alle Einzelbewußtseine gleich verbindliche, ideale Art und Weise denken und aussagen kann. Es ist das poetische Bewußtsein mit der ihm zugehörenden poetischen Sprach- und Denkform, das eine dialogische Dialektik ermöglicht, worin das allgemeine Bewußtsein mit einem individualisierenden Bewußtsein konfrontiert wird.

Die von der poetischen Funktion geleistete Dialogisierung erschließt sich uns, wenn wir das Verfahren der allgemeinen Begriffsexposition auf das Verfahren einer poetischen Exposition übertragen. Wir müssen dazu auf die Lehre vom "inneren ästhetischen Differenzial" zurückgreifen, das sich sowohl in der Struktur der "poetischen Trope" wie in der Struktur der Werkkomposition qua poetischem Sujet manifestiert. Jedes poetische Werk, so Špet, bezieht sich auf einen Gegenstand der realen Wirklichkeit, dies jedoch in der Form einer spezifischen "poetischen Intuition". Deren Spezifik liegt in der Vermitteltheit durch die sprachlichen Wortzeichen (*logoi*), die sich zwischen das poetische intuitive Bewußtsein und die Wirklichkeit jenseits der sprachlichen Zeichen 'schiebt'. Die "poetische Intuition" richtet sich also nicht direkt auf die zu benennende und auszusagende Sache der Erfahrungswelt, sondern direkt auf die schon sprachlich benannte und ausgesagte Sache der Wirklichkeit. Das poetische Wort, so sagt Špet, ist stets ein "Wort zweiten Grades", es ist ein Metawort oder "Wort über das Wort". Im poetischen Metawort richtet sich ein individueller, kritischer Blick auf das Gemeinwort und seine Formen der Sprach-, Bedeutungs- und Sinnbildung. Diese Formen werden dem kritischen Blick zu einem "Material" für eine poetische Umformung. Das Ziel der Umformung ist

ein zweifaches: Auf der einen Seite soll das Wort selbst als ein eigener und eigenwertiger ontischer Gegenstand (das Wort als Sache) in seinen eigenen ontologischen Formen bewußt gemacht werden, das Wort soll aus jeglicher bloß dienender Zeichenfunktion herausgehoben werden. Dies ist die eigentliche Leistung des "inneren ästhetischen Differenzials". Auf der anderen Seite soll das selbstwertige Wort als Sache eigener Art aber als teleologische Mittel-Ziel-Struktur bewußt werden, worin seine Eigenart in einer das Wort als Sache transzendierenden Zielmotivation begründet erscheint. Das transzendente Ziel ist die "ästhetische Kategorie", worin die in der Idee des Worts als Logos enthaltene Wirklichkeit "idealisiert" wird. Durch die "Idealisierung" verliert das poetische Wort seine absolute Selbstwertigkeit und erweist sich als ein auf spezifische Weise *dienendes Wort*. Die "Idealisierung" ist die Leistung der symbolischen Sujetformen. Sujet und "poetische Trope" lassen sich dann als Systemexposition auffassen, dergestalt, daß die Trope einen begriffssprachlich schon exponierten Gegenstand zu einem im Modus des zweiten Blicks erfaßten poetischen "Thema" macht, das dann im Kontext des Gesamtwerks in den sujetbildenden poetischen Syntagmen (Parallelismus, Wiederholung, Refrain usw.) wie in einem eigenen, poetischen System exponiert wird. Špet entdeckt hier ein für einen bestimmten dramatischen Typus relevantes Kompositionsverfahren, nämlich die analytische Exposition, worin das konfliktbildende Potential nicht in einer teilbildenden Eingangsphase des kompositorischen Verlaufs introduziert, sondern erst im Gesamtverlauf des Werks in allen seinen Phasen-Teilen aufgedeckt wird. In der Poetik Špets wäre das analytische Drama eine gattungsbildende Universalform.

Das dialogische poetische Bewußtsein ist nun für Špet nicht nur ein Bewußtsein neben dem monologischen Bewußtsein, sondern es wandelt auch die historische *Dialektik des Monologismus* in einen *dialektischen Dialogismus* um, ist also für die Gesamtform menschlicher Wirklichkeitsverarbeitung relevant. Die dialogischen poetischen Formen affizieren das Begriffssystem dergestalt, daß dessen "Örter" nicht mehr nur interpretativ gefüllt, sondern daß auch die ortsbestimmenden *Grenzziehungen* der Begriffe (die Extensionen) aufgehoben werden können. Dies geschieht gerade durch die "poetischen Tropen", die ja immer 'Umwege' um das direkt benennende Wort beschreiten. Im bewußten 'Umweg' über ein neu gefundenes Wort-Bild werden andere als die im Wort-Begriff erfaßten und im logischen Satz ausgesagten Merkmale der gemeinten Sache als die 'eigentlichen' wesensbildenden hervorgehoben und werden die logisch als wesentlich ausgesagten Merkmale auf den Hintergrund des Bewußtseins geschoben. Es findet eine Rehierarchisierung der gegenständlichen Merkmale nach Maßgabe einer der logischen Wahrheit nicht verantwortlichen "poetischen Intuition" statt, die allerdings auch einen Wahrheitsanspruch eigener Art erhebt. Dies ist die "poetische Wahrheit", welche einen auch-möglichen, "quasi-

begrifflichen" Gegenstand (das "ens fictum") vor die poetische Einbildungskraft stellt und in poetischen "Quasi-Aussagen" des Sujets "prädiziert". Durch die Auch-Möglichkeit des poetischen "ens fictum" werden gegenstandsbestimmende neue Grenzziehungen ermöglicht, die anders beschaffen sind als die logischen Grenzziehungen der Wort-Begriffe. Die neuen Grenzen, so Špet, seien *schwankender* Art, durchlässig für ganze Serien weiterer "poetischer Tropen" zum selben Gegenstand. Während die begrifflich kontrollierte Sprache einstellige Korrelationen zwischen Wort, Begriff und konzipierter Sache anstrebe, ziele die poetische Sprache auf offene Wort-Bildketten, worin die zugrundeliegende Sache stets neu aspektiert werde. Die Semantik des Einzelworts ist in sich akkumulativ und selbstdynamisch. Dialogizität und dynamische Akkumulation greifen das logische Begriffssystem an, entgrenzen seine "Örter" und füllen die Begriffsinhalte mit schwankenden Bedeutungsketten, die sich autoritärer Hierarchiebildung widersetzen. Die Attacke der Poetik auf die Logik bleibt sich jedoch ihres Spielcharakters bewußt, letztere wird durch die erstere nicht völlig außer Kraft gesetzt. Vielmehr bedarf die Poetik der Logik, da erst durch diese das Spiel der ästhetischen Differenziale ermöglicht wird.

Špet nähert sich mit seinen Darlegungen zum Begriff der Begriffsexposition Gedanken, die in späteren Theorien partiell wiederkehren. Die Entdeckung der Dialogizität der poetischen Sprache wird bei Michail Bachtin zum Haupttheorem seiner Literaturtheorie und seines Projekts der Literaturgeschichte. Allerdings schreibt Bachtin Dialogizität im vollen Wortsinn nur der Gattung des Romans zu, die Špet wiederum aus dem System der Poetik eliminiert und der Rhetorik als antipoetischer Redeformation zuordnet. Der Roman als rhetorische Gattung kennt nach Špet keinerlei "innere Form" von Sprache und keinerlei Wahrheit, sei sie logischer oder poetischer Art, sondern ist wirkungsorientierte Propaganda mit moralischen Intentionen. In dieser Hinsicht folgt Špet der Auffassung Benedetto Croces, der zwischen Literatur und literarischen Gattungen - dazu zählt jegliche Erzählform - sowie Dichtung und dichterischen Gattungen - hierzu gehören nur die Lyrik und das Drama - eine strenge Unterscheidung fordert.²² Špets Lehre von der spezifischen akkumulativen Form der poetischen Semantik wiederum findet sich in der Poetik des tschechischen Strukturalismus Jan Mukařovskýs wieder.²³ Dort jedoch ist die Bindung der Akkumulation an die poetische Bildlichkeit weniger deutlich, und es fehlt die Lehre einer Dialogizität des poetischen Worts. Špets Idee der Entgrenzung logischer Begriffe durch poetische Tropik könnte ihn zu einem Vorläufer des modernen Poststrukturalismus machen. Von diesem jedoch unterscheidet er sich durch die Husserlsche Phänomenologie, die selbst in der Variante der Špetschen hermeneutischen Phänomenologie die Autorität der Logik nicht umstößt. Zu der zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Schule des russischen Formalismus hat Špet ein ambivalentes Verhältnis. In seiner Ästhetik, die der "Inhalts-

ästhetik" Hegels stärker verpflichtet ist als der "Materialästhetik" der Formalisten, versucht er Einzeltheoreme der Formalisten wie die Lehre vom Automatismus der Wahrnehmung und der Entautomatisierung durch poetische Formen sowie die Lehre der absoluten Selbstzieligkeit der poetischen Sprache aufzuheben bzw. zu korrigieren. In seinem Entwurf zu einer Literaturgeschichtsschreibung hingegen kommt er der historischen Poetik der Formalisten recht nahe. Damit wollen wir uns abschließend beschäftigen.

IV. Špets Konzept einer strukturalen Literaturgeschichte

Gustav Špet hat keine eigene Literaturgeschichte geschrieben und die Methode der Literaturgeschichtsschreibung nur in Ansätzen skizziert. Diese Ansätze sind in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Die erste Hinsicht ist eine negative - durch sie wird das Programm der Literaturgeschichtsschreibung als das bestimmt, was diese nicht sein bzw. nicht leisten soll. So soll als erstes Literaturgeschichte *keine Geschichte der Ästhetik* von Literatur sein, sondern eine Geschichte der Poetik. Obwohl Špet in fragmentarischer Form eine Ästhetik der künstlerischen Literatur entwirft, erachtet er den ästhetischen Aspekt nicht als geeignet für die Literaturgeschichte.²⁴ Damit setzt er sich gegen Hegel ab, der Literatur- und Kunstgeschichte als Teil der Geschichte der Ästhetik behandelte. Gegen Špet wiederum wird sich Jan Mukařovský absetzen, der die poetischen und generellen Kunstformen an die geschichtsbildende Kraft der ästhetischen Funktion bindet, welche aus sich selbst dynamische, dialektische ästhetische Normen her austreibt, die die historische Bewegung der künstlerischen und poetischen Formen regulieren.²⁵ Als zweites ist Literaturgeschichte bei Špet *keine Gattungsgeschichte*. Die poetischen Gattungen als selbständige Struktur Ganzheiten erscheinen wie aufgelöst in einzelne poetologische Bestandteile, die nur auf der Ebene des poetischen Sprachsystems und der Ebene des Einzelwerks zu einer je verschiedenen Ganzheitlichkeit zusammenkommen. Über literarische Gattungen redet Špet überhaupt nur im Zusammenhang mit der Problematik des Romans, der seiner Ansicht nach nicht in den Bereich der Poetik, sondern der Rhetorik fällt. Eine Neigung, die literarischen Gattungen als selbständige und zeitüberdauernde Strukturformationen aufzulösen, bestand auch bei den russischen Formalisten; doch figurierte hier auch die Gegen tendenz, kleinste strukturelle Teile - etwa die Verszeile als kleinste, konstitutive Einheit des Gedichts - aufzusuchen, wodurch zumindest die Grundgattungen eigenen Strukturstatus erhielten.²⁶ Als drittes enthält Špets literaturgeschichtliche Programmatik *keine Periodisierung*. Perioden lassen sich, wenn überhaupt, dann nur als negative Perioden des Verfalls oder Mißbrauchs der poetischen symbolischen Technik formulieren. Derartiger negativer Periodisierung verfällt

nach Špets Überzeugung die zeitgenössische Dichtung des Futurismus und Akmeismus. Vorbildperioden sind demgegenüber die klassische Literatur und die Literatur des russischen Symbolismus, worin die symbolischen Formen zu ihrem Recht kommen.²⁷ Da Špet die Symbolik zum bleibenden Maßstab der Geschichte der Literatur deklariert, läßt sich die Periodisierung nur als Wechsel von Dekadenz und Wesenserfüllung schreiben.

Die zweite, positive Hinsicht des Špetschen historischen Entwurfs liegt in der präzisen Charakterisierung der *Methodik der Literaturgeschichtsschreibung* als einer strukturalen. Dem schließt sich eine ebenso definitive Festlegung der *Objekte der Literaturgeschichtsschreibung* als Objekten einer historischen Poetik oder Geschichte der poetischen Technik an. Die historische Poetik integriert Špet dann in eine ansatzweise formulierte *Kulturgeschichte* als einer höheren Ebene histo-rischer Forschung. Auf dieser Ebene kann auch der *Roman*, der mit seiner - wie Špet sie nennt - "Quasi-Symbolik" das moderne ästhetische Denken beherrschte, lokalisiert werden.

Die Methode der strukturalen Literaturgeschichte

Dieser Methode unterliegt ein Grundsatz strukturalen Denkens, den Špet folgendermaßen definiert: Strukturelle Ganzheiten bestehen aus einer genau bestimmbar *Anzahl von Teilen*, von denen jeder wiederum eine *eigene Struktur* bildet. Dies bedeutet, daß die *Strukturanalyse*, welche die Teile des gegebenen Ganzen heraushebt, wieder in eine *Synthese* übergeht, worin die zu jedem Teil gehörige Struktur Ganzheit aufgesucht wird. Analytisches und synthetisches Verfahren gehen als heuristische Verfahren der Entdeckung immer neuer Strukturen Hand in Hand. Schon Oskar Walzel hatte, lange vor den russischen Formalisten, die Verbindung von Analytik und Synthetik zum Grundsatz der Literaturgeschichtsschreibung deklariert. Ausgangspunkt der Analyse war für ihn das einzelne literarische Kunstwerk als eine geschlossene, strukturale Ganzheit. Seine Einzelteile wiederum synthetisierte er zu geschichtlichen "Reihen": die Reihe der Gestaltverfahren, die Reihe des ideellen Gehalts, die Reihe der Einzelmotive.²⁸ Die russischen Formalisten fügten dem das Begriffspaar der *Synfunktion* und *Autofunktion* der Strukturteile hinzu. Mit Synfunktion ist die funktionale Relation jedes Teils eines literarischen Werks zu den übrigen heterogenen Teilen und zum Werkganzen gemeint, mit Autofunktion die funktionale Relation des gegebenen Teils zu der mit ihm korrelierten "Reihe" homogener Teile außerhalb der Werkstruktur. Alle "Reihen" zusammen bilden eine *Struktureinheit höherer Ebene*, die auch literarisches System genannt wird.²⁹ Analyse und Synthese sind hier Akte funktionaler Untersuchung, die den Zusammenhang zwischen dem individuellen Kunstwerk, das als ein Individuum nicht wesensmäßig historisch ist, und einer dennoch bestehenden historischen

Dimension der Individuen aufdecken will. Die funktionale Literaturgeschichte wird im Prager Strukturalismus Jan Mukařovskýs und vor allem auch Felix Vodičkas weitergeführt; dort erhält die Autofunktion der Formalisten die Bezeichnung der Entwicklungsfunktion. Das Einzelwerk gilt als in Teile aufgliederbar, die gerade durch ihre individualisierende Beschaffenheit innerhalb des Einzelwerks die Entwicklungsdynamik der Literatur als Struktur vieler Reihen weiterträgt. Nach Maß und Richtung der vom Einzelwerk qua Ganzem ausgehenden Dynamik läßt sich der Entwicklungswert dieses Werks bestimmen.³⁰ In neuerer Zeit haben René Wellek und Austin Warren die formalistisch-strukturalistische Methode der "Reihenbildung" wieder aufgegriffen.³¹

Špets Methodik strukturaler Literaturgeschichtsschreibung ist also keineswegs einzigartig. Doch zwei Momente seines Strukturkonzepts markieren eine besondere Position. Das erste Moment ist seine Aussage zur Teleologie einer Struktur: Teleologie läßt immer eine in einem bestimmten Raum enthaltene *Freiheit der Mittelwahl* bei der Realisierung des strukturellen Telos zu. Durch diese Eigenschaft der Struktur wird die individualisierende Anpassung eines Strukturteils an das Strukturganze verständlich, die gleichzeitig wieder Bedingung seiner Entwicklungsfunktion in der "Reihe" ist. Das zweite Moment ist die *Fundierung* der literarischen Struktur in der "inneren Form" von Sprache, spezialisiert zur "inneren poetischen Form". Die Struktur auf der Ebene des Einzelwerks wie auf derjenigen der Literatur qua System der Reihen wird damit an die Teleologie der inneren Sprachform gebunden; jedes Werk und jeder Systemzustand sind dann im Rahmen der inneren Formmöglichkeiten qua "Algorithmen" freie Realisierungen des sprachlichen Strukturteles, dessen unmittelbares Zielstreben in erster Instanz das Bestehen von Sprache als einem "ergon", als seiendem Ding eigener Art ist. Die Transformationen des Reihensystems in der Geschichte müssen als Manifestationen der algorithmischen Potentiale oder "energeia" aufgefaßt werden. Durch die Unterscheidung von "ergon" und "energeia", Struktur "in actu" und "in potentia", entgeht Špet der Notwendigkeit, die Motorik der Abweichungen und Deformationen, begründet im ästhetischen Automatismusgesetz der Formalisten wie auch der Prager Strukturalisten, zum Bewegungsprinzip von Sprache und Literatur machen zu müssen. Allerdings verliert er dadurch auch die Möglichkeit einer Periodisierung der Literaturgeschichte nach den Pendelausschlägen der Automatisierungs- und Desautomatisierungsphasen, die letztlich beiden genannten Schulen gemeinsam ist. Die "innere Sprachform" läßt nur Periodisierung nach dem Prinzip der idealen, freien Wesenserfüllung oder der degenerierenden Verkümmerng zu, deren verursachende Kräfte jeweils außerhalb ihrer, im Gesamtzustand einer Sprach- und Kulturgemeinschaft zu suchen sind, während Formalisten und Strukturalisten die historischen Pendelbewegungen immanent, in der Gesetzmäßigkeit der ästhetischen Funktion, ansiedeln konnten.

Die Objekte der historischen Poetik

Der Objektbereich der Geschichte der Poetik unterliegt bei Špet einer Zerteilung, die sich an *zwei Grundfunktionen des Worts* in der lebendigen Rede orientiert. Deren erste ist die *gegenstandsbezogene* Funktion, realisiert als nominative und semasiologische Funktion und modifiziert nach den poetischen Formen der "freien Trope" sowie des poetischen Sujets, während die zweite Grundfunktion auf die *Kommunikation* zwischen Sprecher und Hörer abhebt. Die erste Grundfunktion ist konstitutiv für das poetische Werk als "ergon" eigener Art, die zweite Grundfunktion ist nicht werkkonstitutiv, *ergonal*, sondern subjektbezogen, *par-ergonal*. Die beiden Grundfunktionen heben also auf die Unterscheidung dreier sprachlicher Funktionen ab, die Karl Bühler später als Triade bezeichnete: die Darstellungsfunktion, die expressive und die appellative Funktion.³² Expression und Appell haben für Špet einen *parasitären* Charakter mit deutlich negativer Wertungskonnotation. Denn in ihnen macht sich das Subjekt die ergonale Sprache, die der Wahrheit jenseits des Subjektiven verpflichtet ist, gefügig als ein Mittel des Selbstaustauschs sowie der wirkungsbezogenen, pragmatischen Intention in bezug auf den Kommunikationspartner. In dieser intersubjektiven Relation tut sich der Bereich sprachtechnischen Mißbrauchs auf, der zu oberflächlicher Ästhetik und Rhetorik führt. Im poetischen Schaffen, das der "poetischen Wahrheit" verpflichtet ist, müssen die subjektiven und intersubjektiven par-ergonalen Funktionsformen durch die ergonalen poetischen Formen fundiert und kontrolliert sein. Durch Fundierung und Kontrolle entsteht die "*poetische Stilistik*" als eigener Objektbereich der Poetik, dem die beiden Hauptteile der Poetik, die Lehre der poetischen Tropen und des poetischen Sujets, zu- und gleichzeitig übergeordnet sind. Die Objekte der theoretischen wie auch der historischen Poetik untergliedern sich damit in die Teilgebiete der eigentlichen, auf das Werk als "ergon" gerichteten Tropen- und Sujetlehre sowie in das der poetischen Stilistik, worin das Werk mit einem "par-ergon" überbaut wird.

Die Geschichtsschreibung der Poetik geht von der Ebene des Einzelwerks über auf die Ebene der poetischen Sprache als einem eigenen "*poetischen Sprachsystem*". Innerhalb dieses Systems bilden die paradigmatischen Reihen der poetischen Tropen und der ihnen korrelierten poetischen Sujets eine Art Zentrum, dessen innersten Kern die symbolischen Relationsformen zwischen beiden Reihen ausmachen. Jedes Einzelwerk greift in den paradigmatischen Bestand schöpferisch umbildend ein, erweitert die paradigmatischen Glieder und transformiert die Beziehungen zwischen den schon vorhandenen Gliedern. Es ergibt sich hier die Vorstellung eines dynamischen, selbsttransformativen Systemzentrums, dessen immanente Dynamik in der "energeia" der Sprache gründet, deren primäres Ziel darauf gerichtet ist, die Sprache selbst qua eigenem

ontischen Gegenstandsbereich zu ihrer immanenten Wesensform zu bringen. Der Begriff des idealen Wesens kann immer nur annäherungsweise realisiert werden, wobei gerade die "innere poetische" oder symbolische Form als die das Wesen von Sprache in vollkommener Weise realisierende Form gilt. Die historische Poetik verfolgt also die Geschichte der poetischen Sprache qua zentriertem System, dessen innerster Kern selbst die unendliche Annäherung an den Idealzustand von Sprache generiert. Die par-ergonalen stilistischen Formen stehen zum Zentrum in der Relation einer Peripherie. Die peripherischen Formen haben keinen eigenen Kern, d.h. sie sind nicht direkt mit der "inneren poetischen Form" verbunden, sondern nur über die Vermittlung des Zentrums. Damit sind sie auch nicht selbstbewegend und selbsttransformativ, vielmehr folgt ihre transformatorische Dynamik derjenigen des Zentrums. Die poetisch-stilistischen Formen manifestieren sich in paralinguistischen Erscheinungen wie Intonation, Rhythmus, Tempo der Rede, Stimmfärbung und emotional geladenen Wörtern ohne eigentliche sprachbildliche Funktion. Ihre poetische Anbindung und Fundierung ergibt sich daraus, daß alle diese Mittel in den Dienst der poetischen Symbolik genommen sein müssen, etwa in Form der Hervorhebung einzelner Elemente der tropischen Bildsemantik oder der Akzentuierung der Positionen im Sujet. Die poetische Stilistik gerät damit zu einem untergeordneten Bestandteil der historischen Poetik, das Subjektive wird operationalisiert für das Objektive, und nur in dieser Operationalisierung ist es für die historische Forschung relevant.

Auf der Ebene des derartig zentripetal geformten poetischen Sprachsystems nun schlägt Špet eine Geschichtsschreibung vor, die an die Tradition der *Motivforschung*, in Rußland durch Aleksandr Veselovskij vertreten, anschließt. Die Einzeltropen und das Paradigma der Tropen werden nun umbenannt in "Motive".³³ Mit diesem Begriff will Špet auf die spezifische Beziehung zwischen jeder Trope des Paradigmas zu allen übrigen Tropen und zum gemeinsamen Bezugspol der tropisch benannten Gegenständlichkeit abheben, die nun "Thema" genannt wird. Alle Tropen qua paradigmatischen Gliedern zielen auf dasselbe "Thema" qua thematisierter Gegenständlichkeit. Diese kann etwa - im Gesamtschaffen eines Dichters die Aleksandr Puškin - eine wiederholt auftretende fiktive Person ("ens fictum") wie z.B. Evgenij Onegin sein (bei Puškin ist er "Held" sowohl des gleichnamigen Poems wie auch des Poems *Mednyj vsadnik* (Der eiserne Reiter)) oder eine historische bzw. legendäre Person, die in Werken verschiedener Dichter wiederkehrt - so beispielsweise der "Demetrius" als Titelheld des Dramas von Friedrich Schiller und des Puškinschen *Boris Godunov*.³⁴ In jedem Einzelwerk erhält derselbe thematisierte Gegenstand eine neue motivische Form durch die Tropierung und die symbolische Sujetform unter der Regie der je frei wählbaren "ästhetischen Kategorie" des Werks. Der "Demetrius" Schillers schließt an das Heroische an, Puškins "Iožnyj Dimitrij"

(Pseudodemetrius) an den Gaukler und Abenteurer der eher komischen Kategorie, während "Evgenij Onegin" in beiden Poemen Puškins wohl dem Tragikomischen zuzuschlagen wäre, das im Sujet jeweils unterschiedlich akzentuiert wird. Auf der Ebene des poetischen Sprachsystems kommen alle diese bedeutungs- und sinngebenden Formen zusammen, so daß sie sich zu historischen Reihen akkumulieren. Während das poetische Einzelwerk selbst eine geschlossene, individuelle Einheit und Ganzheit bildet, die analog einer logischen Untersuchung nur aus der Relation zwischen fiktionaler Gegenständlichkeit, tropischen Benennungen und sujetbildenden poetischen Syntagmen im Bezug zur ästhetischen Kategorie analysiert werden kann, was der Methode der werkimmanenten Analyse entspricht, erweist sich dasselbe Werk auf der Systemebene als Teil reihenbildender, historischer Paradigmatik, zentriert um die symbolische Relation zwischen tropierter Motivik und sujetbildender Syntagmatik. Da Špet die Poetik als Technik auffaßt, reduziert sich die Geschichte der Literatur auf die Technik der Motive und Sujets in ihrer Entwicklung. Die eigentliche Sinnfunktion der technischen Formen bleibt ausgespart, und insofern ist Špets Bestimmung der Aufgaben der Literaturgeschichte dem Konzept der russischen Formalisten durchaus verwandt. Doch anders als Špet zählen die Formalisten auch die poetische Stilistik zum Bereich der Technik und ihrer Historik, diese bildet dort sogar den eigentlichen 'Kernbereich', da Špets Unterscheidung zwischen ergonalen und par-ergonalen Formen für sie nicht gilt und da Rhythmus sowie Euphonik bei ihnen wesensrelevante Formen sind, die alle übrigen Material-Form-Ebenen des poetischen Baus, darunter auch die Motive und Sujets, prädeterninieren.

Doch die Geschichte der Poetik als Geschichte der Selbsttransformationen des poetischen Sprachsystems kann nicht völlig isoliert von der Geschichte der übrigen Sprachsysteme geschrieben werden. Vielmehr integriert Špet sie in eine Geschichte von Sprache, die nun als *System der Systeme* aufzufassen ist. Neben dem poetischen System nennt er zwei weitere, das System der wissenschaftlichen und das der rhetorischen Sprache. In der *wissenschaftlichen Sprache* generell kommt es zur Medialisierung des Worts im Dienst des Denkens, das Wort ist bloßes Mittel und wird in seiner Eigenschaft eines selbständigen und selbstwertigen Dings nicht mitgedacht. Dementsprechend vermeidet diese Sprache jegliche Form von Bildlichkeit, die Wörter werden terminierte Begriffszeichen, die tendenziell auch durch Zeichen anderer Materialität als der linguistischen ersetzt werden könnten. Die "innere Form" schrumpft hier auf die logisch regierte Syntax. Die *rhetorische Sprache* wiederum macht von expressiver und appellativer Stilistik, deren äußere Form den poetischen Tropen und Sujets gleichkommt, exzessiven Gebrauch, jedoch fühlt sie sich der gegenstandsgerichteten logischen Wahrheit nicht verpflichtet, sie ist ausschließlich intersubjektiv orientiert; sie instrumentalisiert Sprache im poetischen Gewand für

antipoetische, moralische Zwecke. Rhetorik lebt daher allein von den parergonalen stilistischen Formen, hat keinerlei "innere Form". Die beiden Sprachsysteme haben je ihre eigene Geschichte, die zu untersuchen in den Bereich der *Wissenschaftsgeschichte* und *historischen Rhetorik* fällt. Die Geschichte des poetischen Sprachsystems ist jedoch auf je verschiedene Weise mit derjenigen der beiden anderen Systeme verbunden. Die Wissenschaftssprache bringt in die poetische Sprache die Geschichte des menschlichen Wissens ein, insofern tropische Bildform und Syntagmatik des poetischen Sujets das logisch-wissenschaftlich bereinigte Wissen, aufgefangen im "System der Begriffe", zum Bezugspol ästhetisch differenzialer Kontrastierung und Abstoßung machen. So wie jede poetische Einzeltrope ein "Wort über das Wort" ist, ist auch das poetische Sprachsystem ein System über einem anderen, dem Begriffssystem, ein Metasystem mithin. Die Geschichte des Wissens, enthalten im Begriffssystem, wird auf der Ebene des poetischen Systems umgeschrieben zu einer *Geschichte poetischen Wissens*. Die Beziehung zwischen poetischem Sprachsystem und rhetorischem System ist dagegen eher die einer *parasitären Ausnutzung der Poetik durch die Rhetorik*, da letztere die kreativen Hervorbringungen ersterer für ihre eigenen, praktischen Zwecke benützt. Auf der Ebene des Systems der Systeme zeichnet sich so das Bild einer Triade ab, worin das poetische System eine spezifische kulturelle Aufgabe erfüllt. Es führt dem kollektiven Bewußtsein als Träger der Kultur Sprache in ihrer idealen Wesenheit vor, an der die je spezifischen Leistungen der beiden anderen Systeme gemessen werden können. Der jeweilige historische Zustand des Systems der Systeme gibt dann Auskunft darüber, in wie weit ein Kulturkollektiv sich des Werts von poetischer Sprache für die Formen der Aneignung und der Bewahrung ihres Wissens sowie für den Verlust von Wissen sowohl der wissenschaftlichen wie der poetischen Art durch Rhetorisierung bewußt ist.

Špets historische Poetik erkennt der dichterischen Sprache einen eminenten Stellenwert für die Geschichte der Kultur zu. Dabei trifft er eine Unterscheidung zwischen einem eigentlichen *kulturellen* und einem *vorkulturellen* Zustand eines Volkes, der zugleich ein Zustand nach *Eintritt in Geschichte* und ein *Zustand vor der Geschichte* ist. Vorgeschichtliche und vorkulturelle Zustände sind solcher oraler poetischer Sprache, geschichtliche und kulturelle solche nach der Etablierung der geschriebenen Literatur. Die schriftliche Fixierung eines poetischen Werks gilt ihm nicht nur als Vorgang technischer Evolution (im Sinne der Erfindung der Buchstaben, Schreib- und Drucktechnik), sondern als Akt der Erinnerung an eine normative Werkform. Die schriftliche Textfixierung sei eine Normierung im Sinne eines Imperativs: "So soll es sein!" Dies impliziert das Verbot: 'Anders darf es nicht sein!' Orale Literatur läßt das 'Es darf auch anders sein' zu, jeder orale Text variiert das Anderssein, dessen Andersheit wegen der Beschränktheit des menschlichen Gedächtnisses nicht akkumulativ gespeichert

und damit also vergessen wird. Die normative schriftliche Fixierung akkumuliert hingegen alle Formen des je spezifischen So-seins im System der Literatur selbst, ermöglicht dadurch ein literarisches Gedächtnis. In diesem Gedächtnis ist gleichzeitig ein doppeltes Wissen gespeichert, das der wissenschaftlichen wie auch der poetischen Sprache.³⁵

Špets Konzept des Systems der Systeme findet sich in der Spätphase der russischen formalen Schule sowie im tschechischen Strukturalismus - dort als "Struktur der Strukturen" - wieder, wenngleich die deutliche Frontstellung Špets gegen die Rhetorik dort fehlt. Neben dem Rechnen mit der Bewußtseinsebene des kollektiven Bewußtseins als Träger des Systems der Systeme ist es auch das Rechnen mit einer besonderen Affinität zwischen zwei Systemen, dem der poetischen und dem der "Alltagssprache" (bei den Formalisten) und dem der "Schriftsprache" (bei den Strukturalisten), das in den beiden Schulen wiederkehrt. Doch in beiden Schulen sind die Begriffe der Wissensakkumulation sowie die besondere Leistung des geschichtsbildenden Gedächtnisses künstlerischer Literatur nicht formuliert.

Poetik, Hermeneutik und das Problem des Romans

Špets Projekt einer Literaturgeschichte ist in zweifacher Weise exklusiv. Auf der einen Seite schließt Literaturgeschichte als Geschichte der poetischen Technik die Interpretationsgeschichte als geschichtliche Hermeneutik aus. Doch Poetik und Hermeneutik sind innerlich miteinander verbunden über den Begriff der poetischen Funktion als einer "sozialen Funktion". Demgegenüber ist die Ausschließung des Romans eine fundamentale, insofern Špet den Roman einer dritten Disziplin neben Poetik und Hermeneutik, der Rhetorik zuweist. Mit geringfügiger zeitlicher Verschiebung formuliert Michail Bachtin ein Gegenprojekt der Literaturgeschichte, das dem Roman eine zentrale Stellung innerhalb des literarischen Gattungssystems und seiner Geschichte zuschreibt. Beide, Špet wie Bachtin, entwickeln je auf verschiedene Weise eine Theorie der Dialogizität, die die Exklusion des Romans aus der künstlerischen Literatur und ihrer Geschichte bei dem einen und die Zentralstellung des Romans bei dem anderen begründen. Als Ansatzpunkt der Beschreibung der je diametralen Bewertungen des Romans kann uns der Begriff des "Sozialen" dienen.

Für Špet ist das "Soziale" der poetischen Funktion letztlich eine philosophische, d.h. keine soziologische bzw. psychologische Kategorie. Bei Bachtin wiederum rekurriert das "Soziale" auf psychologische und soziologische Kategorialität, während das Philosophische eher sekundär bleibt, obwohl auf der Ebene der Begriffe und Theoreme partielle Übereinstimmungen auftreten. So binden beide, Špet wie Bachtin, das "Soziale" zunächst an eine Lehre vom menschlichen Bewußtsein, dem sie eine innere Polarität von Ich und Du

zuerkennen. Das Ich erscheint als ein spezifischer "Ort" des Bewußtseinsfeldes, dem andere "Örter", besetzt vom Du bzw. Wir korrelieren. Das Bild des Bewußtseins als Systemfeld von "Örtern" gemahnt an Špets Lehre vom Begriffssystem mit dessen intensional und extensional dynamischen "Örtern" qua Stellen der Einzelbegriffe. Als derartiges System "gehört" das Bewußtsein keinem einzelnen Individuum, sondern dem sozialen Kollektiv, es ist ein Kollektivbewußtsein, welches das Einzelbewußtsein als Teil oder "Ort" in sich inkludiert und worin das Einzelbewußtsein wiederum an allen anderen "Örtern", besetzt durch das Du oder Wir, partizipiert. Dieses Bewußtseinsbild läßt sich für Špet wie für Bachtin aufrechterhalten, doch die soziale Funktionalisierung des derartig strukturierten Bewußtseins geht bei beiden in verschiedene Richtungen.³⁶

Für Špet sind das Ich und das Du auf der Ebene des Bewußtseinsfeldes relevant in bezug auf das "soziale Wissen", das der "intelligiblen Intuition" korreliert. Da diese Intuition auf die "sozialen" entelechischen Sachen der ontischen Wirklichkeit gerichtet ist, ist die Ich-Du-Korrelativität eine das "soziale", gemeinsame Wissen um die Entelechien ermöglichende Bewußtseinsform, worin historisch vorgängiges Wissen über das Du an das Ich übermittelt wird und worin das Ich an das Du die individuelle entelechische Sinninterpretation weitergibt. Die Ich-Du-Korrelativität wird damit zur Form der dialogischen und historischen Wissensakkumulation, aus der das Doppelsystem der logischen Begriffe und der empirischen Wirklichkeit mit dessen dynamischer Dialektik hervorgeht. Špets Lehre vom *kollektiven Bewußtsein* dient damit letztlich dazu, eine *objektgerichtete Erkenntnislehre* zu begründen, deren Form dialogisch und dialektisch zugleich ist. Die hinzukommende Lehre vom "poetischen Bewußtsein" mit dessen eigener "poetischer Intuition" und eigenen poetischen Formen (den Tropen und symbolischen Sujets) erfüllt hier die Sonderfunktion der metasprachlichen Bewußtseinseinstellung, worin die erkenntnisrelevante Dialogizität bewußt gemacht und vor monologisierenden Tendenzen des logischen Bewußtseins sowie der Erstarrungsgefahr des Begriffssystems bewahrt werden kann. Die Sonderfunktion des poetischen Bewußtseins ist somit die einer Hüterin der Dialogizität, ohne welche die Wesensbeschaffenheit der "sozialen Dinge" der Wirklichkeit nicht "voll" bewußt gemacht werden könnte. Diese Hüterfunktion bringt Špet auch unter die Formel, daß im poetischen Bewußtsein das menschliche Bewußtsein mit seiner Hervorbringung des "semiologischen Worts" auf die immanente Semiologie der ontischen Sache qua an den Menschen gerichtetes "Wort der Wirklichkeit"³⁷ antwortend reagiere. Dem Dialog zwischen dem Ich und dem Du auf der Bewußtseinsebene korrespondiert und geht voraus ein Dialog zwischen Mensch und 'redender' Wirklichkeit.

Bei Bachtin hingegen ist der Dialog zwischen dem Ich und dem Du auf der Bewußtseinsebene nicht mit einem Dialog zwischen Dingen der Wirklichkeit

und menschlichem Bewußtsein untermauert. Das Individualbewußtsein (Ich-Pol) ist offen für das Kollektivbewußtsein (Ich und Du vereint zum Wir), doch gegen die ontische Welt wie abgeschlossen. Das dialogisch akkumulierte, gemeinschaftliche oder kollektive Wissen ist hier ein Wissen um die Vielfalt der sprachlichen Formen in ihrer Geschichte. Bachtin unterscheidet innerhalb der Sprachgeschichte zwei Grundtypen, den *zentripetalen* Zustand des sprachlichen Systems, worin ein normativer "Kern" der etablierten Schriftsprache, welcher der sozial herrschenden Klasse korreliert, alle sozialen Dialekte als Systemperipherie beherrscht, sowie den *zentrifugalen* Zustand, worin die Peripherie eigenen normativen Status erhält, dem sich die zentrumbildende Sprachnorm 'aner kennend' öffnet. Die Dialogizität von Sprache erfüllt sich nur im zentrifugalen Systemzustand und ist bedingt durch das gesamte soziale Klassensystem, das entweder auf Dominanz einer Klasse oder auf Gleichwertigkeit aller Klassen ausgerichtet sein kann.³⁸ Die beiden typenbildenden Zustände des Sprachsystems spiegeln sich ihrerseits wiederum auf dem psychologischen Plan des Einzelbewußtseins in der Relation von entweder tabuisiertem, verdrängtem Individuellem (darin sieht Bachtin das Freudsche Unbewußte inkarniert) gegenüber dem offiziellen Allgemeinen oder enttabuisiertem, frei sich äußerndem Individuellem, das vom offiziellen Allgemeinen zugelassen und in seiner Individualität als Wert anerkannt wird. Der Roman nun soll nach Bachtin gerade die Gattungsform der Literatur sein, in welcher das zentrifugale Sprachbewußtsein seine adäquate künstlerische Form gefunden hat, insofern hier - wenn es sich um den wahrhaft dialogischen Roman handelt - der autoritäre Erzähler auf seinen Herrschaftsanspruch über die erzählten Personen verzichtet und diese als frei sich äußernde Individuen anerkennt, die ihre innere psychologische Wahrheit 'selber' aussprechen. Während Dialogizität bei Špet eine Gemeinschaft des Wissens um die Wesensstruktur der ontischen Wirklichkeit stiftet, gilt sie Bachtin als Stifterin einer Wissensgemeinschaft um das Wesen der Menschen, die Erkenntnisfunktion ist hier in das menschliche Innere, nicht in das Innere der dinglichen Welt gerichtet. Die nicht-dialogischen Gattungen der Lyrik und des Dramas gelten Bachtin im Gegensatz zum Roman als die poetischen Formen, die sich auf die Wesenhaftigkeit der Dingwelt richten; aufgrund ihrer Monologizität schließen sie gerade das Wissen um das menschliche Innere aus.

Die partiellen begrifflichen und theoretischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Denkern dehnen sich auch auf den Bereich der *Stilistik* aus, dabei so, daß Bachtins Lehre von der Stilistik des Romans wie eine direkte Anknüpfung an Špets Romanstilistik erscheint bei gleichzeitig diametral entgegengesetzter Wertung. Špet unterscheidet zwischen der eigentlichen *poetischen* Stilistik als Teilgebiet der Poetik und der *rhetorischen* Stilistik, zu der auch die Romanstilistik qua rhetorischer Gattung gehört. Beide Arten der Stilistik stimmen in ihren äußeren Verfahren (Tropen und syntagmatischen Sujetformen)

überein, unterscheiden sich aber in der Richtung der Formfunktionalisierung. Im poetischen Werk dienen die par-ergonalen, expressiven Stilformen der ergonalen, symbolischen Form und deren hermeneutischer Funktion. Doch kann es hier zur Sonderform der "Stilisierung" kommen, wenn eine vorgegebene, in einem anderen Werk angetroffene Stilformation von einem Werkautor aufgegriffen und imitiert wird. In der Imitation des fremden Stils entwickeln sich eigene stilistische "Quasi-Symbole" in dem Wortverständnis des Symbolon, worin der fremde mit dem eigenen Autorstil "zusammengeworfen" (das griechische "symbalein" meint "zusammenwerfen") wird.³⁹ Im Roman nun, so Špet, sind die stilistischen "Quasi-Symbole" ein Ersatz der echten, hermeneutischen Symbolik, die hier wegen der Dominanz der moralischen Wirkungsintention der Rede gar nicht zustandekommen kann. Im zwanzigsten Jahrhundert konstatiert Špet eine Neigung des allgemeinen, kulturellen Bewußtseins, die eigentliche poetische Literatur mit ihrer echten Symbolik zugunsten der falschen Symbolik der rhetorischen Romangattung hintanzustellen. Da in der falschen Symbolik des Romans die geschichts- und erinnerungsstiftende Funktion der poetischen Literatur nicht geleistet werden kann, ist auch das moderne Kulturbewußtsein unter der Dominanz des Romans einem Zustand der Geschichtsvergessenheit ausgeliefert. Špets negative Periodisierung der Literaturgeschichte zentriert sich somit um den modernen Roman, der für ihn zum Symptom eines allgemeinen Kulturverfalls wird.

Bachtin greift Špets Lehre einer spezifischen Symbolik des Romans wörtlich auf, verurteilt diese jedoch nicht als symbolverstellende "Quasi-Symbolik", sondern als Höchstleistung sprachlicher Symbolik, dergegenüber nun die poetische Symbolik in Lyrik und Drama als Verfälschungen erscheinen. Er fordert die Begründung einer neuen Stilistik, worin neben der traditionellen Stilistik des "direkt" auf das Wesen der Dinge gerichteten poetischen Worts auch die Stilistik des "zweistimmigen" Worts, das neben dem "stilisierten" zweistimmigen noch eine Vielfalt anderer Formen dialogischer Doppelbenennung aufweist, erforscht werden soll. Diese neue Stilistik soll sich auf den Roman konzentrieren, da nur dieser das "indirekte" Wort kultivieren könne.⁴⁰ Hinter dieser unterschiedlichen Bewertung der Romansymbolik steht eine je unterschiedliche Poetik, die einmal das literarische Werk als "ergon" im Dienste der hermeneutischen Interpretationslehre, das andere Mal als "par-ergon" im Dienste der Psychologie funktionalisiert.

In dem hier versuchten Überblick über die philosophischen und sprachphilosophischen Positionen Gustav Špets zeichnete sich das Bemühen eines Denkers ab, die symbolischen Formen der Dichtung als wesentliche kulturschaffende Formen auszuweisen. Das Bemühen entspringt einer Sorge Špets angesichts der modernen Kultur, die von Symbolvergessenheit geprägt ist. Diese Symbolvergessenheit macht in Špets Augen den modernen Menschen taub für das an

ihn gerichtete "Wort der Wirklichkeit"; der moderne Roman mit seiner "Quasi-Symbolik" perpetuiert die Taubheit, weil er die echte Symbolik der Poesie aus dem Bewußtsein verdrängt, dies zugunsten einer Aufmerksamkeit für die Selbst-expressivität des menschlichen Subjekts, das wohl noch die Expression eines anderen Subjekts anerkennt, nicht jedoch die sinnorientierte Zeichenstruktur der Dinge der Welt außerhalb der menschlichen Subjektgemeinschaft. Als eine Stimme der Besorgtheit ist Špets Theorie es wert, vernommen zu werden, wenn-gleich die Verurteilung des Romans als einer antipoetischen, rein rhetorischen Gattung wohl nicht hingenommen werden kann. Ob Bachtins Romantheorie ein besseres Fundament für die Rettung des Romans als einer authentischen poetischen Gattung liefert, kann hier nicht mehr diskutiert werden. Eine andere, ebenfalls nicht endgültig beantwortbare Frage ist, ob Špets kategoriale Scheidung zwischen ergonaler Werkpoetik und par-ergonaler Stilistik sowie die diese Scheidung begründende Symbollehre haltbar sind. Eine deutliche Schwäche dieser Konzeption scheint mir schon in der Ausgrenzung aller rhythmisch-euphonischen Lautlichkeit aus der ergon-schaffenden poetischen Symbolik zu liegen. Würde man die symbolische Forminitiative schon auf der Ebene der poetischen Lautlichkeit ansetzen, so erhielten deren "Gestaltqualitäten" einen autonomen Wert, so wie es in Roman Ingardens Modell des künstlerischen Schichtenbaus geschieht, worin alle Werkschichten je eigene ästhetische Qualität konstituieren und im Werkganzen zu "ästhetischer Polyphonie" zusammenklingen. Dialogische Stilformationen im Sinne Bachtins ließen sich darin durch-aus integrieren. Möglicherweise ist es eine zu strenge Bindung an den Hegel-schen Symbolbegriff, der die Eigenwertigkeit des Sprachlautlichen negiert, die Špet zum polyphonen Schichtenmodell Ingardens nicht finden läßt. Ein Vorteil Špets gegenüber Ingarden wiederum liegt darin, daß die geschichtliche Wissens-dimension, die für jegliche Symbolinterpretation nötig ist, hier wenngleich nicht in die Poetik integriert, so doch ihr in Form der Hermeneutik korreliert ist.

Anmerkungen

- 1 Hier wie auch im folgenden beziehe ich mich auf Špets Darstellungen der Philosophie Husserls. Špet diskutiert in seiner Dissertation *Javlenie i smysl* (Erscheinung und Sinn), 1914, die folgenden Werke Edmund Husserls: *Logische Untersuchungen I, II*; *Philosophie als strenge Wissenschaft*; *Logos*, Bd. 1, II; *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, I, 1*.
- 2 Roman Ingarden hat seine Auffassungen zu den "Ansichten" erstmals in *Das literarische Kunstwerk* (1931), ³1965 dargelegt. Bei Ingarden konstituieren die Ansichten eine eigene Schicht des vielfältigen literarischen Schichtenbaus eines Werks mit eigenen ästhetischen Qualitäten. Bei Špet wird der Begriff

der "Ansichten" weniger prominent, es geht ihm mehr um das von ihnen Verdeckte an der konkreten Gegenständlichkeit, das in poetischer Benennung und ästhetischer Symbolik aufgedeckt wird. Die Rolle der Verdeckungs- und Enthüllungsfaktoren im literarischen Kunstwerk diskutiert er systematisch in den drei Bänden der *Ěstetičeskie fragmenty I-III* (Ästhetische Fragmente I-III), 1922a-1923.

- 3 Der Begriff der "Gestaltqualität" figuriert noch nicht in *Javlenie i smysl*, sondern wird in den *Ěstetičeskie fragmenty* sowie in der zeitgleich erschienenen Abhandlung "Problemy sovremennoj ěstetiki" ("Probleme der zeitgenössischen Ästhetik"), 1922, eingeführt, dort auch neben der russischen Übersetzung ("formy sočetanija") in der englischen Version ("form of combination") und im deutschen Original ("Gestaltqualitäten"), S. 51. An letzterer Stelle diskutiert Špet diesen Begriff im Zusammenhang mit der Kantschen Ästhetik, der "Phänomenologie" Stumpfs und der Hyletik Husserls, s. ebd. S. 52.
- 4 Mit Humboldts Sprachphilosophie beschäftigt sich Špet schon in den *Ěstetičeskie fragmenty*, ausführlicher aber in *Vnutrennjaja forma slova (Etjudy i variacii na temy Gumbol'dta)*, (Die innere Form des Worts (Etüden und Variationen zu Themen Humboldts)). Der 'Fragment-' und 'Etüden-' Begriff im jeweiligen Werktitel zeigt an, daß Špet anders als Ingarden keine strenge Systematik seiner Gedanken zur Literaturwissenschaft und Sprachphilosophie anstrebt.
- 5 Zum Realismus und Symbolcharakter der Kunst s. insbesondere den ersten Band der *Ěstetičeskie fragmenty*. Dort fordert Špet auch einen neuen Realismus der Kunst, der zugleich Rückkehr zur Symbolik sein soll.
- 6 Eine Zusammenstellung der relevanten sprachtheoretischen Schriften Humboldts liefert Michael Böhler, 1973.
- 7 Humboldts Schriften dienen nicht nur Špet, sondern zeitgleich mit Špet auch Michail Bachtin zur Entwicklung einer eigenen Dialogizitätstheorie, s. dazu weiter unten. Zu Bachtinschen Verarbeitungen der Anstöße Humboldts vgl. Herta Schmid, 1992.
- 8 S. dazu Kants *Kritik der reinen Vernunft I* (1781, 1787), 1974, wo auch die Schemata eingeführt werden.
- 9 Vgl. dazu Tynjanov (1924), 1977.
- 10 Zu Špets Kritik an Humboldt s. *Ěstetičeskie fragmenty III*, S. 38. Vgl. dazu auch Herta Schmid, 1982a.
- 11 Bei Humboldt käme das "Zentrum" eher zwischen der Wortlautform und der Wortbildform zu liegen; Špet nimmt eine Zentrumverschiebung vor. Die Rolle der Lautlichkeit ist für ihn ein "Problem".

- 12 In *Ěstetičeskíe fragmenty III* gibt Špet eine Analyse der ästhetischen Wirksamkeit aller Wortschichten und bindet hier die eigentliche ästhetische Wirkung an die Tiefenschichten der Wortstruktur. Wie Jan Mukařovský nach ihm unterscheidet er zwischen flachem hedonistischem Gefallen und echtem ästhetischem Gefallen, wobei nur letzteres kunstrelevant sei. Anders als Špet wird Mukařovský dann jedoch das echte ästhetische Gefallen nicht an die Symbolik, sondern an anthropologische Konstanten sowohl der sinnlichen Erfahrung als auch der existentiellen Situation des Menschen binden.
- 13 Zu einer ausführlichen Darstellung der Hegelschen Ästhetik unter dem Gesichtspunkt ihrer eine Literaturgeschichte begründenden Leistung s. Peter Szondi, 1974.
- 14 Der Begriff des "Ideals" hat bei Špet zwei Bedeutungen, die sich über seinen Anwendungsbereich ergeben. Einerseits ist der Sprache als einer seienden (ontischen) Sache selber aufgrund einer Entelechie eine Idee ihrer selbst immanent - dies wäre die Idealform von Sprache in der Wesensform der Dichtung; andererseits ist auch die ontische, entelechische Sache, auf die sich Sprache als Zeichen bezieht, "idealisiert", dies im Sinne einer kritischen Bewußtheit um die Unerreichbarkeit der sachimmanenten Idee. Die "Idealisierung" qua Umsetzung der Sachidee in ein Ideal geschieht gerade in der idealen Dichtersprache.
- 15 Die ästhetischen Kategorien, u.a. das "Häßliche" ("bezobraznoe"), diskutiert Špet in *Ěstetičeskíe fragmenty III*.
- 16 Der Begriff der "Materialästhetik" in Opposition zur "Inhaltsästhetik" wird von Michail Bachtin entwickelt, um die ästhetische Position der russischen Formalen Schule zu charakterisieren; in: Bachtin, (1924) 1979.
- 17 Im dritten Kapitel von *Vnutrennjaja forma slova* diskutiert Špet zwei Linien der Theorie der inneren Sprachform, deren eine von Humboldt über Steinthal, Marty, Boeckh bis zu Cassirer führt, während die andere von Goethe ausgehend über Walzel, Ermatinger, Hirt bis Lippold führe. Die stärker linguistische Linie (die erste) bindet die innere Sprachform an die Etyma.
- 18 Im Gegensatz zu Špet beruft Viktor Šklovskij sich ausdrücklich auf Christiansens Begriff der "Differenzempfindungen"; s. Šklovskij, (1916), 1969, S. 51.
- 19 S. dazu Šklovskij, 1969.
- 20 S. dazu Tomaševskij, 1928.
- 21 Zu Špets Umformulierung der Expositionslehre Kants s. das V. Kapitel von *Vnutrennjaja forma slova*, S. 93-116.
- 22 S. Croce (1936), 1970.

- ²³ S. Mukařovský, 1941; vgl. auch Herta Schmid, 1982b.
- ²⁴ Während Špet in den *Ěstetičeskíe fragmenty* die Theorie des literarischen Kunstwerks eng an die Ästhetik anbindet, distanziert er sich in *Vnutrennjaja forma slova* von ihr und macht die Poetik zur Disziplin, worin das Geschichtliche der Literatur (als Geschichte der poetischen Technik) konzipiert werden könne. In der zeitlich früheren ästhetischen Abhandlung wird Geschichtliches nur als Geschichte der Wortbedeutungen, mithin als Geschichte des "Materials" von Dichtung, angesprochen (s. dazu *Ěstetičeskíe fragmenty II*).
- ²⁵ S. dazu bes. Mukařovský (1935-36), 1966.
- ²⁶ S. dazu Tynjanov, 1977.
- ²⁷ Vgl. *Ěstetičeskíe fragmenty I*.
- ²⁸ S. dazu Walzel (1910), 1968.
- ²⁹ S. dazu u.a. Jurij Tynjanov (1927), 1969.
- ³⁰ S. dazu Herta Schmid, 1991.
- ³¹ S. dazu Wellek/Warren, 1985.
- ³² S. Bühler (1934), 1978.
- ³³ Špet schließt sich in diesem Zusammenhang an den Motivforscher A.N. Veselovskij an; s. das Kapitel IV, 1 in *Ěstetičeskíe fragmenty III*, S. 55-68.
- ³⁴ Zu erwähnen wäre hier auch noch Friedrich Hebbels *Demetrius*.
- ³⁵ Die Ideen zur geschichtsbildenden Rolle der Literatur entwickelt Špet in seinem Aufsatz "Literatura" ("Die Literatur", 1929), 1982. Er unterscheidet nicht wie später Croce zwischen "Literatur" und "Dichtung", sondern für ihn ist die Opposition Literatur versus rhetorische Gattungen konstitutiv, unter welche letzteren der Roman fällt. Die Polemik gegen den Roman findet sich in *Vnutrennjaja forma slova*.
- ³⁶ Die Problematik des Bewußtseins entwickelt Špet in *Soznanie i ego sobstvennik (Zametki)* (Das Bewußtsein und sein Eigentümer) (Bemerkungen)), 1916; zu Bachtins Aussagen über die Ich-Du-Problematik vgl. Herta Schmid, 1992, s. dort auch die bibliographischen Angaben zu Bachtin. Für Špet wie für Bachtin ist der Begriff der "Gemeinschaft" ("sobranie") kulturhistorisch mit dem religiösen Begriff der "Gemeinde" ("sobornost") verbunden. Peter Szondi (1974) weist auf eine ähnliche Filiation des absoluten Bewußtseins bei Hegel ("absoluter Geist") mit der religiösen Gemeinde hin. Allerdings

verliert der Gemeindebegriff bei Špet und Bachtin die religiöse Konnotation und wird zwischenmenschlich-irdisch, d.h. sozial aufgelöst.

- 37 Auch Bachtin wird später - dann in Anknüpfung an Heidegger - der Wirklichkeit selber eine Redefunktion zuerkennen. Wie für Špet ist für Bachtin die Tradition des hermeneutischen Denkens wichtig. Špet diskutiert in *Estetičeskie fragmenty III*, S. 65, ausführlich die mittelalterliche Tradition der vierfachen Bibelexegese, distanziert sich dort jedoch von dem dritten (moralischen) und vierten (agogisch-kosmischen) Textsinn und erkennt neben dem ersten (wörtlichen) nur den zweiten (allegorischen) als eigentlichen Sinn an, den er semasiologisch (in Anschluß an die semasiologische Funktion) begreift. In *Vnutrennjaja forma slova* bezieht er sich auf August Boeckhs hermeneutische Formel des "Erkennens des Erkannten". Zu diesem Begriff vgl. auch Rodi, 1990.
- 38 Die verschiedenen Zustände des Sprachsystems werden von Špet und Bachtin je entgegengesetzt bewertet. Bei Špet findet sich, anders als bei Bachtin, keine Reflexion auf die soziale Schichtung und deren Beziehung zu eigenen, dialektalen Sprachsphären. Das Sprachsystem ist bei ihm funktional definiert, nicht soziologisch.
- 39 Nach Špet läßt die Symbolik keine Imitation zu, imitations- und stilisierungsfähig sind nur die par-ergonalen Stilformen.
- 40 Bachtins "Romanstilistik" impliziert auch eine neue Tropenlehre, wenn er das "lyrische Wort" als "direktes", das erzählerisch-prosaische als "indirektes Wort" auslegt.

Literatur

- Bachtin, Michail. 1979. "Das Problem von Form, Material und Inhalt im Wortkunstwerk", in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, Hg. Rainer Gröbel, Frankfurt/M. 95-153.
- Böhler, Michael (Hg.). 1973. Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*, Stuttgart: Reclam.
- Bühler, Karl. 1978. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart.
- Croce, Benedetto. 1970. *Die Dichtung. Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und Literatur*, Tübingen.
- Ingarden, Roman. ³1965. *Das literarische Kunstwerk*, Darmstadt.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der reinen Vernunft I*, Werkausgabe Bd. III, Hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.

- Mukařovský, Jan. 1941. "O jazyce básnickém" in: ders., *Kapitoly z české poetiky*, I, Praha, 79-142.
 1966. "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", in: ders. *Studie z estetiky*, Praha, 9-54.
- Rodi, Frithjof. 1990. *Erkenntnis des Erkannten. Zur Hermeneutik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., darin: "Hermeneutische Logik im Umfeld der Phänomenologie: Georg Misch, Hans Lipps, Gustav Špet", 147-167.
- Schmid, Herta. 1982a. "Der Beitrag der russischen Formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung", in: *Beschreiben, Interpretieren, Werthen. Das Wertproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden*, Hg. Bernd Lenz, Bernd Schulte-Middelich, München, 66-94.
 1982b. "Die 'semantische Geste' als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus", in: *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft außerhalb des deutschen Sprachraums*, Hg. Elrud Ibsch, Amsterdam, 209-259.
 1991. "Die entwicklungsgeschichtlichen Ideen Jan Mukařovskýs und Michail Bachtins", in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Hg. Michael Titzmann, Tübingen, 315-345.
 1992. "Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen", in: *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Hg. Herta Schmid und Jurij Striedter, Tübingen, 36-90.
- Šklovskij, Viktor. 1969. "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren", in: *Texte der russischen Formalisten I*, Hg. Jurij Striedter, München, 36-121.
- Špet, Gustav. 1914. *Javlenie i smysl*, Sankt Peterburg.
 1916. *Soznanie i ego sobstvennik (Zametki)*, Moskva.
 1922. "Problemy sovremennoj éstetiki", *Iskusstvo*, 43-78.
 1922a. *Éstetičeskie fragmenty I*, Peterburg.
 1923. *Éstetičeskie fragmenty II, III*, Peterburg.
 1927. *Vnutrennjaja forma slova (Étudy i variacii na temy Gumbol'dta)*, Moskva.
 1982. "Literatura", in: *Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam*, 15, Tartu, 150-158.
- Szondi, Peter. 1974. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt/M.
- Tomaševskij, Boris. 1928. *Teorija literatury*, Moskva/Leningrad.
- Tynjanov, Jurij. 1969. "Über die literarische Evolution", in: *Texte der russischen Formalisten I*, Hg. Jurij Striedter, München, 432-461.
 1977. *Das Problem der Verssprache*, München.

Walzel, Oskar. 1968. "Analytische und synthetische Literaturforschung", in:
ders. *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Darmstadt, 3-35.

Wellek, René/ Warren, Austin. 1985. *Theorie der Literatur*, Königstein/Ts.

Walter Koschmal

DIE SLAVISCHEN LITERATUREN - EIN ALTERNATIVES EVOLUTIONSMODELL?

Hypothesen auf dem Wege zu einer vergleichenden slavischen Literaturgeschichte

Lassen sich in der Gegenwart Literaturgeschichten noch auf einem zufriedenstellenden theoretischen Niveau schreiben? Oder sind heute überhaupt nur mehr Konzepte, Entwürfe von Literaturgeschichte, ‚Kapitel aus‘ (Mukařovský) Literaturgeschichte möglich? Kann und darf Literaturgeschichte heute als totalisierender Diskurs, als Diskurs der Macht überhaupt noch angestrebt werden?¹

Bei aller Unterschiedlichkeit der Meinungen zu diesen Fragen und Problemen soll davon ausgegangen werden, daß es Sinn macht, Literaturgeschichte zu schreiben, daß es Sinn macht, die slavischen Literaturen einander vergleichend gegenüberzustellen und sei es letztlich aus pädagogisch-didaktischen Gründen. Zu diesem Zweck muß aber vorab die Spezifik ihrer Evolution bestimmt werden.

Dem bislang in Ost und West gleichermaßen bevorzugt eingenommenen Standpunkt der westlichen, ‚führenden‘ Kulturen oder „gesetzgebenden“ Literaturen (Flaker 1968, 67) soll zu diesem Zweck ein gleichsam östlicher Standpunkt entgegengesetzt werden, der die Eigengesetzlichkeit der Evolution, nicht ihre Abhängigkeit von westlichen Mustern in den Vordergrund rückt. Auf diesem Wege gilt es der verbreiteten Konzeption von slavischen Literaturen als ‚Mangel‘-Phänomenen entgegenzuwirken.²

Wer den Objektbereich seines wissenschaftlichen Erkenntnis-interesses zu sehr ausweitet, unterliegt freilich der Gefahr, letztlich bei Gemeinplätzen zu enden. Wer über die slavischen Literaturen sprechen will, hat schon einen entscheidenden Schritt auf diesen wissenschaftlichen Abgrund hin getan. Eigentlich - so Peter V. Zima (1992, 241) - sei es ja Aufgabe der Komparatistik, nationale und kulturspezifische Charakteristika verschiedener Periodisierungssysteme aufzuzeigen. Soll man aber darauf verzichten, wenn die Komparatistik sich noch nicht einmal dazu anschickt, dies für die slavischen Literaturen zu leisten?

Eine entschuldigende und rettende Einschränkung der thematischen Vorgabe mag man vielleicht darin sehen, daß nicht so sehr die slavischen Literaturen selbst Gegenstand der Erörterung sind, als vielmehr das, was ihre Erforscher aus evolutionärer Sicht meinten, darin an Regularitäten entdecken zu können. Die Ergebnisse jener und das Ergebnis dieser Untersuchung bedingen sich somit.

Aus zwei Gründen stehen bekannte Forschungsergebnisse zunächst im Vordergrund: Zum einen wurden verschiedene evolutionstheoretische und evolutionspraktische Ansätze bislang nur höchst ungenügend vergleichend betrachtet. Zum anderen verdecken abweichende Benennungen verschiedener Ansätze der Forschung nicht selten gleiche Inhalte. Zuerst gilt es also, Gemeinsames im Verschiedenen zu erkennen. Das Gemeinsame, bisher gefundene Regularitäten des historischen Literatursystems, sollen dahingehend überprüft werden, inwiefern sie ein spezifisch slavisches Evolutionsmodell, bzw. einen dem slavischen Evolutionsmodell adäquaten Beschreibungsstandpunkt zu begründen vermögen.

Zu diesem Zweck werden zunächst die altslavischen Literaturen (von den Anfängen bis in das 16./17.Jh.) und die Folklore als zwei involutive Literatursysteme vorgestellt.³ Die involutive Spezifik wird dann in ihren Auswirkungen auf Autonomie und Individualisierung der slavischen Literaturen gezeigt. Am Ende wird sich die Hybridität der Stilformationen als jene Regularität slavischer literarischer Evolution herausstellen, die diese Literaturen als Repräsentanten eines von den führenden westlichen Modellen abweichenden, eines anderen Beschreibungs- und Evolutionsmodells ausweist.⁴

Zwei involutive Literatursysteme am Anfang der Entwicklung Altslavische Literaturen

Die bekannten Evolutionsmodelle (Formalismus, Prager Strukturalismus und andere) lassen sich durchaus auf die Literaturen seit der Renaissancezeit anwenden. Doch das Literatursystem der slavischen Literaturen vom 9. bis 17. Jahrhundert vermögen sie nicht adäquat zu erfassen. Das Schrifttum (slovesnost') der frühen slavischen Literaturen umfaßt schriftliche und mündliche Literatur (Folklore) gleichermaßen. Die Evolution der frühen slavischen Literaturen muß beiden gerecht werden.

Roman Jakobson und Petr Bogatyrev (1979), G.A. Levinton (1975) und viele andere haben die poetischen Spezifika von „chudožestvennaja literatura“ (Kunstliteratur) einerseits und „fol'klor“ (Volksliteratur) andererseits benannt. Während die Kunstliteratur von Schriftlichkeit, Individualität des Autors, Innovation und damit von literarischer Progression getragen ist und einen positiven Evolutionswert darstellt, ist das Folklore-System geprägt von Mündlichkeit, Kollektivität der Autorinstanz, von Imitation (statt Innovation), von literarischer Stagnation und negativem Evolutionswert. Stelle Literatur - so

Levinton (1975) - immer eine neue Welt, ein textindividuelles Universum dar, so bescheide sich die Folklore mit der alten, mit ein- und derselben Welt. Ist die Figurenkonzeption der Literatur eine individuelle, so orientiert sich jene der Folklore an Verhaltensstereotypen. Der Folklore fehlt die Dialektik von Kollektiv und dem von kollektiven Mustern abweichenden Individuum. Auch die Arten der Bedeutungskonstituierung unterscheiden sich: Der thematischen Linearität stellt die Folklore semantische Komplexe gegenüber. Statt dem zeitlichen Nacheinander der Linearität schafft sie ein räumliches Nebeneinander, das von vornherein jede teleologische Orientierung ausschließt.⁵

Diese Differenzmerkmale von Kunst- und Volksliteratur wurden freilich an Textbeispielen der neueren, national geprägten slavischen Literaturen (seit dem 17. Jh.) festgemacht. Sie gelten aber nicht für die alten slavischen Literaturen, die - im Gegensatz zu den neueren - nicht durch nationale Spezifika, sondern - vor allem in ihrer ersten, der kyrillio-methodianischen Phase (Slavia cyrillo-methodiana 9.bis Anfang 13.Jh., Marti 1988, 200), aber auch in der zweiten, jener der slavia orthodoxa (13.Jh. bis 16., bei Bulgaren 18.Jh.) sehr viel mehr durch übernationale Gemeinsamkeiten - man denke vor allem an die gemeinsame Sprache - geprägt erscheinen.

Riccardo Picchio (1983), Dmitrij Lichačev, Roland Marti (1989), A.V. Lipatov (1990) und viele andere haben gezeigt, daß die frühen slavischen Literaturdenkmäler durchaus bis in das 15. Jahrhundert keine individuellen Autoren kennen, Innovation meiden. Stattdessen greifen sie in ihrer spezifischen Mimesis auf immer gleiche „étalony“ (Modelle) und „obrazcy“ (Muster) zurück.⁶ So gestalten sie Verhaltensstereotypen, die ein durch Tradition bewährtes kollektives Nebeneinander propagieren. Diese Literatur sei „in hohem Maße konservativ“ (Marti 1989, 391) und über vier Jahrhunderte „überraschend konstant“. Bei der Unterscheidung der beiden Megaphasen⁷ von altslavischen und neuslavischen Literaturen kommt dem Kriterium der Sprache, also dem Altkirchenslavischen und den kirchenslavischen Redaktionen vs. den neuen Nationalsprachen eine nicht unwesentliche Bedeutung zu. Sprachwechsel bedeutet aber bei diesem evolutionären Übergang auch Wechsel der Poetik und des Evolutionsmodells, da die spezifische Poetik einer Nationalliteratur grundlegend von den Eigenschaften ihrer Sprache abhängt.

Auf die *diachrone* Evolutionsmodelle wird bei diesen mediävistischen Forschungen zu den ersten Jahrhunderten slavischer Literaturen nicht zufällig in aller Regel verzichtet. Stattdessen werden geographisch-topologische Beschreibungsmodelle vorgezogen: etwa jenes der regionalen Einflußsphären (slavia orthodoxa und slavia latina) bei Picchio oder jenes, das Dmitrij Bulanin die Entwicklung altrussischer Übersetzungsliteratur nach geographischen Kriterien differenzieren läßt (Bulgarische, Kiever, süd-slavische, Novgoroder Perioden der Übersetzungsliteratur).

Die wesentlichen Ergebnisse slavischer mediävistischer Forschung zu den frühen slavischen Literaturen und Kulturen lassen sich in Gegenüberstellungen etwa als die folgenden Dominanzrelationen zusammenfassen:

confessio	dominiert	natio ⁸
Tradition/Imitation	dominiert	Innovation
Kollektiv	dominiert	Individuum
Statik (Raum)	dominiert	Dynamik (Zeit)
Ganzheit (Allgemeines)	dominiert	Teil (Lokales)

Diese vereinfachenden Gegenüberstellungen machen unter anderem deutlich, daß analoge Dominanzverhältnisse für die neueren slavischen Literaturen aufgestellt werden können. Es bedarf dazu nur der Umkehrung der genannten Relationen. Aleksandar Flaker hat etwa die Dominanz des Nationalen für die neueren slavischen Literaturen betont. Faßt man Tradition/Imitation als Bestätigung der Werte, Innovation als Umwertung der Werte (Groys 1992, 14) auf, so steht es außer Zweifel, daß nur letztere für die Neuzeit gültig ist. Die Gegenüberstellung macht auch deutlich, daß evolutionistische Ansätze wie jene Jan Mukafovskýs, Felix Vodičkas und anderer den älteren slavischen Literaturen schon deshalb nicht gerecht werden können, weil sie allein dem Individuum die Aufgabe der Innovation, des Zufalls innerhalb einer gesetzmäßigen (Mukafovský 1989) literarischen Entwicklung zusprechen.⁹

Oleg Sus (1981) hingegen unterscheidet innerhalb des „diachronen Geschehens“ evolutive und advolutive Prozesse von non-Prozessen. Die non-Prozesse seien als *i n v o l u t i v e* diffus und irregulär. Zwar hebt er die zeitlich verankerten „Gesetze“ („Kontinuitäten“), die schon vom tschechischen Kritiker Felix Šalda eingeführte „innere Logik“ der Literatur (Vodička 1976, 126), noch nicht auf. Doch er schafft mit den non-Prozessen der Involution Raum für nicht zeitlich fundierten literarischen Strukturwandel. Involutive Transformationen sind im Unterschied zu evolutiven nicht zeitlich verankert. Im Unterschied zu advolutiven Prozessen sind sie nicht individuell bestimmt. Damit kommt Sus jenem „Phänomen der Unregelmäßigkeit“, jener „Klumpenbildung“, jener „Frequentisierung des Zufallens“ nahe, die Niklas Luhmann (1985, 24) an die Stelle evolutionärer Pseudogesetze zu rücken sucht.

In der Megaphase¹⁰ der altslavischen Literaturen dominieren die non-Prozesse der Involution. Das Literatursystem dieser ersten Großepoche ist somit ein von jener der zweiten Großepoche substantiell unterschiedenes.¹¹

Es lassen sich in diesem ersten Literatursystem, das in vielen slavischen Literaturen immerhin doppelt so lange Gültigkeit besitzt als das zweite (800 vs. 400 Jahre), nur in abgeschwächter Form wirklich alternative sukzessive Systemzustände ausmachen, wie sie Igor Smirnov (1991) für die russische Literatur zusammenfassend dargestellt hat.¹² In jedem Fall werden evolutive

Prozesse von den involutiven non-Prozessen dominiert. Hier steht aber nicht eine eventuelle Sukzession von Stilformationen in der ersten Megaphase im Vordergrund, sondern der prinzipielle Unterschied der Systeme literarischen Strukturwandels in beiden Megaphasen. Die Frage nach der Sukzession von Systemzuständen würde sich auf dem Hintergrund der Dominanz des involutiven Systemzustands neu stellen.

Demgemäß kommt in der ersten Megaphase dem in der Evolution dominanten Kriterium der Zeitlichkeit keine bzw. eine völlig andere Bedeutung, als in einem evolutiven Modell zu.¹³ Mit den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts, das heißt mit den Schriften Maksim Greks beginnt eine Auseinandersetzung um den Parameter Zeit, der sich dann in Schriften Simeon Polockijs und des Protopopen Avvakum im 17. Jahrhundert zuspitzt. Damit ist auch jene Zeit beschrieben, in der zumindest die altrussische Literatur zu Ende geht und sich ein anderes Evolutionsmodell durchsetzt. Dieses wird mit Simeon Polockij erstmals zeitlich begründet.

Die genannten polemischen Auseinandersetzungen verdeutlichen, daß Zeit in den altslavischen Literaturen als Substanz aufgefaßt wird, die mit der Welt geschaffen wurde (Mathauserová 1976, 22). Gemäß dem mittelalterlichen, substantiellen Zeitverständnis bewegt sich die Zeit nicht. Sie breitet sich nur in ihrer Existenz aus und damit im Raum (Mathauserová 1976, 120). Diese Auffassung von Zeit war vor allem philosophisch gerechtfertigt. Eine absolute, ewige Zeit entsprach den herrschenden absoluten Ideen (Mathauserová 1976, 63): Geschichte bewegt sich danach nicht, sondern dauert. Zeit wird - wie im Mythos - als Raum aufgefaßt.

Selbst die nach dem Ende der kirchenslavischen Sprachphase erste gedruckte kirchenslavische Grammatik des Meletij Smotryćkyj (1619) kennt nur einen substantiellen Zeitbegriff. Die historische Zeit (Perfekt) gilt für das Sein (bytie), für den Menschen, die ewige Zeit (Aorist) für das Vor-Sein (predbytie, 116), für das Göttliche. Die eine Zeit steht für das Vergängliche, die andere für das Unvergängliche, Wahre. Zeit versteht sich hier gleichermaßen als eine ästhetische und philosophische Kategorie. Damit ist sie typischer Ausdruck eines Schrifttums, das - so Gail Lenhoff (1982) - „interhenotic“ ist, in dem also ästhetische und religiöse Funktion nicht voneinander zu trennen sind. Das räumliche Zeitverständnis der altslavischen Literaturen entspricht dem räumlich verstandenen literarischen Strukturwandel der Involution bei Oleg Sus. Die Involution umfaßt nur non-Prozesse, also nicht-zeitliche Transformationen.

Mit dem 16./17. Jahrhundert ändert sich die Zeitkonzeption - zumindest in Rußland, später auch bei Bulgaren und Serben - grundlegend. Simeon Polockij scheidet erstmals Wort, Objekt und Subjekt. Damit wird der Parameter der Vergleichbarkeit, der Meßbarkeit von Zeit(abschnitten) von einem bestimmten

Standpunkt aus eingeführt. Der zeitlich fundierte Evolutionstyp kann sich damit durchsetzen.

Folklore

Gleichzeitig mit dem Ende der Dominanz des involutiven Evolutionstyps der altslavischen Literaturen wird auch die parallel existierende mündliche Volksliteratur deformiert und aufgelöst. In der nun folgenden Megaphase wird sie zum einen schriftlich transformiert und zum anderen in das System der neueren Literaturen integriert. Damit aber büßt sie ihre spezifische Poetik ein, die auf Imitation der immer gleichen Welt und auf dem Kollektiv beruht. Die Volksliteratur schafft auf morphologischer und syntaktischer Ebene der schriftsprachigen Literatur vergleichbare „étalony“ (Modelle) und „obrazcy“ (Muster). Während die ersteren ihre Autorität durch die Abbildfunktion transzendenter Urbilder erhalten, gewinnen die folkloristischen Stereotypen ihre Autorität aus der kollektiven (Wieder-) Verwendung.

Die Gattung der Byline kann als ein folkloristisches Beispiel für besondere Stetigkeit (Mathauserová 1988, 15) dienen. Ein begrenztes Inventar von Handlungen verbindet sich in ihr fest mit bestimmten Helden. Eine kontinuierliche Schichtung ist Basis der Byline (19), in der sich nur - historisch variable - Namen ändern. Der für die Byline auf allen Ebenen typische Parallelismus stellt jene Schicht der Dauer, der Retardierung dar, die dem Gedächtnis zur leichteren Bewahrung des Erzählten dient (Mathauserová 1988, 25). Dort wo keine „Archive“ existieren (Groys 1992, 23), werde „die Weitervermittlung der intakten Tradition der Innovation vorgezogen“. Für die folkloristische Gattung der Byline traf dies über Jahrhunderte zu.

Die Produktion der Byline ist ein lange andauernder Prozeß (Propp 1955, 24). Die Zeitkomponente drückt sich gleichsam innertextuell, nicht aber intertextuell-chronologisch aus. In Rußland entsteht die Byline - so Vladimir Propp (1955, 31) - in historischer Zeit als Negation des Mythos, des ‚rod‘. Sie wird zusehends zur historischen Staatsgattung, die schließlich vom nicht mehr folkloristischen historischen Lied verdrängt wird. Der feindliche Zauberer oder Werwolf Volch Vseslav'evič tritt als Repräsentant mythischer feindlicher Naturkräfte in anderen Schichten der Byline neben den - historisch später einzuordnenden - Staatsfeind. Ein historisches Thema verdrängt, eliminiert das nächste. In den Varianten einer Byline aber koexistieren sie.

In der Byline verbinden sich Motive aus verschiedenen Zeitschichten - bisweilen widersprüchlich - durch Überlagerung (nasloenie). Wenn Volch in einer Byline als Zauberer und zugleich als jener Held agiert, der Kiev verteidigt, dann gehört die letztere, die historische Rolle einer späteren Zeitschicht an als die erstere, die mythologische. Zeitliche Sukzession, also in diesem Beispiel

jene von Mythos und historischer Phase, erscheint somit als topologisches Nebeneinander, als textuelle Gleichzeitigkeit. Es kommt damit in dieser historischen Themalogie zu einem Nebeneinander, zur Koexistenz.

Alte slavische Literaturen und Folklore sind somit beide als Systeme literarischen Strukturwandels primär nicht durch Evolution (auf der zeitlichen Achse), sondern durch Involution (auf der räumlichen Achse) gekennzeichnet. Das aber zeitigt nachhaltige Auswirkungen auf das neue System der Evolution in der zweiten Megaphase, also jener der neueren slavischen Literaturen.¹⁴

Autonomie und Individualisierung

Ein Literatursystem verfügt - nach Michael Titzmann (1991, 424) - immer nur über relative Autonomie. Der Grad der Autonomie hängt von der Zahl spezifischer literarischer Regularitäten ab, die das jeweilige System von anderen kulturellen Systemen unterscheidet. Für die älteren slavischen Literaturen wurde aber bereits deutlich, daß sich die ästhetische nicht von der philosophischen bzw. religiösen Funktion trennen läßt. Der Autonomiegrad wäre demnach in einer Literatur wie der altrussischen, deren Gattungen - so Lipatov (1990, 325) - ganz vom Leben (*byt*) geprägt sind, sehr niedrig anzusetzen.

Für die Folklore gilt ein ähnlich niederer Grad der Autonomie. Gerade in der Volkskunst verbinden sich materielle und geistige Kultur. Gehört das linguistische Material zu letzterer, so gehen in die Folklore auch archäologische Artefakte der materiellen Kultur ein.

Der niedere Autonomiegrad der Literatur in der altslavischen Megaphase findet aber in der neuslavischen Megaphase kein abruptes Ende. Wie die Involution von altslavischer Literatur und Folklore wirkt auch die fehlende Autonomie nach. Der Wechsel, der sich zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert in erster Linie vollzieht, ist ein funktional-thematischer. Felix Vodička hat - besonders für die tschechische Literatur - darauf hingewiesen, welche Aufgaben die Sprache und die Literatur immer wieder zu übernehmen hatten. Es waren aber dies nicht nur in der tschechischen, sondern in den meisten slavischen Literaturen des 17. bis 18., ja 19. Jahrhunderts Aufgaben im Bereich des nationalen Kampfes, des Kampfes um die Volkssprache (vgl. Matvejevitch 1983, 407). Diese Aufgaben traten an die Stelle der religiös-philosophischen Aufgaben der ersten Megaphase. Die Autonomie der Literatur aber blieb dadurch weiterhin in besonderem Maße eingeschränkt. Es gibt kaum eine slavische Literatur, die davon nicht berührt worden wäre. Nicht selten hatte im übrigen auch die Volkskultur als ganze eine fehlende Nationalkultur zu ersetzen, so etwa bei den Südslaven (Matvejevitch 1983, 415).

Ebenso wie sich die mangelnde Autonomie in der zweiten Megaphase - abgeschwächt - fortsetzt, so tritt zu der Dominanz der Involution aus der ersten Megaphase nun auch die besondere Bedeutung involutionär wirkender historischer Prozesse hinzu. Als Beispiele seien nur die folgenden genannt: das Tatarenjoch der Russen, das Osmanenjoch der Südslaven, die deutsche Unterjochung der Böhmen und Slovaken, aber auch der Sorben oder das kommunistische Joch aller Slaven im 20. Jahrhundert. Nationale Individualisierungsprozesse wurden dadurch behindert: Jener etwa des Hussitentums fand mit der Niederlage am Weißen Berg ein Ende und brachte die lange währende Phase des böhmischen ‚Temno‘.

Individualisierung kann im persönlichen wie nationalen Bereich aber überhaupt erst einsetzen, nachdem das Individuum emanzipiert ist. In der russischen Literatur ist dies in dem Moment möglich, in dem an die Stelle des substantiellen Textverständnisses Simeon Polockijs Differenzierung von Wort, Objekt und Subjekt tritt. Bis dahin nehmen Sender und Empfänger - so Aleksander Naumow (1983, 9) - eine Position innerhalb des Kommunikats ein. Auf eigene Subjektivität wird angesichts der übergeordneten Kommunikation von *sacrum* und *profanum* verzichtet.

Während sich subjektive und objektive Bedeutung bei jedem Wert widersprechen können, schließt sich dies beim religiösen Wert - so Stolovič (1975, 49) - aus. Der subjektive Wert religiöser Erscheinungen sei unbestreitbar. Wird der Text - so Lenhoff - als Wortikone rezipiert, dann schließt sich wie bei der Rezeption der Ikone - so Pavel Florenskij und Boris Uspenskij - eine individuelle Wahrnehmung in der umgekehrten Perspektive aus. Dieselbe Irrelevanz individueller Rezeption hat Boris Uspenskij (1968) bereits sehr viel früher als bei der Ikonenmalerei für die Kirchenmusik nachgewiesen.¹⁵ In allen Codes und Formen der Kunst blieb das Individuum aus Produktion und Rezeption ausgeschlossen. Emanzipation des Individuums und nationale Individualisierung lassen sich nicht voneinander trennen.

Zum Topos der ‚verspäteten‘ slavischen Literaturen

In der zweiten Megaphase der slavischen Literaturen wird die Individualisierung zum Parameter der jeweiligen evolutionären Stufe, die eine Literatur erreicht hat. Die Befreiung vom Druck nicht-literarischer Aufgaben verleiht - so Herta Schmid (1991, 320) - der modernen Kunst einen „beschleunigten Entwicklungsrhythmus“. Das Individuum befreit sich von noetischen Aufgaben gegenüber der empirischen Wirklichkeit. Die Literatur gewinne an Autonomie. Die Slaven selbst freilich, aber auch die Nicht-Slaven, beschreiben die Evolution slavischer Literaturen in den zwei Großepochen anders:

Ob für die erste Megaphase (Lipatov 1987), ob für bestimmte Abschnitte der russischen Literatur (Ščerbina 1988), für die bulgarische (Gačev 1964), die tschechische (Šalda, Vodička 1976), die ukrainische (Kostenko 1991), die serbische (Matvejevitch 1983), ob für das 18., das 19. oder auch das 20. Jh. - immer wieder wird die Evolution der slavischen Literaturen in der Eigen- und Fremdbeschreibung als ‚verspätet‘, ‚verdichtet‘, ‚beschleunigt‘, ‚überstürzt‘ beschrieben. Was aber sind die Ursachen für diese doch offensichtliche Regularität?

Die tschechische Wiedergeburtsliteratur - so Vodička (1947; 1976, 193f.) mache zu Beginn des 19. Jahrhunderts den „Eindruck des Aufholens“ gegenüber den führenden europäischen Literaturen. Man müsse deshalb beobachten, mit welchen Mitteln sich die „nationale Individualisierung“ jener Funktionen des gesellschaftlichen Lebens bemächtigte, aus denen das tschechische Volk zuvor - in der Zeit des ‚Temno‘ - verdrängt worden war. Die „nationale Individualisierung“ bedeutet somit den Fortschritt, der die nicht national bestimmte Retardierung wett machen soll.¹⁶

Die bulgarische Literatur erfährt eine Jahrhunderte (15.-18. Jahrhundert) währende Stagnation der schriftlichen nationalen Literatur. Mit dem Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es nach Gačev (1964) zu einer „beschleunigten Entwicklung“ (uskorennoe razvitie) der bulgarischen Literatur. Jeder bulgarische Autor durchlaufe dabei ein Epochenkonglomerat, einen Komplex von sich synchron überlagernden Epochen. In anderen Literaturen sukzessiv ablaufende Phasen unterliegen hier einer Verschiebung, die ihr zeitliches Nacheinander in Koexistenz, in ein räumliches Nebeneinander überführt. Dem zeitlich-evolutiv fundierten Modell des Westens entspricht erneut das räumlich-involutiv fundierte der bulgarischen oder tschechischen Literatur.

Die Phasenverschiebung verlangt - wegen des verspäteten Anfangs - eine höhere Frequenz. Diese aber hat zur Folge, daß sich die Phasen, also die Epochen, in involutiv dominierten Systemen nicht in demselben Maße restabilisieren (Luhmann) können wie in evolutiven Systemen. Georgij Gačev spricht von Verdichtung und rudimentären Formen von Epochen, Dmitrij Tschizewskij (1968) von „unvollständigen“ Epochen.

Damit können aber zum einen - in Bulgarien - nicht alle Epochen und nicht alle Epochen vollständig nachgeholt werden. Anders als die Beschleunigung der modernen Literatur durch Befreiung vom Druck der Übernahme gesellschaftlicher Funktionen, meint die von Gačev, Šalda und anderen so genannte Beschleunigung eigentlich eine Retardierung. Sie entsteht dadurch, daß die Literatur auf ihre gesellschaftlichen Funktionen zurückverwiesen wird. Nach Gačev werden nicht alle Stilformationen nachgeholt, sondern nur die „notwendigen“. Welche aber sind „notwendig“? Doch wohl jene, die noetische Aufgaben gegenüber der empirischen Wirklichkeit zu erfüllen haben: Aufklärung

und Realismus also, nicht aber Barock oder Romantik. Dabei handelt es sich um jene Stilformationen, die als „primär“ (Lichačev) bezeichnet werden.

Das aber bleibt insbesondere für die bulgarische Literatur nicht ohne Folgen: Alle späteren sekundären Stilformationen zeigen ein deutlich primäres Gepräge. Die Übernahme des Notwendigen im Bulgarien des 19. Jhs. kann der Übernahme des Notwendigen aus Byzanz durch die Bulgaren im 9. Jh. als durchaus analog angesehen werden.¹⁷ Für individuelle Wahl blieb auch damals wenig Raum. Die noetischen Aufgaben der Literatur dominierten zu sehr. In der Retardierung, bzw. Beschleunigung drückt sich diese besondere Dynamik des Wechsels von involutiven und evolutiven Transformationen aus.

Sogenannte verspätete slavische Literatursysteme, und kaum eines ist davon zur Gänze ausgenommen, schaffen auch in der *R e z e p t i o n* fremder Literaturen dort ein Nebeneinander, wo ursprünglich ein evolutives Nacheinander vorliegt: Simeon Polockij vertritt in seinen Schriften vor allem Prinzipien der Renaissance in der Phase des russischen Barock. Die russische humoristische Prosa des Barock leitet sich unmittelbar von der polnischen Eulenspiegel-literatur der Renaissance her. Der tschechische Kritiker Felix Šalda sieht die Entwicklung der tschechischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als „überstürzt“ (Vodička 1976; 1965, 126):

Das große Unglück dieser Literatur war der Zwang, fast gleichzeitig literarische Richtungen disparaten Gepräges von außen her in sich aufzunehmen, die Tatsache, daß sie das Neue aufnehmen mußte, bevor das Alte überlebt und verdaut war, daß ihre innere Logik so oft unterbrochen und neu angeknüpft wurde. Das räumliche Nebeneinander eines ursprünglichen zeitlichen Nacheinander in der Rezeption schafft ein durch Unregelmäßigkeit, durch Sprünge, ja Widersprüche geprägtes diachrones Geschehen.

Lina Kostenko (1991, 332) postuliert als die Regularität in der „Pathogenese“ der ukrainischen Dramatik des 19. und 20. Jahrhunderts, daß die vorhandenen „mächtigen Impulse von Innovationen“ im Westen - aus politischen Gründen - immer verspätet wahrgenommen werden mußten. Damit habe die Innovation ihre Bedeutung verloren (339). Sie ist gar in den Ruch der Imitation geraten. Die ukrainische Dramatik sei gezwungen gewesen, in kurzen Perioden der Restrukturierung zu leben. Somit führt also auch die Rezeption in umgekehrter Richtung, also jene slavischer Innovationen im Westen, zu einem Nebeneinander, das der Bewertung slavischer Literaturen insgesamt abträglich ist.

Die hybride Stilformation als Regularität

Die Dominanz involutiver Transformationen in der ersten Megaphase der slavischen Literaturen und ihre die Evolution nachhaltig retardierende Funktion

in der zweiten Megaphase, jener der neueren slavischen Literaturen, führt dazu, daß das zeitliche Nacheinander der Stilformationen bei den Slaven zu einem räumlichen Nebeneinander wird. Damit kommt es zu den für die slavischen Literaturen in besonderem Maße charakteristischen hybriden Stilformationen. Roman Jakobson (1953/1985, 55) führt in seinem Aufsatz über den Kernbereich slavistischer Komparatistik dazu aus:

The formation of hybrid structures has played a vast part in the history of Slavic languages and literatures, both on social and individual level.

Vergleicht man die Beschreibung der Romantik verschiedener slavischer Literaturen bei unterschiedlichen Literaturhistorikern, so fällt der leitmotivische Hinweis auf deren hybriden Charakter auf. Allen europäischen Romantiken - so Peter V. Zima (1992) - war es „um die Herauslösung des individuellen Subjekts aus den Zwängen des Rationalismus“ zu tun. Keineswegs aber ging es den slavischen Romantikern darum, müßte man entgegen, steht doch in ihnen das individuelle Kollektiv im Zentrum. Der Grund liegt wesentlich in ihrer Retardierung, in der besonderen Bedeutung der involutiven Transformationen und dem daraus resultierenden hybriden Charakter slavischer Romantik.

Der Literaturforscher A.L. Bem (1939, 165) stimmt Sakulin darin zu, daß die russische Romantik ‚realistischer‘ sei als die deutsche. Aleksandr Puškin sei kein Romantiker (1939, 170). Im Falle Karel Hynek Máchas gab es in der tschechischen Literaturwissenschaft eine vergleichbare Polemik um seine Zuordnung zu Romantik oder Realismus (Vodička 1976; 1962, 166, 175). Mychajlo Rudnyčkyj (1939, 191) negiert für die ukrainische Literatur jeden Anspruch ihrer Dichter darauf, sich selbst auszudrücken: Vielmehr wolle man der Volksmasse predigen. Josef Páta (1939, 164) sieht in der bulgarischen Literatur Realismus und Romantik miteinander verschmelzen. Für Milan Pišút (1939, 212; 215) wird in der slowakischen Romantik gerade die Folklore - als involutives Literatursystem - zum Ausdruck kollektiven Individualismus - und auch revolutionären Nationalismus - funktionalisiert. Ganz ähnlich wird die Rolle Christo Botevs in der bulgarischen Literatur bestimmt.¹⁸

Diese wenigen Beispiele, die freilich einer differenzierenden Diskussion bedürften, machen dennoch deutlich, daß der hybride Charakter der slavisch-romantischen Stilformation ein fester Topos der Forschung war und ist. Damit aber kann slavische Romantik nicht mehr dasselbe meinen wie deutsche oder französische Romantik. Der relativ reinen Stilformation¹⁹ steht die hybride Stilformation gegenüber. Die Ursache der Hybridität aber liegt in der besonderen Rolle involutiver Transformationen in den slavischen Literaturen und damit in den spezifischen historischen Vorgaben dieser Literaturen.

Postmoderne Involution

Die Postmoderne der Gegenwart wird als ein Nebeneinander verschiedenster Verhaltensweisen und Stilformationen beschrieben. Die westliche Postmoderne - so Vjačeslav Kuricyn (1992, 228) - komme der postsowjetischen Situation entgegen, da diese ohne historische, also zeitliche Perspektive sei. Geschichte wolle sich nicht mehr entwickeln, sich nur noch kommentieren. Die reflektierte Welt aber ‚falle aus dem Prozeß der Entwicklung‘ heraus (vyvalivaetsja iz processa razvitija, 225). Der Prozeßcharakter habe sich in den Text selbst verlagert. Der Prozeßcharakter dringt - ähnlich wie im Beispiel der Byline - in den Text selbst ein.

Diese russische Postmoderne - Vergleichbares gilt auch für die bulgarische folkloristische Postmoderne - verbinde sich mit der ursprünglichen, der folkloristisch-mündlichen, mythischen Kultur. Drei Aspekte machten dies - nach Kuricyn - deutlich: zunächst der beiden gemeinsame Synkretismus. Er geht einher mit der Übernahme nicht-literarischer Aufgaben durch die Literatur in der ersten Megaphase der slavischen Literaturen; zum zweiten werde die Kategorie des Autors verwischt. Das involutive Folkloresystem kennt sie ohnehin nicht. Drittens sehe sich der Künstler als Teil einer nicht zu teilenden Welt, eines Kollektivs. Der Anspruch auf Originalität wird aufgegeben. Seine Werke sind nicht reproduzierbar (Groys 1992, 39) - eine Absage an die Schriftlichkeit, ein Propagieren mündlicher Einmaligkeit. Bereits an dieser Stelle wird deutlich, daß die zitierten Spezifika der russischen Postmoderne in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den involutiven Transformationen in dieser Literatur stehen.

In bezug auf bisherige bipolare Ordnungen und Oppositionen nehmen die Autoren nun Überpositionen (etwa Dmitrij Prigovs weibliche „Überlyrik“) oder Mittlerpositionen ein. An die Stelle eines differenteren G e g e n einander tritt ein i n d i f f e r e n t e s N e b e n einander. Im Theatersystem zeichnet es sich deutlich in der Dramaturgie der Koexistenz eines der führenden Regisseure der letzten zehn Jahre ab, bei Anatolij Vasil'ev. Schon die Indifferenz - ist doch die Differenz Voraussetzung jeglicher Opposition - reduziert Innovation und damit evolutionäre Prozesse auf ein Minimum.

Wenn aber die Postmoderne der russischen Gegenwartsliteratur entgegenkommt, sich dort aber zudem in besonderem Maße mit Strukturelementen primitiver Kulturen, mythologischer Weltmodelle verbindet, ließe sich dann nicht vermuten, daß mit der Postmoderne in Rußland - vielleicht erstmals in der Megaphase der neueren Literaturen - eine dominant i n v o l u t i v e Stilformation eine historische Ausprägung erhält?

Die Neuerung (novizna) sei heute eine ganz andere als bei den üblichen Stilwechseln. Die Kultur gestalte sich zyklisch (kul'tura zaciklivaetsja, 225). Igor'

Smirnov (1991a, 218) dürfte wohl ähnliches meinen, wenn er seinen Versuch einer Periodisierung der Postmoderne mit dem Satz schließt:

Die Kultur stirbt in der Kunst genauso, wie sie in ihr begann: als Mythos.

Das Heraustreten aus den evolutionären Entwicklungsprozessen führt zu einer mythologischen Zyklisierung, die am Anfang der involutiven Megaphase in den slavischen Literaturen steht. Nun geht es freilich nicht darum, ein bislang als zurückgeblieben eingestuftes Literatursystem dadurch zu rehabilitieren, daß man es als das eigentlich fortgeschrittene ausweist. Auch ein anderes Mißverständnis gilt es zu vermeiden: Eine Dialektik von involutiven und evolutiven Transformationen liegt prinzipiell jedem diachronen Literatursystem zugrunde. Die Spezifik des slavischen Literatursystems liegt nun aber darin, daß vergleichbaren involutiven Transformationen über Jahrhunderte, also in der altslavischen Megaphase, eine dominante, dann aber - in der neuslavischen Megaphase - weiterhin eine in besonderem Maße prägende Qualität zukommt.

Diese globale Aussage muß freilich - im weiteren - gemäß den einzelnen slavischen Literaturen differenziert werden. Das diachrone Literatursystem der slavischen Literaturen ist in der Weise polar strukturiert, daß bestimmte Literaturen in erster Linie vom involutiven, andere vorwiegend vom evolutiven Typ geprägt erscheinen. Ersteres gilt etwa für die Literaturen der *slavia orthodoxa* und der nachfolgenden Nationalkulturen. Letztlich sind aber alle Literaturen zwischen diese beiden Pole eingespannt.²⁰

In den slavischen und nicht-slavischen Beschreibungen des literarischen Strukturwandels bei den Slaven hat man die besondere Bedeutung involutiver Transformationen als Verspätung, als Zurückbleiben - zu Unrecht - negativ gewertet, indem man die westliche Perspektive, die westliche Evolution sakrosankt gesetzt hat. Nicht erst die Postmoderne gibt Anlaß dazu, diese Beschreibung und Erklärung slavischer Literaturen *ex negativo* abzulehnen. Der besondere Stellenwert involutiver Transformationen läßt die slavischen Literaturen - freilich mit deutlichen internen Differenzierungen - als ein substantiell anderes System literarischen Strukturwandels erkennen.

A n m e r k u n g e n

¹ Diese Frage ist zum einen aus überslavisch-postmoderner Perspektive berechtigt, zum anderen insbesondere in bezug auf die slavischen Literaturen. Dort wurden Literaturgeschichten zur ideologischen Rechtfertigung immer dann geschrieben, wenn sie den Anschein der Kontinuität und Totalität eigener geistes- und kulturgeschichtlicher Entwicklung erwecken sollten. Literaturgeschichte wurde auf diesem Wege nicht selten - ideologisch

-mißbraucht. Kritische Fragen - ohne ideologische Implikationen - stellt dazu Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Aufsatz „Literaturgeschichte - Fragment einer geschwundenen Totalität?“ (1984).

- 2 Aleksandar Flaker (1968, 67) hat die wertende und methodologische Einseitigkeit der Beschreibung der nicht ‚gesetzgebenden‘ Literaturen aus der Sicht der ‚gesetzgebenden‘ kritisiert.
- 3 Den Begriff der „Involution“ hat Oleg Sus (1981) in die evolutions-theoretische Diskussion eingeführt. Bei Sus wird der Begriff nicht näher erläutert. Die hier im weiteren zugrundegelegte Begriffsbestimmung soll in keiner Weise den Anspruch erheben, mit dem Susschen Begriff völlig konform zu gehen. Sie benutzt ihn vielmehr als Ausgangspunkt.
- 4 Das hier zu beschreibende Modell geht von den Forschungen zu verschiedenen slavischen Literaturen aus und erhebt auch nur für diese den Anspruch auf Gültigkeit. Selbst innerhalb der slavischen Literaturen muß bezüglich der Gültigkeit erheblich differenziert werden. Das schließt aber nicht aus, daß sich vergleichbare Modelle auch in anderen, nicht-slavischen Literaturen abzeichnen könnten. Hier ist vor allem an verschiedene Ansätze zu einer vergleichenden Literaturgeschichte Osteuropas gedacht, die zumindest auch Ungarn und Rumänien, aber außerdem Albanien und das Baltikum umfassen würde. Tibor Klaniczay (1980, 42-45) hat gezeigt, daß jene Merkmale, die Dmitrij Tschizewskij als für die slavischen Literaturen spezifisch herausgehoben hat, auch weitestgehend für die nicht-slavischen osteuropäischen Literaturen Gültigkeit besitzen. Insbesondere die „beschleunigte Entwicklung sprachlicher Mittel“ (1980, 45) verbindet alle diese Kulturen.
- 5 In diesen Bereich gehören auch eine ganze Reihe von spezifischeren Unterschieden zwischen Kunst- und Volksliteratur, die hier nicht angeführt werden, zum Beispiel die vom kunstliterarischen Text selbst aufgebauten Motivationen, die spannungsgenerierend sind, im Unterschied zu den von außen vorgegebenen mythischen Motivationen des volksliterarischen Textes, die jede teleologisch gerichtete Spannungserzeugung ausschließen. Vergleiche dazu: W. Koschmal, „Folkloren postmodernizám. Kám poetikata na bálgarskata sávremenna literatura“, Sofija, im Druck.
- 6 Diese und ähnliche Begriffe wurden von Picchio (1983), Lichačev und anderen eingeführt und mehr oder weniger klar bestimmt. In unserem Kontext ist eine Diskussion dieser vagen Begrifflichkeiten nicht notwendig, aber auch gar nicht möglich.
- 7 Neben dem Begriff der ‚Megaphase‘ findet auch jener der ‚Großepoche‘ Verwendung. Martin Brunkhorst (1981, 30) behandelt die drei „Großepochen“ „Altertum, Mittelalter, Neuzeit“ als Sonderfall der Periodisierung.
- 8 ‚Natio‘ meint hier lediglich nationale Individualität. Für diese bedarf es aber nicht in jedem Fall bereits der Nation. Vielmehr sind auch andere

Paradigmen der ‚natio‘ denkbar, wie etwa jenes der Dubrovniker ‚Polis‘. Im übrigen sind die hier angeführten Gegenüberstellungen als Extrakt aus einer Reihe von mediävistischen Untersuchungen zu sehen, die nicht alle im einzelnen angeführt werden können.

- 9 Felix Vodička (1976/1965) spricht von „Kontinuität“, Jan Mukařovský von „Gesetz“, um die Regularität literarischer Evolution zu benennen. Erst in seiner Spätphase berücksichtigt Mukařovský mit dem Individuum auch das Moment des Zufalls in der literarischen Evolution. Felix Vodička (1976/1966) hat diese Entwicklung bei Mukařovský nachgezeichnet. Erwähnt werden muß in diesem Zusammenhang auch der immer noch grundlegende Überblick von Hans Günther (1973, 68-93) über verschiedene Konzeptionen von literarischer Evolution.
- 10 Mit der Verwendung des Begriffs ‚Megaphase‘ ergibt sich ein gewisser Widerspruch, der kaum zu beseitigen ist. Der Begriff ist zeitlich begründet, umfaßt jedoch mit der ersten Megaphase nicht zeitlich fundierte Transformationen, mit der zweiten hingegen zeitlich begründete Transformationen.
- 11 Eine derartige Unterteilung in ‚alte‘ und ‚neue‘ literarische Systemzustände in den Literaturen Osteuropas ist für die Literaturen Westeuropas nicht in vergleichbarer Weise wahrscheinlich. In Westeuropa bedeutet die Renaissance jene Wende, die bei den Slaven um 1800 eintritt. Nach Tibor Klaniczay (1980, 49) wird die Geschichte der osteuropäischen Literaturen traditionell in eine „ältere Epoche, die der Aufklärung und der Romantik vorausgeht, und in eine jüngere Epoche, die mit diesen Bewegungen beginnt“, untergliedert. Einige kleinere Literaturen, etwa die albanische, beginnen erst in dieser Zeit.
- 12 Einen die Einzelliteraturen übergreifenden Periodisierungsversuch unternimmt J. Hrabák (1958).
- 13 Im weiteren beziehe ich mich vor allem auf die beiden monographischen Darstellungen von Světa Mathauserová 1976; 1988.
- 14 An dieser Stelle sollte noch einmal betont werden, daß insbesondere die Literaturen der slavica orthodoxa - gerade auch im Unterschied zu vielen, eventuell strukturähnlichen Evolutionen in nicht führenden westlichen Literaturen - eine Jahrhunderte währende Phase der involutiven Transformationen erfahren.
- 15 Chomonie (chomonija; chomovoe penie) und Vielstimmigkeit (mnogoglasie; mnogoglasnoe penie) setzten nur Gott als Adressaten voraus und schlossen subjektive Wahrnehmbarkeit aus. ‚Chomonie‘ bezeichnet die spezifische Aussprache im altrussischen Kirchengesang, bei der die weggefallenen Halbvokale - wegen der festen Melodien - weiterhin gesungen wurden. Das ‚mnogoglasie‘ bildete sich dadurch heraus, daß unterschiedliche Teile der Liturgie in ein und derselben Kirche in verschiedenen Raumteilen gleichzeitig gesungen wurden. Vgl. Uspenskij 1968, 39f., 61-65.

- 16 Rainer Grübel erörtert in seinem Konferenzbeitrag einen gänzlich anders motivierten „Stillstand“, der für die slavischen Literaturen weitaus weniger bedeutsam sein dürfte. Ihm geht es um den Einbruch der Nicht-Zeit durch epochemachende Werke („Klassiker“). Während aber ein so verursachter Stillstand, insbesondere bei Wiederholung, eher die Progressivität einer Literatur belegt, erweckt die für die slavischen Literaturen typische Retardierung bei den Betroffenen das Bedürfnis nach Ausgleich der Regressivität.
- 17 Roland Marti (1989, 397) führt dazu für das 9./10. Jahrhundert aus: „Eine Besonderheit des Übernahmeprozesses besteht darin, daß in erster Linie nicht zeitgenössische Literatur aus Byzanz entlehnt wurde. (...) Die Auswahl wurde dabei in erster Linie nach dem Gesichtspunkt der Notwendigkeit getroffen: alle für Kirche und Staat wichtigen Texte wurden weitergegeben und auch aufgenommen.“
- 18 Boris Groys hat in der Diskussion des Vortrags, der die Vorstufe zu dem hier abgedruckten schriftlichen Beitrag bildete, auf die herausragende Bedeutung des skizzierten Modells der Retardierung für den Philosophen Petr Caadaev hingewiesen. Für Caadaev habe Rußland schon in der Postgeschichte gelebt. Er habe die Weltkulturen nicht als Nacheinander, sondern als statisches Ganzes konzipiert, in dem sich Rußland aus dem gleichzeitig Gegebenen das geeignet Erscheinende wählte. Im Stalinismus habe dieses Rezeptionsmodell seine Fortsetzung erfahren. Zur Illustrierung mögen einige Stellen aus dem ersten der philosophischen Briefe dienen (Caadaev 1978, 9ff.):
- Мы живём одним настоящим в самых тесных его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя. (...) У нас совершенно нет внутреннего развития, естественного прогресса; каждая новая идея бесследно вытесняет старые, потому что она не вытекает из них, а является к нам Бог весть откуда.“
- Im Anschluß an das 4. Kapitel von Jean-Jacques Rousseaus „Gesellschaftsvertrag“ (1762) führt Petr Caadaev im ersten seiner „Philosophischen Briefe“ aus, daß Zar Petr I bei seinen Bemühungen zur Europäisierung Rußlands keiner produktiv-schöpferischen Kraft fähig gewesen sei, sondern nur der ‚Nachahmung‘ westlicher Vorbilder. Damit wird die anhaltende Gültigkeit der imitatorischen Mimesis bestätigt. Für die Kultur des Sozrealismus wurden insbesondere die involutiv geprägten Literatursysteme der Folklore und der altrussischen Literatur (auch Heiligenviten) benutzt.
- 19 Natürlich handelt es sich auch bei der ‚relativ reinen Stilformation‘ um eine Mystifizierung. Peter V. Zima (1992) behandelt gerade die Heterogenität des westeuropäischen Romantikbegriffs. Das von ihm beschriebene Phänomen ist aber nicht mit dem der hybriden Stilformation identisch.
- 20 Natürlich spielen involutive Transformationen in der polnischen oder kroatischen Literatur eine marginale Rolle. Phänomene der Verspätung und insbesondere der Hybridität, man denke etwa an die polnische Romantik, wurden

aber auch bei ihnen konstatiert. Die kroatische Literatur darf wohl mit der polnischen zu den am stärksten evolutiv orientierten Literaturen gerechnet werden. Dennoch übernahm auch die kroatische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts die Funktion, das Nationalbewußtsein zu entwickeln, und verfolgte selten rein ästhetische Aufgaben. Aleksandar Flaker (1968, 70) schreibt über die Etappe der Herausbildung der kroatischen Literatur als Nationalliteratur:

(..) in ihrer beschleunigten Entwicklung werden, vom Klassizismus über den Sentimentalismus und andere vorromantische Erscheinungen bis zu einigen romantischen Formen, Segmente der verschiedenen Stilformationen übereinandergelagert und den Bedürfnissen der Literatur im Dienste der Herausbildung des „illyrischen“ und slawischen Nationalbewußtseins angepaßt.

Mit dem Beginn der Moderne verringerte sich „das historische „Zurückbleiben“ der kroatischen Literatur hinter der europäischen Gesamtentwicklung“ nachhaltig. In dieser Phase büße die kroatische Literatur die „eng begriffene nationale Funktion“ ein (1968, 71). Damit klingt ein kausaler Zusammenhang zwischen nationaler Funktionalisierung und „Zurückbleiben“ an.

L i t e r a t u r

- Bem, A.L. 1939. „Über die Romantik in der russischen Literatur“. *Slavische Rundschau* Jg. XI, 5-6, 165-180.
- Brunkhorst, Martin. 1981. „Die Periodisierung in der Literaturgeschichtsschreibung“. In: Schmeling, Manfred (Hrsg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Wiesbaden, 25-48.
- Čaadaev, Petr Ja. 1978. *Filosofskie pis'ma i apologija sumasšedšego*. Ann Arbor, Michigan.
- Flaker, Aleksandar. 1968. „Geschichte der Nationalliteratur und vergleichende Literaturforschung“. In: Gerhard Ziegengeist (Hrsg.), *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*. Berlin, 66-73.
- Gačev, Georgij. 1964. *Uskorennoe razvitie literatury. Na materiale bolgarskoj literatury pervoj poloviny XIX.v.* Sofija.
- Groys, Boris. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München.
- Günther, Hans. 1985. *Struktur als Prozeß*. München.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 1984. „Literaturgeschichte - Fragment einer geschwundenen Totalität?“ L. Dällenbach, C.L. Hart, Nibbrig(Hrsg.), *Fragment und Totalität*. Frankfurt/M., 30-45.

- Hrabák, J. 1958. „Problém sřídání literárních směrů v starých slovanských literaturách. In: *Čs. přednášky pro IV. mezinárodní sjezd slavistů*. Praha, 229-240.
- Jakobson, Roman. 1985. „The Kernel of Comparative Slavic Literature“. R.J., *Selected Writings VI*, Part one. Berlin, New York, Amsterdam, 1-64 (erstmals 1953).
- Jakobson, Roman und Petr Bogatyrev. 1979. „Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens“. In: R. Jakobson, *Poetik*. Frankfurt/M., 140-157.
- Klaniczay, Tibor. 1980. „Die Möglichkeiten einer vergleichenden Literaturgeschichte Osteuropas“. In: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.), *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963-1979*. Stuttgart, 41-53 (erstmals 1963).
- Kostenko, Lina. 1991. „The Historical pathogenesis of Ukrainian drama“. Donskov, Andrew and Richard Sokoloski with R. Weretelnik and J. Woodsworth (ed.), *Slavic drama. The question of innovation. Proceedings*. Ottawa, 332-341.
- Kuricyn, Vjačeslav. 1992. „Postmodernizm: novaja pervobytnaja kul'tura“. *Novyj Mir* 2, S. 225-232.
- Lenhoff, Gail. 1982. „The Aesthetic Function and Medieval Russian Culture“. In: P. Steiner, M. Červenka and R. Vroon (Hrsg.), *The Structure of the Literary Process*. Amsterdam / Philadelphia, 321-340.
- Levinton, G.A. 1975. „Zamečanija k probleme ‚Literatura i fol'klor‘“. *Trudy po znakovym sistemam* VII. Tartu, 76-87.
- Lipatov, A.V. 1987. „Problemy obščej istorii slavjanskich literatur ot srednevekov'ja do serediny XIXv. (evropejskij kontekst, tipologičeskaja differencijacija i nacional'naja specifika, formirovanie osnov sovremennoego razvitija)“. In: *Slavjanskije literatury v processe stanovlenija i razvitija. Ot drevnosti do serediny XIX veka*. Moskva, 5-83.
1990. „Obščie zakonomernosti istorii slavjanskich literatur i koncepcija R. Pikkio“. *Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka* t. 49, No. 4, 318-327.
- Luhmann, Niklas. 1985. „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“. In: Gumbrecht, Hans Ulrich und U. Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt/M., 11-33.
- Marti, Roland. 1988. „‚Slavia orthodoxa‘ als literar- und sprachhistorischer Begriff“. *Studia slavico-byzantina et mediaevalia europensia* vol. 1.

- Studies on the slavo-byzantine and west-european middle ages. In memoriam Ivan Dujčev. Sofija, S. 193-200.
1989. *Handschrift - Text - Textgruppe - Literatur. Untersuchungen zur inneren Gliederung der frühen Literatur aus dem osislavischen Sprachbereich in den Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts.* Wiesbaden (=Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Slavistische Veröffentlichungen. 68.).
- Mathauserová, Světla = S. Matchauzerova. 1976. *Drevnerusskie teorii iskusstva slova.* Praha. (=Acta Universitatis Carolinae Philologica. Monographia LXIII - 1976.).
1988. *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury.* Praha. (=Acta Universitatis Carolinae Philologica. Monographia XCI- 1986).
- Matvejevitch, Predrag. 1983. „Begriffe von ‚Nationalkultur‘ und Diskurse der ‚Nationalliteratur‘“. In: Cerquiglini, B. und H.U. Gumbrecht (Hrsg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie.* Frankfurt/M., 405-420.
- Mukařovský, Jan. 1989. „Das Individuum und die literarische Evolution“. In: J.M., *Kunst, Poetik, Semiotik* (hrsg. von K. Chvatík). Frankfurt/M., 213-237.
- Naumow, Aleksander E. 1983. *Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnostowiańskich.* Kraków (Rozprawy Habilitacyjne. 75.).
- Páta, Josef. 1939. „Zur Frage der Eigenart der bulgarischen Romantik“. *Slavische Rundschau* Jg. XI, 5-6, 161-164.
- Picchio, Riccardo. 1983. „Levels of Meaning in Old Russian Literature“. Paul Debreczeny (Hrsg.), *American Contributions to the Ninth ICS,* Kiev, September 1983, vol. II: Literature, Poetics, History. Columbus, Ohio, 357-370.
- Pišút, Milan. 1939. „Die Eigenart der Romantik bei den Slovaken“. *Slavische Rundschau* Jg. XI, 5-6, 211-223.
1973. „Fol'klorno-revoljucijonnyj tip romantičeskoj poézii. (Taras Ševčenko i Janko Kral‘)“. In: *Československé přednášky pre VII. mezinárodnú zjazd slavistov* (Varšava 1973). Praha, 27-36.
- Propp, Vladimir Jakovlevič. 1955. *Russkij geroičeskij épos.* Leningrad.
- Rudnyčkyj, Mychajlo. 1939. „Die Eigenart der ukrainischen Romantik“. *Slavische Rundschau* Jg. XI, 5-6, 181-192.
- Ščerbina, V. R. 1988. „Der Historismus als konzeptuelle Grundlage bei der Erforschung von Nationalliteraturen“. In: Lauer, Reinhard und H. Turk (Hrsg.), *Prinzipien der Literaturgeschichtsschreibung.* Wiesbaden, 7-25.

- Schmid, Herta. 1991. „Die entwicklungsgeschichtlichen Ideen Jan Mukařovskýs und Michail Bachtins“. In: Titzmann, M. (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 315-345 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 33.).
- Smirnov, Igor' Pavlovič. 1991. O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii. Wien (=Wiener Slawistischer Almanach SB 28.). 1991a „Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne“. In: Titzmann, Michael (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, S. 205-219 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 33.).
- Stolovič, L.N. 1975. „Problema sootnošenija éstetičeskich i religioznych cennostej“. *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. un-a vyp.361. Trudy po filosofii XVIII*, 43-59.
- Sus, Oleg. 1981. „Fragezeichen zum Problem der literarischen Entwicklung“, *Wiener Slawistischer Almanach* 8, 133-157.
- Titzmann, Michael. 1991. „Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft“. In: Titzmann, M.-(Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, S.395-438 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 33.).
- Tschizëwskij, Dmitrij. 1968. *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen I, II*. Berlin.
- Uspenskij, Boris Andreevič. 1968. *Archaičeskaja sistema cerkovno-slavjanskogo proiznošenija*. Moskva.
- Vodička, Felix. 1976. *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München. 1976/1947 „Die tschechische Wiedergeburt als literarisches Problem“. In: F.V., *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München, 182-205. 1976/1962. „Zum Streit über die Romantik, besonders Máchas Romanizität“. In: F.V., *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München, 162-181. 1976/1965. „Die Kategorie der Kontinuität“. In: F.V., *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München, 126-143. 1976/1966. „Die Totalität des literarischen Prozesses. Zur Entwicklung des theoretischen Denkens im Werk Jan Mukařovskýs“. In: F.V., *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München, 1-29.
- Zima, Peter V. 1992. *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Unter Mitarbeit von Johann Strutz. Tübingen.

Wolf Schmid

ZUR EVOLUTION DER SPÄTEN ELEGIK PUŠKINS

Le bonheur ... c'est un grand *peut-être*, comme le disait Rabelais du paradis ou de l'éternité. Je suis l'Athée du bonheur; je n'y crois pas, et ce n'est qu'auprès de mes bons et anciens amis que je suis un peu sceptique.¹

1

Nach Žukovskijs *Sel'skoe kladbišče* (1802), der ersten Übersetzung von Thomas Grays *Elegy Written in a Country Church Yard*, eroberte die Elegie die zentrale Position in der russischen Poesie.² Im Klassizismus hatte sie nur eine bescheidene Existenz am Rande des Gattungssystems geführt. Unter den Vorzeichen von Sentimentalismus, Präromantik und Romantik wurde sie nicht nur die führende Gattung, sondern färbte das ganze poetische System ein.³ Mitte der zwanziger Jahre geriet die russische Elegie jedoch in eine Situation, die von vielen Forschern als Krise beschrieben wird.⁴ 1823 beklagte Orest Somov in seinem dritten Aufsatz *O romantičeskoj poëzii* die elegische Unifizierung aller Gattungen:

Все роды стихотворений теперь слились почти в один элегический: везде унылые мечты, желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чему-то лучшему, выраженные непонятно и наполненные без разбору словами, схваченными у того или другого из любимых поэтов.⁵

1824 erschien der Aufsatz Wilhelm Küchelbeckers *O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie*. Darin spricht sich der Archaist gegen die Elegie und für die Ode aus. Der Elegie wirft er die Nichtigkeit des Gegenstands und die Stereotypik seiner mäßig temperierten Präsentation vor. Die Konzentration auf das Ich und seine Empfindungen, die Stimmung der mittleren Lage verhinderten jede poetische Erhebung. Die Bilder seien überall dieselben: der Mond, natürlich traurig und bleich, Felsen, Eichenhaine, Abenddämmerung, lange Schatten, irgendetwas Unsichtbares, irgendetwas Unbekanntes, triviale Allegorien, abgeschmackte Personifikationen und vor allem der

Nebel: über dem Wasser, über dem Wald, über den Feldern, im Kopf des Verfassers.⁶ Küchelbeckers Polemik löste eine heftige Diskussion in den Zeitschriften aus. Auch wenn das Plädoyer für die Rückkehr zur klassizistischen Hauptgattung auf wenig Resonanz stieß, so traf die Kritik der Elegie die allgemeine Stimmung um die Mitte der zwanziger Jahre.

Auch Puškin scheint von Küchelbeckers Schelte der Elegie nicht unbeeindruckt geblieben zu sein. Zumindest sehen das zahlreiche Forscher so. Sein Epigramm aus dem Jahr 1825 *Solovej i kukuška*, dem übrigens Baratynskij herzlich beipflichtete,⁷ konnte man tatsächlich als Absage an die Gattung verstehen:

В лесах, во мраке ночи праздноЙ
Весны певец разнообразный
Урчит и свищет, и гремит;
Но бестолковая кукушка;
Самолюбивая болтушка,
Одно куку свое твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

(II, 431)

Im zweiten Kapitel des *Onegin*, das 1823-1824 geschrieben wurde, ist der ironisch belächelte Dichter Lenskij ganz als Elegienschreiber im Sinne Küchelbeckers charakterisiert:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
[...]
Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в осьмнадцать лет.

(VI, 35)⁸

Lenskij's Elegie „Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?“ aus dem sechsten Kapitel des *Onegin* (Strophen 21-22), das 1826 geschrieben wurde, wird vom Erzähler mit den Worten disqualifiziert:

Так он писал *темно* и *вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

(VI, 126)

Die in der Handschrift hervorgehobenen Wörter *temno* und *vjalo* sind möglicherweise ein Zitat.⁹ Es sind übrigens gerade jene Wörter, mit denen Puškin

später (vermutlich um 1830) einzelne Zeilen aus Batjuškovs *Poslanie I.M.M.A.* am Rand des Textes verworfen hat: „вялю – темно!“ (XII, 276).¹⁰

Für Lenskijs Elegie hat man eine ganze Fülle von Prätexten ausgemacht,¹¹ von französischen und deutschen Vorbildern bis hin zu russischen Prototypen, unter denen sich auch Küchelbeckers *Probuždenie* (1820) befindet. Ja, Vladimir Nabokov kann zeigen, daß Puškin seinem Helden Lenskij, dem Verfasser der *ljubovnaja žepucha*, sogar einzelne verbale Motive der eigenen Elegien der Jahre 1817-1820 in den Mund legt.¹²

Puškins Kritik scheint sich freilich nicht so sehr gegen die Elegie selbst zu richten. Wenn er sich in *Solovej i kukuška* über die elegischen *Kuckucke* mokiert, dann greift er die Epigonen Žukovskijs und Batjuškovs an, nicht aber die Gattung.¹³ Und in der Literaturpolemik des *Onegin* schlägt sich Puškin keineswegs auf die Seite Küchelbeckers. Der *kritik strogij* (VI, 86), der die Reimschmiede anweist: „да перестаньте плакать, / И всё одно и тоже квакать, / Жалеть о прежнем, о былом: / Довольно, пойте о другом!“, dieser Kritiker wird mit seinem anachronistischen Generalrezept „Пишите оды, господа“ nicht weniger ironisiert als der naive Elegiker Lenskij.

Also nicht gegen die Gattung selbst, sondern gegen ihre zweitklassigen Vertreter, gegen die Lenskijs, richtet sich Puškins Spott. Und solchen Spott hat Puškin schon seit den ersten Lyzeumsversuchen geübt.¹⁴ Der allgemein gewordene Tadel der elegischen Produktion hat Puškin aber nicht daran gehindert, die Gattung selbst gegen allzu eifrige Kritiker zu verteidigen. 1827 schrieb er in einer Rezension der Gedichte Baratynskijs:

Ныне вошло в моду порицать элегии – как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из того еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии. (XI, 50)

Unter welchen Bedingungen aber war elegisches Dichten nach der generellen Kritik der zwanziger Jahre überhaupt noch möglich? Für die Evolution der Elegie ist zu bedenken, daß Puškin parodierte Formen und Motive später durchaus mit ernster, nicht-parodistischer Funktion wieder verwenden konnte. Nabokov hat etwa darauf verwiesen, daß die Wendung vom Gesetz des Schicksals aus Lenskijs Elegie („прав судьбы закон“) zehn Jahre später wieder auftaucht: in Puškins letztem Gedicht zum Lyzeumsjubiläum *Byla pora: naž prazdnik molodoj* (1836)¹⁵:

Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром – нет! – промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон [...] (III, 431)

Dieser Wendung ist hier nicht anzuhören, daß sie einmal die wehmütigen Ergüsse Lenskijs geschmückt hat.

Die Parodie der Elegie entwertete für Puškin nicht die Gattung. In Puškins Gattungsbewußtsein bestanden die komische und die ernste Variante der Elegik nebeneinander, ohne sich gegenseitig das Lebensrecht zu nehmen, als zwei koexistierende Realisierungsvarianten einer thematisch und sprachlich eng definierten Einstellung auf die Welt. Elegie-Produktion und Elegie-Kritik liefen in Puškins Œuvre seit den ersten Lyzeumsversuchen parallel. Puškin bedurfte nicht der Mahnungen und Verdikte Somovs oder Küchelbeckers, um die Gefährdung der Gattung zu erkennen. Die traditionelle Elegie bot ja mit ihrem engen thematischen Repertoire und ihrem schmalen Lexikon wenig Raum für Variation und bewegte sich immer schon gefährlich nahe an der Grenze zur unfreiwillig-komischen Stereotypie, zum ungewollt parodistischen Abusus. Hatte Puškin nicht diese thematische Enge im Auge gehabt, als er schon 1822 in dem berühmten Fragment über die Prosa als Dichtung der Gedanken wie beiläufig feststellte, daß es auch der Poesie nicht schadete, wenn sie ein paar mehr Ideen, d.h. thematische Motive, gestaltete, als das in Rußland üblich sei, und dann fortfuhr: „С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется“ (XI, 19).

Eine ähnliche Koexistenz einer ernsten und einer parodistischen Variante einer Form oder eines Motivs beobachten wir auch anderswo in Puškins poetischem Universum. Nachdem Puškin im Oktober 1830 seinem Mythos des Schattens, dem Motiv des Übergangs in eine andere Welt und der Verlebendigung der Toten in *Grobovščik* eine höchst detailfreudige, prosaisch-ironische Realisierung gegeben hatte, konnte er nur wenige Wochen später ganz problemlos in *Zaklinanie* wieder den Schatten der Geliebten beschwören und im *Kamennyj gost'* die Statue als Zeugen laden lassen. Wie immer bei Puškin ist die Kontrafaktur, die als Parodie erscheint, nicht vernichtend, sondern wirkt, nachdem ein wenig die Einstellung verändert wurde, nur ein anderes Licht auf ein Phänomen, das an sich erhalten bleibt und weiterhin zu ernstem Gebrauch taugt.

Welches weitere Schicksal war der ernsten Elegie in Puškins Werk beschieden? Zu dieser Frage gibt es in der russischen Elegieforschung zwei gegensätzliche Positionen. Tomaševskij datiert mit der Zeit von 1820 bis 1824 die letzten Jahre der elegischen Lyrik. Auch ohne den heftigen Angriff Küchelbeckers hätten die russischen Dichter – so Tomaševskij – diese Gattung allmählich verlassen, denn die Elegie hätte sich Anfang der zwanziger Jahre überlebt.¹⁶ 1968 erneuerte Lazar' Flejšman das Argument: Keiner der Kritiker Küchelbeckers habe sich für die gescholtene Gattung ausgesprochen. Mit dem von Puškin neu interpretierten „vermischten Gefühl“, einem alten Gattungsattribut, das bis 1823 nur als Mischung von Melancholie und Enttäuschung realisiert worden sei, habe

die russische Elegie ihr stoffliches Merkmal verloren. Mitte der zwanziger Jahre habe die Elegie ihre spezifischen Züge aufgegeben und ihre künstlerischen Möglichkeiten erschöpft.¹⁷

Dagegen geht Leonid Frizman von einer weiteren Evolution aus.¹⁸ Die weitverbreitete Auffassung bestreitend, daß Puškin die Differenzierung der Gattungen nicht interessiert habe und daß in seinem Werk das Gattungssystem verschwinde, beruft sich Frizman auf Puškins ausgeprägtes Gattungsbewußtsein. Puškin überwinde die der Gattung inhärente Abstraktheit und eröffne der Elegie neue Dimensionen. Leider folgt Frizman in seiner historischen Skizze allzu sehr zwei Figuren sowjetischer Heuristik. Erstens: Die neugewonnene Konkretetheit wird vor allem in der gesellschaftlichen Thematik gesucht und natürlich am überzeugendsten in der politischen Elegie gefunden. Zweitens: die Evolution der thematisch so eingengten Elegie wird mit der Entwicklung des Realismus verbunden. Das Feld der Elegie sei – so Frizman – ein „Feld außerordentlich früher realistischer Experimente“ gewesen.¹⁹

Was Frizman hier meint, ist mit Realismus nicht zutreffend bezeichnet. Die Poetik des reifen Puškin läßt sich diesem Epochenbegriff überhaupt nicht zuordnen. In der Gestaltung des Wirklichkeitsdetails, des menschlichen Charakters und der Psyche zeigt sie zwar Züge einer differenzierenden, konkretisierenden *Realistik*, aber das Wirklichkeitsmodell des *Realismus* ist ihr völlig fremd. Das belegt deutlicher noch als die Poesie die Prosa der dreißiger Jahre. Auswahl und Konkretisierung der Details, Psychologie der Charaktere und Authentizität der Personensprache scheinen den Realismus vorwegzunehmen, aber dessen Forderungen an das Sujet, soziale Repräsentativität, weltimmanente Handlungsmotivierung und narrative Wahrscheinlichkeit zu garantieren, bleiben natürlich uneingelöst. Ja, um der Plausibilität des Charakters willen treibt auch der Puškin der dreißiger Jahre nicht selten die Unglaubwürdigkeit des Sujets auf die Spitze.²⁰

Die *politische Elegie* aber wird von Frizman unzulässig isoliert. Anstatt sich ganz auf sie zu kaprizieren, sollte man ihre thematische Konkretisierung als partielle Erscheinung einer viel allgemeineren Entwicklung sehen.²¹

Diese Entwicklung sei im folgenden betrachtet. Die Hauptzüge der Evolution seit dem Jahr 1824 sollen an einzelnen Beispielen vorgeführt werden. Das Datum orientiert sich nicht so sehr an Küchelbeckers Provokation und der von ihr ausgelösten Kontroverse, die Puškin wohl nicht allzu tief beeindruckt haben, als vielmehr daran, daß Puškins Lyrik mit Michajlovskoe in die Phase größter thematischer Innovation und Originalität eingetreten ist.

Als heuristische Hilfe können die ästhetischen Kriterien dienen, die Puškin in seiner Literaturkritik entwickelte. 1836 besprach er Viktor Tepljakovs *Thrakische Elegien*. An ihnen lobt er „Harmonie, lyrische Bewegung, Echtheit der Gefühle“ (гармония, лирическое движение, истина чувств; XII, 83).

Getadelt werden angestrenzte Tropen wie zum Beispiel die „Stille des Grabes, die laut ist wie das ferne Geräusch eines Prachtwagens“ (тишина гробницы, громкая как дальний шум колесницы): „все это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит“ (XII, 84). Ovids *Tristia* übertreffen nach Puškins Urteil die anderen Werke des römischen Dichters (mit Ausnahme der *Metamorphosen*) in der Echtheit des Gefühls, der Einfachheit, der Individualität und der Zurückhaltung im kalten Witz. Zum Schluß resümiert Puškin Vorzüge und Mängel von Tepljakovs Werk: „Вообще главные достоинства «Фракийских Элегий»: блеск и энергия; главные недостатки: напыщенность и однообразие“ (XII, 90).

Seit 1822 äußerte sich Puškin immer wieder bewundernd über die Elegien Baratynskijs. Wenn er so weiter schreite, wie er bisher geschritten sei, werde er Parny wie Batjuškov übertreffen (1822; XIII, 34). Gegenüber dem skeptischen Vjazemskij beteuert er: Baratynskij ist mehr als ein Nachahmer von Nachahmern, „он полон истинной элегической поэзии“ (1822; XIII, 44). Tief beeindruckt war Puškin von Baratynskijs Elegie *Priznanie* aus dem Jahr 1823: „Баратынский – прелесть и чудо, *Признание* – совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий“ (1824; XIII, 84). Noch im Jahr 1830 preist er die Harmonie, Frische, Lebendigkeit und Genauigkeit in Baratynskijs Ausdruck. Baratynskijs größter Vorzug bestehe im richtigen, originellen und unabhängigen Denken: „Он у нас оригинален – ибо мыслит“ (XI, 185). *Mysl'!* aber bedeutete in Puškins Kritik nicht abstraktes Denken, sondern die Hinwendung zum konkreten, in seiner Besonderheit erschauten Gegenstand.

2

Die innovatorischen Merkmale in Puškins später Elegik seien nun in elf Punkten beschrieben.

1. Puškins späte Elegik *reduziert* die *Emotionalität*. Als Beispiel dient uns jene Elegie aus dem Jahr 1826, die Puškin geschrieben hat, als er kurz hintereinander vom Tod der Odessaer Geliebten Amalija Riznič und dann von der Exekution der fünf Dekabristen erfahren hat, *Pod nebom golubym strany svoej rodnoj*:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
 И равнодушно ей внимал я.
 Так вот кого любил я пламенной душой
 С таким тяжелым напряженьем,
 С такою нежною, томительной тоской,
 С таким безумством и мученьем!
 Где мука, где любовь? Увы! в душе моей
 Для бедной, легковерной тени,
 Для сладкой памяти невозвратимых дней
 Не нахожу ни слез, ни пени.
 (III, 20)²²

Unverkennbar ist dieses Gedicht, das allzu oft nur biographisch erklärt wurde, ein Reflex auf Baratynskijs *Priznanie*, das Puškin auf den Druck seiner frühen Elegien verzichten ließ:²³

Пригворной нежности не требуй от меня:
 Я сердца моего не скрою хлад печальный.
 Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
 Моей любви первоначальной.
Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой, и прежние мечтанья:
 Безжизненны мои воспоминанья,
 Я клятвы дал, но дал их выше сил.
 [...]
 Грущу я, но и грусть минует, знаменуя
 Судьбины полную победу надо мной.
 [...]
 Не властны мы в самих себе
 И, в молодые наши леты,
 Даем поспешные обеты,
 Смешные, может быть, всевидящей судьбе.²⁴

Die Äquivalenz der Gedichte wird besonders durch das Motiv der Vergeblichkeit des Erinnerns hergestellt (in den Zitaten hervorgehoben). Puškins Verhältnis zum bewunderten Meister der psychologischen Miniatur ist freilich nicht das der Imitation, sondern der Kontrafaktur. Beide Gedichte sind Umkehrungen traditioneller Geständnisse. Während aber Baratynskijs *Poslanie* das Geständnis umspielt: *Ich kann nicht mehr lieben und traure deswegen*, ist Puškins Soliloquium eine negative Elegie, die der Logik folgt: *Ich kann nicht trauern*. Diese Unfähigkeit des Herzens wird in analytisch-gestufte Introspektion diagnostiziert, mit steigender Verwunderung, die in Exklamationen und bewegten Fragen Ausdruck findet.²⁵

Nicht freilich die negative Elegie selbst sollte für den späten Puškin charakteristisch werden, sondern das ihr zugrundeliegende Moment der Selbst-

beobachtung und der Verwunderung über das Nicht-Eintreten eines erwarteten Gefühls. Dabei steht weniger das Gefühl – das erwartete oder eintretende – im Vordergrund als vielmehr das Ergünden der für das Ich überraschenden psychischen Reaktion.

Ein schönes Beispiel dafür gibt das elegische Epigramm *Trud* aus dem Jahr 1830, das Puškin in Boldino unmittelbar nach Abschluß des *Onegin* geschrieben hat:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
 Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
 Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
 Плату принявший свою, чуждый работе другой?
 Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
 Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

(III, 230)

Trud ist eines der 14 Gedichte des späten Puškin, die im elegischen Distichon, also im Wechsel von Hexameter und Pentameter,²⁶ geschrieben sind.²⁷ Nach Abschluß seines Werks, an dem er viele Jahre gearbeitet hat, überfällt den Dichter eine „unbegreifliche Trauer“. Das Paradoxe der postoperalen Depression wird vielleicht noch deutlicher in den Zeilen 2 und 3 der ersten Redaktion, die in der Endfassung gestrichen wurden:

Тихо кладу я перо, тихо лампаду гащу
 Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?

(III, 841)

Dem Gegenspiel von Erwartung und psychischer Realität gibt das elegische Distichon sinnfällig Profil, denn seine metrische Struktur (Wechsel von längerem, gleichmäßigem Hexameter mit schwacher Zäsur und kürzerem, durch das Aufeinanderstoßen zweier betonter Silben an der scharfen Zäsur zwiespältigerem Pentameter) ist geradezu prädestiniert für die Gestaltung antithetischer Motive, widerstreitender Emotionen und zweistimmiger Reflexionen.

Die Paradoxie des Gefühls, die unbegreifliche Trauer des erfolgreichen Schöpfers tritt im ersten Boldino-Herbst noch zweimal auf, sowohl in prosaischer als auch in parodistischer Gestalt. Der Sargmacher, der sein neues Haus bezieht, „das seine Phantasie so lange verlockt hat und das von ihm schließlich für eine ordentliche Summe gekauft worden ist“, spürt „mit Verwunderung, daß sein Herz sich nicht freut“ (Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленно-му им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивле-

нием, что сердце его не радовалось; VIII, 89). In der *Istorija sela Gorjuchina* legt Belkin nach Abschluß seiner „schweren Tat“ (трудный подвиг; VIII, 133), nämlich dem Verfassen der Historiographie seines Dorfes, die Feder nieder und geht „mit Trauer“ (с грустью) in den Garten.²⁸

Mit der Reduktion der Emotionalität geht in Puškins reifen Elegien die Zunahme der *Reflexivität*, der psychologischen Selbstbeobachtung einher. Damit verbunden ist eine Umorientierung in den Gattungstypen. Die Liebeselegie, die in den zehner Jahren dominiert hatte, und auch die Klage über Abschied, Trennung und Tod treten zurück. Puškin schafft einen neuen, meditativ-konfessionalen Typus und thematisiert vor allem die Erinnerung an verfehltes Leben, die Einsicht in die Unmöglichkeit des Glücks und die Sehnsucht nach Ruhe und Freiheit.

2. Puškins späte Elegik tendiert zur *Individualisierung* des lyrischen Ich und zur *Konkretisierung* der Wirklichkeitsausschnitte. Das elegische Ich, ein generisch definierter Typus, wird zur biographisch identifizierbaren Person, und die äußere Wirklichkeit, die nur den Seelenzustand des Trauernden reflektierte, nimmt bewußtseinstranszendente historische und geographische Konturen an. In *Vnov' ja poseitil* aus dem Jahr 1835, dessen erste und letzte unvollständige Zeile („...Вновь я посетил / [...] / И обо мне вспомняет.“; III, 399 f.) das Gedicht als Ausschnitt aus einem Strom der Reflexion markieren, hören wir die historische Person Alexander Puškin, die sich an einen Besuch in Michajlovskoe erinnert. Anders als die abstrakten Landschaften der traditionellen Elegie, die sentimental oder romantisch idealisierte Züge trugen, ist das Bild des mütterlichen Gutes zur topographischen Identifizierbarkeit gebracht. Im Status der erlebten Wahrnehmung und mit deiktischem Gestus führt uns das lyrische Ich auf dem Terrain von Michajlovskoe herum:

[...] Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
[...]
Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим [...].

(III, 399)

Die Individualisierung des elegischen Ich schließt eine Identifikation des Lesers nicht aus. Im Gegenteil: die persönlicher gewordene Ich-Figur der späten Elegien Puškins lädt viel eher zur Einfühlung ein als das abstrakte Subjekt der frühen Lyrik.²⁹

3. Radikalisiert wird die Tendenz zur Individualisierung und Konkretisierung durch *Detaillierung* und *Prosaisierung*. Die Dichtung nimmt Details auf, die in

der traditionellen Elegie undenkbar waren. Das prosaische Detail schafft eine neue Axiologie der poetischen Welt. Es herrscht eine neue Ordnung der Dinge.

Detaillierung und Prosaisierung lassen sich zeigen an einem Vergleich der *Stichi sočinennye noč' ju vo vremja bessonnicy* aus dem ersten Boldino-Herbst mit Tjutčevs *Bessonnica*, die, im Januar 1830 erschienen, offensichtlich ein Prätext für Puškin war. Puškins Gedicht erscheint wie eine konkretisierende Ausfaltung und prosaisierende Realisierung einiger Motive aus den ersten beiden Strophen Tjutčevs (die korrespondierenden Motive sind hier auf gleiche Weise markiert):

СТИХИ, СОЧИНЕННЫЕ
НОЧЬЮ
ВО ВРЕМЯ БЕССОННИЦЫ

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный
шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

(III, 250)

Ф.И. ТЮТЧЕВ:
БЕССОННИЦА

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятны каждому, как совесть!
Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья
Глухие времена стенанья,
Пророчески прощальный глас?³⁰

Tjutčevs „Томительная ночи повесть!“ wird in Puškins Kontrafaktur entfaltet zu der teils poetischen, teils prosaischen Triade „Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...“. Die Geräusche der Nacht, von Tjutčev farblos-summarisch als *povesť* bezeichnet, bilden bei Puškin die phonisch-ikonische Triade *lepetan'e – trepetan'e – begotnja*. In *šopot* und *ropot* wiederaufgenommen, bezeichnet sie ein ganzes Paradigma von Geräuschen und potentiellen Verkündigungen. Der Verlauf des Lebens, das Vergehen der Zeit, in der traditionellen Elegie mit den welken Metaphern des Fliegens oder Fließens umschrieben, ist hier zu einem prosaischen Mäusetrippl minimiert. In der semantisch-phonischen Reihe

леПЕТАнье – треПЕТАнье – беГОТня – шопОТ – роПОТ

wird das Mäusegetrippel ikonisch sinnfällig, wobei die hochäquivalenten Lautgruppen

/пиѐт/ — /пиеѐт/ — /гѐт/ — /пѐт/ — /пѐт/

die Einheiten des Seins als winzige und überaus prosaische Schrittschritte darstellen.

Die Handschriften zeigen, wie lange Puškin an den Zeilen 5 und 6 geschliffen hat (wohingegen sowohl die Zeile 7 [„Жизни мышья беготня“] als auch die Reimwörter in den Zeilen 9 und 10 *šopot* und *ropot* von Anfang an feststanden).³¹ Die erste Version der späteren Zeilen 5 und 6 lautete in der Klade:

Торопливый частый лепет
Замиранье, чуткий трепет

Von der Parze ist hier noch keine Rede, und es ist auch noch nicht klar, wer erstarrt und erbebt. Die zweite Version konkretisiert die Träger der Handlung. Das *Plappern* stammt von den prophetischen Parzen, und das *Beben* ist durch den phonisch äquivalenten *Hufschlag* (*lePET* – *TOP*) des himmlischen, d.i. apokalyptischen Pferdes (*Offb* 19, 11) ersetzt:

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня

Offensichtlich war Puškin mit der tautologischen Fügung *парк пророѝц* nicht zufrieden, und ihm mißfiel wohl auch die ein wenig nichtssagende Attribution des *lepet* durch *častyj*. Die dritte Version führt neue Attribute und auch einen neuen Agens ein, die Ewigkeit. Die volle grammatische Form des *Hufschlags* (*topot*) kompliziert das phonische Bild und erhöht die Äquivalenz mit dem Plappern (*lePET* – *ТО←P→OT*):

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет

In der vierten Version wird auf das fahle Pferd verzichtet. Auch in der weiteren Entstehungsgeschichte taucht das Motiv nicht mehr auf. Vielleicht war der Synkretismus von griechisch-römischer Mythologie und christlicher Bildlichkeit nicht erwünscht, oder aber die Verse erschienen durch *topot* phonisch übercharakterisiert. Die vierte Version lautet also:

Парк ужасных будто лепет
Вечности бессмертный трепет

Bei der Reinschrift schliff Puškin weiter an den beiden Zeilen. In der Variante *a* steht anstelle des semantisch leeren *будто* die Attribution *бабий*, die zur thematischen Konkretisierung und Prosaisierung beiträgt und im übrigen mit seinem zweifachen *b* auch die Klangreihe *p – b – p* unterstützt:

Парк ужасных *бабий* лепет
Вечности бессмертный трепет

In der Variante *b* tritt an die Stelle der *Ewigkeit* die *Zeit*. Damit ist nicht nur die Tautologie der *unsterblich zitternden Ewigkeit* beseitigt, sondern auch der metaphysische Begriff durch einen irdischeren, philosophisch indifferenten ersetzt:

Парк ужасных *бабий* лепет
Времени бессмертный трепет

Aber auch hieran gab es noch einiges auszusetzen, und so gelingt erst im Übergang zur Druckfassung, im siebten Ansatz die thematisch, phonisch wie rhythmisch geniale Lösung:

Парки *бабье лепетанье*,
Спящей ночи трепетанье

Die *unsterblich lebende Zeit*, immer noch ein recht abstrakter Agent (und ein nicht ganz klarer Ausdruck), ist durch die *schlafende Nacht* ersetzt. Die Parze erscheint zum erstenmal im Singular. Das kann in Zusammenhang mit der ursprünglichen Singularität der römischen Göttin Parca gebracht werden oder damit, daß bei den Griechen jeder Mensch zunächst seine eigene Moira hatte.³² Der Singular kann aber auch – wie der Wegfall der überdies leicht tautologischen Attributierung der Parzen als *schrecklich* – aus metrischen Gründen erforderlich geworden sein. Denn der entscheidende Fortschritt der beiden Zeilen gegenüber allen früheren Versionen ist die Suffigierung von *lepet* und *trepet* und die damit verbundene Erhöhung der Silbenzahl. Erst *lepetan'e* und *trepetan'e* geben mit ihrem rhythmischen Bild den Versen jene Ikonizität, die das Mäusegetrippel als das gültige Modell des vergehenden Lebens veranschaulicht.

Tjutčevs Sprache der Nacht und des Gewissens, der paradoxale „Язык для всех равно чужой / И внятный каждому, как совесть!“ wird von Puškin in einer Reihe von bewegten, herausfordernden Fragen inszeniert. In die Elegie gehen Intonationen und Sprachfunktionen ein, die der Gattung bislang fremd wa-

ten. In den drängenden Fragen („Что ты значишь, скучный шопот / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня?“) klingt jene schmerzliche Anagnorisis wieder an, die zwei Jahre zuvor in *Vospominanie* den nachts wachenden Dichter gequält hat:

Воспоминание безмолвно предо мной
 Свой длинный развивает свиток;
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклинаю,
 И горько жалею, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.
 (III, 102)³³

In Puškins *Stichi*, der Kontrafaktur zu Tjutčevs Gedicht *Bessonnica*, sind freilich alle expliziten Trauermotive, die der Prätext in den folgenden Strophen enthalten hat, getilgt, und so wird der Text vor dem Hintergrund der Tradition nicht mehr ohne weiteres als Elegie erkennbar.

4. An Puškins *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy* läßt sich noch ein weiterer Zug seiner reifen Elegik zeigen. Das ist die *Heterogenisierung* der in der traditionellen Elegie noch poetisch homogenen Welt. Das *Weibergeplapper der Parze* und das *Mäusegetrippel des Lebens* bilden für sich schon Kontaminationen des Prosaischen und des Poetischen, des Konkreten und des Allgemeinen, des Alltäglichen und des Mythischen. Im zeitgleich entstandenen *Domik v Kolonne* wird statt der *staruški muzy* des mit Brennesseln überwachsenen Parnaß das zappelige Mädelchen als Inspiratorin angerufen: „усадься, муза: ручки в рукава, / Под лавку ножки!“ (V, 85). Inhaltlich kontrastierend, aber strukturell ähnlich ist hier im *Weibergeplapper der Parze* Mythisches in die Prosaisierung einbezogen. Zwischen dem *Weibergeplapper der Parze* und dem *Mäusegetrippel des Lebens* steht indes das ganz unprosaische Bild des Bebens der schlafenden Nacht. Prosaisches und Poetisches schließen sich in Puškins später Elegik zu einem kühnen Synkretismus zusammen, dessen Bestandteile sehr heterogenen Diskursen entstammen.

5. Die Heterogenisierung betrifft auch den *sprachlichen Ausdruck*. So werden unterschiedliche lexikalische und syntaktische Register, traditionelle elegische Ausdrucksweise und umgangssprachliche Wendungen miteinander konfrontiert und legiert. Die Kollision der Stile wird besonders deutlich in *Pora, moj drug, pora!* (1834), wo ungezwungen kolloquiale Redeweise: („мы с тобой вдвоем“ „я глядь – как раз – умрем“) scharf mit dem erhabenen elegischen Ton kontrastiert:

Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

(III, 330)

Umgangssprachliche, ja, vulgäre Ausdrucksweise im elegischen Kontext finden wir etwa auch in *Kogda za gorodom, zadumčiv, ja brožu* (1836), einer Replik auf Žukovskijs *Sel'skoe kladbišče*:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
[...]
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...

Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое
[...]

(III, 422)

„Хоть плюнуть да бежать...“ So hat sich zuvor noch kein russischer Elegiker ausgedrückt.

6. Die bisher genannten Züge: Psychologisierung, Detaillierung, Prosaisierung und Heterogenisierung verbinden die Elegik mit der Entwicklung in Puškins Drama und erzählender Prosa.³⁴ Andererseits aber spielt sich dort ein entsprechender, in umgekehrter Richtung verlaufender Prozeß ab: die Aufnahme von Verfahren, die konstitutiv für die Poesie sind. Während in die Prosa, die nach ihren konstitutiven Verfahren Prosa bleibt, konstruktive Prinzipien der Poesie eindringen, wird die Poesie in mehreren Hinsichten prosaischer.³⁵ Diese wechselseitige Annäherung, ja Durchdringung der Hemisphären der dichterischen Welt weist keineswegs auf einen Verlust des Gattungsbewußtseins oder auf ein Verwischen der Gattungsgrenzen, sondern zeigt ein *agonisches* Moment in Puškins Gattungskonzeption, das sich in den dreißiger Jahren immer deutlicher zur Geltung bringt. Die Gattungen stehen unter der Bedrohung durch ihre generischen Gegner und ihre Gegenpole, einer konstanten Bedrohung, die freilich nie zu einem Sieg des Gegners führt, aber auch keinen Waffenstillstand zuläßt. Die Prosaisierung der Poesie, besonders merklich in der Elegik, zeugt deshalb nicht einfach von einem unaufhaltsamen Einzug eines Realismus. Vielmehr zeigen sich in ihr Kampf, Gegengewicht und – nie eintretende – Balance als die grundlegenden Kategorien in Puškins Gattungsdenken.

7. War die traditionelle Elegie auf die Vergangenheit konzentriert, so öffnet sich Puškins Elegik der Gegenwart und der Zukunft.³⁶ Die traditionelle Elegie

war eine Dichtung der zwei Zeiten, der idealen Vergangenheit und der kummervollen Gegenwart. Puškins Elegien führen ein *Drei-Zeiten-System* ein, in dem der Blick in die Zukunft immer mehr Gewicht erhält. Man vergleiche hierzu *Brožu li ja vdol' ulic šumnych* (1829), wo der Gedanke ganz auf die *grjaduščaja smert'*, ihre Zeit, ihren Ort, ihre Umstände gerichtet ist. Beschlossen wird die Zukunftsvision vom Bild des am Grab spielenden jungen Lebens und der in ewiger Schönheit strahlenden, gleichgültigen Natur.

8. In solchen futurischen Finalbildern wird die Trauer nicht selten durch *Gegenstimmungen* ausbalanciert. Puškin tendiert immer mehr dazu, die alte Gattungsbestimmung der Elegie zu realisieren. Boileau hatte der Elegie als ihre Gegenstände „des amants, la joie et la tristesse“ zugewiesen, Herder die Gattung erklärt als „die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen“, Puškins Lyzeumslehrer Alexander Galič die Elegie als „тоскливое и веселое пение“ definiert.³⁷ Diese Zweistimmigkeit der Elegie, die man gern auf den Doppelton der lydischen Flöte, des antiken Begleitinstruments, zurückführte und die im metrischen Aufbau des Distichons zum Ausdruck kam, wurde in der traditionellen russischen Elegie wenig aktualisiert. Die *unylaja élegija* war eigentlich nur traurig. Der späte Puškin mischt mit den Motiven von Tod und Leben auch die Stimmungen. «Мне грустно и легко, печаль моя светла» – so hieß es schon in der Liebeselegie *Na cholmach Gruzii* aus dem Jahr 1829.³⁸ In der Elegie *Kogda za gorodom, zadumčiv ja brožu* sind das *zloe unynie* und die Freude *distributiv* auf Stadtfriedhof und Landfriedhof verteilt. Die *simultane* Mischung gegensätzlicher Stimmungen wird explizit in *Chudožniku* (1836), einer Elegie im elegischen Distichon:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую
 [...]
 Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...
 Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
 Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет.
 [...]

(III, 416)³⁹

Die vermischten Gefühle der späten Elegik Puškins relativieren Glück und Unglück. Diese Tendenz korrespondiert mit der intertextuellen Philosophie der *Povesi Belkina*. Gegenüber Karamzins Erzählungen, die jeweils einseitig nur das Liebesglück (*Natal' ja, bojarskaja doč'*) oder das Liebesleid (*Bednaja Liza*) gestalten, vermischt Puškin beides, er relativiert das Glück der Glückspilze und das Unglück der Pechvögel.⁴⁰

9. In Puškins später Elegik steigt die *Aktivität* des Ich, das vordem der passiven Empfindung, Betrachtung und Reflexion hingegeben war. Die zunehmende Aktivität des elegischen Ich kann man gut an der Entstehungsgeschichte von *Brožu li ja vdoľ ulic šumnych* (1829) studieren;⁴¹ In den ersten Entwürfen erscheint das Ich nur im Akkusativ, zunächst, im zweiten Entwurf, noch ohne Prädikat:

Куда б меня мой
 < >
 мысль о смерти
 По вс<юду> <?>
 (III, 784)

Dann, in der dritten Variante der Kladde, ist das Ich Objekt, Spielball des Schicksals:

Куда б меня мой <рок> <?> мятежный
 Не мчал по земной —
 Но мысль о смерти неизбежной
 Всегда б <лизка> <?> всегда со мной
 (III, 784)

Im vierten Ansatz erscheint das Ich als grammatisches Subjekt; es wird zum Akteur:

Кружусь ли я с толпой мятежной
 Вкушаю ль сладостный покой —
 Но мысль о смерти неизбежной
 Везде б <лизка> <?>, всегда со мной
 (III, 784)

Aber auch hier ist die Aktion eine eher passive, relativiert durch Besinnungslosigkeit („кружусь“) oder Genuß („вкушаю“). Diese ersten vier Zeilen sind in den beiden Redaktionen der Reinschrift erhalten geblieben. Erst in der Druckversion präsentiert sich das Ich in der anaphorischen Reihung der Verben als bewußt und überlegt handelndes Subjekt, das in den Versen die erste Position einnimmt: *Брожу ли я – Вхожу ль – Сижусь ль – Я говорю – Гляжу ль – Я мыслю – Уже я думаю*. Vom „jagenden Schicksal“ ist hier nicht mehr die Rede.

Die zunehmende grammatische und thematische Aktivierung des elegischen Ich, die wir in der Entstehung des Gedichtes beobachtet haben, bilden die *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonyicy* im endgültigen Text selbst ab. Bis zu den beiden Schlußzeilen erscheint das Ich nur in obliquen Kasus. Zunächst im

Dativ der unpersönlichen Konstruktion, der auch thematisch als Gebefall aktualisiert ist: „*Мне не спится*“. Dann treten Subjekte auf: der Gang der Uhren, das Weiberplappern der Parze, das Beben der Nacht und das Mäusegetrippe des Lebens. Das Ich bleibt passiv, wahrnehmend: „раздается *близ меня*“. Auf der nächsten Stufe konstituiert sich das Ich, das in obliquen Kasus bleibt, ein wenig mehr als Subjekt, insofern es sich mit Fragen an ein Du richtet. Es sieht sich immerhin als Ziel und Objekt der Geräusche, die es vernimmt, des „скучный шопот“: „Что тревожишь ты *меня?*“ – „ропот / *Мной* утраченного дня?“ – „От *меня* чего ты хочешь?“ – „Ты зовешь или пророчишь?“ In den Schlußzeilen kehrt sich das Verhältnis um. Das Ich wird auch im grammatischen Sinne zum Subjekt, zum Subjekt im Nominativ, und das Plappern, Beben, Trippeln, Flüstern, Murren wird zum Objekt, zum Gegenstand des die Botschaft der Geräusche verstehenden, Sinn suchenden Ichs: „Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...“.

10. Wo uns die Kladden erhalten sind, können wir verfolgen, wie Puškins reife Elegie aus traditionelleren Wurzelmotiven herauswächst. Wir betrachten diesen Prozeß an *Пора, мой друг, пора!*, der Elegie aus dem Jahr 1834, in der die genannten Evolutionstendenzen zusammenfließen:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
 Летят за днями дни, и каждый час уносит
 Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
 Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.
 На свете счастья нет, но есть покой и воля.
 Давно завидная мечтается мне доля —
 Давно, усталый раб, замыслил я побег
 В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

(III, 330)

Von vornherein stand die erste Zeile fest „Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит“. Die Adhortatio, ein der Elegik im Grunde fremder Modus, erweist sich als ein Aufruf zur Ruhe. Die darin enthaltene Paradoxie wird sehr schön rhythmisch ikonisiert, im Gegenspiel der jambischen und trochäischen Bewegung in den beiden Halbzeilen des sechsfüßigen Jambus.

Das folgende Schema zeigt die sechs Versfüße:

Пора́, | мой дру́г, | пора́! || покó | я сёрд | це прó | сит.

Wenn man aber die Wort- und Syntagmagrenzen notiert, ergibt sich für die zweite Halbzeile eine Segmentierung, die dem Trochäus entspricht:

Пора́, | мой дру́г, | пора́! || [по] ко́я | сёрдце | прóсит.

In der ersten Halbzeile fallen die Versfüße mit den Wörtern bzw. dem Syntagma zusammen; der metrische Jambus ist auch sprachlich jambisch realisiert. Diese sowohl metrisch wie sprachlich jambisch charakterisierte Halbzeile etabliert eine ikonische Beziehung zwischen der rhythmischen Vorstellung einer aufsteigenden Bewegung und dem Thema des Aufrufs. In der zweiten Halbzeile ist die Wortstruktur des Verses, der metrisch natürlich ein Jambus bleibt, trochäisch. Der aufsteigende Impuls des Metrums wird von der Wortstruktur destruiert und umgekehrt. Die Bewegung senkt sich nach unten. Auch die zweite Halbzeile modelliert ihr Thema mit kookkurrenten Formen. Nur ist diesmal das Thema die Sehnsucht nach Ruhe. Das sprachlich-rhythmische Gegenspiel der Halbzeilen wird somit zum Ikon ihrer thematischen Opposition.

Die zweite Zeile lautete ursprünglich, recht konventionell: „Проходит быстро жизнь, и каждый день уносит“ (III, 940). Daraus wurde zunächst, etwas konkreter: „Бегут за днями дни, и каждый день уносит“ (III, 941). In einem zweiten Schritt wurde die Wiederholung des *Tages* beseitigt und damit auch der zeitliche Maßstab verkleinert: „Бегут за днями дни, и каждый час уносит“ (III, 941). Erst im dritten Ansatz wurde die endgültige Lösung gefunden: „Летят за днями дни, и каждый час уносит“.

Die folgende Zusammenstellung veranschaulicht den Schaffensprozeß:

Проходит быстро	жизнь,	и каждый день	уносит
Бегут	за днями дни,	и каждый день	уносит
Бегут	за днями дни,	и каждый час	уносит
Летят	за днями дни,	и каждый час	уносит

Wir beobachten somit drei Entwicklungen: 1. es wird in der zweiten Halbzeile das Subjekt zum Prädikat *unosit* verkleinert: *den'* > *čas*; 2. es wird in der ersten Halbzeile das Ganze in Einheiten zerlegt und der Verlauf, die Wiederholung der Einheiten, vorgeführt: *žizn'* > *za dnjami dni*; und 3. es wird die Bewegung der Zeit beschleunigt: *prochodit bystro* > *begut* > *letjat*.

Auch für das in der dritten Zeile genannte Objekt hatte Puškin zunächst ganz traditionelle Versionen vorgesehen:

Надежду иль мечту	(III, 941; Variante a)
Надежду мирную	(Variante b)
Надежду старую	(Variante c)
Увядшую мечту	(Variante c, 2. Lesart)

Die elegische Konvention wird erst in der Druckfassung überwunden. Und zwar mit dem neuen Objekt *častičku bytija*, das das Paradigma der elegischen Seeleninhalte (*Nadeždu il' mečtu* – *Nadeždu mirnuju* – *Nadeždu staruju* –

Uvjadšuju mečtu) sprengt. Nun aber aktiviert die Folge der Zeiteinheiten auch in der Verbform *letit* anagrammatisch ein Motiv der Zeit (*léto* oder *letá*), und es ergibt sich mit *bytie, leto, den', čas* und *častička* eine zunehmende Verkleinerung der Einheiten des Seins und außerdem die schöne Paronomasie von *čas* und *častička*. Im letzteren Wort hören wir nicht nur die *Stunde*, sondern auch das Ticken (russisch: *tikanie*) der Uhr, das die kleinsten Zeiteinheiten anzeigt.

Die *Partikelchen des Seins* korrespondieren in ihrer Maßstäblichkeit mit dem *Mäusegetrippel des Lebens*. Die Minimierung der Einheiten des Lebens ist eines der Verfahren, mit denen Puškin das Generalthema der Elegie, das Vergehen der Zeit, erneuert.

11. Der späte Puškin pflegt vor allem den Widerstreit der Lebenshaltungen: der schmerzhaften Einsicht in die Unmöglichkeit des Glücks folgt trotzig Lebensbejahung. Man vergleiche hierzu einerseits die illusionslosen Erkenntnisse in *Pora, moj drug, pora!* („На свете счастья нет“) oder in *Bezumnuch let ugassěe vesel'e* („Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море“) und andererseits die lebensbehauptenden Zeilen des zweiten Gedichts:⁴²

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать
(III, 228)

Bezeichnend für Puškins Entwicklung ist die Differenz der Versionen der letzten Zeile. In der Reinschrift, die bereits die grundlegenden Motive und Formulierungen der Druckfassung enthielt, hieß es noch:

Я жить хочу, чтоб мыслить и мечтать
(III, 838)

In Puškins Elegie gelangen also neue Sprech- und Lebenshaltungen: Adhortation, Annahme des Lebens, wie es ist, Lebensbejahung und energische Bekundung des eigenen Willens.⁴³

Mit der Profilierung der Gegenemotion verliert die Elegie ihre thematische Motivierung. Indem Puškin die Gattungsforderung der vermischten Empfindung radikal erfüllt, trägt er paradoxerweise zur Auflösung der Elegie als identifizierbarer Gattung bei. Lebensbejahung, Willensbehauptung, Aufforderung zur Annahme der Zukunft sind nicht Themen, die man mit der Elegie verbindet. Gleichwohl bleibt die Poesie auch in der Lebensbejahung elegisch. Die Zukunft wird mit Leiden verbunden sein. Die paradoxe Formel für die neue Mischung der Empfindungen lautet: „Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать“.

*

Ich komme zur Konklusion: Für das Weiterleben der Elegie ergibt sich ein widersprüchlicher Befund. Der reife Puškin ist durch und durch elegisch. Aber reine Elegien gibt es nur wenige. Deshalb sehen auch die elegischen Corpora des späten Puškin bei den Forschern und Editoren sehr unterschiedlich aus.⁴⁴ Texte, deren Phänotyp gar nicht der Elegie entspricht, erweisen sich, genotypisch betrachtet, durchaus als der Gattung zugehörig. Die formalen und thematischen Merkmale der Elegie treten mit fortschreitender Arbeit an den Texten immer mehr zurück. Puškin wendet sich in der Spätzeit zwar dem elegischen Distichon zu, doch markiert dieses – wie schon in Goethes *Römischen Elegien* – weniger eine elegische als eine antike Thematik.⁴⁵ Wenn sich auch Äquivalente für das Distichon finden, die die elegische Vermischung der Gefühle unterstreichen, so der fünf- oder sechsfüßige Jambus mit der obligatorischen Zäsur oder der Wechsel von sechs- und vierfüßigen Jamben, so kann doch von einer generellen metrischen Markierung der Elegie nicht die Rede sein. Hinzu kommt, daß Puškins späte Elegien oft von einer für die Gattung befremdlichen Kürze sind und eine thematische Prägnanz gewinnen, die auch nicht gerade spezifisch für die Gattung ist. Wo längere Fassungen – wie im Fall von *Vospominanie* – vorlagen, wurden sie für die Veröffentlichung zugunsten gekürzter Versionen verworfen, was nicht nur biographische Gründe hatte. Die erwähnten Prozesse (Reduktion der Emotionalität, Stärkung der Reflexivität und Aktivität, Konkretisierung, Individualisierung und Heterogenisierung) verwischen die generische Identität der Elegie. Am destruktivsten aber wirkt sich die konsequente Realisierung der alten Gattungsbestimmung der „vermischten Empfindungen“ aus. Puškin mischt die Empfindungen so gründlich, daß die Differenz zu andern Gattungen verloren zu gehen droht. Damit ist aber keineswegs ein Ende der Elegie angebrochen. Das Genre verliert an Festigkeit, erliegt einer Diffusion und teilt seine thematische Energie dem ganzen poetischen System mit.

Anmerkungen

- ¹ Brief an N.A. Osipova vom November 1830 aus Boldino (XIV, 123). Alle Zitate aus Werken und Briefen Puškins nach *Polnoe sobranie sočinenij, M./L. (AN SSSR) 1937-1959*. Angegeben sind jeweils der Band (in römischen Ziffern) und die Seitenzahl (in arabischen Ziffern).
- ² Zur Hauptgattung der russischen Dichtung avancierte die Elegie allerdings nicht schon zu Anfang des Jahrhunderts, sondern erst um die Mitte der zehner Jahre. Vgl. L. Flejšman, „Iz istorii élegii v puškinkuju epochu“. – In: *Učenyje zapiski Latvijskogo gos. universiteta*, Bd. 106, Riga 1968, S. 24-53, hier: 30.

- ³ Vgl. die synchronische Betrachtung des Systems der poetischen Gattungen in der russischen Romantik bei S. Senderovič, *Aletejja. Ėlegija Puškina «Vospominanie» i problemy ego poëtiki* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8), Wien 1982, 121-138. Auf das elegische Element in den nichtlyrischen Werken Puškins verweist Senderovič, „Puškinskaja povestvovatel'nost' v svete ego ėlegii“. – In: *Russian Literature XXIV* (1988), 375-388 (u. d. T. „Puškinskaja povestvovatel'nost' v svete ego ėlegizma“ dann in: M. i S. Senderovič, *Penaty. Issledovanija po russkoj poëzii*, East Lansing 1990, 82-99).
- ⁴ Vgl. I. N. Medvedeva, „Puškinskaja ėlegija 1820-ch gg. i «Demon»“. – In: *Puškin. Vremennik Puškinskoi komissii*, Bd. 6, M./L. 1941, S. 51-71.
- ⁵ Zit. nach: Orest Somov, *Selected Prose in Russian*. Ed. by J. Mersereau, Jr. and G. Harjan (= Michigan Slavic Materials 11), Ann Arbor 1974, S. 171-183, hier: 182.
- ⁶ V. K. Kjuhel'beker, *Sočinenija*, L. 1989, S. 436-442. Zum Inhalt des Aufsatzes und der von ihm ausgelösten Kontroverse vgl. Ju. N. Tynjanov, „Archaisty i Puškin“. – In: *Puškin i ego sovremenniki*, M. 1969, S. 23-121, hier: 95 ff.
- ⁷ „Как ты отделил электиков в своей эпиграмме! – Тут и мне достается – да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно «Выгье жеманное поэтов наших лет»“ (zit. nach B. V. Tomaševskij, *Puškin. Kniga vtoraja. 1824-1837*, M./L. 1961, S. 377).
- ⁸ Kursiv im Original.
- ⁹ Lidija Ginzburg (*O starom i novom*, L. 1982, S. 153-57) erwägt ein Zitat aus Jazykov; Jurij Lotman (*Roman A. S. Puškina «Evgenij Onegin». Kommentarij*, L. 1980, S. 300) sieht in den Worten eine Anspielung auf den strengen Kritiker Küchelbecker, der in seinem Aufsatz *Razbor fon-der-Bor-govyč perevodov russkich stichotvorenij* die elegische Schule „eine schlaffe beschreibende Pseudo-Poesie“ («вялой описательной лже-поэзией», kursiv bei Küchelbecker) genannt hatte (Kjuhel'beker, *Putešestvie. Dnevnik. Star'i*, L. 1979, S. 492-497, hier: 493).
- ¹⁰ Unter Batjuškovs Gedicht hat Puškin die Bemerkung geschrieben: „Цель послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно“ (XII, 276). Zur Datierung der Marginalie vgl. den Kommentar: XII, 467. Zur Parallele mit der Qualifizierung von Lenskijs Stil: V. Nabokov, „Commentary and Index“. – In: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*. Translated, with a Commentary, by Vladimir Nabokov, Princeton University Press 1990, Bd. II, Teil II, S. 31.

- ¹¹ B. V. Tomaševskij, „Puškin – čítatel' francuzskich počtov“. – In: *Puškinskij sbornik pamjati S. A. Vengerova*, M./Pg. 1923, S. 210-228; A. Savčenko, „Ėlegija Lenskogo i francuzskaja ėlegija“. – In: *Puškin v mirovoj literature*, L. 1926, S. 64-98; N. L. Brodskij, «*Evgenij Onegin*». *Roman A. S. Puškina. Posobie dlja učitelej srednej školy*, M. 1950, S. 241; Nabokov, *Eugene Onegin. Commentary*, Bd. II, Teil II, S. 24-30; Lotman, *Roman A. S. Puškina «Evgenij Onegin»*. *Kommentarij*, S. 296-300.
- ¹² *Commentary*, Bd. II, Teil II, S. 27.
- ¹³ Vgl. K. N. Grigor'jan, *Lermontov i romantizm*, M./L. 1964, S. 249; ders., *Puškinskaja ėlegija. Nacional'nye istoki, predšestvenniki, ėvoljucija*, L. 1990, S. 118-121; L. G. Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra. Russkaja ėlegija ot Sumarokova do Nekrasova*, M. 1973, S. 62-76.
- ¹⁴ Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra*, S. 78-81.
- ¹⁵ *Commentary*, Bd. II, Teil II, S. 29.
- ¹⁶ B. V. Tomaševskij, „Poëtičeskoe nasledie Puškina. (Lirika i počmy)“. – In: *Puškin – rodonačal'nik novoj russkoj literatury*, M./L. 1941, S. 263-334, hier: 271 (nachgedruckt in: B. V. T., *Puškin. Kniga vtoraja. 1824-1837*, M./L. 1961, S. 345-444, hier: S. 377).
- ¹⁷ Flejšman, „Iz istorii ėlegii v puškinskiju epochu“, S. 45.
- ¹⁸ Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra*, S. 62-67. Vgl. auch Grigor'jan, *Lermontov i romantizm*, S. 249; ders., *Puškinskaja ėlegija*, S. 118-121.
- ¹⁹ *Žizn' liričeskogo žanra*, S. 76.
- ²⁰ Das beste Beispiel dafür sind die Novellen *Metel'* und *Baryšnja-krest' janka*.
- ²¹ Die Ablösung der Elegik Puškins vom Stil Žukovskijs und Batjuškovs hat in Rußland wohl am differenziertesten Vsevolod Grečnëv (*Lirika Puškina. O poëtike žanrov*, Gor'kij 1985) nachgezeichnet, aber seine subtilen Beobachtungen beziehen sich in erster Linie auf die Gedichte der frühen zwanziger Jahre und lassen sich nicht ohne weiteres auf die späte Elegik hochrechnen. – Einen knappen, aber hervorragenden Abriss der Entwicklung Puškins von der anakreontischen zur traurigen Elegie und zu deren reflexiv-meditativen Spielart hat im Westen Savelij Senderovič (*Aletejja*, S. 138-159) gegeben. Für Senderovič kommt Puškins Elegie zu ihrer höchsten und reichsten Erscheinung in der schmerzhaften Anagnorisis, wie sie der Poet in *Vospominanie* (1828) erlebt und zugleich dichtet.
- ²² Hervorhebung von mir – *W. Sch.*
- ²³ Vgl. L. Ja. Ginzburg, *O Lirike*, Leningrad 1974, S. 77.

- ²⁴ E. A. Baratynskij, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, L. 1989, S. 109 f. Hervorhebung von mir – W. Sch.
- ²⁵ Vier Jahre später hat Puškin eine zweite Elegie auf den Tod Amalija Rizničs geschrieben: *Dlja beregov otčizny dal'noj* (im Text datiert: 27.11.1830, Boldino). Dieses auf den ersten Blick ganz ungebrochen traurige Gedicht erscheint wie der Versuch einer Wiedergutmachung, des nachträglichen Leistens einer Trauerarbeit, die die negative Elegie von 1826 vorenthalten hatte. Indes wird die Emotionalität der späten Elegie durch die Allusivität des Textes nicht unwesentlich relativiert. Unüberhörbar ist die Anspielung auf das Gedicht von 1826: dessen Eingangszeile wird wieder aufgenommen, doch sind die entsprechenden Worte (im folgenden von mir kursiv gesetzt) nun der Verstorbenen in den Mund gelegt:

Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Die Attributierung des Himmels als *ewig blau* bringt einen leicht ironischen Ton in das Gedicht. Die zweite Allusion forciert diesen Akzent. Das Gedicht endet mit den Zeilen:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой
А с <ними> подалуй свиданья...
Но жду его; он за тобой... (III, 257)

Der „verschwundene“, aber erwartete Kuß erinnert uns an die Novelle *Vystrel*, die einen Monat zuvor (am 14.10.1830) in Boldino abgeschlossen wurde. Der Graf gesteht nach seinem Schuß auf Sil'vio dem Gegner großzügig zu: «выстрел ваш остается за вами» (VIII, 70). Das Motiv des aufgeschobenen Schusses wird in der Novelle durch das Motto aus A. Bestužev-Marlinskij's *Večer na bivuake* verstärkt, in dem es heißt: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» (VIII, 65). Wer die Allusion der Elegie auf die Novelle realisiert, wird nicht umhinkönnen, über die komische Korrespondenz der Schüsse und Küsse zu schmunzeln: das elegische Ich harret des zugesagten Kusses der Geliebten so, wie der Graf auf den Schuß Sil'vios wartet.

- ²⁶ In qualitativen Verssystemen wie dem des Russischen ist der Pentameter ein sechsfüßiger Daktylus mit einer – wegen des Ausfalls zweier unbetonter Silben – starken rhythmischen Kollision und Pause an der Zäsur. Vgl. die metrische Notation von *Trud*:

- 1) — v v | — v v | — || v | — v v | — v v | — v (Hexameter, 16 Silben)
- 2) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (Pentameter, 14 Silben)
- 3) — v v | — v v | — || v v | — v v | — v v | — v (Hexameter, 17 Silben)
- 4) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (Pentameter, 14 Silben)

- 5) v v | — v v | — || v v | — v v | — v v | — v (Hexameter, 16 Silben)
 6) — v v | — v v | — || — v v | — v v | — (Pentameter, 14 Silben)

- ²⁷ In einer Besprechung von Baťjuškov hatte Puškin noch 1827 konstatiert, daß es in Rußland fast keine „reine Elegie“ (чистая элегия; XI, 50) gebe; damit meinte er ein Gedicht im elegischen Distichon. Zu Puškins elegischen Distichen vgl. S. M. Bondi, „Puškin i russkij geksametr“. – In: S. M. B., *O Puškine. Stat' i i issledovanija*, M. 1978, S. 310-371.
- ²⁸ Auf die Motivparallelen zwischen *Trud* und der *Istorija sela Gorjučina* haben schon N. I. Černjaev („Istorija sela Gorochino“). – In: N. I. Č., *Kritičeskie stat' i i zametki o Puškine*, Char'kov 1900, S. 509-584, hier: 543-545) und B. V. Tomaševskij („Zametki o Puškine. 2. Belkin i Gibbon“). – In: *Puškin. Vremennik Puškinskoi komissii*, Bd. 4-5, 1939, S. 484 f.) hingewiesen. Die weitergehende Parallele zum *Grobovščik* ist von N. N. Petrunina („Pervaja povest' Puškina [«Grobovščik»]“). – In: *Russkaja literatura*, 1983, H. 2, S. 70-89, hier: 74-76) angemerkt worden, mit freilich nicht ganz akzeptabler Interpretation für die Erzählung. Vgl. dazu W. Schmid, *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München 1991, S. 312-320.
- ²⁹ Vgl. dazu G. Gutsche, *The Elegies of Aleksandr Puškin*, Phil. Diss. University of Wisconsin 1972, S. 365.
- ³⁰ L. G. Frizman (Hg.), *Russkaja élegija XVIII - načala XX veka*, L. 1991, S. 362.
- ³¹ Alle Zitate aus der Kladde (*černovoj avtograf*) und der Reinschrift (*belovoj avtograf*) nach III, 860-862. Die Kursive in den Varianten, die die Veränderungen markiert, stammt von mir – W. Sch.
- ³² Vgl. H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 1974, s.v. „Moiren“.
- ³³ Reue über den *utračennyj den'* findet sich auch in der einen Monat vor den *Stichi* niedergeschriebenen Boldino-Elegie:

Безумных лет угасшее веселье
 Мне тяжело, как смутное похмелье.
 Но, как вино – печаль минувших дней
 В моей душе чем старе, тем сильней.
 (III, 228)

- ³⁴ Jurij Tynjanov („Bezymjannaja ljubov“ – In: Ju. N. T., *Puškin i ego sovremenniki*, Moskva 1969, S. 209-232) verweist darauf, daß die elegische Lyrik für Puškin „gleichsam zu einem Mittel wurde, sich der Wirklichkeit in ihren konkreten Zügen zu vergewissern, der Hauptweg zum Epos und Drama“ (210).

- ³⁵ Zur Poetisierung der Prosa und Prosaisierung der Poesie vgl. W. Schmid, „Proza i poezija v «Povestjach Belkina»“. – In: *Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka*, Bd. 48 (1989), S. 316-327; ders., *Puškins Prosa in poetischer Lektüre*, S. 41-50.
- ³⁶ Vgl. dazu Senderovič, *Aletejja*, S. 154-156.
- ³⁷ Vgl. den Überblick bei Senderovič, *Aletejja*, S. 110-117.
- ³⁸ Vgl. dazu S. L. Frank, „Svetlaja pečal““. – In: S. L. F., *Étjudy o Puškine*, München 1957, S. 108-127.
- ³⁹ Hervorhebung von mir – W. Sch.
- ⁴⁰ Näher dazu W. Schmid, *Puškins Prosa in poetischer Lektüre*, S. 128, 157 f. (über den *Stationsaufseher*), 243 f. (über den *Schneesturm*).
- ⁴¹ Vgl. Grechnev, *Lirika Puškina*, S. 158.
- ⁴² Am Tag nach der Niederschrift (8.9.1830) der Boldino-Elegie *Bezumnoj let ugasee vesel'e* (für die der Autor zeitweilig die Bezeichnung *Ja žit' choču* erwogen hat, vgl. Kommentar: III, 1212) vollendet Puškin die metapoetische und parodistisch-autobiographische Erzählung *Grobovščik*, deren Held sich nach einer Existenz in einem todesähnlichen Zustand und nach dem Abstieg in das Reich der Skelette schließlich dem Leben zuwendet.
- ⁴³ Bejahung des Lebens finden wir schon in der Elegie *Nadeždoj sladostnoj mladenčeski dyša* (1823). Aber die Begründung war dort noch eine ganz andere:
- Ничтожество меня за гробом ожидает...
 Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
 Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
 Таился и пылал в душе моей унылой.
- (II, 295)
- ⁴⁴ Während Gutsche, *The Elegies of Aleksandr Puškin*, einen weiten Gattungsbegriff zugrundelegt und Grigor'jan, *Puškinskaja elegija*, kaum Gattungskriterien erkennen läßt, ist die Auswahl des Corpus bei Frizman, *Žizn' liričeskogo žanra*, und in der von ihm zusammengestellten Anthologie *Russkaja elegija XVIII – načala XX veka* recht restriktiv.
- ⁴⁵ Vgl. die Liste der 14 späten Gedichte im elegischen Distichon bei Bondi, *Puškin i russkij geksametr*, S. 347.

Aleksandar Flaker

**THESEN ZUR PERIODISIERUNG DER RUSSISCHEN LITERATUR
1892-1953**

0. Voraussetzungen

1. Die Thesen fußen auf dem Konzept von Literaturgeschichte als einer Geschichte literarischer Texte, deren Wechselbeziehungen sich sowohl auf der synchronen als auch auf der diachronen Ebene manifestieren. Zwar nehmen die hypothetisch konstruierten Stilformationen, auf die sich die Periodenhypothesen gründen, Einfluß auf die Interpretation der einzelnen Werke, manche Texte können sich jedoch der Einordnung in eine bestimmte Periode ganz und gar widersetzen.

2. Nur in Einzelfällen weisen die hier vorgebrachten Thesen auf Signale hin, die zahlreiche aggressive literarische Bewegungen (-ismen) in ihren Manifesten setzten, um so den literarischen Prozeß in seinem jeweiligen zeitgenössischen Kontext zu programmieren. Grundsätzlich sind wir der Auffassung, daß diese Texte keine entscheidende Rolle bei der Periodisierung spielen sollten; wir klammern solche Bewegungen aus.

3. Auch der Periodisierung der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts dürfen keine historischen Ereignisse zugrunde gelegt werden, obwohl diese den literarischen Prozeß der jeweiligen Epoche nicht nur beeinflussen, sondern auch die Normbildung entscheidend mitprägen, welche oft über lange Zeit hinweg ihre Gültigkeit behielt. Im Falle der Dominanz einer normativen Poetik ist es durchaus zulässig, die entsprechenden Ideologeme in ihrer Auswirkung auf literarische Begriffe zu betrachten und ihre Konstituierung aus dem spezifisch literarischen Prozeß abzuleiten.

4. Die Periodisierung der Literatur des 20. Jahrhunderts soll in höherem Maße als bisher der Einbindung der Literatur in das „System der Künste“ (Jakobson 1976, 57) Rechnung tragen. Insbesondere sind dabei die wechselseitigen Beziehungen zwischen kanonisierter Kunst bzw. Literatur und trivialen

Kunstformen (mündlichen, angewandten, ludistischen und nicht zuletzt propagandistischen) zu berücksichtigen.

5. Obwohl die Periodisierungsvorschläge hier auf dem Hintergrund der spezifischen russischen Literatur dargelegt werden, finden einige unserer Überlegungen im allgemein gültigen europäischen Begriffssystem eine Bestätigung, tragen aber - in der literargeschichtlichen Terminologie - zu dessen Korrektur bei.

1. Desintegration des Realismus

1. Bei jedem Versuch, die russische Literatur des 20. Jahrhunderts zu periodisieren, ist zu beachten, daß der Realismus dort in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts zur dominanten Stilformation avanciert war. Etwa 40 Jahre lang prägte er nicht nur die Literatur, sondern auch die anderen Künste. Besonders die Genre-Malerei („peredvižniki“) zeigte sich von dem für den realistischen Roman entscheidenden Prinzip der Narrativität getragen. Dank des Synkretismus seiner Funktionen entwickelte sich der russische Roman zur höchsten ästhetischen, sozialanalytischen, ideologischen und moralischen Instanz der russischen Kultur. In den 80er Jahren erlangte er allgemeine Anerkennung in der europäischen Literatur und ließ in Europa den Mythos der ‚l'âme russe‘ sowie eine Erwartung hinsichtlich der russischen ‚großen Epik‘ entstehen (vgl. die Nobelpreise an Bunin, Pasternak und Šolochov). Die russische Literatur mußte sich auf der Folie dieser Grundgattung weiterentwickeln.

2. Aus diesen Gründen muß jede Periodisierung der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts schon mit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts beginnen. Es ist das Jahrzehnt des Zerfalls des realistischen Romans. Auch wenn weiterhin die Prosagattungen in der Literatur dominieren, so verschieben sich die Schwerpunkte vom Roman, der sich in naturalistischen Gattungsvarianten fortsetzt, zur Erzählung. Sie folgt nunmehr romantischen Mustern (Korolenko), bietet Ideologie als Allegorie an, schafft neue Verfahren im Bereich des Erzählens (innerer Monolog bei Garšin) und kanonisiert die bis dahin als minderwertig angesehene Humoreske als Novelle (Čechov). Nicht allein die russischen Symbolisten versetzen dem realistischen Roman den Gnadenstoß, sondern vor allem Čechov mit seiner *Dama s sobačkoj* (Die Dame mit dem Hündchen, 1898), jener Novelle, in der Tolstoj keine moralische Instanz finden konnte („jenseits des Guten und Bösen“, *Tagebuch* 1900, Tolstoj 1955, 492) und in der Gor'kij damals noch aus der Perspektive eigener Modernität konstatieren konnte, Čechov ‚töte den Realismus‘ (Brief an Čechov, 1900, Gor'kij 1957, 38).

2. Symbolismus oder Moderne?

1. Will man den Beginn der neuen Periode festlegen, die sich schon allein durch ihr Programm vom Realismus unterscheidet, so läßt sich wohl ein Konsens finden. Der programmatische Text Merežkovskijs *O pričinach upadka i o novych tečenijach russkoj literatury* (Über die Ursachen des Niedergangs und über die neuen Strömungen der russischen Literatur, 1892) wurde schon bald in mehreren Lyriksammlungen der ‚neuen Dichtung‘ bestätigt. Brjusovs Ausgaben *Russkie simvollisty* (Russische Symbolisten I-III, 1894-95) gaben der neuen Bewegung den Namen. Binnen kurzem verwendete die Literaturkritik den Begriff Symbolismus, und die Forschung kommt seither nicht mehr ohne ihn aus. Als Bezeichnung einer Bewegung und einer Poetik, die literarische Verhältnisse und Strukturen fraglos grundlegend veränderte, ist er nach einem Jahrhundert fest etabliert. Dies gilt ganz besonders für die Prozesse in der russischen Lyrik zwischen etwa 1892 und 1910. Allerdings muß die Angemessenheit dieses Begriffs dann in Zweifel gezogen werden, wenn er als gemeinsamer Nenner einer ganzen Periode fungieren soll.

2. Schon als Begriff, der in der Lyrik einen bestimmten ‚Stil‘ bezeichnen soll, wird er fragwürdig: Es sei hier auf die wiederholt hervorgehobenen Unterschiede zwischen der ‚ersten Generation‘ und der ‚zweiten Generation‘ - der ‚eigentlichen Symbolisten‘ hingewiesen.¹ Seine diachrone Unterteilung in drei Modelle (Hansen-Löve 1989, 16-17) läßt sich in diesem Zusammenhang bestätigen. Mit dem Begriff des Symbolismus konkurrieren in Rußland aber schon frühzeitig andere Bezeichnungen, wie die mit ‚Jugendstil‘ korrespondierenden (‚stil‘ modern‘, ‚secession‘): ‚Impressionismus‘ und nicht zuletzt ‚Moderne‘.²

3. Die russische Prosa der 90er Jahre entwickelt sich zum Teil parallel zur Lyrik: Dabei entstehen überwiegend kleinere Formen. Die traditionelle gesellschaftliche Funktion der russischen Literatur tritt in den Hintergrund. Ästhetische Werte haben Vorrang vor moralischen, und die ästhetische Norm des Realismus wird deformiert. Dürfen wir aus heutiger Sicht die damaligen Epigonen des Realismus außer acht lassen, so müssen wir doch die Fortdauer der realistischen Tradition in dieser Periode in jedem Fall beschreiben. Einige Modelle der modernisierten Prosa, die aber dennoch in realistischen Erzählstrukturen verankert sind - etwa bei Bunin -, wären neu zu diskutieren.

Der Prozeß der ‚Dezentralisierung‘ der russischen Prosa, der sich schon in den 80er Jahren mit der Suche nach neuem sozialen und ethnischen Material (vgl. Mamin-Sibirjak, Mel'nikov-Pečerskij, Korolenko und die auch in diesem Sinne einflußreiche Prosa Leskovs) angekündigt hat, zeitigt jetzt so manche

gravierende Innovation. Kuprin, der im Bereich der Novelle in Opposition zum ‚zentralrussischen‘ Bunin zu sehen ist, entstammt ja der sozialen, ethnischen und auch kulturellen Peripherie. In einem Grenzbereich ist auch der ‚Neuromantiker‘ Gor'kij beheimatet, dessen *Makar Čudra* (1892) gleichfalls zu Beginn der neuen Periode veröffentlicht wurde. Wir müssen festhalten, daß, ungeachtet seiner Kritik an der ‚Entartung‘, Gor'kij's Erzählungen als Beiträge zur ‚modernen Literatur‘ verstanden und dem russischen Nietzscheanismus zugerechnet wurden. Man führte sein Drama *Na Dne* (Nachtasyl, 1902) auch auf deutschen Bühnen auf (Max Reinhardt, 1903) und stellte es neben Hauptmann und Maeterlinck unter die „Fahne der modernen Dichtung“ (Mehring 1929, 361-362).

Die Prosatexte dieser Periode suchen die Kluft zwischen Prosa und Poesie zu überbrücken. Zu dieser Feststellung bedarf es gar nicht der von Belyj explizit formulierten Poetik. Die Prosagedichte verraten - auch bei Gor'kij - neue Vitalität. Die allgemeine Orientierung am Wort („ustanovka na slovo, na intonaciju, na golos“, Ėjchenbaum, *Leskov i sovremennaja proza*, 1929, 225), im *skaz* in einer besonderen Vielfalt der Erscheinungsformen gegeben, erscheint als zentrale Neuerung. In Übereinstimmung mit dem diabolischen Prinzip, das im Symbolismus zuerst ausgebildet wurde (vgl. Hansen-Löve 1989), aber auch mit der Neigung des späteren Symbolismus zur Groteske („grotesk-karnevalesker Symbolismus“ bei Hansen-Löve, 17), entwickelt sich die Prosa in eine Richtung, die auf den frühen Realismus eines Gogol' zurückzugreifen vermag. Černyševskij paraphrasierend ließe sich dann über die „zweite Gogol'sche Periode“ („vtoroj gogolevskij period“) der russischen Prosa sprechen, die mit Sologub einsetzt und mit Remizov und Belyj ihre Blüte erreicht. In Belyjs Studie *Mastersvo Gogolja* (1932) stabilisiert sie sich und erfährt in Bulgakovs Werk eine endgültige Kanonisierung.

4. Wenn wir auch das nicht mehr realistische, zum Impressionismus tendierende, symbolisierende, aber kaum dem Symbolismus zugehörige Theater Čechovs, das sich deutlich von Tolstojs ‚Naturalismus‘ abhebt, als für die Begrenzung der Periode bestimmend verstehen, so gelangen wir zu der Schlussfolgerung, daß der Begriff des Symbolismus zwar hilfreich ist, die Periode aber nicht als ganze zu erfassen vermag. Deshalb geben wir dem allgemeineren Terminus der ‚Moderne‘ den Vorzug, der sich sowohl in anderen slavischen Literaturen als auch - trotz seines Mißbrauchs - in Rußland etablieren konnte. Dies geschieht selbstverständlich unter Beachtung seiner historischen Grenzen und mit deutlicher Ablehnung der gegenwärtigen Ausweitung zu einer ‚uferlosen‘ Moderne.

3. Die Avantgarde

1. Manchmal erscheint uns auch der Begriff der Avantgarde als ‚uferlos‘. Man denke dabei insbesondere an die Tendenz zur Selbstbenennung und Selbstlegitimierung der eigenen Stilrichtung, die sich in der neuesten Entwicklung von Kunst und Literatur abzeichnet.³ Auch wenn der Begriff Avantgarde heute in Rußland ein literaturwissenschaftliches Faktum ist, so bedarf er doch der Erläuterung. Dies gilt insbesondere für seine zeitlichen Grenzen. Sollen mit Avantgarde jene Strukturen bezeichnet werden, die nicht zu den avantgardistischen und allgemein als ‚futuristisch‘ angesehenen Bewegungen gezählt werden können, so verwischen sich die Grenzen der avantgardistischen Periode.⁴

2. Der Übergang von der Moderne zur Avantgarde vollzieht sich etwa zwischen 1905 und 1912 im Zeichen der ‚Demythisierung‘ oder ‚Dekonstruktion‘ innerhalb der symbolistischen Poetik (S III bei Hansen-Löve 1989, 17). Er läßt sich an der Häufung der Katachresen nachweisen, die Žirmunskij (1928, 228-235) sehr früh bei Blok feststellte und die Smirnovs (1982, 86-99) später zum Grundmerkmal der ‚historischen Avantgarde‘ erhoben. Ferner sind die parasemantischen, doch ‚musikalischen‘ Strukturen mancher posthum (1910) erschienener Texte Annenskij's (*Pesni s dekoracij*, Lieder mit Dekoration) zu erwähnen, Versuche, die den *zaum'* vorwegnahmen (vgl. den Weg Kandinskij's aus ‚dem Geist der Musik‘ zur ikonischen ‚Gegenstandslosigkeit‘). Mejerchol'ds Inszenierung von Bloks *Balagančik* (1906) könnte wegen der in diesem Stück zum Ausdruck kommenden Krise des Symbolismus, der Annäherung Bloks an die Subkultur und der Bedeutung der Inszenierung für die Evolution des Theaters die obere Grenze der Zwischenperiode bezeichnen (vgl. auch die Wichtigkeit dieser Jahreszahl bei Hansen-Löve 1989, 24). Ebenfalls 1906 erscheint Leonid Andreevs Theaterstück *Žizn čeloveka* (Ein Menschenleben). Dieser Autor hatte schon ein Jahr zuvor mit *Krasnyj smeč* (Das rote Lachen) auf sich aufmerksam gemacht. Beide Texte wurden später als (proto)expressionistische Werke eingestuft (vgl. Michajlovskij 1939, 329).

3. Erstmals wurde aber eine explizite Avantgardepoetik im Jahr 1912 formuliert. Zum einen erschien damals das berühmte Manifest der ‚Gileja‘-Gruppe, zum anderen führte Gumilev den Begriff des ‚Akmeismus‘ ein. Im folgenden Jahr veröffentlichte er sein Manifest. Diese Programme wurden auch durch die Lyrik bestätigt: Majakovskij's *Noč'* (Die Nacht; bezeichnend die in Frage stellende erste Zeile: „Bagrovjy i belyj otbrošen i skomkan...“ und die vorprogrammierte urbane Ikonizität) und Mandel'starns damit korrespondierendes Gedicht *Net, ne luna, a svetlyj ciferblat* (Nein, nicht der Mond, sondern

das helle Zifferblatt) eröffneten die neue Periode, die schon 1913 ihre erste Schwelle erreichte.

4. Nicht nur die Tendenz zur Ikonizität bei beiden Dichtern,⁵ sondern auch die Annäherung der Literatur an den Film prägte die Konstituierung der neuen Formation. Sehr früh zeigt Belyj Interesse für diesen ‚Eindringling‘ in das „System der Künste“ (*Sinematograf*, 1907; *Prorok bezličija*, über Przybyzszewskis „filmische Prosa“, 1908). Gegen Ende der ersten Phase der Avantgarde erscheinen die Texte Majakovskijs (1913) und Andreevs (*Pis'ma o teatre*, Briefe über das Theater, 1912-1914), die den Komplex des Theaters angesichts der neuen ‚demokratischen‘ und global wirkenden Kunst diskutieren.

Manche Veränderungen in der Bühnenkunst ließen sich aus dieser Perspektive deuten. Der aus der Filmtheorie entlehnte Begriff der Montage wird rückwirkend auf verschiedene Texte anwendbar - angefangen von Belyjs *Peterburg* (1916) und seinen die These über das ‚Filmische‘ in seiner Prosa (vgl. Klotz 1969, 267-268) bestätigenden *Zapiski čudaka* (Aufzeichnungen eines Sonderlings, 1923), bis zu Bloks *Dvenadcat'* (Die Zwölf, 1918)⁶ oder Pil'njaks Romanen.

5. Auch in dieser Periode scheint sich der Roman einer Einordnung in die Avantgarde zu widersetzen. Aber gerade die Perspektive dieser Formation erlaubt uns eine andere geschichtliche Deutung der eine „neue Form schaffenden“ (Šklovskij 1929, 232-233, vgl. auch Hansen-Löve 1978, 540) und bis zu Kataevs „motivizm“ wirkenden (vgl. *Kubik*, Der Würfel, 1969) „Ungattung“ V. Rozanovs (*Uedinennoe*, Solitaria, 1912 u.a.). Gleiches gilt auch für die Prosa Belyjs. Sie stellt die Tradition des russischen Romans noch grundlegender in Frage. Vasilij Rozanovs Band befindet sich an der oberen Grenze der Periode, und der ‚Avantgardismus‘ von *Peterburg* wird nicht nur durch Belyjs *Kotik Letaev* (1922), sondern auch durch die Entwicklung der nach 1917 in der russischen Prosa dominierenden Stilerscheinungen (Zamjatin, Pil'njak u.a.) bestätigt.

Die Erneuerungsversuche im Bereich des Romans, etwa jene Gor'kijs mit Werken wie *Foma Gordeev* (1901) und *Mat'* (Die Mutter, 1907), gehören der vorangehenden Periode an und wurden durch die damaligen russischen ‚Marxisten‘ (*Mat'*) marginalisiert. Erst aus der Perspektive des sozialistischen Realismus wurde *Die Mutter* als periodenbildende Erscheinung eingestuft.

6. Das Jahr 1917 bedeutet eine folgenreiche Zäsur innerhalb dieser Periode. Der politische Umbruch verursacht einen raschen Generationswechsel. Er bewirkt zuerst einen regen Kontakt mit Europa⁷ und hat, bedingt durch die

Emigration vieler Künstler, die Spaltung von Kunst und Literatur zur Folge. Die Periodengrenze verläuft beispielsweise mitten durch die Tätigkeit der Pariser Gruppe um die ‚Ballets russes‘, die ein Gesamtkunstwerk hervorbringt (vgl. Bakst gegenüber Larionov und Gončarova sowie die Musik Stravinskis). Auch korrespondieren etwa die Texte Cvetaevas dennoch mit der sowjetischen Avantgarde. Es sei ferner darauf hingewiesen, daß in den 20er Jahren die Trennung der Diaspora von der Heimat noch nicht endgültig vollzogen ist: So wird beispielsweise Berlin zu einem wichtigen Zentrum des Verlagswesens und gleichzeitig zum Aufenthaltsort vieler Schriftsteller, die den Kontakt mit der Heimat nicht abbrechen wollen (vgl. Mierau 1987).

7. Die Ereignisse des Jahres 1917 lassen einen innerhalb der Avantgarde bereits schwelenden Konflikt ausbrechen, der von zwei verschiedenen Lagern geschürt wurde. Die eine Seite befürwortete die moralische und soziale Umwertung, die andere beharrte auf der ästhetischen Umwertung und war nicht willens, den Sirenen der Revolution zu folgen. Die Abgrenzung Pasternaks von der Poetik Majakovskijs (vgl. *Ochrannaja gramota*, Freies Geleit, III, 11, 1931) oder der Weg Mandelštams von *Kamen'* (Der Stein, 1913) zur eigenwilligen ‚inneren Verbannung‘, die schon in *Tristia* (1922) zum Ausdruck kommt, sowie die Weigerung der meisten Serapionisten, sich „an die Seite der Revolution zu stellen“ (vgl. Lunc, *Počemu my "Serapionovy brat'ja"?*, Warum sind wir Serapionsbrüder?, 1922), stehen für das Aufbrechen dieser latenten Antinomie. Die Funktion der ästhetischen Umwertung bleibt jedoch in beiden Lagern erhalten, auch wenn in den Texten anstelle einer optimalen ästhetischen Geordnetheit nun gegen die ‚neu‘ entstandenen moralischen und sozialen Zustände opponiert wird - von Zamjatins *My* (Wir) bis zu Olešas *Zavist'* (Der Neid, 1927), oder von Majakovskijs *Pro éto* (Darüber, 1923, mit einer optimalen paraszientistischen Fedorovschen Projektion, vgl. Hagemeyer 1989, 273-276) bis *Klop* (Die Wanze, 1929). Die letzte Frage nach der schon absurden ‚Realität‘, die die Avantgarde in den Texten der Gruppe OBĚRIU (vgl. Jaccard 1990, 38) stellt, sei an dieser Stelle noch ausgeklammert.

8. Ungeachtet des immer stärker werdenden Widerstands dominiert die Avantgarde in der Lyrik und in den kleineren Prosaformen in den 20er Jahren. Diese Vorherrschaft läßt sich weniger deutlich an den Strukturen des Romans ablesen, der sich von den noch vorherrschenden Modellen des konstruktiven Romans (Zamjatin; Pil'njak; Ėrenburg, *Julio Jurenito*, 1922; Šaginjans *Krimis* und *Kik*, 1929; Sel'vinskij, Roman in Versen *Puštorg*, 1929; Oleša; Kaverin, *Chudožnik neizvesten*, Maler unbekannt, 1931, vgl. Flaker 1991) in Richtung einer Wiederaufnahme der Tradition bewegt und dabei dennoch auch auf konstruktive Verfahren zurückgreift.⁸

4. Der sozialistische Realismus

1. Mit dem Begriff des sozialistischen Realismus bezeichnen wir hier die an Texten fixierbare Stilformation, die mit Hilfe normativer Kritik und durch die Literaturwissenschaft (vgl. Lukács' Schriften aus den 30er Jahren, s. Günther 1984, 163-169) nach 1932 kanonisiert und durch repressive Maßnahmen verankert wird. Das Ende der ersten Phase dieser Stilformation liegt nach jenem Jahr, in dem die „Losung des sozialistischen Realismus“ (Günther 1984, 10-17) geprägt wurde. Sie ist also noch vor 1932 anzusetzen. Wir verbinden aber den Beginn ihrer Dominanz nicht mit dem Jahr 1925, also mit der berühmten Partieresolution zu Fragen der Literatur, die „für jene Richtung, die auf dem Schriftstellerkongreß 1934 ihren Sieg feiern wird, die Grundlagen geschaffen hat“ (Jaccard 1990, 21); wir verbinden diese Grenze vielmehr mit dem Jahr der ‚Restauration‘ des Romans als dominanter Gattung jener neuen Formation. Im Jahre 1928 feiert man Tolstojs Jubiläum. Ein Jahr zuvor erschien Fadeeys Roman *Razgrom* (dt. Die Neunzehn), der sich durch eine im Sinne des damaligen Parteiprogramms neu funktionalisierte Tolstojsche Stilistik auszeichnete. Ferner kannte man 1928 schon den ersten Band des großen Kosakenromans - Šolochovs *Tichij Don* (Der stille Don, beendet 1940). Auch - der nicht nur seitens der Avantgarde verfehmte - Gor'kij erscheint nun in Rußland mit weiteren Fortsetzungen seines 1925 begonnen Romans *Klim Samgin*. 1931 wird Gor'kij endgültig nach Rußland zurückkehren, 1932 Stalins Formulierung des ‚sozialistischen Realismus‘ (vgl. Gronskij 1990, 121) unterstützen und auf dem Schriftstellerkongreß von 1934 zur „Schaffung eines grandiosen erzieherischen Heldenmythos“ (Günther 1993, 135) aufrufen. Bald erhebt man seinen Roman *Die Mutter* zum Exempel der neuen „Methode“ (vgl. Sinjavskij 1990, 80-92; Günther 1993, 124-129). So wird der gänzlich ‚erzieherisch‘ fungierende ‚große‘ Roman wieder zur dominanten Gattung. Die einst erfolgreiche, den Roman in Frage stellende Novelle (vgl. Babel', *Konarmija*, Die Reiterarmee, 1926) drängt man hingegen ins Abseits. Dies geschieht mit der einer ästhetischen Umwertung treuen Lyrik oder mit der ‚intimen‘ Lyrik eines Pasternak.⁹ Mandel'stam erwies sich in *Konec romana* (Das Ende des Romans, 1928) als ein früher Prophet: Seine den Roman in Frage stellenden Texte und seine Lyrik wurden marginalisiert, er selbst vertrieben.

2. Die Periodisierung innerhalb einer Stilformation wird meistens von außerliterarischen Faktoren bestimmt: In der ersten Phase (1928-1932) wird didaktische Sachlichkeit (Berichte von Baustellen, Skizzen - *očerki*) gefordert, der ‚Produktionsroman‘ wird kanonisiert (*proizvodstvennyj roman*, den die französische Literatur schon während der Jahre 1910-1922 kannte: Pierre Hamp: *La Peine des Hommes*). In Rußland wird er durch Gladkov, *Cement*, von

1925 vormodelliert). In der zweiten Phase (1932-1936) brechen die ‚proletarischen‘ Normen im Zeichen des allgemeingültigen ‚sozialistischen‘ Normativismus rund um die Kongreßdebatte 1934 ein wenig auf, in der dritten Phase (1936-1941) werden die unmittelbar erzieherischen Texte kanonisiert (Makarenko, *Pedagogičeskaja poëma*, dt. Der Weg ins Leben, 1934-1936) und die Bearbeitung historischer Thematik gefördert (A. Tolstoj, *Petr Pervyj*, 1930-1945, Stalinpreis 1935; das Drama *Ivan Groznyj*, 1941-1943, vgl. auch im Film: Ejzenštejn/Prokof'ev: *Aleksandr Nevskij*, 1938; *Ivan Groznyj*, 1945). Von 1941 bis 1946 kommt es im Zeichen des ‚Patriotismus‘ zu gewissen Lockerungserscheinungen (Čudakova: „Versuche einer neuen Zykluseröffnung“, 1992, 58). Die Jahre 1946-1953 sind die des ‚Ždanovismus‘, der offenen ideologischen Repression. Die ‚Sowjetliteratur‘ wird aufgrund reduzierter Rezeption in die Sackgasse nicht mehr wirksamer ‚parteilicher‘ Didaktik getrieben. Die Parteilmacht wird zum ‚implizierten Leser‘ (Čudakova 1992, 57), der ‚Massenleser‘ („massovyj čitalel“) verliert jedes Interesse an der zeitgenössischen Produktion.

3. Die Periode des sozialistischen Realismus soll aber nicht nur aus der Perspektive einer vereinheitlichten Stilformation betrachtet werden. Der herrschende Normativismus läßt in dieser Zeit auch manche Strukturen entstehen, die sich aus dem Widerstand gegen die präskriptive Ästhetik ergeben. Es sind dies:

a) solche Strukturen, die Normen eines bestimmten Modells simulieren, ihnen aber auf der stilistischen und kompositorischen Ebene entgegengesetzt sind: die schon im ersten Teil von Šolochovs *Podnjataja celina* (Neuland unterm Pflug, 1932) dargestellte Stilisierung mündlicher Rede der Kosakenbauern; Leonovs archaisierende mehrdeutige Stilistik in seinen Produktionsromanen sowie die Verflechtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in *Doroga na Okean* (Der Weg zum Ozean, 1936); ferner die ‚aufgedeckte‘ Simulation Zabolockijs in *Toržestvo zemledelija* (Triumph des Landbaus, 1929-1932). Man denke auch an die extreme Verschleierung in dem verbotenen Film *Bežin lug* (Bežinwiese) oder an den bis 1958 ebenfalls mit Verbot belegten zweiten Teil des Films *Ivan Groznyj* von Ejzenštejn.

b) poetisierende oder ästhetisierende Texte, die unter günstigen Umständen am Rande der Formation erschienen (Erzählungen Paustovskijs, Naturmythopoetik bei Prišvin). Hierher gehören auch Bulgakovs Versuche, sich mittels ‚historischer‘ künstler-biographischer Thematik (Molière, Puškin) mit den herrschenden Verhältnissen auseinanderzusetzen.

c) marginalisierte, aber auf der Poetik der Avantgarde beharrende Dichtung, etwa jene Semen Kirsanovs, oder die unter günstigen Bedingungen veröffentlichte und auf breite Rezeption abzielende Lyrik Pasternaks. Hierher gehört

auch das einen ‚neuen Zyklus‘ antizipierende Poem Leonid Martynovs *Lukomor'e* (1945).

d) die mit dem Verbot der Veröffentlichung belegte ‚Alternative Literatur‘. Sie stellt oft die ‚sozialistischen‘ Normen in Frage und verrät ihre ‚Abhängigkeit vom literarischen Kontext‘ (Čudakova 1992, 58), so beispielsweise in der stilistischen Subversion, in der Dekonstruktion des sozialistischen Mythos, im Infragestellen der Utopie bei Platonov (vgl. Günther 1982) oder in der ‚phantastischen‘ Überhöhung des sowjetischen Alltags mit Anspielungen auf die literarischen Normen und den ‚literaturnyj byt‘ in Bulgakovs Roman *Master i Margarita*, den Čudakova als „das Wort am Ende des Zyklus“ neben Zoščenkos *Pered voschodom solnca* (Vor Sonnenaufgang, 1943) stellt. Es sei auch auf die Romane aus dem Nachlaß Vsevolod Ivanovs (*Užginskij kremľ* und *U*) hingewiesen.

Jenseits der direkten Beziehungen zu ‚heimatlichen‘ Normen entwickelt sich in dieser Periode die seitens der sowjetischen Behörden jetzt völlig ausgegrenzte Literatur der russischen Diaspora, die einerseits den Blick auf die russische Avantgarde richtet (Cvetaeva), sich andererseits an der Tradition des russischen Romans und am europäischen Horizont orientiert (Bunins *Žizn' Arsen'eva*, Das Leben Arsen'evs, 1927-1939) und ständig gegen die russische ideologische Tradition polemisiert, dies jedoch mit der Geste eines abgeklärten, spielenden Erzählers der Nabokovschen Romane (vgl. *Zaščita Lužina*, Lužins Verteidigung).

In dieser Periode fallen viele russische Schriftsteller den Stalinistischen Repressionen zum Opfer. Die nicht immer zuverlässigen Todesdaten der Autoren sind die folgenden:

- | | |
|-------|---|
| 1937: | Guber, Kin, Kljuev, Pil'njak, Vasil'ev, Zarudin; |
| 1938: | Arosev, Belych, Kasatkin, Kiršon, Kornilov,
Mandel'stam, Orešin, Tarasov-Rodionov, Zazubrin; |
| 1939: | Čajanov, Gerasimov, I. Kataev, Nikiforov,
Pravduchin, Tret'jakov, Veselyj; |
| 1940: | Klyčkov, Budancev, Loskutov, Makarov; |
| 1941: | Babel', Gastev, Jasieński, Vvedenskij; |
| 1942: | Charms, Kolbasev, Kol'cov, Olejnikov; |
| 1943: | Kirillov; |
| 1944: | Narbut. |

5. Der Funktionswechsel

1. Um 1953 wird auch den maßgebenden nichtliterarischen Instanzen klar, daß der Zwang des Ždanovismus aufgrund der Nicht-Rezeption und damit des Funktionsverlusts zum Scheitern der ‚parteilichen‘ Normen geführt hat. Man verurteilt die ‚Konfliktlosigkeit‘ (*beskonfliktnost'*) und fordert von der

Literatur wieder traditionelle Formen (Malenkov: „Wir brauchen neue Gogol's und Štedrins.“). Die Vorschläge für einen Funktionswechsel kommen jedoch aus der Literatur selbst. Einige werden im weiteren aufgeführt:

a) die traditionsgebundenen Vorschläge zur Restauration der kritischen Distanz des Schriftstellers durch die Form der ‚Skizze‘ (*očerk*) bei Ovečkin (*Rajonnye budni*, Alltag im Kreis, 1953), oder der Vorschlag des Instanzenwechsels innerhalb der konservierten Romanstruktur bei Leonov (*Russkij les*, Der russische Wald, 1954). Diese Vorschläge scheiterten. Bald darauf klagte der ‚findige‘ Intellektuelle im Roman Dudincevs *Ne chlebom edinyim* (Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, 1956) die Bürokratie an. Auch Pasternaks *Doktor Živago* (Italien, 1957) zeigte auf der historischen Ebene neue Möglichkeiten des Instanzenwechsels. Der Versuch, dadurch einen „neuen Zyklus“ zu eröffnen (vgl. Čudakova, a.a.O.) mißlang jedoch. Ėrenburg benannte diese Periode mit dem Romantitel *Ottepel'* (Tauwetter, 1954), ohne daß der Roman literarisch so wertvoll gewesen wäre, wie er bekannt war.

b) die Funktionserneuerungen, die daraus resultieren, daß sich die Avantgarde neue, außerästhetische Räume (z.B. Majakovskij-Platz in Moskau, Stadion ‚Lužniki‘) erschloß (rhetorische Dichtung Evtušenkos, Voznesenskij's, Achmadulinas) und denen um 1956 eine ‚Tonbandrevolution‘ der jenseits der Zensur verbreiteten lyrischen ‚gesungenen‘ Texte (Okudžava, Matveeva, später Vysockij) folgte.

c) die fiktionale Bearbeitung der verdrängten, geschichtlichen, aber noch aktuellen Tragik, die man mit der ‚Wirklichkeitstreue‘ der ersten Erzählungen Solženicyns erlaubte, in der Groteske Dombrovskij's (*Chranitel' drevnosti*, Der Bewahrer des Altertums, 1964) noch tolerierte, aber in der tradierten Form des „großen Romans mit einer neuen moralischen Instanz“ (Solženicyn, *Rakovyj korpus*, Die Krebsstation, 1968) aus dem Bereich der ‚gedruckten Literatur‘ (‚pečatnaja literatura‘) verbannte.

d) die stilistische Subversion durch den Slang des ironisierenden jugendlichen Erzählers in der Jeans-Prosa Aksenovs und anderer ‚Junost‘-Autoren, welche nach dem Erfolg der Erzählungen Solženicyns der Jahre 1962-1963 (besonders *Matrenin dvor*, Matrenas Hof) weiterentwickelt wurde.

2. Die Übergangsperiode bringt den Funktionswechsel hervor. Der Begriff des sozialistischen Realismus verliert seine normative Bedeutung. Die Normen sind jetzt weniger streng, die Repression von Kunst und Literatur (vgl. die Hetze gegen die abstrakte Malerei) bleibt jedoch: um 1968 ist die erste Phase einer neuen Periode beendet. Solženicyns Romane erscheinen im Ausland, es beginnt die Zeit einer Osmose von gedruckter Literatur, illegalem Textvertrieb und im Ausland gedruckter Texte. Mit dem Prozeß gegen Daniél' und Sinjavskij (1965) und der Emigration Terc-Sinjavskij's (1973), der Ausweisung

Solženicyns (1974) und Aksenovs (1980) beginnt die Entstehung einer neuen literarischen Diaspora. Dieses Mal kann sie aber die immer noch ‚sowjetische‘ Literatur beeinflussen. Desweiteren sei auf das Wirken nicht-russischer Autoren im russischsprachigen Raum hingewiesen (Ajtmatov, Iskander, Gamzatov u.a.). Eine neue Phase beginnt, und es bilden sich die Voraussetzungen für das Anbrechen einer weiteren Periode, die wir vorläufig als ein mit der Postmoderne korrespondierendes, postsoziorealistisches Textgefüge charakterisieren können. Auf eine an den Texten festzumachende Periodisierung und Bezeichnung dieser Periode werden wir wahrscheinlich noch warten müssen.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. getrennte Kapitel *Dekadentstvo, Impressionizm* und *Simvolizm* schon bei Michajlovskij 1939, 64-101, 220-259.
- ² Über die „ritmika modernistov“ spricht schon 1921 Jakobson, vgl. 1987, 273.
- ³ Vgl. den Gebrauch des Begriffs ‚Neoavantgarde‘ gegenüber ‚historischer Avantgarde‘ bei Smirnovs 1982, 122-130.
- ⁴ Vgl. auch konkurrierende Begriffe wie „preodolevšij simvolizm“, Žirmunskij 1928, 278ff., ‚Postsymbolismus‘ bei Smirnov 1977, 101ff., später von ihm als ein übergreifender „Kulturbegriff“ neben der „historischen Avantgarde“ eingeführt, 1982, 72ff.
- ⁵ Vgl. auch die ‚afrikanische‘ Ikonizität Gumilevs in *Romantičeskie cvety*, Romantische Blumen, 1903-1907.
- ⁶ Vgl. Lotmans Beobachtungen zur „kinematografičnost“ bei Blok 1981, 23.
- ⁷ Vgl. die allgemeine Neigung der ‚Serapionsbrüder‘ und Grins zu ‚westlichen‘ Lösungen sowie die expressionistischen Elemente in Fedins *Goroda i gody*, Städte und Jahre, 1924.
- ⁸ Vgl. die Rückblende in Fedins *Goroda i gody* oder die erzählerische Spiegelperspektive in Leonovs *Vor*, Der Dieb, 1927.
- ⁹ Vgl. den doch mißlungenen Versuch Bucharins, diese Lyrik 1934 Majakovskij gegenüber aufzuwerten.

Literatur

- Čudakova, M. 1992. „Literatura sovjetskogo prošlogo kak istoriko-literaturnaja problema“. *Šestye tynjanovskie čtenija*, Riga: Moskva, 57-60.
- Ėjchenbaum, B. 1929. *Literatura*, Leningrad: Priboj.
- Flaker, A. 1991. „Konstruktivnyj roman 20-ych gg“, *Russian Literature*, XXXIX-I, 47-56.
- Gor'kij, M. 1957. *Pis'ma o literature*, Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Gronskij, I. 1990, E. Dobrenko (Hrsg.), *Izbavlenie ot miražej. Socialističeskij realizm segodnja*, Moskva: Sovetskij pisatel', 119-123.
- Günther, H. 1982. „Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30er Jahre“, *Wiener Slawistischer Almanach* 9, 165-186.
1984. *Die Verstaatlichung der Literatur*, Stuttgart: Metzler.
1993. *Der sozialistische Übermensch*. Stuttgart: Metzler.
- Hagemeister, M. 1989. *Nikolaj Fedorov*, München: Sagner.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus*. Wien: Akademie der Wissenschaften.
1989. *Der russische Symbolismus*, I. Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Jakobson, R. 1976. "Dominanta", *Chrestomatija po teoretičeskomu literaturovedeniju*, I. Tartu: Gosudarstvennyj universitet, 57-62.
- Lotman, Ju. 1981. „Blok i narodnaja kul'tura goroda.“ *Blokovskij sbornik*, IV, Tartu: Gosudarstvennyj universitet, 7-25.
- Mehring, F. 1929. *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, 2, Berlin.
- Michajlovskij, B. 1939. *Russkaja literatura XX veka*, Moskva: Učpedgiz.
- Mierau, F. 1987 (Hrsg.). *Russen in Berlin*, Leipzig: Reclam.
- Sinjavskij, A. 1990. „Roman Gor'kogo „Mat“ - kak rannij obrazec socialističeskogo realizma“. E. Dobrenko (Hrsg.), *Izbavlenie ot miražej. Socialističeskij realizm segodnja*, Moskva: Sovetskij pisatel', 80-92.
- Smirnov, I. 1977. *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich sistem*, Moskva: Nauka.
- Smirnov, I. 1982. I. R. Döring-Smirnova, I. P. Smirnov, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury*, Salzburg: NRL.

Tolstoj, L. 1855. *O literature*, Moskva: GICHL.

Žirmunskij, V. 1928. *Voprosy poëtiki*, Leningrad: Academia.

Rainer Grübel

**DIE EPOCHÉ DES VASILIJ ROZANOV.
PROBLEME DER LITERARISCHEN PERIODISIERUNG UNTER
DEM BLICKWINKEL DER SICH BEWEGENDEN UND
STILLSTEHENDEN ZEIT**

Мысль, что человекъ въ самомъ дѣлѣ дѣлаетъ исторію – вотъ самая яркая нелѣпость; онъ въ ней живетъ, блуждаетъ безъ всякаго вѣдѣнія для чего, к чему.

Der Gedanke, der Mensch mache tatsächliche die Geschichte, ist die klarste Ungereimtheit; er lebt in ihr, irrt herum ohne jedes Wissen wofür, wozu.

Rozanov 1899, 126.

Все <облекается> в одежды, и история самая есть облечение в одежды незримых божеских планов.

Alles ‚kleidet sich‘ in Gewänder, und die Geschichte selbst ist das Einkleiden der unsichtbaren göttlichen Pläne in Gewänder.

Rozanov 1970 [1918], 544.

1. Vorbemerkung

Мы до того привыкли к безличному процессу истории, что всякого человека рассматриваем только как средство для чего-то. Это, наконец, утомляет; это, наконец недостойно. Человек вовсе не хочет быть только средством, он не вечный учитель в словах своих, не выючное животное, которое несет какие-то вклады в «великую сокровищницу человечества», с благодарностью от современников и в назидание потомства. Он просто свободный человек, со своею скорбью и со всеми радостями, с особенными мыслями, которые его занимают вовсе не потому, что ими можно пополнить «сокровищницу». Разве не достаточно измучен человек, чтоб еще растягивать его по всем направлениям, принаравливая к одному, дотягивая до другого, обрубая на третьем. Оставьте его одного, с собою: он вовсе не материал для теории, он живая личность, «богоподобный человек». Умейте подходить к нему с

любовью и интересом, и он раскроет перед вами такие тайны души своей, о которых вы и не догадываетесь.

Wir haben uns so sehr an den unpersönlichen Prozeß der Geschichte gewöhnt, daß wir einen jeden Menschen nur als Mittel für etwas betrachten. Letzten Endes ist das ermüdend; letzten Endes ist es unwürdig. Der Mensch will überhaupt nicht nur Mittel sein, er ist in seinen Worten nicht der ewige Lehrer, nicht das Lasttier, das seinen Teil zur „großen Schatzkammer der Menschheit“ beiträgt, unter dem Dank der Zeitgenossen und zur Erbauung der Nachfahren. Er ist einfach ein freier Mensch mit seinem Leid und seinen Freuden, mit seinen besonderen Gedanken, die ihn durchaus nicht zu dem Zweck beschäftigen, damit die „Schatzkammer“ füllen zu lassen. Ist der Mensch denn nicht zur Genüge gepeinigt, daß man ihn auch noch nach allen Seiten strecken, ihn dabei an das eine anpassen, zum anderen hinziehen und beim Dritten verkürzen muß. Laßt ihn doch allein, für sich: er ist doch gar nicht Material für eine Theorie, ist eine lebendige Person, ein „Mensch nach Gottes Ebenbild“. Seid imstande, euch ihm mit Liebe und Interesse zu nähern, und er wird euch Geheimnisse seiner Seele eröffnen, die ihr nicht einmal für möglich haltet.

Mit diesem vor hundert Jahren geäußerten Gedanken ruft uns der russische Schriftsteller und Denker Vasilij Rozanov¹ die im Angesicht der Postmoderne durchaus aktuelle Fragwürdigkeit unseres Unternehmens in zweierlei Hinsicht ins Bewußtsein. Lassen wir nicht einerseits wesentliche Seiten eines Menschen außer acht und verkürzen wir nicht sein Lebenswerk sträflich, wenn wir unsere Betrachtung auf jene in bestimmter schriftlicher Form niedergelegten Artefakte beschränken, die geeignet erscheinen, in die Schatzkammer der Weltliteratur einzugehen? „Ist der Autor nicht doch wichtiger als sein Stil?“ hat vor drei Jahren der Slavist Hans Rothe gefragt.² Und verfälschen wir nicht andererseits das Œuvre eines Autors, wenn wir es in die wie auch immer angelegten Raster einer räumlichen Gliederung und die wie auch immer geschnittenen Perioden einer zeitlichen Ordnung pressen? Das Prokrustesbett, auf das der Mensch als ein Gegenstand klassifizierender oder periodisierender Betrachtung gespannt wird, die Lagerstatt, in der wie zur Marter unter den Schlägen des Hammers die Knochen krachen,³ steht ungenannt als schreckendes Bild bereit, wenn Rozanov der historischen Arbeit das Strecken und Kürzen, das Hauen und Hacken zum Verfahren gibt.

Die *s y s t e m a t i s c h e* Klassifikation hat fast zeitgleich mit Rozanovs Kritik am Historismus der italienische Ästhetiker Benedetto Croce am Beispiel der Gattungslehre verworfen. Ein jedes sprachliche Kunstwerk sei aufgrund seiner spezifischen Intuition und Expression eine Erscheinung *sui generis* und mit keiner anderen gleichzusetzen.⁴ Die Begründung für die

Abwehr der ästhetischen Klassifikation - sie liegt bei Croce in der Gegenüberstellung von ästhetischer und logischer Tätigkeit, von „intuizione“ und „espressione“ auf der einen und „concetto“, also dem Entwurfscharakter, auf der anderen Seite - kann uns hier nicht beschäftigen.⁵ Wir sollten jedoch ihre Quelle in der philosophischen Tradition des Nominalismus festhalten, einer Lehre also, die Allgemeinbegriffen keine Realität, sondern nur den Charakter beliebiger Benennungen zubilligt. Gattungsbegriffe sind aus der Perspektive der nominalistischen Betrachtungsweise nichts als Schall und Rauch.

Die Gattungsbezeichnungen gehören durch ihren ausdrücklichen oder stillschweigenden Bezug auf ein Gattungssystem zu jenen Ausdrücken von Ästhetik und Literaturwissenschaft, die das unüberschaubare Meer der literarischen und ästhetischen Erscheinungen räumlich zu ordnen suchen. Mutatis mutandis fügen sich die Periodenbegriffe durch ihre Grundlegung in einer chronikalischen Reihe in die Ordnung jener Ausdrücke ein, welche das Chaos der Texte zeitlich zu gliedern trachten. Analog zu Croces Ablehnung von Begriffen der systematischen Literaturwissenschaft und Ästhetik lassen sich die Periodenbezeichnungen als leere Kategorien kennzeichnen, als Ordnungsbegriffe also, denen keine künstlerischen Erscheinungen, vor allem aber keine Kunstwerke entsprechen. Die Geschichtlichkeit der Literatur löst sich auf, wenn wir die Kunstwerke nicht auch als nacheinander gewordene, sondern nur als gleichzeitig existente begreifen. „The whole of the literature of Europe from Homer has a simultaneous existence and composes a simultaneous order“ bekräftigt etwa T.S. Eliot diese Anschauung.⁶

Mit dieser Einsicht könnten wir - auch unter Berufung auf Rozanov - das Vorhaben für gescheitert erklären, sein Werk den geläufigen Periodenbegriffen der russischen und europäischen *historia literaria* anzubequemen, wäre es nicht so, daß Rozanov die historische Klassifikation am Schluß eines Aufsatzes verwirft und selbst die russische literarische Kritik des 19. Jahrhunderts zur dreigliedrigen historischen Ordnung einer Folge von ästhetischer, ethischer und wissenschaftlicher Kritik fügt. Nach der ästhetischen Betrachtungsweise Belinskijs und der ethischen Literaturkritik Dobroljubovs sei man nun in das Zeitalter ihrer wissenschaftlichen Erörterung eingetreten. Nach dieser dritten Phase ist keine künftige andersartige Zeitstufe mehr vorstellbar. Die eigene Zeit ist wieder einmal Ziel und Ende der literarischen sowie der literaturkritischen Geschichte.

Bei strenger Betrachtung entwirft Rozanov freilich gar keine Folge von Perioden, wie sie ein Entwicklungsmodell fordert, sondern eine dreigliedrige Typenlehre der Kritik. Diese typologische Dreiheit begegnet ähnlich in seinem Gogol'-Aufsatz als dreigliedrige Stilistik des neunzehnten Jahrhunderts (die Stile Karamzins, Puškins und Gogol's) und andernorts in seiner religiösen Typologie; nicht ganz unabhängig von Danilevskijs ethnischer Typenlehre und Solov'evs

Entwurf der Alleinheit charakterisiert Rozanov den Katholizismus als abstrahierenden Universalismus, den Protestantismus als isolierenden Individualismus und die Orthodoxie als die Vereinbarung dieser Gegensätze (Rozanov 1906, 182ff.).⁷

Es wäre ein höchst unwahrscheinlicher Zufall, wenn sich das Gewordene stets in genau drei Schritten vollzogen hätte und sich dem Betrachter gleichsam von selbst als Folge von drei Typen darböte. Viel näher liegt die Vermutung, daß diese historische Grundgliederung das Muster der menschlichen Existenz - Geburt, Leben und Tod - und das dazu stimmende übersichtliche aristotelische Schema des Textes - Anfang, Mitte und Ende - zum bewußten oder unbewußten Vorbild für die Betrachtung des Geschichtlichen wählt; so schon in der griechischen zyklischen Figur einer Folge von goldenem, silbernem und eisernem Zeitalter und noch in der epochalen Gliederung der abendländischen Kultur in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Der Bestimmung des eigenen Standortes bieten sich dann drei prominente Grundpositionen an: zu Beginn einer historischen Periodenfolge (Adventismus), an ihrem Ende (Apokalyptik) oder aber in ihrer Mitte. Letztlich bilden ästhetische und literarische Periodisierungen ja nichts anderes als die moderne literarisierte Form kalendarischer Mythen, kosmogonischer Zyklen und eschatologischer Modelle.⁸

Wo eine kulturelle Phase wie der Klassizismus auf die Geltung eines Gattungssystems eingestellt ist und dieses im Einklang mit der literarischen Praxis auch im literaturkritischen Diskurs eines Boileau,⁹ eines Gottsched oder eines Lomonosov zu definieren, wenn nicht gar zu kanonisieren trachtet, sprengen Sturm und Drang oder die Romantik die Ketten des Gattungsgefüges und kennen dann auch keine übergreifende Gattungsordnung, etwa aus der Feder von Hamann, Byron oder Gogol'. Auf analoge Weise zeigt eine Kultur wie der Realismus, die das Gesamt des geschichtlichen Ablaufs über das Einzelgeschehen und entsprechend auch die literarische Folge über das Einzelwerk stellt, ein heftiges historisches Gliederungseros. In der russischen Kultur belegen schon Belinskij und noch Boborykin diese literaturkritische Praxis. Demgegenüber darf der Anspruch, das große Einzelwerk stehe wie der große Augenblick über der literarischen Folge der Texte oder der Kette von Ereignissen, eine literaturkritische Entsprechung erwarten, welche die literarische Geschichte zugunsten der Einzelwerkbetrachtung auf die hinteren Ränge des hochgeschätzten Kulturgeschehens verweist.

Die Wirklichkeit wäre zu einfach oder - wie Rozanov sagt - zu ermüdend, und zu unwürdig, wenn sie sich diesem schlichten Muster des Gegensatzpaares fügte. Wir haben es wohl eher mit einem breiten Band von Möglichkeiten zu tun, zwischen dessen Endpunkten vielfältige Abstufungen zu gewärtigen sind. Die Gleichgültigkeit der Unzeitlichkeit sollte bei uns gegenüber der von der Posthistoire nahegelegten grundsätzlichen Ablehnung jeder chronikalischen

Gliederung ebenso Skepsis hervorrufen wie gegenüber jener rigorosen, die Zukunft im Einklang mit der Prädestinationslehre vorwegnehmenden historischen Ordnung, die der Historismus seit Hegel den Geschehnissen übergestülpt hat.

Stellen wir uns vor, daß die Ereignisse nicht - wie bei Hegel oder Lukács - in ein vorgegebenes, zeitlich gegliedertes Gefüge eintreten und ihr Muster auf diese Weise erfüllen, sondern ihr Geworden-Sein, ja selbst den Rahmen ihres Werdens selbst erzeugen. Sie können sich selbst - im oben eingeführten Bild gesprochen - als Anfang, Mitte oder Ende setzen und damit auch auf das vorangehende und das künftige Geschehen deutend und wertend zurückwirken. Kunstwerke tragen in solcher Betrachtung nicht nur zur Bildung künstlerischer Perioden bei, sondern setzen ihrem Bestand, ihrer Geltung und vor allem ihrer Einheitlichkeit Widerstand entgegen. Manche von ihnen mögen sich gerade dadurch auszeichnen, daß sie sich jeglicher Periodisierung widersetzen. Damit stehen sie in historischer Betrachtung zwar nicht über oder außerhalb der Perioden, doch macht es auch keinen Sinn, ihnen eine temporale Gliederung vor- oder überzuordnen.

Es geht hierbei um mehr als um eine desautomatisierende Innovation, so wie sie der russische Formalismus zum ästhetischen Grundprinzip erhob, weil die Aufhebung des Automatisierten notwendig - wenn auch negativ - auf den Automatismus des Vorgängigen eingestellt ist. Auch der Zweischritt des Stiftens und Durchbrechens einer ästhetischen Norm bindet das Kunstwerk unweigerlich an eine chronologische Folge,¹⁰ die ja nur für die Zeitgenossen als umwälzendes Ereignis spürbar ist. Aus der Retrospektive der später Lebenden lassen sich die normbrechenden Kräfte nicht ästhetisch erleben, sondern nur intellektuell einsehen.

2. Epoché als Stillstehen der Geschichte

Die Erlösung ist der Limes des Fortschritts.

W. Benjamin (I, 3: 1235)

Das dem heutigen ‚sensus communis‘ geläufige Bild vom historischen, zum Beispiel biographischen Ablauf ist weitgehend mechanisch; es mischt zwei Bestandteile, zum einen den astrologisch-numerischen Sprung der kalendarischen Chronologie, die einst die Zeit von der Erschaffung der Welt, dem Beginn eines Reiches oder eines Lebens bis zu einem geoffenbarten, geweissagten oder berechneten Ende zählte und zum anderen die von Newton wissenschaftlich begründete Vorstellung eines unumkehrbaren Zeitkontinuums. Die vektoral angelegte Zeitdauer erscheint so gegliedert durch Zeitgrenzen wie Geburt, Neujahr, Hochzeit, Kriegsbeginn und Silvester, Scheidung, Waffenstillstand

oder Tod. In der Literaturgeschichtsschreibung entsprechen diesen Grenzen von Beginn und Ende Debüt und letztes Werk als Marksteine einer angenommenen Werkkontinuität.

Seit dem Mittelalter an einen Tages- und Lebensrhythmus nach Kalender und Uhr gefesselt, relativieren wir das unstetige innere Zeiterleben durch die scheinbar stetigen Daten einer äußeren, vermeintlich objektiven Wirklichkeit. Kalendrische Chronologie und Zeitsegmentierung durch die Uhr pochen auf eine Äquivalenz von Jahrhunderten, Jahrzehnten, Jahren, Tagen und Stunden, wo wir die Phasen des Lebens als durchaus ungleichwertig erleben, wo wir gute von schlechten Tagen oder Stunden, große von kleinen Jahren, Wochen des Glücks von solchen des Unglücks scheiden.

Die chronologische Ordnung hat Sinn als Teil einer Eschatologie, in der sie die Interimsphase zwischen Anfangs- und Endzeit kalkulierbar macht. Fallen die äußeren Grenzen fort, sehen wir uns tatsächlich in einem Zeitkontinuum ohne Beginn und Schluß, ist das Zählen der in der Tat dann unzähligen äquivalenten Einheiten nur noch ridikul. Will man sich aus dieser sinnlosen Mechanik lösen, empfiehlt es sich entweder, auf die Chronologie ganz zu verzichten oder aber die dem mechanischen Zeitalter eigentümliche Trivialvorstellung einer kontinuierlichen Zeit aufzugeben zugunsten von Phasen der Beschleunigung und der Verlangsamung, ja von Zeitsprüngen und Zeitlöchern. Der ‚beschleunigten Entwicklung‘, wie sie Gačev bereits in die vergleichende Literaturgeschichtsschreibung eingeführt hat, stehen dann auch ihre Verlangsamung, ja ihr Stillstand und der Sprung aus der Zeit als alternative Optionen zur Seite.

Epoché (ἐποχή) nannten die Griechen das Innehalten bei der Suche nach der Wahrheit.¹¹ Epoché wollen wir hier nicht den Einschnitt, sondern den Einbruch der Nichtzeit in die Zeit eines Vorgangs nennen. Die zentrale These sei vorangestellt: Alle großen Werke erheben nicht so sehr Anspruch auf das Vorantreiben einer Entwicklung, einer Evolution, durch die sie sich ja selbst relativieren, wenn nicht gar überflüssig machen, sondern auf die Epoché, auf jenen Stillstand der Zeit, in deren Dimension allein ihnen auf Dauer Dignität zukommen kann. Anders gesagt: Alle Kunstwerke sind als kreative Erscheinungen unumgänglich auf die Störung jeder Kontinuität - auch einer Kontinuität der Diskontinuität - angelegt, welche sie in Elemente einer ihnen fremden äußeren Stetigkeit überführt. Es ist ja vor allem die Perspektive des Literaturhistorikers, welche das Kunstwerk zum Glied in der von ihm konstruierten Kette der Erscheinungen macht.

Als Gewordenes präsentiert sich das Kunstwerk zunächst durch den Schöpfungsakt. Doch ist dieser, wie schon Nietzsche (1980, II: 152) hervorhob, dem Betrachter des fertigen Œuvre verborgen, und wir fügen hinzu: notwendig verborgen. Erst im Rezeptionsakt trägt der Zuhörer oder Leser dem Ereignis Kunstwerk von außen (meßbare) Zeit zu, wird das Kunstwerk erneut ein Werdendes.

Da es aber als Artefakt ein bereits Fertiges ist, steht ihm (anders als dem Leben des Lesers) keine offene Zukunft bevor. Der Rezipierende hat die Möglichkeit, das Aufnehmen des Artefakts abzubrechen oder aber zu wiederholen. Das Artefakt, ob ‚offen‘ oder ‚geschlossen‘, ob fragmentarisch oder in seiner Architektur vollendet, ist im Augenblick seiner Präsentation fertig. Andernfalls ist es nicht da, sondern wird erst geschaffen, und der Leser wird zum Autor.

Den historischen Vorstellungen und damit auch den Periodisierungsmodellen liegen die beiden Prinzipien von Dauer und Wechsel, von Kontinuität und Diskontinuität zugrunde. Auch die naturwissenschaftlichen Zeitentwürfe machen sich das Widerspiel von temporaler Stetigkeit und Unstetigkeit zunutze. Jüngst haben Cramer und Kaempfer (1990) zyklische (reversible) und lineare (irreversible) Zeit als Doppelstruktur zur Figur des „Zeitbaums“ gefügt. Hieran ist vor allem bemerkenswert, daß nach Kreis, Pfeil und Punkt (Gendolla 1991) wie zuvor schon bei Zelinskij (1978) erneut der Baum (vgl. ‚Weltenbaum‘,¹² ‚Baum des Lebens‘, ‚Stammbaum‘ usw.) zur Grundfigur chronotopischen kulturellen Denkens, zum Inbegriff eines Zeitmodells erhoben wird. Es handelt sich dabei nun gerade um jene Großmetapher, die in Rozanovs poetischer Mythe neben Sonne und Phallus den obersten Rang einnimmt. Zum anderen gilt es festzuhalten, daß dieser Entwurf einen neuen Typus von Chronotop entfaltet, indem er den Raum als „gebremste Zeit“ modelliert und damit die Konzeption der Zeit als vierter Dimension des Raums auf den Kopf stellt. Hier nun finden wir unsere Intuition einer eben nicht notwendig gleichförmigen Zeit aufs Schönste bestätigt.

Zum zweiten aber ist im Modell von Cramer und Kaempfer der Kosmos insofern unabgeschlossen, als er einen der eigenen Zukunft nicht kundigen Prozeß bildet. Damit ist die Eschatologie zugleich aufgegeben und gerettet, da ihr wesentlicher Inhalt, die Kenntnis der eigenen wie auch immer verschlüsselten Zukunft, zugleich unbekannt aber eben doch potentiell auch apokalyptisch ist. Im Weltbild der zeitgenössischen Physik wird der Kosmos somit selbst agnostisch, wenn nicht gar apophatisch.

Zyklische Bewegung ist hier insofern relativiert zur Idealvorstellung, der eine ahistorische Bewegung entspricht, als aus dieser Sicht ein jeder Zyklus auf die Dauer Störfaktoren ausgesetzt und unter der Wirkung „seltsamer Attraktoren“ („strange attractors“) aus dem Gleichmaß gebracht wird. Der strukturhaltende Prozeß ist demnach überlagert von einem irreversiblen, chaotischen, „kreativen“ Prozeß, welcher erst dem Vorgang Geschichtlichkeit verleiht. Indes die Uhr mit dem Planetensystem, den Jahreszeiten und dem Herzschlag den strukturstabilisierenden Systemen zugeordnet werden kann, finden sich bei Cramer und Kaempfer der Urknall, das Wetter, Geburt und Tod sowie die Kunstwerke in die irreversiblen, „evolutiven“ Systeme eingereiht. Es läßt sich jedoch zeigen, daß wie der Herzschlag durch sein Aussetzen auch in die Reihe der irreversiblen

Vorgänge einrücken kann, umgekehrt die Kunstwerke wie unter evolutionärem so auch unter strukturerhaltendem Gesichtspunkt zu betrachten sind.¹³

Für die Literaturgeschichte ist wie für die Kulturgeschichte allgemein eine Doppelbetrachtung zu erwägen, die ein modifiziertes äußeres Modell der Evolution mit einem inneren Modell der stillstehenden Zeit verbindet, eben der Epoché. Gilt aus evolutionärer Perspektive für das Werk in jedem gegebenen Moment das Prinzip des „nicht mehr“, so erhebt das Kunstwerk von innen heraus Anspruch auf die Geltung des Prinzips „(schon) immer“. Der inneren blitzartigen Epiphanie treten die äußeren Entwürfe der Progression und Regression, des Fortschritts und des Verfalls, zur Seite. Anders gesagt: der Zeitpunkt der vollgültigen Wertgegenwart, der Epiphanie, ist erfüllt von einer konzentrierten Punktzeit ohne Ausdehnung, während die ausgedehnte Zeitstrecke der Entwicklung eine gestreckte Zeit voraussetzt, die den Moment zu verneinen sucht und zu vernichten droht. Gegen diese Auslöschung des Zeitpunkts zugunsten der Zeitstrecke, der Jetztzeit zugunsten von Vor- und Nachzeit, hat Rozanov mit seinem Werk Einspruch erhoben.

Benjamin hat zwei Jahrzehnte später von der Monade gesprochen, in deren Struktur „das Zeichen einer messianischen Stilllegung des Geschehens“ erkennbar werde. Dem Hegelschen Bild von der Dynamik des Denkens tritt komplementär ein von Leibniz befruchtetes Ikon zur Seite, das zum einen (wie Rozanov) auf jüdische religiöse Traditionen zurückgreift, zum anderen aber wesentlich von der Vorstellung der „Konstellation“ zehrt. Dieser Haltepunkt ist demnach zunächst räumlich konstituiert und weicht so schon von der primär zeitlichen Fundierung im Historismus ab:

Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stilllegung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.¹⁴

Es ging auch Benjamin tatsächlich um nicht weniger als um die „Zerschlagung der Vorstellung von einem Kontinuum der Kultur“¹⁵ und damit um die Zerstörung der Vorstellung vom permanenten Fortschritt. Mit dem räumlichen Bild der Konstellation, des Zusammen-Gestellten, stiftet er eine topisch begründete Strukturgleichheit zwischen Erkenntnismoment und erkanntem Moment, die sich noch stets an die Historizität als sinnstiftenden Zusammenhang klammert:

Vergangenes historisch artikulieren heißt: dasjenige in der Vergangenheit erkennen, was in der Konstellation eines und desselben Augenblicks zusammentritt. Historische Erkenntnis ist einzig und allein möglich im historischen Augenblick. Die Erkenntnis im Augenblick aber ist immer eine Erkenntnis von einem Augenblick.¹⁶

Benjamin erlage mit dieser, die Schau des nicht an den Augenblick Gebundenen ausschließenden These, augenblickliche Erkenntnis habe stets einen Augenblick zum Gegenstand, trotz aller Losungsbemuhungen noch stets dem Historismus, wenn er den Moment nicht als Stillstand der Zeit faßte. In seiner Verwobenheit mit anderen Geschehnissen ist das einzelne Ereignis (auch kausal) kontext-tuiert; durch die stets gegebene Möglichkeit, auf das Ereignis sprachlich Bezug zu nehmen, wird das Ereignis potentiell kontextfrei. Wie im Exemplum ein historisches Geschehen aus seinem Zusammenhang herausgelöst und als allgemeine Wahrheit der Erkenntnis des gegenwärtigen Geschehens zum Vorbild dient, so verleiht die Zitierbarkeit des augenblicklichen Geschehens die Potenz einer den Moment iberdauernden Gültigkeit. Durch solche Geltung iber den Moment hinaus wird die zeitliche Bindung des augenblicklichen Ereignisses aufgehoben:

Die Geschichte hat es mit Zusammenhängen zu tun und mit beliebigen Kausalketten. Indem sie aber von der grundsätzlichen Zitierbarkeit ihres Gegenstandes einen Begriff gibt, muß derselbe in seiner höchsten Fassung sich als Augenblick der Menschheit darbieten. Die Zeit muß in ihm stillgestellt sein.¹⁷

Die Zitierbarkeit des Zeichens bietet die Gelegenheit, die Erscheinung aus dem zwanghaften Zusammenhang des Gewordenen zu lösen und einzufügen in den freien Kontext des Seienden. Ihre angemessene literarische Theorie und Methode ist die Intertextualität; die Rezeptionsgeschichte dagegen fügt den wahrgenommenen Text erneut in eine historische Perspektive ein, als deren chronologischer Orientierungspunkt die Gegenwart des Wahrnehmenden dient.

Die Doppelperspektive von zeitlicher Beschränkung und iberzeitlicher Gültigkeit läßt sich bis in die fruhgriechische Philosophie zurückverfolgen, bis zum Nebeneinander der Entwicklungslehre des Heraklit und der Ontologie des Parmenides im fünften vorchristlichen Jahrhundert. Heraklit hat am Beispiel des Flusses die Bewegung des Seienden vorgeführt: „Wer in denselben Fluß steigt, dem fließt anderes und wieder anderes Wasser zu.“¹⁸ Ebenso steigen wir bei jeder Lektüre ein und desselben künstlerischen Textes jedesmal in ein anderes Werk ein. Nicht nur das Kunstwerk ist bei erneuter Lektüre ein anderes geworden, auch wir selbst haben uns verändert; oder in den Worten des Heraklit: „Wir steigen in denselben Fluß und doch nicht in denselben; wir sind es, und wir sind es nicht.“ In seiner Vorstellung von der Bewegung als dem Umschlagen der Gegensätze ineinander und vom Kampf als Motor der Entwicklung scheinen auch Momente des Historismus vorgeprägt.

Für Parmenides (wie auch für seinen Schüler Zenon) war alles Sein dagegen von Unveränderlichkeit bestimmt:

Aber unbeweglich ruht es [das Seiende] in den Grenzen gewaltiger Bande, ohne Anfang und ohne Ende; sind doch Entstehen und Vergehen in die äußerste Ferne verschlagen! Denn feste Überzeugung hat sie verjagt. Und als dasselbe verharrt sie an derselben Stelle und ruht in sich selber, und so bleibt es doch fest an seinem Platz.¹⁹

Von Perikles und Anaximander vorbereitet, wird der Widerspruch zwischen der Beständigkeit und dem Wechsel bei Platon aufgelöst in die Vernunftkenntnis des beständigen Seins (Kosmos) und in die Sinneswahrnehmung des wechselnden Werdens (Chaos).²⁰ In der Rezeption wie in der Produktion ist das Kunstwerk durchweg geschichtlich: Als „Gemachtes“ steht es in einem ganz und gar historischen Zusammenhang.²¹ Als ästhetisches Objekt dagegen, als Kunstwerk in der Vorstellung von Autor und Leser (Hörer) streift es die historische Folie ab und erhebt Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Der Chronotop des Zeitbaums ist im Gegensatz zu dem allen geläufigen literarhistorischen Chronologien zugrundeliegenden Konzept des linearen Zeitvektors charakterisiert von Verzweigungen, die es gestatten, neben der diachronen Abfolge auch synchrone Alternativen zu modellieren. In diesem Modell, das bei graphischer Darstellung die Struktur eines Fließdiagramms annimmt, folgt nicht etwa eine Periode wie der Symbolismus notwendig der anderen, etwa dem Realismus oder Naturalismus, sondern es kann der Symbolismus zeitgleich mit Realismus und Naturalismus auf Entwicklungsstränge der Romantik zurückgreifen.

Der evolutionäre Zeitbaum gestattet es überdies, die axiomatisch-kulturelle Stratifikation in die literarhistorische Betrachtung und Darstellung mitaufzunehmen, also neben Symbolismus und Avantgarde die weiterwirkende realistische und trivialrealistische Kultur und Literatur darzustellen, an der dann das Modell des ‚Sozialistischen Realismus‘ fortstrickt. So wird die alternative Herleitung gerade des SozReal aus der Moderne oder aus einem trivialisierten, melodramatischen Realismus nicht zu einer Disjunktion, sondern zu einer Konjunktion.

Benjamin hat den säkularisierten religiösen Urgrund der Universalgeschichte bloßgelegt. Er verweist mit dem Ritus jedoch über die Eschatologie zurück auf die vorliterarische archaische Praxis, die nicht sprach, sondern vollzog. Wie Rozanov gegen die, solcher mythischen Tätigkeit näherstehende Poesie gewandt, sucht er in der Prosa das Medium seiner historisierenden Sicht:

Die Idee der Universalgeschichte ist eine messianische.
Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keine Festgesänge. Seine Sprache ist integrale Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat und von allen Menschen verstanden wird (wie die Sprache der Vögel von

den Sonntagskindern). – Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen (die Arten der Kunstprosa als das Spektrum der universalhistorischen – im Erzähler).²²

Wählt Benjamin die säkularisierte Form der Heilsgeschichte zu seinem Darstellungsmodus, geht die Rolle des weltgeschichtlichen Erlösers bei ihm auf in der Maske des utopischen Erzählers, so treibt Rozanov das Erzählen zurück in einen utopiefreien religiösen Horizont. Der jüdisch-deutsche Kritiker bespricht den narrativen Augenblick, der russische Schriftsteller erzeugt ihn.

3. Diskrepanzen bei der Einordnung von Rozanovs Werk in der Literaturgeschichtsschreibung

Russische wie außerrussische Literaturgeschichtsschreibung bieten für Person und Werk Rozanovs ein eigentümliches Bild. Bald werden sie der Periode des russischen Symbolismus, vor allem ihrer dekadenten Phase zugeschlagen,²³ bald der gesamten russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts entgegengesetzt.²⁴ Anderen wiederum erscheinen sie als Wegbereiter der post-symbolistischen Avantgarde, und wieder andere wollen sie nicht nur aus der russischen Literatur, sondern sogar aus der Weltkultur überhaupt ausschließen. Gegenwärtig wird der Schriftsteller als Vorläufer oder gar Stammvater der russischen Postmoderne entdeckt.²⁵

In den 50er Jahren hat der in Amerika wirkende Russist Ju.P. Ivask (1956, 26f.) Rozanovs literarische Schriften vorbehaltlos zu den „besten Prosaschriften der russischen Dekadenten“ («Лучшие прозаические вещи декадентов») gerechnet. Von den übrigen, akademisch gebildeten Vertretern der Dekadenz (wie Brjusov, Annenskij, Vjačeslav Ivanov und Belyj) habe sich Rozanov freilich durch einen gewissen Provinzialismus, eine geringere Kenntnis der Weltliteratur und der lebenden Fremdsprachen sowie durch sein Plebejertum abgehoben. Auch habe er keinen Zugang zur Lyrik gehabt. Im Jahr 1911 (also zeitgleich mit der Spätphase des Symbolismus) habe er seinen literarischen Höhepunkt erreicht (52).

Noch in dem 1990 von P.A. Nikolaeva herausgegebenen zweibändigen Schriftstellerlexikon *Русские писатели* schreibt I.P. Buslakova unumwunden:²⁶

Позиция Р.[озанова] в общественной борьбе эпохи, при всех ее особенностях, была близка к русскому декадентству. С «старшими» символистами его объединяли субъективно-идеалистическая философская основа, принципиальный имморализм, индивидуалистическое решение вопросов эстетики.

Die Position R.[ozanovs] war im gesellschaftlichen Kampf der Epoche trotz allen ihren Besonderheiten der russischen Dekadenz nahe. Mit den „älteren“ Symbolisten verbanden ihn die subjektiv-idealistische philosophische Grundlage, der prinzipielle Amoralismus, die individualistische Lösung von Fragen der Ästhetik.

Uns beschäftigt nicht die Liste der sozialen und philosophischen Prüfsteine, anhand derer in einer Raummetapher die „Nähe“ Rozanovs zum frühen Symbolismus behauptet wird, wir registrieren zunächst nur die Feststellung dieser Affinität. Ihren historischen Sinn erlangt sie darin, daß Rozanovs Werk zwar nicht völlig aus dem kulturellen Verkehr gezogen, aber doch aus der Perspektive eines vermeintlich höherwertigen ‚Sozialistischen Realismus‘ der Phase des Niedergangs der russischen bürgerlichen Kultur zugeordnet und so aus dem Kreis jener Texte ausgeschlossen wird, denen gegenwärtig und künftig kulturelle Wirksamkeit zuzusprechen ist. Mit anderen Worten: Rozanovs Werken kommt aufgrund ihrer Unmoral sowie der aus marxistischer Sicht negativen Werte des Individuellen, Subjektiven und Ideellen nur historisches Interesse zu. Als Lektüre allenfalls ‚Spezialisten‘ für bürgerliche Dekadenz zu empfehlen, sind sie auch nicht durch Erst- und Neuausgaben der literarischen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Auch Hansen-Löve ordnet im ersten Band seiner Monographie zum russischen Symbolismus das Rozanovsche Werk dem Symbolismus zu, jedoch - anders als Nikolaeva - nicht seiner ersten, dekadenten, sondern vielmehr seiner dritten Phase, kurz S III genannt.²⁷ Als grotesk-karnevalistische Variante der Stilformation wird sie in ihrem Schwerpunkt auf die Jahre ab 1907 datiert. Für diese Periodisierung macht der in München wirkende Slavist vor allem die Orientierung auf die Prosaform geltend.

Sinjavskij (1982, 287f.) setzt in seinem Rozanov-Buch (gleichsam aus der Innensicht des dargestellten Autors) dagegen einen einsamen Schriftsteller in Widerspruch zur gesamten Literatur der letzten beiden Zentennien: „Wenn man die *Abgefallenen Blätter* liest, scheint es, daß Rozanov allein dem ganzen neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert gegenübersteht.“ («Когда читаешь *Опавшие листья*, кажется, Розанов один противостоит всему XIX и всему XX веку»). Sinjavskij stellt den Philosophen und Schriftsteller zwar in die Tradition der von Dostoevskij herausgearbeiteten Irrationalität der menschlichen Seele, enthält sich jedoch konsequent einer historischen Einordnung seines Werks. Immerhin beschließt er das vierte, vielversprechend „Rozanov im Kreise anderer Autoren“ («Розанов в кругу других авторов») überschriebene Kapitel und zugleich auch seine Rozanov-Monographie mit der bedenkenswerten Passage:

В этом контексте допустимо представить Розанова сидящим в окружении милых ему, безымянных «авторов» древности – разбросанных повсеместно сакральных знаков истории, служащих наглядным пособием в постижении бытия Божия и человеческого бессмертия. И в том же контексте нам остается назвать Розанова «нумизматом» русской прозы. Может быть, первым и последним...

In diesem Zusammenhang ist es erlaubt, Rozanov als jemanden vorzustellen, der im Kreis seiner Lieben sitzt, der namenlosen „Autoren“ der Antike - jener allenthalben verstreuten sakralen Zeichen der Geschichte, die als anschauliches Lehrbuch zur Erlangung des Göttlichen Seins und der menschlichen Unsterblichkeit dienen. Und in diesem Zusammenhang bleibt uns nur, Rozanov einen „Numismatiker“ der russischen Prosa zu nennen. Vielleicht ihren ersten und letzten...

Bemerkenswert ist an diesem Schlußwort zunächst der einmalige (wenngleich modal abgeschwächte) Standort, den der in Paris wirkende Schriftsteller und Gelehrte seinem ziemlich genau ein Menschenleben älteren Kollegen einräumt. Dann aber verdient der Bezugspunkt außerhalb jeder räumlichen Nähe und zeitlichen Gegenwart Aufmerksamkeit, durch den Rozanov in die Gesellschaft der griechisch-antiken Schriftsteller versetzt ist. Der Verfasser der *Abgefallenen Blätter* wird zum Klassiker der Weltliteratur, der wie der Topos vom Klassiker voraussetzt, außerhalb, genauer: axiomatisch oberhalb aller literarischen Geschichte steht.

Der Slavist Renato Poggioli (1957, 49) hatte Rozanov vierzig Jahre zuvor dagegen sehr wohl in eine russische Traditionslinie gestellt; sie führt zu Leskov²⁸ und Leont'ev. Zugleich rückte er die Rozanovschen literarischen Schriften - wohl mit Blick auf die Bewußtseinsdarstellung - neben Proust²⁹ und Joyce in jenes Feld moderner Prosa,³⁰ das von der Rousseauschen Idolatrie der Seele seinen Ausgang nimmt und in der Moderne den mimetisch-realistischen Roman ersetzt hat. Rozanov wird hier zu einem Kernautor der russischen literarischen Moderne.³¹

Schließlich sind auch jene wiederholten Entwürfe zu erwähnen, in denen der im Jahr 1919 verstorbene Schriftsteller und Denker zum Vorläufer oder Vertreter der russischen Literatur nach dem Symbolismus erklärt wurde. Hier ist zuerst Viktor Šklovskij zu nennen, der den Verfasser der *Abgefallenen Blätter* als Begründer der russischen sujetlosen Prosa würdigt und Übereinstimmungen mit den künstlerischen Verfahren bei Majakovskij feststellt. Auch Viktor Chovin und Andrej Sinjavskij haben eine Übereinstimmung zwischen der Poetik Rozanovs und Majakovskijs gesehen.³² A. Crone (1978) vergleicht die Roza-

novschen Prosa-Experimente mit den poetischen Versuchen des Futuristen Kručenyč.³³

Aleksandar Flaker (1975) hat den bislang differenziertesten Versuch einer Einordnung von Rozanovs Werk in die Periode der russischen Avantgarde vorgelegt. Er versteht die charakteristische Reihung der thematisch unverbundenen Rozanovschen Prosatexte als Montage,³⁴ beobachtet die für die Avantgarde typische Dehierarchisierung von Erscheinungen und Gegenständen und registriert die Ablehnung der überlieferten literarischen Institutionen. Einzig das Fehlen einer Vision der künftigen Literatur und einer sozialen Utopie („optimalna projekcija budućnosti“) trenne ihn von den Avantgardisten. Hier ging es offenbar darum, Rozanov an der Peripherie des Sozialismus als durchaus aktuellen Autor dem Vergessen zu entreißen und in den Autorenkreis der russischen Avantgarde einzureihen.

Latynina³⁵ dagegen gliedert in dem einzigen lesenswerten Beitrag der jüngeren sowjetischen Literaturwissenschaft zur historischen Einordnung Rozanovs das Œuvre dieses widerspenstigen Autors nicht nur aus der ‚realistischen‘, sondern auch aus der ‚humanistischen‘ Weltkultur aus: „Sein Werk verlief quer zur realistischen und humanistischen Tradition der Weltkultur [...]“ («Творчество его шло в разрез с реалистической традицией и гуманистической линией мировой культуры [...]»). Wir unterlassen hier nicht den Hinweis auf die Verwechselbarkeit dieser normativen Formulierung einer vorgeblich humanistischen Linie mit dem obligatorischen Charakter einer Parteilinie, die den Inhalt der ‚humanistischen Linie‘ von oben dekretierte. Es galt offenkundig, das Werk Rozanovs ebenso aus der positiv gewerteten realistischen Periode zu bannen und noch einmal gegen die vermeintlich realistische Hochstufe im ‚Sozialistischen Realismus‘ abzusetzen.

Noch der vierte, immerhin unter der Federführung von K.D. Muratova entstandene und von Dmitrij Lichačev mitverantwortete Band der letzten, erst vor zehn Jahren von der Akademie der Wissenschaften edierten Literaturgeschichte löst die Aufgabe einer historischen Bestimmung des literarischen Werks von Vasilij Rozanov auf dieselbe skandalöse Weise: Er schließt das Werk dieses „großen Schriftstellers“ („great writer“),³⁶ wie Mirsky ihn noch 1926 würdigte, den Marina Cvetaeva³⁷ und Maksim Gor’kij³⁸ einfach „genial“ und Pavel Florenskij³⁹ „den begabtesten Schriftsteller der Gegenwart“ und Berdjaev⁴⁰ „die größte Begabung in der russischen Prosa“ genannt hatten, durch Anathema stillschweigend aus der russischen Literatur aus. Der Name Rozanov wird in diesem mehr als 3000 Seiten umfassenden Standardwerk überhaupt nur zweimal erwähnt, einmal in einer Fußnote als Bestandteil des Quellennachweises im Titel „Briefe A.S. Suvorins an V.V. Rozanov“ (11) und das zweite Mal im Zusammenhang der Kritik Lenins an Rozanovs „Philosophie des Geschlechts“ («философия пола», 595) als religiöse Denkform des Fin de siècle, eben als

Erscheinung der ideologischen „Reaktion“. Hier ist das Werk Rozanovs wie schon 39 Jahre zuvor im dickleibigen zehnten Band der von der gleichen Akademie betreuten Geschichte der russischen Literatur⁴¹ verbannt in die Unzeit der Namenlosen.⁴²

Der Befund dieser erstaunlichen Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit in der kultur- und literarhistorischen Einordnung Rozanovs legt den Gedanken nahe, das Werk Rozanovs nehme eine besonders große Distanz zu einer Ästhetik ein, die aufgrund einer primär chronisch geprägten Weltsicht das Einzelwerk und das gesamte Œuvre eines Autors wie eine jede Einzelercheinung ausschließlich oder doch vor allem als Bestandteil einer zeitlichen Folge ergreift und würdigt. Gibt es eine gegenläufige Vorstellung, die gegen das unweigerliche Fortschreiten der Zeit Einspruch erhebt?

4. Rozanovs Verhältnis zu Realismus, Symbolismus und Avantgarde

4.1 Rozanov und der russische Realismus

Настоящего реализма еще не настало для истории, и я первый говорю: «Господа, извольте посмотреть в ваши кошельки...»

Der wahre Realismus hat für die Geschichte noch nicht begonnen, und ich sage als erster: „Meine Herren, gestatten Sie einen Blick in ihre Geldbeutel...“

Rozanov 1989b, 205.

Die zwieschlächtige und ambivalente Bindung Rozanovs an den russischen Realismus erhellt aus der Selbsteinbettung des Schriftstellers in die Gattungstradition der großen Prosa und ihrer gleichzeitigen Zersetzung. Letztlich hält der Schriftsteller in literarischen Werken wie *Уединённое* (Solitaria) und *Опавшие листья* (Abgefallene Blätter) an der großen Form des Romans fest. Doch er verletzt die perspektivische Kompatibilität sowie die personale Identität und damit das entscheidende Charakteristikum der realistischen Großgattung so folgerichtig, daß sie letzten Endes in eine völlig andere Form übergehen. Der Roman Rozanovs nimmt eine merkwürdige Zwitterstellung ein zwischen Wortkunst und Erzählkunst.

In den Frühdrucken waren die oft aus nur wenigen Sätzen bestehenden Miniaturen wie Gedichte auf je einer Seite gedruckt worden, umgeben von viel weißem Rand. Diese Präsentation, die bis in die letzten Neudrucke gegen den erklärten Willen des Verfassers aus wirtschaftlichen Gründen leider aufgegeben worden ist, macht die Selbständigkeit der Prosaminaturen, aus denen die Großtexte nach dem Prinzip des Zyklus aufgebaut sind, sinnlich erfassbar. Dem

lyrischen Zyklus entlehnt Rozanov auch die Eigenart, fast jedem Text einen Hinweis auf den Kontext seiner Entstehung beizugeben.

Auf der Strecke bleiben durch die hohe Eigenständigkeit der zyklisierten Miniaturen die Stetigkeit der Perspektive, die Konsistenz des Themas sowie die Identität der Personage. Wo im großen realistischen Roman die Vielfalt der personellen Standpunkte durch die Konstanz der Erzählerperspektive gebändigt und letztlich zu einer Sinneinheit gebündelt wurde, haben die Miniaturen Rozanovs einen Sprecher, der wechselnde Stimmungen, Gemütszustände und Wachheitsgrade zu erkennen gibt, der seine Themen nach Lust und Laune wechselt und einem kaum eingrenzbaeren und äußerst heterogenen Inventar entnimmt, das von Religion, Philosophie, Kunst und Literatur über Wissenschaft, Presse, Politik, Kirche und staatliche Instanzen bis hin zu den Bereichen des Alltags und des Privaten, zu den Erscheinungen und Handlungen in Wohnzimmer, Küche und Schlafzimmer reicht. Die in die Hunderte gehenden Personages scheinen nicht von einer Systematik oder einem Plan, sondern von den Zufälligkeiten der Begegnung in der Wirklichkeit und der kulturellen Lektüre abzuhängen.

Gegen die inhaltlich motivierende Ästhetik des Realismus, die sich auch in thematischen Titeln mit ausgeprägtem Handlungscharakter wie *Обломов*, *Война и мир*, *Преступление и наказание*, *Отцы и дети* niederschlägt oder aber zu Namenstiteln führt wie *Анна Каренина*, *Господа Головевы* und *Рудин*, stehen bei Rozanov Titel, die entweder die Gattungen der zyklisierten Kurzprosa bezeichnen oder aber thematische Bereiche angeben, die geradezu durch Handlungsarmut ausgezeichnet sind: 1894 *Афоризмы и наблюдения*, 1900 *Эмбрионы*, 1903 *Мимолетное*, 1912 *Уединённое*, 1913 *Смертное* und *Опавшие листья*, 1915 *Опавшие листья, короб второй и последний*, 1917-1918 *Апокалипсис нашего времени* und *Из последних листьев*, 1919 *Последние листья*, 1922 (also schon posthum) *Последние мысли*. Über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren erarbeitet Rozanov nicht nur die Prosaminiatur in Zyklen, sondern veröffentlicht sie auch unter Titeln, welche dem Handlungscharakter realistischer Prosa aufs Entschiedenste widersprechen.

In welche Richtung überschreitet die literarische Prosa die Bewußtseinsdarstellung bei Tolstoj?⁴³ Wählen wir als Beispiel der Tolstojischen Erzählkunst die Mordszene aus der Novelle *Die Kreuzersonate* (*Крейцеров соната*, 1889), die übrigens eher in deutscher Übersetzung als im russischen Original erschienen ist.⁴⁴ Sie läßt sich mit Rozanovs Bewußtseinsdarstellung aus der Sicht der ersten Person gut vergleichen, weil sie dem Gattenmörder Vasilij Pozdnyšev als Ich-Erzählung in den Mund gelegt ist. Es ist bezeichnend, daß die Handlung gerade auf ihrem Höhepunkt, als der eifersüchtige Mann sich an der (vermeintlich) untreuen Frau rächt, über ausgedehnte Partien fortlaufend erzählt

und so eine weitgehende Gleichsinnigkeit von erzählter Zeit und Erzählzeit erzeugt.

Schon der Titel führt als Grundfigur der Erzählung die Herstellung von Kontiguität ein; am Beispiel des ersten Presto aus Beethovens Kreuzersonate wird im 23. Kapitel die erregende, ja hypnotisierende Wirkung der Musik gegeißelt. Aus der Sicht des eifersüchtigen Gatten ist die Kreuzersonate eine „schreckliche Sache“, ein „schreckliches Mittel“ («Страшная вещь», X: 324, «страшное средство», 325), da sie im Zuhörer unweigerlich dasselbe Gefühl erzeuge, wie es der Komponist einst empfunden habe. Obgleich diese Kunsttheorie durchaus mit dem Entwurf der ‚Ansteckung‘ in Tolstojs Traktat *Was ist das, die Kunst* (*Что такое искусство*) übereinstimmt, sollte man nicht der Versuchung erliegen, Pozdnyševs Ansicht für die Auffassung des impliziten Autors und als höchste Sinninstanz der Novelle auszugeben.

Die Erzählkunst Tolstojs beruht gerade auf dem Umstand, daß gegen die 1890 im Nachwort traktathaft niedergelegte schlichte Deutung des Autors eine Lesart der Erzählung möglich ist, die - aus Sicht der Frau - das Musizieren als ganz und gar unschuldige Tätigkeit erscheinen läßt und dem Mann für die Ermordung seiner Frau keinerlei äußeren Grund einräumt. Triebfeder der Tat ist dann nicht die vom Erzähler vollmundig beklagte soziale Degeneration der Liebe, sondern die Eifersucht des Ehegatten, der an der Musik seiner Frau und des Musikers nur passiv teil hat. Es fällt nämlich auf, daß Pozdnyšev in seiner ausgebreiteten Reflexion ethisch-moralische Erwägungen völlig außer acht läßt.

Die psychische Technik der kontiguitären Motivation durch Umweltbedingungen geht bei dem Ich-Erzähler so weit, daß er sogar das Sich-Verlieben vor allem auf üppige Ernährung, träge Lebensweise, weibliche Mode, ein Konzert oder eine Kahnfahrt zurückführt. Die Mechanik dieses Entwurfs erhellt aus dem Umstand, daß die Ausschweifung geradezu ein „Sicherheitsventil“ («спасительный клапан», VII: 284) genannt ist, welches der Überernährung wie einem Überdruck Ausgleich gewähre. Auf ähnliche Weise wird die Unwillkürlichkeit jenes Gefühls, das seine Frau - wie er meint - beim Gewährwerden seiner Eifersucht und der (angenommenen) Lüsternheit des Musikers erfaßt, durch ein technisches Bild, als „eine Art elektrischer Strom“ («электрический ток», 316) nämlich, gekennzeichnet, der sie durchzuckt habe.

Dabei kann sich der Erzähler ja nur der eigenen Empfindung - eben seiner Jalousie - gewiß sein. Diese alternative Deutung des Gattenmordes wird von ihm selbst offengehalten, wenn er einräumt:

Я все это видел, но не приписывал этому никакого значения, кроме того, что она испытывала то же, что я, что ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства. (325)

Ich habe dies alles gesehen, doch habe ich dem keine andere Bedeutung beigemessen als die, daß sie dasselbe erfuhr wie ich, daß sich ihr, wie auch mir, ganz neue, nie zuvor erfahrene Gefühle eröffneten, gleichsam in Erinnerung kamen.

Der analoge Schluß vom Ich auf die andere Person verknüpft sich mit der aporetischen Vorstellung, daß die gegenwärtige Unmoral auch die Frau an frühere (voreheliche) Unmoral erinnere. Die Aporie dieser Imagination wird im Hinweis des Erzählers greifbar, die Frauen seiner Schicht gingen im Unterschied zu den Männern ohne Erfahrung in die Ehe.

Der Ich-Erzähler legt sich überdies aus der Restrospektive Rechenschaft darüber ab, daß er auf der Rückreise in der Eisenbahn dem nur vorgestellten Geschehen während seiner Abwesenheit in seinem Haus zunehmend den Charakter des Realen verlieh: „[...] je mehr ich diese imaginierten Bilder wahrnahm, desto mehr glaubte ich an ihre Wirklichkeit.“ («[...] чем более я созерцал эти воображаемые картины, тем более я верил в их действительность»).

Die mögliche doppelte Lesart der Novelle erhellt auch daraus, daß wie die negative Sexualität zwischen den Ehegatten so auch die Eifersucht des Mannes durch den gewaltsamen Tod der Frau aufgehoben wird: Das Verbrechen findet eine zweifache Legitimation.⁴⁵ Im inneren Monolog folgen die Gedanken über die eigene Treue, über den vermeintlichen Rivalen. Zwar sind sie hier assoziativ gereiht, doch so, daß sie von der positivsten Selbsteinschätzung herabsteigen zum negativsten Fremdurteil.

Die gesamte Passage, welche dem erinnernden Ich die eigene Bluttat motiviert, ist in der ersten Periode durch eine vierfache Parallele der positivwertigen Selbstbestimmungen nach dem einfachen Muster „Ich bin [...]“ („Я [...]“) eingeleitet. Das erlebende Ich wird in der Erinnerung zum ethisch hochwertigen Ausgangspunkt der Reflexion: „Ich bin ein ehrenwerter Mensch, ich bin der Sohn meiner Eltern, ich bin einer, der sein ganzes Leben vom Familienglück geträumt hat, ich bin ein Ehemann, der sie niemals betrogen hat...“ («Я – честный человек, я – сын своих родителей, я – всю жизнь мечтавший о счастье семейной жизни, я – мужчина, никогда не изменявший ей...», 334).

Daran schließt sich eine Periode an, welche im Gegenzug die Minderwertigkeit der eigenen Frau und ihres vermeintlichen Liebhabers anhand der Abgeschmacktheit ihrer Motivation entfaltet. Die vermuteten Verhaltensweisen der anderen werden stets perfider und nehmen immer weitergreifende Ausmaße an. Hier schaukelt sich eine bössartige Einbildung über das Verhalten der anderen zur Selbstgewißheit hoch. Die Darstellung der Assoziation gewinnt Profil durch die umdeutende und umwertende Wiederholung der Nomina Mensch („человек“) und „Kinder“ („дети“). In der Zahlenangabe «пять чело-

век детей», durch die genitivische Verknüpfung mit den Kindern dem Sprecher nah und positiv, wird das Nomen als Kennzeichen für den Musiker verworfen und durch seine Qualifikation als „Hund“ (zudem in der Variante «сука») ersetzt. Nun aber vollzieht sich eine eigentümliche Umdeutung und Umwertung der Kinder, die durch die räumliche Nähe zum vermuteten unerlaubten Geschehen von der Unzucht gleichsam erreicht und zu Abkömmlingen der Dienerschaft erklärt werden.

И вот! пять человек детей, и она обнимает музыканта, оттого что у него красные губы! Нет, это не человек! Это сука, это мерзкая сука! Рядом с комнатой детей, в любви к которым она притворялась всю свою жизнь. И писать мне то, что она писала! И так нагло бросить на шею! Да что я знаю? может быть, все время это так было. Может быть, она давно с лакеями прижила всех детей, которые считаются моими. [334; разрядка моя, Р.Г.]

Da sind fünf Kinder [Menschen], und sie umarmt den Musiker, weil er rote Lippen hat! Nein, das ist kein Mensch! Das ist ein Hund, das ist ein abscheulicher Hund! Neben dem Zimmer der Kinder, zu denen sie ihr ganzes Leben lang Liebe geheuchelt hat. Und mir zu schreiben, was sie mir geschrieben hat! Und sich so dreist an den Hals zu werfen! Was weiß ich denn? Vielleicht war es die ganze Zeit so. Vielleicht hat sie schon lange mit den Dienern all die Kinder gezeugt, die für die meinen gehalten werden. [Meine Sperrung]

Wie in der Sicht des Eifersüchtigen die eigenen Kinder als Frucht des vermuteten Ehebruchs ambivalenten Wert erlangen, so färbt die Eifersucht auch die vielfältig ambivalente Wahrnehmung der Ehefrau. Diese Ambivalenz gipfelt im Nebeneinander von Attraktion und Haß, mit denen der Erzähler das Antlitz seiner Frau ausstattet: „anziehendes verhaßtes Gesicht“ («привлекательное ненавистное лицо»).

Wo in kindlichen Bewußtseinszuständen der vom Ich sich selbst zugefügte Schaden als Strafe am Anderen erscheint („Das hat meine Mutter davon, wenn ich mir in den Finger schneide“) wird hier vice versa die Beschädigung des eifersüchtig gehaßten und geliebten Anderen, seine Ermordung als dessen Nutzen, ja Vergnügen (!) verworfen. In diesem Zustand sind die Gesetze der Seelenökonomie geradezu auf den Kopf gestellt; der eigene Tod wird nicht aus Eigenwert vermieden, sondern um dem Anderen nicht den Nutzen daraus zu gönnen. In dieser Passage gliedert die anaphorische Stellung des „Ja“ („Да“) die Assoziationen:

Да, я умру от удара. Она убьет меня. Ей это и надо. Что ж, ей убить? Да нет, это бы ей было слишком выгодно, и этого удовольствия я не доставлю ей. Да, и я сижу, а они там едят и смеются и... [334; Разрядка моя, Р.Г.]

Ja, ich werde am Schlag sterben. Sie wird mich umbringen. Das brauchte sie gerade. Was nun, soll ich sie umbringen? Ja doch: nein, das wäre ihr viel zu sehr von Nutzen, und dieses Vergnügen werde ich ihr nicht bereiten. Ja, ich sitze da, und sie essen dort und lachen und... [Meine Sperrung]

Es ist gerade die räumliche Trennung vom Partner und das komplementäre Beieinander des Partners mit dem Dritten, die hier den Grund des Leidens an der Eifersucht bildet. Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf die erzählerische Ausparung des dritten Gliedes der Aufzählung, auf die Aposiopese „essen und lachen und...“, da hier die imaginierende Rolle vom Protagonisten den Zuhörern im Eisenbahnwaggon sowie dem Leser überlassen wird.

Die Miene der durch den Ehemann Überraschten, die sich nach Mitternacht allein wähten, deutet das erlebende Ich des Erzählers bei dem Musiker als Entsetzen und bei seiner Frau als Mischung von Schreck und Ärger über die Störung des glücklichen Augenblicks. Die Wahrnehmung dieser Mienen ruft bei ihm die ambivalente Gefühlslage der „quälenden Lust“ («мучительную радость», 335) hervor. Der Hinweis, daß er gerade dieses Gefühl gebraucht habe, relativiert die Behauptung, der Mord wäre vielleicht nicht geschehen, wenn die Mimik der Frau neben dem Entsetzen nicht auch „Verärgerung, Mißvergnügen“ («огорчение, недовольство», 335) über die Störung gezeigt hätte, muß der Erzähler doch erneut einräumen: „zumindest schien es mir im ersten Augenblick so“ («по крайней мере показалось мне в первое мгновение», 335). Wieder versetzt sich der Erzähler an die Stelle seiner Frau und spricht ihrem Gesichtsausdruck jene Bedeutung zu, welche der von ihm nur vermuteten Handlungsweise entspricht.

Aufschlußreich für die Tolstojsche Bewußtseinsdarstellung ist der Hinweis auf die Rückkoppelung mit jenem vorangehenden Wutausbruch des eifersüchtigen Ehemannes, bei dem er nur Gewalt an Sachen übte, da hier die selektive Reflexion ausgesprochen wird, welche den Gedankengang leitet. An den Ort der Darstellung des Bewußtseinsvorgangs rückt die Reflexion über ihn. Zu diesem Zweck springt die Erzählung kraft der Thematisierung der Erinnerung aus der erzählten Zeit in die Erzählzeit:

Помню, как мне захотелось действовать, и всякое воображение, кроме тех, которые нужны были для действия, выскользили у меня из головы.

Ich erinnere mich, wie ich handeln wollte, und alle Überlegungen, außer jenen, die für das Handeln nötig waren, sprangen mir aus dem Kopf.

Im rückwärtigen Vergleich mit Rozanov tritt die Darstellung des entscheidenden Augenblicks der Handlung besonders prägnant hervor. Der Erzähler wird gar nicht müde zu betonen, daß sein Bewußtsein bei dem Dolchstoß durchaus nicht ausgesetzt habe. Vielmehr sei die Handlung im vollen Bewußtsein der Entsetzlichkeit seiner Tat geschehen. Ja, es habe ihn sogar jener Eindruck zur Handlung mitbestimmt, den seine Handlungsweise seiner Meinung nach bei den Anwesenden hervorrufen mußte, wollte er doch auf jeden Fall vermeiden, „lächerlich“ («смешно», 336) zu wirken (indem er in Strümpfen dem Liebhaber seiner Frau nachsetzte) und stattdessen „furchtbar“ («страшен», 336) erscheinen (und sich an seiner Frau rächen). Der Erzähler behauptet, den Todesstoß bei vollem Bewußtsein ausgeübt zu haben.

An dieser Textstelle sind zwei Erscheinungen bemerkenswert: Zum ersten eine Sparsamkeit des Wortschatzes, die geradezu an biblische Rede gemahnt. So wird das Verb „tun“ dreimal hintereinander in einem einzigen Satz verwendet, und die Wortwurzel „wußt“ tritt gar viermal in drei unmittelbar aufeinander folgenden Sätzen auf. Zum anderen verdient die Zeitenfolge des Verbs „tun“ Aufmerksamkeit. Die beiden Präteritalformen umrahmen eine Präsensform, welche als einzige Textstelle in erlebte Rede hinübergleitet. Gerade diese Gegenwartigkeit des Tuns ist aber Gegenstand des Wissens. Zum dritten aber wird für das Erscheinen dieses Bewußtseins durch das Verb und im Vergleich noch einmal vom Nomen das (auch im Russischen durchaus nicht originelle) Bild des Blitzes bemüht:

В ту минуту, как я делал это, я знал, что я делаю нечто ужасное, такое, какое я никогда не делал и которое будет иметь ужасные последствия. Но сознание это мелькнуло как молния, и за сознанием тотчас же следовал поступок. И поступок сознавался с необыкновенной яркостью. (337)

In der Minute, als ich dies tat, wußte ich, daß ich etwas Schreckliches tue, von der Art, wie ich es nie zuvor tat und das schreckliche Folgen haben wird. Doch dieses Bewußtsein blitzte [wie ein Blitz] auf, und auf das Bewußtsein folgte sogleich die Tat. Und die Tat wurde mit außergewöhnlicher Klarheit bewußt.

Das Momentane der blitzartigen Bewußtwerdung ist zum einen gemildert von der Zeitenbindung der Handlung an Vergangenheit (nie zuvor getan) und Zukunft (schreckliche Folgen), zum anderen aber von einem merkwürdigen Vorwissen, welches das schlagartige Wissen gleichsam vorwegnimmt: (337)

Не могу сказать, что я знал вперед, что я буду делать, но в ту секунду, что я делал, даже, кажется, несколько вперед, я знал, что я делаю, как будто для того, чтоб возможно было раскаться, чтоб я мог бы сказать, что я мог остановиться.

Ich kann nicht sagen, daß ich vorher wußte, was ich tun werde, doch in der Sekunde, als ich es tat, wie es scheint, sogar etwas früher, wußte ich, daß ich es tue, gleichsam damit es möglich würde zu bereuen, damit ich sagen konnte, daß ich anhalten konnte.

Inhalt dieses Vorwissens ist nicht die Tat selbst, sondern ihr im Täter gelegener Zweck, die Ermöglichung von Reue nach dem Mordanschlag; die Handlung hat einen religiösen Urgrund. Damit geht die Tat selbst nicht im Moment auf, sondern sie gründet in bereits vergangener, vor der Eheschließung liegender Verfehlung, und sie zielt auf künftige Buße. Die Tat ist gleichsam von langer Hand vorbereitet, und der Monolog des Erzählers entfaltet in aller Ausführlichkeit die wachsende bewußtseinsmäßige Bereitschaft zum Mord. Momentan ist nur die Einsicht in den Umstand, daß die Tat unerhört ist und schreckliche Folgen zeitigen wird. Der Logik des Erzählers gemäß war sie jedoch aufgrund der Umstände notwendig und unausweichlich: Die Frau wird geopfert für die Unzucht einer ganzen Generation. Der Mord übersteigt den Augenblick der Handlung auch wesentlich in die Zukunft, denn er bildet - völlig der Folge *Verbrechen und Strafe (Преступление и наказание)* entsprechend - den Grund für die Sühne. Und er stellt auch die Voraussetzung dar für jene Einsicht in die sittliche Bedingtheit der Untat, welche der Ich-Erzähler seinen Zuhörern vorträgt.

Erst im Angesicht der sterbenden Frau tritt der Wertunterschied zwischen der subjektiven Eifersucht und dem objektiven Geschehen dem handelnden Ich ins Bewußtsein. Die Verzeihen erbitende Handlung, die das Geschehen zwar nicht ungetan, die Schuld gegenüber dem anderen aber im Nu bekennen und sich vom anderen erlassen könnte, ist aus Mangel an Mut verwehrt:

И так ничтожно мне показалось все то, что оскорбляло меня, - вся моя ревность, и так значительно то, что я делал, что я хотел припасть лицом к ее руке и сказать «Прости!» - Но не смел. (340)

Und so nichtig erschien mir alles, was mich beleidigte, - all meine Eifersucht, und so bedeutungsvoll das, was ich getan hatte, daß ich mich niederwerfen wollte, mit dem Gesicht auf ihre Hand, und sagen „Verzeih“! - Doch ich wagte es nicht.

Diese Furcht vor dem Augenblick, dieser horror momenti temporis ergreift Besitz auch von der Darstellungsweise, die alles Schlagartige, Augenblickliche,

Blitzartige meidet oder aber - wenn sie es schon nicht umgehen kann - auflöst in eine lange Reihe von Vorbedingungen und Nachwirkungen.⁴⁶ Dies mag auch der Grund dafür sein, daß Tolstoj das Wunder nicht akzeptieren konnte: Ist das Mirakel doch ein augenblickliches Ereignis, das gerade nicht aus den Vorbedingungen des Geschehens herzuleiten ist. Rozanov (1906, I: 231f.) hat Tolstojs Ablehnung des Wunders wie des Geheimnisses bezeichnenderweise zu einer Frage des Geschmacks und damit der Ästhetik erhoben.

Als Beispiel für die Rozanovsche Einstellung auf den Augenblick kann die Schilderung seines Besuchs im „Cabinet des animaux“ des Vatikans dienen. Er führt zunächst aus, daß es etwas völlig Verschiedenes sei, eine Katze zu zeichnen, wenn sie sitzt und schnurrt oder wenn sie im Sprung auf eine Maus ist. Im Alter von acht oder neun Jahren habe er einmal eine Katze bei einem solchen Sprung wahrgenommen und könne seither ihre Schönheit nicht vergessen. In Rozanovs Darstellung dieses Katzensprungs ist das Verhältnis zwischen dem momentanen Ereignis und dem Vorlauf im Vergleich zu Tolstoj genau umgekehrt. Die Vorgeschichte dient nicht der Vorbereitung, Motivierung, Begründung des Ereignisses, sondern gibt nur den kontinuierlichen Hintergrund ab, vor dem sich die Plötzlichkeit, Unvorbereitetheit, Unmotiviertheit und Unbegründetheit des Sprungs prägnant abhebt:

Она переставляла лапку за лапкой, делая шаг в полвершка, шла «на цыпочках» в направлении к стене. Я стал следить. Она ужасно длительно шла, точно ноги ее были сломаны или она шла на муку. И чем дальше, шаг все меньше, точно плетет ножка за ножкой. Плетет-плетет, тише-тише-тише, вот умерла – и вдруг, как ком, молниеносно ударила в щелочку у стены и уж обе лапы в норе и она что-то гребет там. Но напрасно. Мыши не достала [...].

Sie setzte Pfote für Pfote um, ging, indem sie je einen Schritt von zwei Zentimetern machte, auf die Wand zu. Ich begann ihr zu folgen. Sie ging schrecklich lange, als ob ihre Füße gebrochen wären oder sie unter Pein ginge. Und je weiter, desto weniger Schritte, als ob sie Füßchen für Füßchen flicht. Sie flicht, flicht, langsamer-langsamer-langsamer, da ist sie erstorben - und plötzlich, wie ein Klumpen schlug sie blitzartig gegen die Spalte an der Wand, und schon sind beide Pfoten in der Höhle, und sie scharrt nach etwas. Doch vergebens. Die Maus hat sie nicht erreicht [...].

Wie der Sprung der Katze ex abrupto erfolgt, so ist ihr plötzlicher Satz auch mit dem Nachfolgenden nicht verbunden. Ein Fang hätte dem Sprung Zweckmäßigkeit, erfüllte Zielstrebigkeit und im Erfolg die Kontinuität eines Sinns eingetragen. Aber der Ertrag hätte den Satz auch durch die Funktionalisierung abgewertet, hätte ihn jener reinen Phänomenalität beraubt, durch welche er erst

seinen ausdrücklich erwähnten ästhetischen Wert erlangt. Es ist ein Sprung um des Sprungs willen, der sich dem jungen Rozanov eingeprägt hat, und der nun für seine Auffassung des autonom Momentanen stehen kann: „So ist der Moment beschaffen. Und ein jedes Lebewesen hat einen solchen Moment der voll ist des Lebens, ein jedes nach seinem Gesetz.“ («Так вот момент. И у каждого животного есть такой момент – полный жизни по закону у каждого своему.») Diese Fülle des Lebens kommt einem jeden wahren Augenblick zu, und wahr ist nur der Moment, in dem das Leben diese Fülle zeigt.

In welche Richtung überschreitet nun die literarische Prosa Rozanovs jene „Dialektik der Seele“ («диалектика души»), die Černyševskij (1978, 516) an den Romanen Tolstoj's herausgestellt hat? Der Kritiker kennzeichnet sie aus der Sicht des Zeitgenossen im Vergleich mit dem „Gleichmut“⁴⁷ («равнодушие», 515) Puškins gegenüber den dargestellten Personen und Weltzuständen als neue Stufe: Ihre Eigenart liege im Interesse für den psychischen Prozeß selbst, für seine Formen und Gesetze, für die Entwicklung der Gedanken und Gefühle der Protagonisten und damit für ihre geistig-emotionale ‚Evolution‘. Bei aller Dynamik der psychisch-geistigen Prozesse, die Černyševskij hier der Tolstoj'schen Prosa unterlegt, kommt die größte Bedeutung dem Bild jener „Kette“ («цепь») zu, die eine jede einzelne Sinneswahrnehmung, ein jedes Gefühl, einen jeden Gedanken zum Glied in einer zeitlich organisierten Reihe macht.⁴⁸

[...] как одни чувства и мысли развиваются из других; [...] как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняется влиянию воспоминаний в силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливается с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем.

[...] wie die einen Gefühle und Gedanken sich aus den anderen entwickeln; [...] wie ein Gefühl, das unvermittelt aus der betreffenden Situation oder dem Eindruck entsteht, dem Einfluß der Erinnerungen kraft der Verbindungen unterworfen wird, die durch die Einbildungskraft in Erscheinung treten, wie es in andere Gefühle übergeht, erneut zum einstigen Ausgangspunkt zurückkehrt, wieder und wieder wandert, indem es sich der gesamten Kette von Erinnerungen gemäß ändert; wie der vom ersten Gefühl geborene Gedanke zu anderen Gedanken führt, sich weiter und weiter treiben läßt, Phantasien mit wirklichen Sinneswahrnehmungen verschmelzt, Tagträume von der Zukunft mit Reflexionen über die Gegenwart.

Bei Rozanov dagegen wird der je einzelne Gedanke, die je einzelne Emotion gerade nicht zum Teil eines in zeitlicher Abfolge geordneten Ganzen abgestuft, dem ein höherer Wert zukommt als seinen Bestandteilen. Das Interesse gilt ungeteilt der punktuellen Eingebung, dem augenblicklichen Gedanken, der momentanen Gefühlsaufwallung, die - im Verständnis der historisierenden Analyse - aus ihrem prozessuellen Zusammenhang herausgelöst und absolut gesetzt wird. War im Klassizismus die Identität der Person durch stabile und im wesentlichen unveränderliche Eigenschaften des Charakters - der „Geizige“, der „Eingebildete Kranke“ usw. - gesichert, hatte der Realismus die Identität als Einheit einer Entwicklung, etwa als Synthese einer Dialektik gefaßt, so konstituiert sich die Einheit der Person nun in jedem Augenblick von neuem. Daher kann es nicht mehr zur Bildung eines durchgehaltenen Standpunktes kommen, vielmehr muß sich der Blickpunkt auf die Welt in jedem Moment aufs neue konstituieren.

So wird in der Darstellung des Todes eines Gladiators buchstäblich mit jedem Satz und zum Teil sogar innerhalb der Syntagmen die Perspektive gewechselt: Vom Gladiator verlagert sich der Blickpunkt zum Pferd, vom Pferd zum Gladiator, von diesem zur Skulptur, von der Skulptur zum Betrachter, vom Betrachter zum Berichterstatter, von diesem zurück zur Skulptur und von dort aus schließlich wieder zurück zum Gladiator. Im folgenden Zitat sind diese Perspektivsprünge durch parallele Doppelstriche gekennzeichnet. Daneben ist die Vielzahl der Ausdrucksmittel für das Plötzliche bemerkenswert; sie sind durch Sperrung kenntlich gemacht:

Гладиатор вдруг забыл о цирке. || Так конь, схваченный львом, моментально забыл поля и кобылиц, и все. || Забвение наступало вдруг, еще за минуту его не было у гладиатора. || О, это говорит так же, как Колизей, не меньше, чем Колизей. || Впервые я понял, до чего скульптура выше архитектуры: || ибо в Колизее к мощным формам прибавлена еще знакомая до подробностей биография; || но гладиатор порывает и эту биографию и формы. || Удар пришелся в правый бок, рана узкая и глубокая.⁴⁹

Der Gladiator vergaß plötzlich den Zirkus. || So vergaß das vom Löwen ergriffene Pferd augenblicklich die Felder und Stuten. || Das Vergessen trat plötzlich ein, noch eine Minute zuvor hatte es den Gladiator nicht erfaßt. || Oh, dies sagt ebenso viel wie das Kolosseum, nicht weniger als das Kolosseum. || Zum erstenmal habe ich verstanden, wie hoch die Skulptur über der Architektur steht: || denn im Kolosseum ist den mächtigen Formen die bis in alle Einzelheiten bekannte Biographie beigelegt; || doch der Gladiator zerbricht sowohl diese Biographie als auch die Formen. || Der Schlag traf in die rechte Seite, eine enge und tiefe Wunde.

Zur fortwährenden Erschütterung des Standpunktes⁵⁰ und damit der prozessual-evolutionären Identität des Sprechers tritt bei Rozanov die Defiktionalisierung der dargestellten Welt. Der Wahrheitscharakter der dargestellten Inhalte schwankt zwischen Imaginativem und Dokumentarischem. Mit der ideologischen Schwächung der Perspektive, in ihrer Orientierung an der wissenschaftlichen Beobachtung und durch die Tendenz der wiedergegebenen Welt zum Dokument dem Naturalismus verwandt, sprengen die Zerstörung der temporalen und perspektivischen Kontinuität sowie die Erhebung von Imagination und Assoziation zum Konstruktionsprinzip der Zyklen auch die naturalistische Ästhetik.

Einen Grundunterschied der Rozanovschen Prosa gegenüber dem realistischen Erzählen und damit zugleich ihre Zugehörigkeit zur russischen Moderne hat Viktor Šklovskij mit dem Hinweis auf den Verzicht auf die realistische Motivation kenntlich gemacht. Im Anhang zum ersten Band der *ОПЛАВЕННЫЕ ЛИСТЬЯ* spricht der Verfasser selbst diese Differenz mit hinreichender Deutlichkeit aus (Rozanov 1990cII: 480):

Место и обстановка «пришедшей мысли» везде указаны (абсолютно точно) ради опровержения фундаментальной идеи сенсуализма: «nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu».

Ort und Umstand des „kommenden Gedankens“ sind zur Widerlegung der Grundidee des Sensualismus „nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu“ überall (absolut genau) angegeben.

Die Kontinuität des realistischen Zweigs mimetischer Wirklichkeitsdarstellung in Rozanovs Prosa habe ich in meinen Beiträgen zur Psycho-poetik und Zeitmodellierung bei Rozanov untersucht.⁵¹ Sie liegt in der radikalisierenden Fortführung des metonymischen Modells, das durch mythopoetische Realisierung seiner (etwa in der Milieutheorie) kausal begründenden oder aber motivierenden Funktion beraubt wird. Wenn der Kosmos aufgrund seiner selbstgenerierenden Potenz als Phallos erscheint, läßt sich das Sprachgeschehen weder in der Similarität des Symbols noch in der Äquivalenz der Allegorie fassen.

Bei Rozanov wird jener spätherealistische Zweig der Prosa fortgesetzt, der im Spätwerk Dostoevskijs die Multiperspektivik mit dem Skandalon des Karnevalistischen verbunden hatte. Die *Legende vom Großinquisitor* hat er denn auch als das Herzstück im Gesamtwerk von Dostoevskij gewürdigt, „das sich nur um es herum gruppiert wie Variationen um ihr Thema“ («которое только группируется около нее, как вариации около своей темы»).⁵² Wieder zieht Rozanov

selbst ein topisches Modell zur Erfassung literarischer Vielfalt der temporalen Gliederung vor. In seinem eigenen Diskurs wird die Vielzahl der Standpunkte anders als bei Dostoevskij nicht zur Konfrontation der polyphon gesetzten Sinnpositionen verschiedener Personages, sondern zur Darstellung einer situationsabhängig assoziierenden und imaginierenden einzigen Erzählinstanz genutzt.

Der Positivismus hatte mit der Milieutheorie in den Geisteswissenschaften dem Newtonschen Modell der Schwerkraft analog die Regel aufgestellt: Weil die Erscheinung X in der Nähe der Erscheinung Y auftritt, steht sie unter ihrer Wirkung.⁵³ Räumliche Affinität wurde nach dem Grundprinzip metonymischer Umdeutung ausgegeben als Abhängigkeit, Nachbarschaft interpretiert als Kausalzusammenhang. Die nach dem gleichen Grundsatz verfahrenende soziologische Erklärung von (kriminellen) Verhaltensweisen ist schon von Dostoevskij im *Tagebuch eines Schriftstellers* aufs heftigste angegriffen worden:

Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественности, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения от всякого нравственного личного долга, от всякой ответственности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить.⁵⁴

Indem sie den Menschen von einem jeden Fehler im Gebäude der Gesellschaft abhängig macht, beraubt die Milieutheorie den Menschen völlig seiner Persönlichkeit, spricht sie ihn völlig von jeglicher persönlichen moralischen Schuld, von jeder Verantwortung frei, führt sie ihn in die abscheulichste Knechtschaft, die man sich nur vorstellen kann.

Hatte Dostoevskij die Freiheit des Menschen zur Verantwortung bereits aus seiner Unabhängigkeit vom Milieu hergeleitet, so verabschiedet Rozanov den Positivismus endgültig als „philosophisches Mausoleum über der sterbenden Menschheit“ („философский мавзолей над умирающим человечеством“).⁵⁵ Der Skandal, bei Dostoevskij noch Ausnahme und Impulsgeber für weite Strecken der Handlungs- und Erzählstruktur, wird zur Normalerscheinung von Wirklichkeit und Darstellung.

Dabei kommt es darauf an, das Skandalon bei Rozanov nicht so sehr als Erscheinungsform eines averbalen Geschehens zu erfassen, in der manifest gegen konventionelle Wertnormen verstoßen wird, sondern gerade als Typus der Sprachhandlung. Dieses Verständnis ist durch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚Skandalon‘ (σκάνδαλον) durchaus gedeckt, das zunächst das krumme Stellholz in der Falle bezeichnet, auf dem sich eine Lockspeise befindet. Später erst entwickelten sich daraus die Bedeutungen ‚Ärgernis erregen‘, ‚zur Sünde Anlaß geben‘. Sie konnten auch auf sprachliches Geschehen bezogen werden;

die Wendung ‚σκανδαλήτηρ ἰσθὰς ἐπῶν‘ meint eine Person, die mit ihren Worten eine Falle stellt. In gerade diesem Sinne aber ist der Begriff ‚Skandalon‘ auf die Prosa Rozanovs anzuwenden.

4.2 Die Stellung Rozanovs zum russischen Symbolismus: die axiomatische Inversion des Erhabenen

Die Neigung, Rozanov in den Symbolismus, die frühe Periode der russischen Moderne einzugliedern, dürfte vor allem aus der Rücksicht auf das damalige literarische Leben herrühren. S.P. Djagilev, dem ein feines Gespür für kulturelle Aktualität eigen war, hatte ihn zur Mitarbeit an der Zeitschrift *Mir iskusstva* eingeladen. Rozanov nahm in den 90er Jahren gemeinsam mit Zinaida Gippius und Merežkovskij intensiv an den religiös-philosophischen Versammlungen teil und fand dort zumindest anfangs glühende Verteidiger seiner oft provokativen Thesen. Andrej Belyj dagegen hat sich ihm gegenüber stets kritisch verhalten.⁵⁶

Einer der Hauptunterschiede zwischen der Ästhetik des frühen und mittleren Symbolismus und der Ästhetik Rozanovs liegt im Umgang mit der Erscheinung des Sublimen. Während die Symbolisten zwar die Wertigkeit des erhabenen Standpunktes erschüttern, die Werttradition des erhabenen Gegenstandes jedoch aufrechterhalten, wenn nicht gar wiederherstellen, vertauscht Rozanov gerade die Inhalte des Erhabenen. An die Stelle der Ausnahme, des Seltenen, des Außerordentlichen tritt das Alltägliche, das Gemeine, das vermeintlich Banale.⁵⁷ Parallel zu dieser skandalösen Trivialisierung des Erhabenen vertauscht Rozanov die Diskursformen und wertet sie damit um. Was bislang der intimen Rede im privaten Raum vorbehalten war, wird zum öffentlichen Diskurs gemacht.

Rozanovs Kritik an der dekadenten Frühphase des Symbolismus ist von ihm selbst in seinem Aufsatz *Декаденты* von 1896 ausgesprochen worden. Aus diesem Grunde möchte ich hier auf die weniger evidenten Unterschiede zur mittleren Phase des Symbolismus näher eingehen, insbesondere zur Ästhetik und Poetik Aleksandr Bloks. In seinem Aufsatz *Kultur und Element (Культура и стихия)* widerspricht Blok (V: 352-355) im Jahr 1909 der Fortschrittsidee des Positivismus mit dem Verweis auf Sterne,⁵⁸ Vulkanausbruch und Erdbeben, drei in der romantischen Tradition erhabene Gegenstände par excellence. Wir erinnern uns, daß es gerade das Erdbeben von Lissabon war, welches der naiven Aufklärung in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Garaus bereitet hatte. Nun ist es das Erdbeben auf Sizilien am 15. Dezember 1908, welches dem Dichter zum Beleg für den Irrtum der Progressisten dient. Dabei ist das katastrophische Geschehen an der Erdoberfläche nur das natürliche Analogon eines in der Kultur sich ereignenden Bruchs. Im folgenden Zitat wird dieser symbolische Zusammenhang, diese correspondance aus der Äquivalenz von «стихийная

ночь» und «народная ночь», also von „Nacht der Elemente“ und „Nacht des Volkes“ ablesbar, die beide den Fortschrittsglauben widerrufen. Es ist übrigens diese Nacht des Volkes, die Blok acht Jahre später erwartet und begrüßt hat. Nicht abzusehen war für ihn, daß die Revolution genau jenen Ameisenstaat begründen sollte, dessen Vermeidung er sich von ihr erhoffte:

Но бывает и бывало уже так, что всю ночь напролёт стоит стража на башнях, охраняя сон своих. Наступает утро, и уже одни только передовые посты оказываются налицо. Они стояли высоко и думали высокую думу, но тех, во имя кого они не спали, нет уже на лице земли: их похитила стихия – подземная, или народная ночь. Астрономы наблюдали звёзды из горных обсерваторий, человеческие умы работали неустанно, и ни одна машина не ошиблась в ту ночь, когда побережья южной Италии стёрлись с лица земли. (352)

Doch es kommt vor und ist schon vorgekommen, daß die Wache die ganze Nacht durchgehend auf den Türmen steht und so die Ihren schützt. Es wird Morgen, und schon zeigen sich allein die Vorposten anwesend. Sie standen in der Höhe und dachten hohe Gedanken, doch jene, in deren Namen sie nicht schliefen, sind schon nicht mehr auf dem Antlitz der Erde: sie hat die Elementarkraft hinweggerafft – die unterirdische Nacht oder die Nacht des Volks. Die Astronomen haben von Observatorien in Bergeshöhe aus die Sterne beobachtet, der Verstand war in den Köpfen der Menschen ununterbrochen tätig, und keine einzige Maschine hat in dieser Nacht einen Fehler begangen, als die Küsten Süditaliens vom Antlitz der Erde gewischt wurden.

Blok, der die dionysische Variante des Erhabenen feierte - «С этой грозой никакой громоотвод не сладит.» (Blok 1963, VIII: 277), der anlässlich des Untergangs der Titanic im Tagebuch notierte: „Der Untergang der Titanic, der mich gestern unaussprechlich gefreut hat (es gibt noch einen Ozean,)“ («Гибель Titanic’а, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан).») ⁵⁹ - konnte den Inhaltstausch des Sublimen bei Rozanov nicht goutieren. In einem Brief an den Schriftsteller beschwert er sich über dessen Kritik durch einen Ausfall gegen die Entwertung des Erhabenen durch das Billige. Bezeichnend ist freilich, daß diese Devaluation selbst die Zentralkategorie des Erhabenen - das „Schreckliche“ („страшное“) - nutzt. In der Desublimation des Sublimen artikuliert sich - vielleicht sogar von Blok unbemerkt - erneut das Sublime:

[...] знаю я эту любовь к мелочам быта, люблю ее в Вас лично ужасно и боюсь ее в Вас как писателя. Позвольте мне, в числе многих других, и как бы уже не от своего лица, сказать Вам, что этой любовью, этой прелестью и нежностью невольно

прикрываются самые страшные ямы – sentimentalность и жестокость – родные сестры. Уж лучше, я думаю, быть «бесчувственным». ⁶⁰ [Разрядка моя, Р.Г.]

[...] ich kenne diese Liebe zu den Kleinigkeiten des Alltags, ich liebe sie an Ihnen schrecklich und fürchte sie an ihnen als Schriftsteller. Gestatten Sie mir im Kreise vieler anderer und gleichsam schon nicht von der eigenen Person aus zu sagen, daß mit dieser Liebe ungewollt schreckliche Gruben zugedeckt werden – die Sentimentalität und die Grausamkeit – es sind dies verwandte Schwestern. Da ist es schon besser, denke ich, „gefühllos“ zu sein. [Meine Sperrung]

Blok hat den Finger wohl tatsächlich auf die ästhetische Wunde in Rozanovs Œuvre gelegt; die Härte mitleidloser Beobachtung schneidet hier ‚grausam‘ in das intensive (aus symbolistischer Sicht ‚sentimentalisierte‘⁶¹) Gefühl für einen dieser Emotion normalerweise unwürdigen Gegenstand. Diese Prosa bringt die Traditionslinien von Naturalismus und Sentimentalismus zusammen. Während das Pathos im Leid am traditionell Erhabenen seit dem Klassizismus ästhetisch sanktioniert ist, muß das schonungslose Bloßlegen der pathetischen Klage über das Leid am Banalen dem Symbolisten als doppelte „Grube“ („яма“) vorkommen, tritt hier doch nicht die hohe Idee am niederen Gegenstand - ihn so erhebend - in Erscheinung, sondern es verschwendet sich die hohe Emotion an die Nichtigkeit des Allzumenschlichen. Blok markiert das Skandalon Rozanovs.

Rozanovs (1990d, 289) Aperçu „Der Mensch lebt als Kehrriecht und stirbt als Kehrriecht“ («Человек живет как сор и умрет как сор») variiert die biblischen Sprüche aus dem 1. Buch Moses, III, 19: „Denn Du bist Erde und sollst zu Erde werden“ («ибо прах ты и в прах возвратишься») und aus Prediger III, 20: „Es ist alles von Staub gemacht und wird wieder zu Staub werden“ («все произошло из праха и все возвращается в прах»).⁶² Den Symbolisten muß diese Kontrafaktur ganz und gar unannehmbar erschienen sein. Mit dem Pathos der Weisheit, die als Sophia schon Solov'ev als Inkarnation der Alleinheit der Welt erschienen war, wird hier eine Einsicht in die Nichtigkeit und Alltäglichkeit des menschlichen Daseins vorgetragen, welche den natürlichen Staub in die zivilisatorisch negative Erscheinung des Mülls und den Bezug auf Her- und Zukunft gerade ins Gegenwärtige verlagert.

Der Blick auf das Nahe des Trivialen und Familiären kennt bei Rozanov keine Rück-Sicht; sie müßte das dem Blick Erscheinende ja an Bedingungen eines zuvor Gegebenen binden. Das Sublime des Ausdrucks dieses auch dem Betrachter gegenüber rücksichtslosen Blicks kehrt die gängige Werteskala um. Die Verknüpfung von Grausamkeit und Intimität hat ihre Quelle wohl in der russischen Überlieferung der byzantinischen Tradition. Averincev (1981, 67) hat hingewiesen auf die „[...] von Byzanz komprimierte geheime Beziehung

zwischen grausamer Zeremonialität und tränenreicher Intimität [...]“ («[...] отысканное Византией сокровенное соотношение между жесткой церемониальностью и слезной интимностью [...]»)⁶³ Diese Mischung kommt bei Rozanov in Wendungen zum Ausdruck wie «болтать по душе».⁶⁴

4.3 Rozanovs Verhältnis zum Postsymbolismus: Konstellation vs. Montage

Zwar stimmt Rozanovs Vorstellung vom kulturellen Wechsel zum Teil mit der Innovationsästhetik der russischen Formalen Schule überein, doch treten vor dem Hintergrund dieser partiellen Kongruenz die Unterschiede besonders plastisch hervor. In einer seiner Miniaturen aus dem *Zweiten Korb der Abgefallenen Blätter* realisiert der Schriftsteller (Rozanov 1989, 445) den Ausdruck <облечься [в образ]>, also ‚Gestalt annehmen‘, indem er ihn auf seine ursprüngliche Bedeutung ‚sich mit etwas bedecken‘, ‚sich mit etwas bekleiden‘ zurückführt. Aufgrund der für ihn so charakteristischen psychophysischen Analogie zieht Rozanov eine Parallele zwischen dem Tragen von Handschuhen und dem Wechseln von Ideen. Den bei uns in einem etwas anderen Ausdruck geläufigen Vorwurf, jemand ändere seine Überzeugungen schneller als er die Hemden wechsle, pariert der Sprecher dieser Miniaturen, indem er die herabsetzende Äquivalenz zwischen der Mode - dem Tragen von Handschuhen - und der Bewußtseinstheorie ins Positive, ja ins Erkenntnisträchtige wendet:

Не «мы мысли меняем, как перчатки», но, увы, мысли наши изнашиваются, как перчатки. Не облегает руку. Не облегает душу.

И мы не сбрасываем, а просто перестаём носить.

Перестаём думать думами годичной старости.

Nicht „wir wechseln die Gedanken wie die Handschuhe“, sondern, o weh, es tragen sich unsere Gedanken ab wie Handschuhe. Er kleidet die Hand nicht. Er kleidet das Herz nicht.

Und wir werfen sie nicht weg, sondern hören einfach auf, sie zu tragen.

Wir hören auf, Gedanken zu denken, wenn sie das Alter von einem Jahr erreicht haben.

Hier lohnt (wie stets bei Rozanov) ein Blick auf den genauen Wortlaut. Die Formulierung «мысли наши изнашиваются» bedeutet bei wortkünstlerischer Lesart ‚unsere Gedanken entziehen sich uns‘, ‚entunsere sich uns‘. Von Bestandteilen der eigenen Person werden sie zu Erscheinungen, die der eigenen Person fremd sind. Possession und Genealogie, die stärksten metonymischen Beziehungen in Rozanovs Mythopoetik, treten in ein Wechsel-

verhältnis, in dem die räumliche Vorstellung der Ent-Eignung an die Stelle negativer Geschichtlichkeit, des Vergehens, rückt. Die syntaktische und lautliche Parallele der aufeinanderfolgenden Sätze «He облегает руку. He облегает душу» begründet kraft der Äquivalenz von „Hand“ und „Seele“⁶⁵ einen psychophysischen Parallelismus, in dem die physische Erscheinung die psychische weder symbolisch noch allegorisch vertritt, sondern ihre Eigenart - das Umhülltwerden, das Sich-Einkleiden - durch Nachbarschaft auf der Ausdrucksebene mitteilt.⁶⁶

Die Alltäglichkeit (бытийность) der Bekleidung ist bei Rozanov jener Urgrund, aus dem sich die poetomythische Vorstellung vom Verhältnis zwischen Gehalt und Form speist. Die Form schmiegt sich dem Inhalt an wie das Schweiß Tuch der Veronika an das Antlitz des Erlösers. Das Verb облечься kann in übertragener Rede auch bedeuten: 'erfüllt werden mit etwas'.⁶⁷ Für Rozanov muß die alte Form ersetzt werden, weil sie dem Inhalt nicht mehr angemessen ist. Zwischen den Signifikaten und den Signifikanten entsteht eine axiomatische Disproportionalität. Bei den Formalisten findet der Formwechsel dagegen eine wirkungsästhetische Begründung in der Vermeidung automatisierter Wahrnehmung.

Überhaupt lehnt Rozanov das Neue - und damit auch die emphatische Innovation - ab:

Техника, присоединившись к душе, дала ей всемогущество. Но она же ее раздавила. Появилась «техническая душа» — contradictionно ин адъекто. И вдохновение умерло.

(печать и вообще «все новое»)⁶⁸

Die Technik vereinigte sich mit der Seele und verlieh ihr Allmacht. Aber sie trat sie mit Füßen. Hervortrat die „technische Seele“, eine contradictio in adjecto. Und die Inspiration erstarb.

(Druckerzeugnisse und überhaupt „alles Neue“)

Folgerichtig verwirft er daher mit den Dekadenten auch den Egofuturismus.⁶⁹

Die Komposition in Rozanovs literarischen Stücken hebt sich von der Prosa der russischen Avantgarde durch das Verfahren der Konstellation ab. Wo die avantgardistische Textpraxis zu Montage⁷⁰ oder Collage neigt und die montierten oder collagierten Textteile ihrer Integrität beraubt, stellt Rozanov seine Textminiaturen nur nebeneinander und beläßt ihnen zunächst ihre Ganzheit sowie ihren - oft momentbezogenen - Eigenwert. Diese Bildung eines größeren Werks durch das Zusammenstellen verhältnismäßig verschiedenartiger kleinerer Texte hat ihr Vorbild in der mittelalterlichen Praxis des Zusammenfügens von Handschriften zu einem Konvolut. Kriterium der möglichen Nachbarschaft der Handschriften ist im ostslavisches Mittelalter ihr subjektunabhängiger religiöser

Wert, bei Rozanov dagegen ihr Wert für das komponierende Subjekt. Diese Wertäquivalenz hat drei Einfallstore: die Assoziation des schreibenden Ich, die Chronologie seiner Erlebniszeit und die für das Ich geltende gemeinsame Thematik.

Dabei greift der Schriftsteller bei den Miniaturen zu äußerst verschiedenartigen Gattungen. Ivask (1956, 49) hat folgende Elemente unterschieden: Aphorismen, Ausschnitte aus Gesprächen Dritter, zusammenhängende Erzählungen, Gedichte in Prosa, fragmentarische lyrische Niederschriften, impressionistische Naturbilder, handschriftliche Entwürfe von Zeitungsartikeln, absichtlich aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, Daten und Aufschriften, die auf den Ort der Niederschrift hinweisen und schließlich die Reproduktionen häuslicher Photographien. Hier sind die Phrasen kurz, meiden buchsprachliche Partizipien und Adverbialpartizipien, beginnen oft mit umgangssprachlicher Idiomatik oder mit der intensivierenden Partikel „Да“. Vulgarismen und Fehler, die in der Umgangssprache, nicht aber in der Schriftsprache zulässig waren, finden Eingang in die Literatursprache. Ganz im Gegensatz zu den Futuristen meidet Rozanov dagegen Neologismen. Auch hat Ivask (1956, 49f.) festgestellt, daß Rozanovs Stilistik sich an der mündlichen Rede orientiert. Man kann hier geradezu von einer Stilisierung der mündlichen Rede in der Tradition des skaz sprechen.

Die häufige Verwendung unterscheidender Druckzeichen und Drucktypen (so von Anführungszeichen, die in verschiedenen Funktionen auftreten, etwa ein Cliché anzeigen, einen Ausdruck verstärken, eine ungewöhnliche Wendung markieren), von Fettsatz, Sperrung und Kursive zur Verstärkung oder Betonung eines Wortes, einer Wortgruppe oder eines Syntagmas richten die Wahrnehmung auf momentgebundene Sinnuancen.

Wo die Avantgarde zum Oxymoron neigt, greift Rozanov zum Paradoxon. So liebt er Vergleiche, welche herkömmliche Werthierarchien auf den Kopf stellen. Gott tritt etwa als Schneider auf, der den Menschen mit schwerem Bügeleisen Form gibt. Damit wird auch der russische, die geläufige soziale Hierarchie bestreitende Topos des 19. Jahrhunderts vom besonderen Wert eines Paares Stiefel (und damit auch des Schusters, der sie herstellt) außer Kraft gesetzt: Wenn Gott Handwerker ist, ist das Kleinbürgertum seiner sozialrevolutionären Sprengkraft beraubt.

Die Spannweite von Rozanovs Miniaturgattungen reicht vom Dithyrambos (wohl nach Nietzsches Vorbild) über das Gebet bis zum Epigramm. Die Neigung zum Dithyrambos hat er selbst (Rozanov 1970, 549) in einem Brief vom September 1918 an seinen Altersfreund Gollerbach bekannt: „Und zu irgendwelchen Dithyramben, zum Wahnsinn der Dithyramben hat sich meine ganze liter[arische] Tätigkeit gefügt.“ («И в какие-то дифирамбы, в безумие дифирамбов сложилась вся моя литерат[урная] деятельность»)⁷¹ Durch

Konstellation in unmittelbare Nachbarschaft versetzt, erlangen epigrammatische, dithyrambische und gebethafte Gattung einen archaisierenden, ja synkretistischen Charakter. Mit Erscheinungen des Alltags angereichert, setzen sie die klassische Regel der Stiltrennung⁷² außer Kraft. Während die nach religiösen Mustern gefertigten Texte Chlebnikovs und Majakovskijs Kontrafakturen bilden, haben die religiöse Motive aufgreifenden Arbeiten Rozanovs eher den Charakter remythisierender Travestien.

5. Feier der emphatischen Gegenwart oder Aisthesis des Endes im Werk Rozanovs: ‚Finis coronat opus‘?

Schon im Juni des Jahres 1891 hat Vasilij Rozanov in einem Brief an den Philosophen Leont'ev seine Unfähigkeit eingeräumt, über das in Gedanken oder im Erlebnis Abgeschlossene, über das Vergangene zu schreiben. Er begründet dieses Unvermögen mit dem Mangel an Interesse, den das nicht mehr Gegenwärtige aufrufe: „Doch habe ich ein Unglück; ich kann nicht über etwas schreiben, was sich bei mir bereits geklärt hat, was ich bereits durchlebt habe; schreiben läßt sich nur über das, was jetzt erlebt wird; das Vergangene - ist langweilig.“ («Но у меня одно несчастье: я не могу писать о том, что у меня разъяснилось, что я уже пережил; пишется лишь о том, что переживаешь теперь; прошлое - скучно.»)⁷³ Diese Not hat der Schriftsteller im Laufe der Zeit zu einer Tugend gewandelt.

Ähnliches gilt für ein Äußeres, das vom Inneren absieht. Die abgeschlossene Äußerlichkeit des Darstellungsgegenstandes war ihm ebenso zuwider wie das abgeschlossene Vergangene. Ja, er hat die Exterritorialität mit der Historizität verknüpft:

[...] я не люблю Мережковского, Чехова [...], Ницше: они воспели это «внешнее место», они едят в нем колбасу и зернистую икру в январе месяце, и думают, что это все, что нужно человеку... Ницше безумный смел написать: «Бог умер». И Бог, для него умерший, в нем сказался сумасшествием... Боже, до чего все ясно, до чего ясна история, до чего ясны судьбы человека.⁷⁴

[...] Merežkovskij, Čechov [...], Nietzsche liebe ich nicht: sie haben diesen „äußeren Ort“ besungen, an ihm essen sie im Januar Wurst und Kaviar und denken, dies sei alles, was der Mensch brauche ... Nietzsche, der Wahnsinnige, hat gewagt zu schreiben: „Gott ist tot“. Und Gott, der für ihn getötet worden ist, hat sich in ihm als Wahnsinn geäußert... Gott, wie ist alles klar, wie ist die Geschichte klar, wie sind die Schicksale des Menschen klar.

Anlässlich des Todes von Tolstoj und der an seinem Grabe gehaltenen Reden verurteilt Rozanov (1990cI, 225) die Redner (nach der Gestalt aus Gogol's *Revizor*) als „Dobčinskijs aus ganz Rußland“. Wenn das Lebensende das Werk - das ‚Lebens-Werk‘ - „krönt“, tritt gegen alle Biographie und Geschichte urplötzlich mit dem Schrecken das Erhabene in Erscheinung: „Und plötzlich ein Solches: finis coronat opus. | Schrecklich.“ («И вдруг такое: finis coronat opus. | Ужасно. »).

Von der Unerträglichkeit des Vergangenen zeugt bei Rozanov gerade die Inakzeptabilität des Todes. Der Tod widerlegt nicht nur die Geschichte. Indem er Stetigkeit (das Tot-Sein) erzeugt, widerruft er auch den Augenblick.

Смерти я вообще не могу перенести.

Не странно ли прожить жизнь так, как бы ее и не существовало. Самое обыкновенное и самое постоянное. Между тем я так относился к ней, как бы никто и ничто не должен был умереть. Как бы смерти не было.

Самое обыкновенное, самое «всегда»: и это я не видал.

Конечно, я ее видел; но значит, я не смотрел на умирающих. И не значит ли это, что я их и не любил.

Вот «дурной человек во мне», дурной и страшный. В этот момент как я ненавижу себя, как враждебен себе.⁷⁵

Den Tod kann ich überhaupt nicht ertragen.

Ist es nicht seltsam, das Leben so zu leben als ob es ihn nicht gäbe.

Das Allergewöhnlichste und das Alleralltäglichste. Indessen habe ich mich zu ihm so verhalten, als ob niemand und nichts sterben müßte. Als ob es den Tod nicht gäbe.

Das Allergewöhnlichste, gerade das „Immer“: und das sah ich nicht.

Natürlich habe ich ihn gesehen: Doch das bedeutet, ich habe die Sterbenden nicht angesehen. Und bedeutet das nicht, daß ich sie auch nicht geliebt habe.

Dies ist der „dumme Mensch in mir“, dumm und schrecklich. Wie hasse ich mich in diesem Moment, wie bin ich mir feind.

Erst durch die Einbettung in die religiöse Heilsgeschichte erlangt das Ende bei Rozanov einen positiven Wert. Hier wird das Schweigen, das höchste semiotische Äquivalent des Todes, zur Katharsis. Der folgende Text ist datiert auf den 20. November, eine Zeitbestimmung, die durch den „Vortrag der Einführung“ auf die Eschatologie zurückbezogen wird. Die „Einführung“ („Введение“) meint jene Introdution von Maria, der Mutter Gottes, in den Tempel, deren seit dem 8. Jahrhundert am 21. November durch einen Feiertag gedacht wird.⁷⁶ Dauer ist bei Rozanov stets Abwesenheit des Augenblicklichen: Die Stille, welche die Mutter im Krankenhaus sucht, öffnet den Blick auf die Ruhe des Nichtgeschehens vor und nach aller Zeit, vor Beginn der Schöpfung und nach

dem Ende der Welt. An der Mutter wird kraft der kalendarischen Analogie zur Gottesgebäuerin Maria der Gegensatz und die Einheit von Geburt und Tod im Verweis auf Christus besonders prekär zur Erscheinung gebracht. Das Augenblicksgeschehen des Einzugs in die Klinik wird zur Epoché:

Тишина лечит душу.

*

Но если тишина относится к «концу всего», как сон и смерть, окончательное излечение?

Что бы мы знаем о смерти?

О, если бы что-нибудь знали!

(20 ноября, канун «Введения», мамочка легла «для молчания», тишины и отдыха в клинику Елены Павловы)

*

Вселенная есть шествование.

И когда замолкнут шаги – мир кончится.

*

И теперь уже молчание есть вечерняя заря мира.

*

В конце всех вещей – Бог.

И в начале вещей Бог.

Он всё.

Корень всего.⁷⁷

Die Stille heilt die Seele.

*

Doch wenn die Stille sich auf das „Ende von allem“ bezieht, wie der Schlaf und der Tod, ist dann nicht der Tod die endgültige Heilung?

Was wissen wir über den Tod?

Oh, wenn wir etwas wüßten!

(am 20. November, am Vortag der „Einführung“, Mama legte sich „zum Schweigen“, zu Stille und Erholung in die Klinik der Elena Pavlova)

*

Das Weltall ist eine Prozession.

Und wenn die Schritte verstummen werden, wird die Welt enden.

*

Und schon jetzt ist das Schweigen die Abenddämmerung der Welt.

*

Am Ende aller Dinge ist Gott.

Und am Anfang aller Dinge ist Gott.

Er ist alles.

Die Wurzel von allem.

Eine der letzten, im Jahr 1918 geschriebenen und erst jüngst veröffentlichten Arbeiten Rozanovs trägt den Titel: *С вершины тысячелетней пирамиды. (Размышления о ходе русской литературы)*. Er bildet das späte Gegenstück zur eingangs besprochenen geschichtstypologischen Studie. Der Titel gibt den erhabenen Standort zu erkennen, von dem aus der Autor auf den tausendjährigen Gang der russischen Literatur zurück-, ja eigentlich: herabblickt. Ein tausendjähriges Grabmal, in dem sich die Grabkammern der mit dem russischen Reich in den Jahren 1917 bis 1918 zu ihrem Ende gekommenen russischen Geschichte befinden.

Dieses Ende und damit der Blick zurück auf das abgeschlossene Vergangene wird von Rozanov als notwendig für ein vollständiges Verständnis eines Geschehens ausdrücklich gefordert: „Es gibt keinen Gegenstand, dessen Sinn wir vollständig verstehen könnten, wenn er noch nicht abgeschlossen ist“ («Нет предмета, смысл коего мы могли бы вполне понимать, если он еще не закончен.»). Die Offenheit des Seins in die Zukunft, die vom schon genannten „Noch nicht“ («еще нет») eingefordert und eingeräumt wird, ist vergangen; vor uns liegt die Geschichte nicht mehr als Möglichkeit, als Potenz, sondern als Faktum, ja als abgeschlossenes Schaustück, als „зрелище“. Vivisektion verbietet sich auch an der Literatur.

Der Beginn der russischen Geschichte und Literatur ist in ein mythisches Licht getaucht. Der Anfang selbst ist nicht wahrnehmbar, und wenn er wahrnehmbar wird, ist er bereits vorbei:

«Когда солнышко всходило, даже и незаметно было ни для кого» – а «когда оно взошло» – уже день начался, и вот все начало русской истории.
И – начало Русской литературы. (448)

„Als die liebe Sonne aufging, war dies nicht einmal für irgend jemanden wahrnehmbar“ – und „als sie aufgegangen war“, hatte schon der Tag begonnen, und das ist schon der ganze Beginn der russischen Geschichte.

Und – der Beginn der Russischen Literatur.

Diesen Ausgangspunkt der russischen Geschichte und Literatur findet Rozanov in der alltäglichen Redeweise, der kolloquialen Äußerung auf der Straße, bei Tätigkeiten des Alltags und des Ritus, zu denen er in seiner eigenen literarischen Tätigkeit zurückgekehrt ist: „die Redensweise, die Rede der Straße, des Basars, der Jagd, des Fischfangs, die [schwermütige] Klage auf Beerdigungen - all dies erscheint als vollständiger [literarischer] Bestand⁷⁸ in jenem vor der Dämmerung liegenden Halbdunkel der Geschichte.“ («Говор, уличная речь, речь базара, речь охоты, речь рыбной ловли, [заунывный] плач на

похоронах – все это является полным составом <литературным> в том предрассветном сумраке истории».)

Im Fehlen eines Stammeslebens, («родовой быт») wie es die Juden, Römer, und Germanen kennen, sieht Rozanov schon am Beginn der russischen Kultur ihr Ende angekündigt. Der Wechsel der Hauptstadt von Kiev nach Moskau, von Moskau nach Petersburg und zurück nach Moskau erscheint als Symptom einer unzureichenden Bindung an den „Boden“ („земля“). Aus diesem Grunde brauche die Erde die anderen genannten Völker aus kosmogonischen Gründen dringender als das russische. „Hier gehört die definitive Enträtselung dem Ende der Zeit, vor dem wir nur zu zittern, über das wir aber nicht zu denken wagen“ («Здесь последняя разгадка принадлежит концу времени, о котором мы смеем только трепетать, но не смеем размышлять».⁷⁹

Wie in einem jeden wahren Augenblick Beginn und Ende wesentlich enthalten sind, so kommt in einem jeden gelungenen Kunstwerk die Geschichte der Literatur zur Epoché, zum Stillstand. Ein jeder vollwertige ästhetische Augenblick bedeutet *καρπός*, erfüllte Zeit. Unter diesem Gesichtspunkt sind tatsächlich alle Kunstwerke in der Großen Zeit (Bachtin) synchron. Bezogen auf die historische Vorstellung der bewegten Zeit erleben sie dagegen in dem jeweils bestimmten Moment ihrer ästhetischen Realisierung ihre Renaissance.⁸⁰

Anmerkungen

1 Rozanov 1989a, 139.

2 H. Rothe (*Anton Tschechow oder Die Entartung der Kunst*. (=Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 306) Opladen 1990, 13.

3 K. Kérenyi, *Die Mythologie der Griechen*. Bd. I, München 1966, 178. (s. Ar.N. 357) Scholium in Aristophanes *Nubes*, 357.

4 B. Croce. *Estetica*. Bari 1902; dt.: *Ästhetik*. Leipzig 1905; vor allem Kap. IX und XV.

5 Vgl. dazu K.W. Hempfer, *Gattungstheorie*. München 1973, 38-43.

6 T.S. Eliot, *The Sacred Wood*. London 1920, 42.

7 Man kann diese Dreigliedrigkeit im mittleren Werk noch als Überbleibsel der Hegelschen Dialektik fassen, die den Erstling Rozanovs noch bestimmt hatte. Allerdings entfernt sich Rozanov ebenso von der Zeitbestimmtheit des deutschen Philosophen in Richtung auf eine räumliche Modellierung wie er die Systematik zunehmend zugunsten einer Kasuistik aufgibt.

8 Cf. E.M. Meletinskij, *Poëtika mifa*. M. 1976, 218-229.

- ⁹ Cf. die Abwertung Boileaus als eines Theoretikers, der kein Dichter war (Rozanov 1906, I: 251).
- ¹⁰ Normbruch und Normerfüllung hat der tschechische Strukturalismus als ästhetische Grundverfahren des kulturellen Prozesses dargestellt.
- ¹¹ M. Hossenfelder, Einleitung zu Sextus Empiricus, Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. 1968.
- ¹² Zur Bedeutung des Schemas ‚Baum des Lebens‘ cf. die material- und konzeptionsreichen Ausführungen Toporovs (1973b, 1976). Allerdings sind in der früheren Arbeit (1973) axiologische Gesichtspunkte völlig ausgeschlossen und in der späteren Untersuchung (1976) auf die Peripherie eingeschränkt. Dabei enthält das Schema selbst in der chronotopischen Gliederung von ‚unten‘ = ‚ursprünglich‘ über mittig = zwischenzeitlich und oben = endzeitlich eine fundamentale axiomatische Matrix.
- ¹³ Vgl. Verf., Convention and Innovation of Aesthetic Value: The Russian Reception of Aleksandr Puškin. In: Th. D’haen (u.a., Hrg.), *Convention and Innovation in Literature*. (=UPAL 24) Amsterdam 1989, 181-223.
- ¹⁴ W. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: Idem, *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2 Frankfurt (a.M.), 691-703, hier 702f. Vgl. dazu auch P. Zima, *Literarische Ästhetik*. Tübingen 1991, 132-140.
- ¹⁵ Idem, A.a.O., Bd. I, 3, 1225.
- ¹⁶ A.a.O., 1233.
- ¹⁷ A.a.O., 1233.
- ¹⁸ W. Capelle, *Die Vorsokratiker*. (=Kröners Taschenausgabe 119) Stuttgart s.a., 132.
- ¹⁹ A.a.O., 167.
- ²⁰ Vgl. die Oldenburger Antrittsvorlesung von Michael Sukale, Wahrnehmen und Erkennen.
- ²¹ Hierauf hat die evolutionäre Konzeption der Literaturgeschichte der russischen Formalen Schule Bezug; allerdings projizierten die Formalisten dieses evolutionäre Moment auch in das Kunstwerk als Artefakt.
- ²² Benjamin I, 3, 1238.
- ²³ So etwa von A. Eliasberg, *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. [1925] München 1964, 149.

- ²⁴ Diese Auffassung kann sich auf Rozanovs (1990d, 482) Selbstcharakteristik stützen: „Bisweilen scheint es, daß ich die gesamte Literatur überwinde“ («Иногда кажется, что я преодолею всю литературу»).
- ²⁵ Erofeev 1990.
- ²⁶ A. Nikolaeva (Hg.) *Russkie pisateli*, 194-196 hier, 196.
- ²⁷ A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung poetischer Motive*. Bd. I. Wien 1990, 16f., 24.
- ²⁸ Zu Leskov vgl. Benjamin (I, 3: 1234) „Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen (Lesskow!)“.
- ²⁹ Mit Proust und Joyce ist Rozanov auch von Ivask (1956, 46) verglichen worden.
- ³⁰ Poggioli 1962, 91f.
- ³¹ Hier gälte es freilich, den Unterschied des Rozanovschen Bewußtseins-Diskurses zur Romankunst Andrej Belyjs zu erfassen, die ja zumeist als das russische Äquivalent zur Proustschen und Joyceschen Darstellung des Bewußtseinsstroms aufgefaßt wird.
- ³² V. Chovin, V.V. Rozanov i Vladimir Majakovskij. In: Idem, *Na odnu temu*. Peterburg 1921, 3-80. Sinjavskij 1982, 216f.
- ³³ Philosophisch ist Rozanov wiederholt dem russischen Existentialismus zugeordnet worden. Cf. I. Balakina, O tak nazываемom russkom ékzistencializme. In: *Vestnik MGU. Serija Ékonomija, filosofija*. 1963, 6. So auch in: *Kratkaja literaturnaja énciklopedija*. Bd. VI. M. 1971, 330.
- ³⁴ Flaker (1975, 153) nennt die spezifische Mischung der Prosastücke „brouillon“.
- ³⁵ A. Latynina, „Vo mne proisходит razloženie literatury...“. V.V. Rozanov i ego mesto v literaturnoj bor'be épochi. In: *Voprosy literatury*. 1965, II: 169-206, hier 171.
- ³⁶ D.S. Mirsky, *A History of Russian literature. From the Beginnings to 1900*. New York 1958, 277.
- ³⁷ M. Cvetaeva, *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. II. M. 1988, 450.
- ³⁸ M. Gor'kij, Perepiska s M.M. Prišvinym. In: *Gor'kij i sovetskie pisateli*. (=Literaturnoe nasledstvo Bd. LXX) M. 1963, 323.
- ³⁹ Fateev 1990, 11.

- ⁴⁰ Zitiert nach A. Gulyga, „Kak mučitel'no trudno byt' russkim“. O žizni i tvorčestve Vasilija Rozanova. In: Rozanov 1992, 3.
- ⁴¹ *Istorija russkoj literatury*. Bd. X, hg. von A.S. BUŠMIN. M./L. 1954.
- ⁴² Auch in der von B.A. Bjalik verantworteten zweibändigen Literaturgeschichte *Russkaja literatura konca XIX - načala XX veka* (M. 1972) kommt Rozanov - abgesehen von der Chronik - nur als Literaturkritiker vor.
- ⁴³ Vgl. Rozanov 1989a, 423 und meine Analyse: Die Rhetorik der Seele bei Vasilij Rozanov. Zum Wandel der russischen Rede am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts (im Druck).
- ⁴⁴ Die erste deutsche Übersetzung erschien anonym bereits 1890, während die früheste russische Ausgabe erst 1891 in Moskau herausgegeben wurde. Nachweis der Zitate im Folgenden nur durch Seitenangabe nach der Ausgabe Tolstoj 1958, X, 267-341. Übrigens hat Rozanov (1899, 167-175) selbst in seinem Aufsatz *Семья и жизнь* (*Same und Leben*) kritisch zur Kreuzersonate, insbesondere zur negativen Wertung der Sexualität, Stellung bezogen.
- ⁴⁵ Eine dritte, religiöse Lesart kommt nur en passant ins Spiel, wenn wiederholt von einem „Teufel“ („дьявол“, 329, 332) die Rede ist, der dem erlebenden Ich - sogar gegen seinen Willen - böse Gedanken einflüstert.
- ⁴⁶ Bei Dostoevskij findet die Auflösung des Momentanen ihren Ausdruck in der Einbettung des „plötzlich“ („вдруг“) in eine getäuschte Erwartungs- und eine folgenreiche Wirkungsstruktur. So wird der Mordanschlag Rogožins auf Myškin im Roman *Идуом* (*Der Idiot*; F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. VIII, M. 1973, 195, Zeilen 14f. und 36-40) zunächst ohne Ausdruck der Überraschung aus der Sicht des potentiellen Opfers geschildert, dann aber aus der Erzählerperspektive und der Sicht Rogožins, wobei das Adverb „plötzlich“ („вдруг“) zweifach verwendet wird. Hier ist nicht der Mordüberfall das Plötzliche, sondern das Innehalten des Täters, der vom epileptischen Anfall des Opfers überrascht ist. Auch den Fürsten trifft nicht der Überfall, sondern der Anfall „plötzlich“ („вдруг“, Zeile 17). Bei Turgenev ist in diesem Zusammenhang die Schwierigkeit bemerkenswert, den Roman mit dem Handlungsschluß enden zu lassen; daher die Neigung zur Ausbreitung der ‚Nachgeschichte‘.
- ⁴⁷ Černyševskijs Begriff der „Gleichmütigkeit“ - die Postmoderne spräche hier sicherlich von „Indifferenz“ - berührt sich mit Zolas Termini ‚impartialité‘ und ‚impassibilité‘, welche die Distanz des Erzählers zum erzählten Geschehen bezeichnen.
- ⁴⁸ (515f.) Cf. auch Tolstojs (*Polnoe sobranie sočinenij*. M. 1953, Bd. LXII, 268) eigene Kennzeichnung seiner Prosa als „Labyrinth von Verkettungen“.
- ⁴⁹ Rozanov 1990b, 436.

- ⁵⁰ Das Paradigma des bestimmenden Augenblicks erscheint bei Rozanov (1913, I, 342f.) auch in der Darstellung des eigenen Bekehrungserlebnisses. Dieses Geschehnis, in dem sich das von außen auferlegte „Bestimmungshafte“ („*destinatio*“) von den eigenen inneren Zielen („*metae*“) trennt, vollzieht sich in einer einzigen Stunde.
- ⁵¹ R. Grübel, Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur, München 1991.* (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband XXXI) Wien 1992, 117-194. Idem, Die Wiege als Grab, das Grab als Wiege. Axiologische Fragen der Zeitdarstellung, vornehmlich am Beispiel von Vernadskij und Rozanov. In: Idem (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.* (=SSLP) Amsterdam (im Druck).
- ⁵² Rozanov 1989a, Einleitung, 21.
- ⁵³ Vgl. J.R. Döring-Smirnov, I. Smirnov, Realizm: diachroničeskij podchod. In: *Russian Literature.* Bd. VIII, 1980, 1-39.
- ⁵⁴ F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomaeh.* Bd. XXI, L. 1980, 16.
- ⁵⁵ Zitiert nach Rozanov 1992, 5.
- ⁵⁶ Belyj 1990, 477.
- ⁵⁷ Cf. G. Ivask (1956, 7), der zwar eine Wertminderung, aber keine Entwertung der „hohen Themen“ beobachtet: «Но Розанов, снижая своей болтовней высокие темы, их, однако, не обесценивает.» („Doch hat Rozanov die hohen Themen, obgleich er sie durch seine Geschwätzigkeit erniedrigte, dennoch nicht entwertet.“)
- ⁵⁸ Vgl. auch den Hinweis auf die Sterne bei Florenskij (1992, 445).
- ⁵⁹ Blok 1963, VII: 139.
- ⁶⁰ Rozanov 1990a, 492.
- ⁶¹ *Grimms Wörterbuch* (XVI, 615) definiert ‚sentimentalisieren‘ als „empfindeln, ‚von äusserungen einer erheuchelten, einer lächerlichen und abgeschmackten empfindsamkeit‘“. Rozanov sprach von seiner eigenen „künstlerischen Naivität“ («художественная наивность») *Sočinenija*, 508.
- ⁶² Hier sind übrigens die Müll-Installationen Kabakovs vorgeprägt.
- ⁶³ In einer jüngeren Untersuchung zum Verhältnis der Kulturen von Byzanz und der Rus' kommt Averincev (*Vizantija i Rus'. Dva tipa duchovnosti.* In: *Novyj*

- mir. 1988, 7, 210-220 und 9, 227- 240) allerdings zu dem Schluß, der russischen Kultur fehle die Fähigkeit zur Grausamkeit, während sie durchaus die "slavische Sensibilität" («славянская чувствительность») aufweise.
- ⁶⁴ Rozanov 1990a, 507.
- ⁶⁵ In der Übersetzung des Zitats wurde zur Nachbildung der Paronomasie *пуку - душу* die Übersetzung ‚Herz‘ vorgezogen, obgleich sie die Spanne zum physischen Ausdruck ‚Hand‘ mindert.
- ⁶⁶ Vgl. zur Metonymie bei Rozanov meinen Beitrag „Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“*. (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband XXXI). Wien 1992, 117-194.
- ⁶⁷ *SrJa XI-XVII*. Bd. XII. M. 1987, 74. Bei dieser Sinngebung des Verbs erlangt das Eigangsmotto «Все <облекается> в одежды, и история самая есть облечение в одежды незримых божеских планов.» den Sinn: „Alles ‚erfüllt sich‘ in Formen, und die Geschichte selbst ist die Erfüllung der unsichtbaren göttlichen Pläne in Formen.“
- ⁶⁸ Rozanov 1990d, 67.
- ⁶⁹ 1990d, 463.
- ⁷⁰ Vgl. G. Schaumann, *Montaža*. In: A. Flaker/D. Ugrešić (Hg.), *Pojmovnik ruske avangarde*. Bd. I, Zagreb 1984, 83-91.
- ⁷¹ Die Gattung des Gebets habe ich im Rahmen von Rozanovs Zeitgestaltung besprochen. Das Epigramm untersuche ich an wieder anderer Stelle im Zusammenhang von Rozanovs Rhetorik.
- ⁷² Vgl. Auerbach 1946, 486ff.
- ⁷³ Rozanov 1990b, 476.
- ⁷⁴ Rozanov 1990a, 492.
- ⁷⁵ Rozanov 1990c I: 326.
- ⁷⁶ *Polnyj pravoslavnyj énciklopedičeskij slovar’*. Nachdruck M. 1992, I, 460.
- ⁷⁷ Rozanov 1990d, 521.
- ⁷⁸ Der hier von Rozanov verwendete russische Begriff meint in wörtlicher Übersetzung gerade ‚das Zusammengestellte‘, die Konstellation!

- ⁷⁹ Geschichte erschließt sich Rozanov nur als Brücke in die Ewigkeit als Zeitlosigkeit, als eine Brücke, die vom Lastentier («opornyj byk») Moskau getragen wird.
- ⁸⁰ Daß Rozanovs Prosaminiaturen zu dieser Wiedergeburt fähig sind, belegt schon Venedikt Erofeevs Essay von 1990: *Розанов глазами эксцентрика* (*Rozanov mit den Augen des Exzentrikers*).

Literatur

- Averincev 1981. *Religija i literatura*. Ann Arbor.
- Belyj, A. 1990. *Načalo veka*. (=Literaturnye memuary) M.
- Crone, A.L. 1978. *Rozanov and the End of Literature. Polyphony and Dissolution of Genre in Solitaria and Fallen Leaves*. (=Colloquium slavicum. 10) Würzburg.
- Černyševskij, N.G. 1978. *Izbrannye estetičeskie proizvedenija*. M.
- Erofeev, V. 1990. *Rozanov glazami ekscentrika*. In: *Laterna magica*. M., 102-120.
- Ivask, G. 1956. Vstupitel'naja stat'ja. In: V.V.Rozanov, *Izbrannoe*. New York, 5-59.
- Fateev, V.A. 1991. *V.A. Rozanov. Žizn'. Tvorčestvo. Ličnost'*. L.
- Flaker, A. 1975. Rozanovljeva destrukcija književnosti. Tekstovi ruske avangarde. In: *Umjetnost riječi*. XIX. [1980], 151-159.
- Florenskij, P. 1992. *Detjam moim*. M.
- Grübel, R. 1992. Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Rozanovs. In: A. Hansen-Löve (Hg.) *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“* München 1991, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31) Wien, 117-194.
- Nietzsche, F. 1980. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München/Berlin/ New York.
- Poggioli, R. 1957. *Rozanov*. London.
- Rozanov, V.V. 1899. *Religija i kul'tura*. SPb. 1899 (Nachdruck: Paris 1979).
1904. *V mire nejasnogo i nerešenogo*. SPb.
1906. *O legende ‚Velikij inkvizitor‘*. SPb.
1909a. *Tragičeskoe ostroumie*. In: *Novoe vremja*. 9.2.1909.

- 1909b. Popy, žandarmy i Blok. In: *Novoe vremja*. 16.2.1909.
1910. *Kogda načal'stvo ušlo*. SPb.
1911. *Ljudi lunnago svëta. Metafizika christianstva*. SPb.
1913. *Literaturnye izgnanniki*. SPb.
1914. *Sredi chudožnikov*. SPb.
1915a. *Uedinennoe*. Pg.
1915b. *Opavšie list'ja*. Korob 2. Pg.
1917/1918. *Apokalipsis našego vremeni*. Sergiev Posad.
1970. *Izbrannoe*. Hrg. von E. Žiglevič. München.
1989a. *Mysli o literature*. M.
1989b. Mimoletnoe. Podgotovka publikacii, vstupitel'naja zametka i primëčanija V.G.Sukača. In: *Kontekst 1989*. M., 172-230.
1990a. *Sočinenija*. Hrg. A. Nalepin. M.
1990b. *Nesovmestimye kontrasty žitija. Literaturno-ëstetičeskie raboty raznych let*. M.
1990cI. *Religija i kul'tura*. (=Priloženie k žurnalu *Voprosy filosofii*). I. M.
1990cII. *Uedinennoe*. (=Priloženie k žurnalu *Voprosy filosofii*). II. M.
1990d. *O sebe i o žizni svoej*. M.
1991. Sem'ja kak religija. In: *Russkij ëros ili filosofija ljubvi v Rossii*. M., 120-138.
1992. *Opavšie list'ja*. M.

Sinjavskij, A. 1982. „Opavšie list'ja“ V.V. Rozanova. Paris.

Tolstoj, L.N. 1958. *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. M.

Erika Greber

MYSTIFIKATION UND EPOCHENSCHWELLE
(ČERUBINA DE GABRIAK UND DIE KRISE DES SYMBOLISMUS)

1

War die Ohrfeige, mit der Maksimilian Vološin im November 1909 nach den Enthüllungen um die mystifizierte Dichterin namens Čerubina de Gabriak im Kreise der *Apollon*-Mitarbeiter aus heiterem Himmel Nikolaj Gumilev zum Duell forderte, eine spiegelverkehrt vorweggenommene "pošćečina obščestvennomu vkusu", mit der ein unverbesserlicher Symbolist einen angehenden Postsymbolisten treffen wollte? Immerhin wurde diese keineswegs imaginäre Ohrfeige sogleich als eine literarische wahrgenommen: Innokentij Annenskij, entfuhr die Bemerkung, Dostoevskij habe recht, daß der Klang einer Ohrfeige feucht sei. Dieser Verweis auf *Besy* nahm eine der Leitideen der Mystifikation auf: das Teufelsmotiv gehörte zu den dominanten Isotopien der kurz zuvor in *Apollon* (No.2, 1909) veröffentlichten Čerubina-Texte, und es motivierte latent die Wahl des fingierten Namens selbst. Trotz der in Annenskij's Kommentar angebotenen karnevalisierenden Umdeutung war die brisante Situation nicht zu entschärfen, und drei Tage später wurde scharf geschossen, wobei Gumilev gnadenlosen Kampf bis zum tödlichen Ende gefordert haben soll, Vološin hingegen angeblich darauf achtete, ihn diesmal nicht zu treffen.

Das Geheimnis um Čerubina de Gabriak hatte schon Aufsehen erregt und Debatten um literarischen Geschmack ausgelöst, ehe es zur spektakulären Konfrontation kam. Die Ohrfeige lieferte den offiziellen Anlaß für das Duell und mystifizierte somit die primäre Ursache; was diese indessen eigentlich war, bleibt im Dunkeln. Vorausgegangen war der Zusammenbruch mancher Hoffnungen: die geheimnisvolle Unbekannte von vermeintlich exotischer Schönheit war weder ätherisch schön, noch exotisch, noch rein weiblich, noch war sie real – sondern das imaginäre Produkt weiblich-männlicher Zusammenarbeit ...der hausbacken wirkenden, dicklichen, hinkenden 23jährigen Möchtegern-Dichterin mit dem Allerweltsnamen Dmitrieva und des zehn Jahre älteren Vološin, der sich schon einen Namen als *chudožnik-poët* gemacht hatte (und dessen körperliche Vorzüge oder Mängel eo ipso kein Thema sind). Narzißtische Kränkungen auf allen Seiten – bei den einen, weil sie auf die perfekte Fälschung hereinge-

fallen waren, bei den anderen, weil sie keinen Anspruch auf die phantastische Figur anmelden konnten, bei der dritten schließlich, weil sie ihre poetischen Cherubim-Flügel verloren hatte und wieder als *chromonoška* dastand (bzw. dalag, wie auf ihren Fotografien zu sehen¹). Ob Mann, ob Frau, alle waren ihren kulturell geprägten Weiblichkeitsklischees, in der epochenspezifischen Form des *neznamomka*-Mythos, aufgefressen. Suchte Vološin, der einzige, der bei diesem *mifotvorčestvo* nicht Kränkung, sondern unangefochtenen Schöpferhymn davongetragen hatte, sich etwa die fällige Verletzung im Duell zuzuziehen?

Und was bedeutet es, daß Monate nach der Demaskierung von Čerubina und nach dem Petersburger Gazettenklatsch über die "dekadenten" Modernisten eine zweite Publikation unter ihrem Namen in *Apollon* (No. 10, 1910) erschien, ganz als ob inzwischen gar nichts passiert wäre? Hat dies der Herausgeber Sergej Makovskij, dem ja eine zugkräftige Nummer verloren gegangen war bzw. wäre, womöglich als Werbegag lanciert – wurde also eines der ersten 'Opfer' selbst zum (Wiederholungs-)Täter? Hat hier einer nicht verstanden oder nicht verstehen wollen, daß die Mystifikation zu Ende ist, oder ist dies ein zweiter Akt von besonderer Raffinesse?

2

Viele Fragen wirft diese Mystifikation auf, nicht nur interpretatorische, sondern auch faktische. Zeitgenössische Äußerungen beruhen oft auf Hörensagen, der Zeugniswert späterer Erinnerungen ist dubios, und ohnehin sind bei allen direkt und indirekt Beteiligten zu viele Eitelkeiten im Spiel (soweit es als ein Falschspiel um Betrügen und Betrogenwerden aufgefaßt wird, in dem Lüge und Wahrheit, Gewinner und Verlierer zu trennen wären).

Es existieren verschiedene, mehr oder weniger differierende Versionen sowohl des Duells als auch der gesamten Affäre; die Darstellungen der unmittelbar Beteiligten sind nicht immer eigenhändig verfaßt, sondern beruhen auf Diktat oder postumer Collage sonstiger mündlicher und brieflicher Äußerungen: Dmitrieva 1926 und 1921-27, Vološin 1930, Makovskij 1955, v. Guenther 1969. Hinzu kommen Interpretationen Dritter in eigener Sache, am prominentesten 1933 von Cvetaeva (die mit dem Symbolisten Vološin befreundete Avantgarde-Autorin kommentierte die Prozesse dieser Mystifikation unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für weibliche Autorschaft und stellte Querverbindungen zu ihrer eigenen Situation her). Auf dem unvollständigen und durchweg subjektiv gefärbten Quellenmaterial basieren dann spätere Gesamtdarstellungen, die partiische Äußerungen als bare Münze nehmen (vgl. Kuprijanov 1970) bzw. sich den Anstrich neutraler Faktizität geben (Kompilation von Kupčenko 1988a). Der lange Zeit einzige literaturwissenschaftliche Artikel über russische

Mystifikationen, darunter auch Čerubina de Gabriak, stammt von I. Smirnov (1979 sowjetische, 1981 deutsche Publikation).

Jeder neue Kommentar und jeder weitere Memoirenauszug führt zu Verunklarungen – die Mystifikation hat nachhaltige mystifikatorische Wirkung gezeitigt. Dieser immanent angelegten Logik ungeachtet scheint der Wunsch nach Sondierung in Verantwortliche und Opfer auch in neuester Zeit ungebrochen. Die Akte Čerubina de Gabriak hat neue Blätter bekommen, seitdem die esoterischen Hintergründe des Symbolismus in Rußland nicht mehr tabu sind und auch die Archive 'repressierter' Autoren der Forschung offenstehen. Die letzten Veröffentlichungen befriedigen entsprechend vor allem zwei Bedürfnisse, das nach lebensweltlicher Hintergrundinformation und das nach Esoterik. Immerhin wird anhand der neuen bzw. alt-neuen Materialien klar, daß nichts mehr wirklich aufzuklären ist, daß geheim bleiben wird, was 'wirklich' geschah.² Neben den Materialveröffentlichungen zum 'Kasus' Čerubina artikuliert sich auch ein ideologisch geprägtes Esoterik-Interesse, das selbst der einzige postsowjetische literaturwissenschaftliche Artikel (Popova in der Zeitschrift der Moskauer Staatsuniversität 1992) nicht verbergen kann bzw. will, auch wenn die Autorin unter Rückgriff auf Smirnov (1979) eine "Theorie der Mystifikation" postuliert (die von ihr skizzierten theoretischen Aspekte bedürfen der Systematisierung und weiteren Ausarbeitung; der Schluß läßt den Rückbezug auf den theoretisch profilierteren Anfang besonders vermissen).

Der berühmteste Mystifikationsfall des Silbernen Zeitalters schärft auch den Blick für das metaphorische Reden vom 'vozvraščenie zabytych imen' – denn zwar kann der vergessene, weil verschwiegene, *Name* Čerubina de Gabriak postsowjetisch wieder eingeführt werden, die tot-geschwiegenen *Personen* aber nicht. (Elizaveta Ivanovna Dmitrieva, verheiratet Vasil'eva, wurde wegen ihres Engagements in der von 1921-24 aktiven russischen Anthroposophischen Gesellschaft *Vol'fila* 1927 verhaftet und starb 40jährig in der Verbannung 1928; Maksimilian Vološin überlebte mit gewissen Schwierigkeiten wegen der in seinem Haus auf der Krim vielen Schriftstellern gewährten Gastfreiheit und starb 55jährig 1932).

Nachfolgend möchte ich die Bedeutung der Mystifikation "Čerubina de Gabriak" im Epochenumbruch herausarbeiten. Ich analysiere den Fall so abstrakt und allgemein wie möglich, um die semiotischen und kulturologischen Implikationen zu erfassen, die sich möglicherweise als typologisch relevant oder übertragbar erweisen könnten. Das heißt, eher deduktiv von der theoretischen Seite heranzugehen, als induktiv vom Material, und bedeutet, hier auf eingehendere Untersuchung der mystifikatorischen Texte zu verzichten. Nur soweit unmittelbar notwendig, werde ich konkrete Details einbringen.³ Die Arbeitsbegriffe von Epoche und Umbruch fasse ich reichlich pauschal, um mein Thema nicht zusätzlich durch die Binnendifferenzierungen sowohl im Symbolismus als

auch Postsymbolismus zu komplizieren (das wäre eine andere Debatte). Ich würde allenfalls so weit gehen, in bezug auf das geltende Epochenmodell des Symbolismus – das von Hansen-Löve (bes. 1989, Kap.1) entwickelte Drei-Phasen- bzw. Drei-Typen-Modell – die Krisenthese dahingehend auszulegen, daß die Mystifikation relevante Züge aller drei Typen⁴ aufnimmt und abarbeitet: diabolische, mythopoetische und karnevaleske (ohne dies könnte sie wohl nicht zu dem von mir behaupteten Metaphänomen werden).

3

Unter der Frageperspektive des Epochenwechsels ist das Mystifikationsmodell der primären und sekundären Stile besonders relevant, mit dem Smirnov (1979/1981) Fälschungen altrussischer und folkloristischer Denkmäler und Mystifikationen der russischen Literatur seit dem Barock typologisch verortet, und mit dem dann Popova (1992) weiterarbeitet, indem sie die Mystifikation auf dem Hintergrund der für die sekundären Stile und gerade für Čerubina de Gabriak entwickelten Kategorien erörtert.

Auf der Basis des Modells primärer und sekundärer Stile (Tschizewskij, Lichačev)⁵ und in Anknüpfung an Konzepte des *čužoe slovo* (Mystifikation als Fall von Stilisierung, Lann 1930 auf dem Hintergrund von Bachtin⁶) hat Smirnov basale epochenspezifische Mystifikationsmodelle unterschieden und die Korrelation mit ihren jeweiligen zeichentheoretischen Grundlagen skizziert. Der Symbolismus als eine Formation des sekundären Stils neigt danach besonders zur Ausbildung von Mystifikationen. Das Phänomen der Čerubina de Gabriak ist insofern eine charakteristische Erscheinung der Epoche und belegt die "auto-kompensierende" Funktion der symbolistischen Mystifikation. Die Neigung sekundärer Stile zu Mystifikationen hängt zum einen mit der Einstellung auf Semiotisierung/Ästhetisierung der Wirklichkeit und der Erhöhung der *ustovnost'* zusammen und zum anderen mit der zweistufigen semiotischen Struktur der Mystifikation: der Mystifikator schafft (und damit ist einer der wesentlichen Unterschiede zu Fälschung und Pseudonym bezeichnet) im fingierten Autor und dessen vermeintlichen Texten Subjekt und Objekt zugleich und tritt damit – gemäß der Auffassung der Welt als Text – als Imitator des Schöpfungsaktes auf (Smirnov 1981, 216ff, 259ff).

Diese Positionen greift Popova (1992) auf und ergänzt bzw. differenziert sie. Die von ihr angerissenen wesentlichen Aspekte können folgendermaßen paraphrasiert bzw. systematisch reformuliert werden: die Unterscheidung von Produktions- und Rezeptionsperspektive; die Rollenverteilung (Autor, Mystifikator, Regisseur, Zensor, Eingeweihte), und entsprechend die Unterscheidung zwischen Mystifikation und Gedichttexten; die konstitutive Verbindung von Täuschung und Entschleierung; die Auffassung von Mystifikation als Hypo-

stase des fremden Worts und als Usurpation, "avtorskoe samozvanstvo"; die reformatorische Wirkung mystifikatorischer Werke in Übergangsperioden (als aktive, aber ungesteuert-organisch wirkende Einflußnahme auf die literarische Situation); der Zusammenhang von Mystifikation und *mifotvorčestvo*; die Bedeutsamkeit der Namengebung (Name als "slovesnaja pervokletka", Florenskij); der Vergleich des Namens mit der Maske (interessant die Unterscheidung zwischen Karnevals- und Totenmaske sowie die zwischen historischer und zeitgenössischer *persona*); die Auffassung des Namens als Ort der Inkarnation der Seele (anthroposophische Leib/Seele-Konzeption) und mystifikatorische Ergänzung der unvollkommenen physischen Existenz zur Ganzheit. Einige dieser Punkte wirken fast banal, sind andererseits aber so basal, daß sie im systematischen Zusammenhang nicht fehlen dürfen, andere wiederum bieten weiterführende Ansatzpunkte.

Popova betrachtet die Sache in anthroposophischer Perspektive, wendet also sozusagen die spätere (sich zwar schon abzeichnende, aber noch nicht korporativ definierte) weltanschauliche Orientierung der beiden Hauptakteure nachträglich auf die Mystifikation an, allerdings ohne diese Differenz zu problematisieren und ohne die anthroposophischen Kategorien kritisch zu reflektieren. Den mystifikatorischen Namen faßt Popova als Ort der Inkarnation der Seele auf und als Mittel der Ergänzung der unvollkommenen physischen Existenz zur Ganzheit. Die Mystifikation erlaubt eine Gewinnung von Ganzheit durch Inkarnation der physisch ungelebten bzw. unbewußten Energien im neuen Namen – wobei in der gegebenen Personenkonstellation diese "geistige Geburt" unterschiedlich funktioniert und unterschiedliche Auswirkungen hat: für Dmitrieva bietet sich die Möglichkeit, in Čerubina ihrer Seele einen anderen Körper zu geben und so ihre physische Unvollkommenheit zu kompensieren, womit sie gleichzeitig als "avtor-mediator" dem Freund dient, sodaß Vološin über Dmitrieva/Čerubina "seine weibliche Hypostase" inkarnieren kann als Ausgleich zur "männlichen" Prägung seines eigenen Werks (Popova 1992, 21f).

Es kommt also durch die anthroposophische Leib/Seele-Konzeption ein Aspekt der Personenkonstellation neu in den Blick, der schon die zeitgenössische Wahrnehmung des Falls Čerubina geprägt hatte: das kompensatorische Moment dieser Mystifikation in bezug auf die beiden Hauptbeteiligten, das unterschiedlichen literaturtheoretischen und weltanschaulichen Interpretationen unterliegt. Cvetaeva (1933) diskutiert dieses Moment kritisch-feministisch unter dem Gesichtspunkt der unmöglichen Autorschaft der Frau. Smirnov (1979, 1981) formuliert es – zweifelsohne in Kenntnis von Cvetaevas Auffassung, jedoch ohne Bezugnahme auf sie und unter Ausblendung der Geschlechterproblematik – allgemein kultursemiotisch als "avtokompensirujuščaja funkcija literaturnoj poddelki" (1981, 222). Popova, die sich auf Cvetaeva und auf Smirnov stützt, profiliert den ideengeschichtlichen Aspekt und bringt in der

anthroposophischen Einkleidung die weiblich-männlichen Komponenten wieder zur Geltung. Man könnte den Kompensationsgedanken auch jungianisch in das Anima/Animus-Konzept fassen sowie unter dem Aspekt der Androgynie – eines bekanntlich für den Symbolismus besonders relevanten Paradigmas – diskutieren.

Auf dieser Folie wirkt die konventionelle Lesart der Vorgänge – Vološin fordert Gumilev zum Duell, weil dieser infolge enttäuschter Liebe Dmitrieva beleidigt hat (wobei es unterschiedliche Aussagen darüber gibt, wer nun wem abgewiesene Heiratsanträge gemacht hat, sie ihm oder er ihr), und tritt damit ritterlich für seine Dichterfreundin ein, weil deren Verlobter abwesend ist – allzu naiv. Eine psychoanalytische Lesart würde nahelegen, daß Vološin in Dmitrieva die Ressource zur Realisierung einer abgespaltenen Seite seiner selbst, seiner Anima, verteidigt. In gewisser Weise läßt sich die Konstellation Vološin–Dmitrieva–Gumilev auch als eine etwas außergewöhnliche Variante der im Symbolismus notorischen Triangel-Verhältnisse mit homoerotischer Note lesen, d.h. Vološin würde Dmitrieva als Medium seiner Beziehung zu Gumilev benutzen.

Die *gender*-Kategorien sind seit Marina Cvetaevas früh-feministischer Stellungnahme in den Forschungshorizont gerückt, allerdings fällt das Reflexionsniveau im Falle von Popova hinter Cvetaevas Analyse zurück, und da die methodisch avancierte Arbeit von Boym (1988) sich ganz auf Cvetaevas Sicht dieser Sache konzentriert, steht eine *gender*-Studie des Gesamtkomplexes der Mystifikation noch aus (und wird auch hier nicht zu leisten sein). Die Geschlechterverhältnisse sind ein Angelpunkt gerade dieser Mystifikation, und zwar nicht bloß infolge der Beteiligung einer Frau und eines Mannes, sondern auch aufgrund des von der fingierten Dichterin entworfenen Bilds.

Die Einschätzung der Mystifikation der Čerubina de Gabriak als eine Inszenierung kollektiver Phantasmen der 'Ewigen Weiblichkeit' bildet einen wesentlichen Ansatzpunkt der vorliegenden Untersuchung, wie eingangs mit dem Verweis auf den *neznamka*-Mythos bereits angedeutet. Hier interferiert die Geschlechterproblematik direkt mit der epochenspezifischen Ästhetik und Weltmodellierung.

4

Die literarische Bedeutung der Mystifikation Čerubina de Gabriak ist unbestreitbar, die der Čerubina-Gedichte ist umstritten. Der literarische Wert der Gedichte bildet sich erst im Mystifikationskontext heraus; ihren eigenen und eigentlichen Reiz erhalten sie ganz offensichtlich von den Anspielungen auf die vermeintliche Autorin. "Ja očen' enju stichi Čerubiny. Oni talantlivy. No esli éto mistifikacija, to éto genial'no", urteilte treffend Vjačeslav Ivanov

(Kupčenko / Davydovič 1990, 192f), der als Autor wie Vološin der jüngeren Symbolistengeneration angehörte, aber aufgrund seines Alters, seiner Gelehrsamkeit und seiner jüngsten Erfolge eine Mentorposition im *Apollon* einnahm und daher ein berufener Richter war. In dieser Aussage ist trotz des Lobes eine Minderschätzung der Gedichte bemerkbar. Und weil Čerubina de Gabriak in der Regel mit Elizaveta Dmitrieva gleichgesetzt wurde und wird – am augenfälligsten in einer Bildunterschrift zur Fotografie der realen Person: "E. Dmitrieva (Čerubina de Gabriak) v Koktebele"⁷ –, traf die Minderschätzung direkt diese Autorin, die ja in der Tat auch keine Karriere machen konnte. Nur die mystifizierte Autorin hat Furore gemacht; der konkret schreibenden Frau haben die Gedichte trotz der Gleichsetzung nicht zum Erfolg verholfen, der Ruhm hat nicht abgefärbt. Dmitrieva verließ Petersburg mit ihrer Heirat und konnte sich auch später nicht mehr als Autorin durchsetzen, weder als Dichterin noch als Kinderliteratur-Autorin (Mitarbeiterin von S. Maršak), weder unter ihrem eigenen Namen noch unter ihren – nunmehr nichtmystifikatorisch erfundenen – weiteren Pseudonymen (Li Sjan-czy u.a.).

Zur Herausbildung und Kanonisierung der abwertenden Beurteilung mag die Asymmetrie, wenn nicht gar Hierarchie in der Rollenkonfiguration Vološin / Dmitrieva (Lehrer / Schülerin - älter / jünger – etabliert / neu - männlich / weiblich) durchaus einiges beigetragen haben. Gefragt ist nun nicht etwa eine simple Aufwertung des weiblichen Anteils, gar eine Umkehrung der Vorzeichen. Sondern gefragt ist ein kritisches Überdenken der Mystifikations-Konstellation als multiple Verflechtungsstruktur – ohne binäre Rollenzuweisungen. Nicht nur im Sinne eines differenzierten *gender*-Begriffs, der sich gegenseitig bedingende Relationen statt statischer Essenzen in den Mittelpunkt stellt, sondern auch im Sinne eines differenzierten intertextuellen Textbegriffs, bei dem nicht positivistisch festgestellt wird, wer was geschrieben hat, sondern daß und wie Texte intertextuell verzahnt sind.

In der Mystifikation um Čerubina de Gabriak sind die beiden Parts konstitutiv miteinander verbunden, das eine existiert nicht ohne das andere. Die Schaffensbeziehung zwischen Dmitrieva und Vološin ist als ein Austausch zu sehen, der zwar sicher nicht egalitär, aber jedenfalls reziprok war, orientiert auf gegenseitige Anregung. Den vorausgehenden Sommer verbrachten beide in Vološins Haus in Koktebel' auf der Krim, wo sich anscheinend eine zarte Liaison anbahnte. Im Juli entstand sein Gedicht *Ona/Sie*, eine mystische Variation zum Thema 'Ewige Weiblichkeit', das ganz offensichtlich in engem thematischem Zusammenhang zur Mystifikation steht. Im August schrieb er seinen ersten Sonettenkranz *Corona astralis*. Dieses ihr gewidmete Gebinde beantwortete Dmitrieva durch einen Kranz von Halbsonetten, der unter dem Titel *Zolotaja vetv'* und mit der Widmung "Moemu učitelju" dann die Čerubina-Gedichte einleitete.

Um zu einer adäquaten Bestimmung der Rolleninteraktion in dieser Mystifikation zu kommen, bedarf es texttheoretischer und diskursanalytischer Differenzierungen. Die Konzepte von Text und Autorschaft sind nicht eindimensional-eindeutig-einstimmig zu denken.

Basal ist die Unterscheidung zwischen Gedichtstexten und Mystifikation (die auch bei Popova 1992, 18, auf Vjač. Ivanovs Äußerung zurückgeht). Insofern Mystifikation mehr umfaßt als die literarischen Texte, nämlich auch den zwischengeschalteten Subjektentwurf, stellt sich aus texttheoretischer Sicht die Frage, wie sich denn nun der 'Text der Mystifikation' definiert. Hier ist Genettes Konzeption der Paratexte hilfreich; Genette führt unter den Fällen von Pseudonymität die "Autorenunterschubung" an, und unserem Mystifikationsbegriff entspricht der Fall 6, wo zu der Erfindung eines imaginären Autors (auteur supposé) ein "paratextueller Apparat" gehört, der "üblicherweise dazu dient, die Existenz des unterschobenen Autors (wie ernsthaft auch immer) als glaubwürdig hinzustellen" (1989, 51). Zu den Paratexten gehören Motti, Widmungen, Vorwort, Buchumschlag mit Titel, Autornamen, Klappentext – also der im Umfeld des 'eigentlichen Textes' materialisierte Peritext, dessen mystifikatorischer Anteil gar nicht zu überschätzen ist, sowie der außerhalb dieses perigraphischen Bereichs liegende Epitext mit Selbstkommentaren, Interviews, Briefwechsel, mündlichen Mitteilungen, Tagebuch u.ä.

Wie schon der Mystifikations-Text potentiell vielschichtig ist, so auch der Texturheber, Mystifikator. Man könnte von mystifikationsspezifischen Formen auktorialer Arbeitsteilung sprechen, wenn, wie im Falle von Čerubina, mehrere Urheber in spezieller Co-Autorschaft tätig sind. Sogar der Adressat einer Mystifikation kann zum Adressanten, zum Mittäter, werden – im gegebenen Falle der Herausgeber von *Apollon* Makovskij, durch dessen wenn auch zunächst unwesentliche Mitwirkung erst die Plattform für die weitreichende Wirkung dieser Mystifikation geschaffen wurde. In gewisser Weise ist auch die Leichtgläubigkeit bzw. die Bereitschaft, sich täuschen zu lassen, ein wesentlicher Aktant von Mystifikationen.

Die besondere Komplexität des Verhältnisses von Mystifikations-Autor und Mystifikations-Text im Falle Čerubina führt zu einer grundsätzlichen Problematisierung der Konzepte von Text und Autorschaft im diskursanalytischen Sinne (vgl. dazu Foucault 1969 und Japp 1988). Ich möchte behaupten, daß die Mystifikation "Čerubina de Gabriak" Indiz einer sich wandelnden Auffassung dieser Begriffe an der Schwelle zur Avantgarde ist.

Beispielsweise wirft die Erfindung der Čerubina de Gabriak den Zug der Avantgarde zu Formen kollektiver Schöpfung voraus. Auch die Tatsache, daß man dem 'Text der Mystifikation' gar nicht beikommt ohne den erweiterten Genetteschen Textbegriff, könnte als solche schon dafür sprechen, daß man es

mit einem Modernisierungsschub zu tun hat. Der Diskurs ist in Texte, Peritexte, Epitexte mit vielfältigen Verflechtungsbeziehungen aufgesplittert.

Direkten Zugriff hat man heute nur auf die schriftlichen Veröffentlichungen in *Apollon* No.2, 1909 und in *Apollon* No.10, 1910; den mündlichen Epitext kann man nur mittelbar einbeziehen.

Beim ersten Mal erscheinen in *Apollon* (No.2, 1909) zwölf Gedichte unter dem Namen Čerubina und ein literaturkritischer Artikel von Vološin ("Liki tvorčestva. Goroskop Čerubiny de Gabriak"), und mit dieser Kombination ist jede textuelle Geschlossenheit bereits gesprengt: der separierte Kommentar geht den kommentierten Texten voraus (wie man inzwischen weiß, wurde er gar vorher gedruckt⁸), naturgemäß enthält er Paraphrasen, Zitate und Auszüge aus der Lyrik, aber nicht nur aus den abgedruckten, sondern auch aus anderen, später oder aber nie gedruckten Gedichten – Texte, deren 'Echtheit' also unüberprüfbar ist. So wird gleichzeitig ein kanonischer und ein apokrypher Strang der Texttradition geschaffen – eine Doppelung oder interne Imitation des mystifikatorischen Verhältnisses von Echtheit und Falschheit! Und zugleich mit der Literatur wird eine Literaturgeschichte fingiert – diese macht schließlich erst einen echten *poét* aus. Der Artikel trägt den gleichen Serientitel (*Liki tvorčestva*) wie Vološins andere Artikel über etablierte symbolistische Autoren (Blok, Sologub, Ivanov, Brjusov, Verlaine u.a.) und unterschiebt intertextuelle Querverbindungen (zu Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam; Blok), die Gedichte ihrerseits stellen in den Motti andere Zitatbezüge aus (G.A.Becquer, Ignatius von Loyola).

Diese Mystifikation erschafft demnach nicht nur das Bild einer Autorin, sondern auch das ihres Lesers und Kritikers und ihrer Präautoren. Vološin erweist sich hier als ein "Regisseur und Zensor" (seine Eigeneinschätzung⁹), als ein Souffleur und Drahtzieher, der die Puppe Čerubina nach Gutdünken tanzen lassen kann, aber auch als ihr Sprachrohr und ihr Papagei. Bereits die erste Publikation präsentiert also Textualität und Auktorialität als unabgrenzbar mehrstimmige, fluktuierende, gebrochene und dubiose Phänomene.

Die von Vološin initiierte fingierte Literaturgeschichte der Autorin Čerubina de Gabriak fand eine unmittelbare ungefälschte Fortsetzung in der nächsten *Apollon*-Nummer: Annenskij widmete ihr, ohne eingeweiht zu sein, in seiner laufenden Serie über zeitgenössische AutorInnen einen eigenen, den letzten Abschnitt – dies war ein Epitext von ungeheurer Wirkung, wenn auch von zweifelhafter Beglaubigungskraft. Seine Mitteilung ist doppelsinnig-widersinnig: Annenskij stellt Čerubina in seinem Pantheon der "ženskaja lirika" neben die Namen von Gippius, Vil'kina, Šaginjan u.a., und gleichzeitig spekuliert er, ihr Name sei "možet byt', tol'ko deviz", womit er ja überaus recht hat, ebenso wie mit dem launigen Einfall, sich selbst unter ihre Erfinder zu rechnen: "pust' ona - daže miraž, mnoju vyдуманnoj, ja bojus' [...] étoj černoj sklonennoj figury [...]"

(1909, 29) – denn in der Tat gehört Annenskij mit diesem Paratext zu den Mystifikatoren dazu, die Čerubina de Gabriak fingieren.

Beim zweiten Mal bringt *Apollon* (No.10, 1910) unter Čerubinas Namen fünfzehn Gedichte, diesmal nicht von einem verbalen, sondern pikturalen Peritext begleitet, der die Gedichte aber gleichfalls kommentiert, interpretiert, nach-
 äfft und doppelt. Die üppige Jugendstil-"Ornamentierung" von E. Lansere war unüblich für *Apollon*, und es blieb bei dieser Ausnahme für Čerubina, was ihren Gedichten eine gewisse Aura verlieh (wie es die Zeitgenossen erinnern): Wenn die Aura der Exklusivität nicht von den Texten, sondern vom Paratext ausgeht, kann dies nicht ohne Auswirkung auf deren Originalitätsstatus bleiben: Auch der Illustrator ist einer der auktorialen Aktanten der Mystifikation.

Besonders intrikat war sodann die Idee, im selben *Apollon*-Heft direkt nach der Čerubina-Lyrik ein (unillustriertes) Gedicht unter dem echten Namen Dmitrieva zu plazieren, die damit auf die gleiche Ebene rückt wie ihr Geschöpf Čerubina, was zu einer weiteren Erosion des Autorschaftsbegriffs beiträgt.

In das Textkorpus der Mystifikation gehören des weiteren die Parodien der Dmitrieva, die sich in *Apollon*-Kreisen mit eigenen Čerubina-Imitationen über Čerubina lustig machte und dadurch das mystifikationsbegünstigende Image einer "Čerubina-Hasserin" (Makovskij 1955, 341) bekam. Diese Texte sind nicht überliefert, aber man ist nachgerade versucht, manche davon hinter den Gedichten im perfekten überdeutlichen Čerubina-Stil der zweiten Publikation zu vermuten. Jedenfalls gehört zum Diskurs dieser Mystifikation auch noch die Imitation des Falsifikats (und die Falsifikation des Imitats?) sowie die weitere verwirrende Spaltung der Autorschaft in manifesten und latenten Teil, Autorin und Kontra-Autorin, Rede und Afterrede.

Daß die Mystifikation mit ihren vielfältigen Rollenangeboten ein Feld auto-kommunikativer Handlungen darstellt, konnte Vološin in buchstäblichster Form erleben, als er von Makovskij gebeten wurde, bei einem Antwortsonett an Čerubina behilflich zu sein – er, der bereits bei dem *soneto di proposta* Pate gestanden hatte. Makovskij nannte seinen Helfer einen "Cyrano" – und hatte mit diesem Verweis auf den Helden eines ominösen Liebesbriefwechsels unwissentlich, so Vološins Bericht (1930a, 145), den richtigen Punkt getroffen. Der auto-kommunikative Aspekt der Mystifikation kann auch im bereits genannten Konzept des *čužoe slovo* und im Karnevalisierungskonzept gefunden werden: Eigenes und Fremdes wechseln die Plätze (die Kleider), Teile des Selbst werden nach außen gekehrt und objektiviert, Subjekt und Objekt treten in Austausch.

Die Mystifikation Čerubina de Gabriak erstellt ein disperses, diskontinuierliches 'Werk' und einen virtuellen Textproduzenten. Mit all den textuellen und personellen Spaltungen, Brechungen, Verschiebungen, Doppelungen und Grenzüberschreitungen erscheint dieser Mystifikationsdiskurs als ein früher

Prototyp dessen, was nach der Moderne der Normaldiskurs sein wird. Die Mystifikation als ein Spielfeld des Polylogischen.

Das 'Werk' der Mystifikation hat keine textologisch gesicherten Konturen gewonnen, und die multipersonelle Autorschaft hat gewissermaßen Schule gemacht. Nicht genug damit, daß in Vološins Čerubina-Bericht post festum noch neue Texte auftauchen (1930a, 146) oder ein von Vološin nur halb zitierter Text später ganz vorgestellt wird (Kuprijanov 1970, 1978, Kupčenko / Davydovič 1990, 193), oder daß Dmitrieva später weitere Pseudonyme benutzt; sondern es gibt sogar eine deutsche Nachdichtung ohne russisches Original: der Dichter und *Apollon*-Mitarbeiter Johannes von Guenther, der besonders in der Ent-hüllungsphase als Konfident beteiligt war (und dem ein Gedicht der Dmitrieva gewidmet ist, *Izbr.st.* 79), hat anscheinend bei seiner Übertragung von Čerubina-Lyrik Strophen hinzuerfunden.¹⁰ Den späten Gipfel bildet eine Art Werk-ausgabe (*Izbrannye stichotvorenija*), in der weitere Mystifikatoren (Archippov 1927 bzw. Lozovoj 1989) eine phantastische Mixtur aus Čerubina- und Dmitrieva-Texten erstellen. In diesem Bändchen werden die *Apollon*-Gedichte z.T. stark abgeändert wiedergegeben (eingeschobene Strophen oder angehängte Zyklusteile, andere Graphik, aber auch Druckfehler), herausgelöste Gedicht-fetzen erscheinen plötzlich als autozitative Motti, die unter anderem Pseudonym erschienenen Texte sind nicht gekennzeichnet, Passagen aus Annenskij's Artikel sind als "zamečanja" einmontiert, eine Chronologie ist nicht eingehalten, Datierungen sind falsch, und unter der Bezeichnung "Avtobiografija" steht ein vom Biographen postum aus Dmitrievas Briefen kompilierter Text¹¹ – all dies völlig unkommentiert. Dieses Bändchen erscheint nachgerade als passendes Textmodell zur Mystifikation – nicht nur die fingierte, sondern auch die fingierende Autorin ist so etwas wie eine Autorin ohne eigenes Copyright.

5

Das Emblem dieses polylogischen Mystifikationsdiskurses ist der fingierte Name: "Čerubina de Gabriak" ist ein Name, in den Eigenes und Fremdes synkretistisch eingeschrieben sind, dessen literarische "Devise" Zweistimmigkeit, ja Mehrstimmigkeit ist.

Durch Kombination vieler Facetten entsteht die polylogische Semantisierung: teils ist sie direkt am Namen abzulesen (Morphologie, Semantik), teils entstehen die Bedeutungen im Kontext der Gedichte, hinzu kommen Zusatzbedeutungen durch Hintergrundinformationen, z.B. Vološins Legende der Namensfindung, schließlich hat der Name intertextuelle Konnotationen.

"Cherubina de Gabriack. Née 1887. Catholique." Der exotische Name mit der französisch-spanischen Kompositform fundiert die doppelte ausländische Her-

kunft der Dichterin, die in russischer Sprache dichtet und in französischer korrespondiert, die zwei Alphabete benutzt und als kulturelle Grenzgängerin firmiert.

Im Namen sind gegensätzliche Seme verborgen: Engel und Teufel, und sie erscheinen mehrfach codiert. Der Anklang Čerubina-Cherubim ist wohl unüberhörbar. Čerubinas Schutzengel ist ein "Černyj Angel". In 'Gabriak' steckt nicht nur der Erzengel Gabriel, sondern auch ein Teufel: den Namen bezog Vološin als 'Gabriach' oder 'Gabriakh' aus einer bekannten französischen 'Dämonologie', er soll einen gutmütigen, vor bösen Geistern schützenden Dämon bezeichnen.¹² Man beachte die Verschiebungen: ein weiblicher Cherubim, ein guter Teufel. Verfremdend verschoben sind auch die Buchstaben: *cheruvim* – *čerubina / Gabriakh* – *Gabriak*. Semantische Basisisotopie im Namen ist das Religiöse; in den Gedichten erscheint es in allerhand Variationen: Katholizismus–Mystizismus, Göttliches und Satanisches, Christliches und Blasphemisches. Hinter dem Teufelsthema steht die persönlich-biographische Motivation der von dem klassischen Teufelsattribut des Hinkens gezeichneten Dmitrieva.

Buchstabentausch im Sinne der Saussureschen Anagrammatik ist ein Textverfahren in den Gedichten: Zerstreuung des sakralen Namens im Text.¹³ Der heilige Name ist der semantische Kern der Lyrik, als vielzitierte konzentrierte Schlußformel "svjatoe imja Čerubiny", aber auch in seiner buchstäblichen Form *čer+rubiny* (*černyj, čerta, čered', červonnyj, červlenyj, rubiny*). Anagrammatisch und motivisch kehren die Grundelemente wieder.

Der Reim *Čerubiny-rubiny* begründet das Motiv des glänzend-edel-Wertvollen (Rubine, Diamant, Edelsteine, Korallen), das auf der rhetorisch-stilistischen Ebene als Preziosität ausgelegt ist. Als eines der präziösen Verfahren ist das Oxymoron zu nennen, das bereits im Namen zur Geltung kommt.

Das Reimpaar *Čerubiny-čuzbiny* charakterisiert per Äquivalenz Čerubina als exterritoriale Fremde, und es heißt, sie werde in der Fremde sterben. Čerubina ist also zunächst in einem einfachen lebensweltlichen Sinne als Figur der Alterität aufzufassen, als eine Emigrantin in umgekehrter Richtung, sie spiegelt seitenverkehrt die Erfahrung der Emigration. Auch wenn der Kulturwechsel um 1910 die einmalig milde Form des freien Reisens angenommen hatte (Vološin lebte lange Zeit in Paris, nach seiner Rückkehr nach Rußland reiste er häufig nach Frankreich, die Dmitrieva ebenso) und die sowjetischen Emigrationswellen erst noch bevorstanden (weder Vološin noch Dmitrieva sollte emigrieren), so ist das Exil doch eine die russische Intelligencija seit dem 19. Jahrhundert prägende konkrete Erfahrung. Das Wechselverhältnis von Eigenem und Fremdem prägt als tieferliegendes Kulturmuster den Selbstdefinitionsdiskurs Rußlands seit Anbeginn. Insofern modelliert die Reimäquivalenz *čuzbiny-Čerubiny* das Alteritätsproblem in einem abstrakteren, kulturpsychologischen und kultursemiotischen Sinne: Čerubina, die Fremde, ist auch das Andere. Wenn Dmitrieva und Vološin von ihrem russischen Standpunkt aus ihre *persona* als eine fremdlän-

dische konzipieren, befolgt dies wörtlich die symbolistische Tendenz (Hansen-Löve, Smirnov), das Eigene als das Fremde auszuweisen. Zugleich ist diese Fremde als ein Emblem der Mehrstimmigkeit und des *raznokul'tur'e* angelegt, in der sich Fremdes und Eigenes mischen, das Eigene verfremdet und das Fremde angeeignet wird. Die fingierte Persönlichkeit erscheint damit als eine Figur, an der exemplarisch die Selbstfremdheit des Subjekts eruiert wird. Nicht von ungefähr ist es eine Doppelgängerfigur.¹⁴

Daß der Name Čerubina, der kaum vorfindliche Reimpartner hat (außer *čuzbina* käme nur noch *Kolombina* infrage), einmal mit einem Wort von femininem Genus und einmal mit einem durch Flexion passend gemachten Wort von maskulinem Genus äquivalent gesetzt wird, könnte auf die weiblich-männliche Partnerschaft deuten, die hinter dem Mystifikationsprojekt steht.

In den Namen Čerubina sind nicht nur semantisch-anagrammatisch Differenzen eingeschrieben, sondern auch intertextuell. Er ist ein fremder, usurpierter literarischer Name. Vološin's Bericht zufolge ist er von Bret Harte entlehnt, und zwar aus dem Kurzroman *A Secret of Telegraph Hill*,¹⁵ dessen von Schleierstoffen umwehte Cherubina eine Ausstrahlung sowohl nonnenhafter Askese als auch erotischer Verführung hat. Es gibt weitere, ungenannte (unbewußte?) Namensverwandte, wiederum mit leichten Buchstaben- und Sinn-Verschiebungen: Chérubin, der androgyne Verwandlungskünstler in Beaumarchais' *La folie journée ou le mariage de Figaro* bzw. Cherubino in Mozarts *Hochzeit des Figaro*, und die Titelfigur aus der damit intertextuell verbundenen Oper *Chérubin* von Jules Massenet (die 1903 uraufgeführt wurde und von der Vološin entweder in Paris oder Genf gehört haben könnte), wobei der *gender shift* wieder die Polarität männlich/weiblich aufruft.

Auch im intertextualitätstheoretischen Sinne unterliegt dem Namen "Čerubina de Gabriak" die mystifikatorische *dvugolosost'* als Programm. Die intertextuellen Bezüge der Mystifikation – sowohl die der Gedichttexte als auch die der Paratexte – vertiefen die angeführten Aspekte. Verschiedene semantische Bereiche sind im Spiel: Dämon, Geheimnis und Verschleierung, Ewige Weiblichkeit, Mystik etc. Und manchmal handelt es sich in der einen oder anderen Weise um Prätexte und Präautoren, die selbst in Fälschung, Mystifikation, Usurpation involviert sind (z.B. führt der Name Gabriak über Gabriel zu *Gavriliada*, einem Poem, dessen Autorschaft Puškin zu verheimlichen suchte¹⁶).

Der Name könnte als Signum der *différance* gelesen werden, als Ausdruck einer Subjektkonzeption, in der das Subjekt eine durch Alterität bestimmte, nicht-selbstidentische, konstitutiv differenzielle und dezentrierte prozessuale Instanz ist, und als Ausdruck einer dieser Intersubjektivität entsprechenden Textkonzeption des 'texte général'. Oder vielleicht vorsichtiger, als Voraus-

ahnung solcher Konzeptionen. Damit wäre auf jeden Fall die Schwelle zur Avantgarde betreten.

So zeigt sich die Mystifikation Čerubina de Gabriak als spielerische Erprobung einer Schreibpraxis, die die individualistische absolute Künstlerkonzeption des Symbolismus infragestellt, ohne das diabolische Moment des Künstler-Demiurgen aufzugeben (das vielleicht sogar durch die Mystifikation noch verstärkt wird). Beide Prozesse weisen den Weg zum ästhetischen Denken des Postsymbolismus.

6

Der Fall Čerubina de Gabriak eignet sich zu einer Analyse unter der Perspektive einer epochenstilorientierten Mystifikationstheorie in ganz besonderer Weise. Denn er hat alle Qualitäten einer Meta-Mystifikation. Es ist ein Fall von Mystifikation über Mystifikation: die bei einer Mystifikation involvierten Elemente und Prozesse finden auf der metatextuellen Ebene der Texte ihren Niederschlag. (Es ist aber auch eine Meta-Mystifikation im Sinn von Mystifizieren des Mystifizierens, s.u.).

Jegliche Mystifikation hat per definitionem metapoetische Aspekte, weil es darum geht, einen Autor und seine Texte zu fingieren, und weil dies mit textuellen Mitteln gemacht werden muß: dem Namen muß im wahrsten Sinne die Autorschaft zugeschrieben werden. Metadramatisch ist beispielsweise ein bekannter Text von Koz'ma Prutkov, das Drama *Oprometčivj turka*, dessen Prolog der Ironisierung des Schriftstellers und des nachfolgenden Dramas dient (eine Form von Spiel im Spiel). Gegenüber solch einer Form von Metatextualität primären Stils müßte sich eine des sekundären Stils allein schon deshalb unterscheiden, weil ein Kennzeichen sekundärer Stile der intensivierte Code-Bezug ist.

Daraus könnte man folgern, daß sich die mystifikationsinhärente Metatextualität im Falle primärer Stile auf die Signifikate richtet, also den zu entwerfenden Autor und seine Produkte thematisiert (wie es in diesem Drama, wo der Schriftsteller einen "neuen Typ von Drama" ankündigt, tatsächlich der Fall ist), während sie sich im Falle sekundärer Stile auf die Signifikanten richtet, also den Akt des Mystifizierens selbst zum Objekt metatextueller Bearbeitung macht.

Im ersten Typ ist es entsprechend möglich, als beglaubigenden Teil der Mystifikation ein lebensecht simuliertes Porträt des fingierten Dichters in Umlauf zu bringen (in Gestalt der bekannten Porträtzeichnungen Koz'ma Prutkovs), also das Signifikat zu präsentieren, während im zweiten Typ die Porträtierung in den Signifikanten simuliert werden muß und daher Motive wie Bild, Maske, Gesicht, Stimme, Spiegel in Umlauf gebracht werden.

Zeichnungen als Mystifikationsbestandteil dienen immer der Strategie, sinnliche Züge der unbekanntenen Person zu zeichnen, ihre Materialität augenfällig unter Beweis zu stellen. Im Falle Čerubina de Gabriak geben die Illustrationen (in *Apollon* No.10) kein Porträt der Autorin, sondern bilden manieristisch Stil und Topoi der Mystifikation nach (Arabesken mit Spiegel, Schleier, Wappen usw.). Zum Auftakt wird ein emblematisches Monument mit Galionsfiguren, Insignien und Inschrift abgebildet, also nicht eine Person, sondern bezeichnenderweise ein textuelles Arrangement aus visuell-verbale Signifikanten. Von der graphischen Aufteilung her entspricht die Zeichnung einem Buchumschlag. A portrait of the artist as a book.

Im ersten Mystifikationstyp primärer Stile wären als Meta-Elemente eher die geläufigen metasprachlichen Termini aus dem Bereich Autor/Schrift/Werk zu erwarten, im zweiten Typ sekundärer Stile hingegen die Metasprache der Mystifikationstheorie, die ja als solche immer noch in Entwicklung begriffen ist. Wie so oft sind die autoreflexiven Texte für die Theoriebildung äußerst aufschlußreich (deshalb war die konkrete Vorgehensweise in der Praxis eine kombiniert induktiv-deduktive); die einzelnen Aspekte sind deshalb sinnvoll erst nach und nach im Zuge der theoretischen Argumentation hier zu entwickeln.

Die zur Opposition 'primärer' und 'sekundärer Mystifikationstypen' dargelegten Thesen sind Arbeitshypothesen, die ich weder umfänglich verifiziert habe noch verifizieren kann; sie treffen jedenfalls, und das war für meine Analyse entscheidend, auf Čerubina de Gabriak zu.

Ich halte diese Mystifikation für eine charakteristische Erscheinung jener Entwicklungsphase des Symbolismus, in der "autoreflexive Diskurse über den Symbolismus und seine Mythopoesie" – sowie auch über seine Zeichenkonzeption – immer stärker hervortreten und sich eine "metametalliteratura" herausbildet (Pustygina 1975, 145, Hansen-Löve 1989, 31).

7

Die Mystifikation Čerubina de Gabriak weist einen ungewöhnlich hohen Grad von Autoreflexivität und eine prinzipielle metareflexive Strukturierung auf. Der metatextuelle Bau dieser Mystifikation ist zweischichtig, weil mit Vološin's Kommentar von vornherein ein Metatext mitgegeben ist. Daß dieser metamystifikatorische Elemente enthält, ist selbstverständlich und braucht deshalb nicht eigens analysiert zu werden. Hervorzuheben ist jedoch, daß das Grundmotiv des Porträtierens bereits im Titel *Liki tvorčestva* angeschlagen ist, womit der Bedeutung "Schaffensporträts", mit der Vološin die Einzelbeiträge seiner seriösen Kritik-Serie immer kennzeichnet, nunmehr eine Zweideutigkeit unterlegt wird: "Masken des Schaffens".

Der springende Punkt in der Sache ist nun, daß die Metatextualität vom literaturkritischen Paratext in den poetischen Text übernommen und dort imitiert oder gespiegelt wird. Metamystifikatorisch intrikat und informativ sind also die Gedichte aus der *Apollon-Zeit*.

Die Betrachtung der Texte unter der Perspektive der in sie eingeschriebenen Poetik der Mystifikation erweist recht schnell die eigenständige Qualität der Čerubina-Lyrik. Ohne diese Perspektive müßte man sie allerdings, wie angedeutet, als eher epigonal, wiewohl gelungen, auffassen, als Wiederauflage des sattem bekannten symbolistischen Stils, bestenfalls als Stilparodie (was sie natürlich durchaus *auch* ist, s.u.). Daß das Porträt einer *neznakomka* auf entsprechende symbolistische – vor allem bei Blok entwickelte – Topoi zurückgreift, indiziert jedoch zunächst einmal Intertextualität und nicht zwangsläufig Epigonalität. Gängige Themen wie z.B. Doppelgänger werden als Metasujets renoviert. Mit dem metamystifikatorischen Blick lassen sich im Motivsystem interessante, eher ausgefallene Motive entdecken, die in der symbolistischen Topik keinesfalls automatisiert sind.

Um die Meta-Eigenschaften der Gedichte in aller Kürze zu charakterisieren, gehe ich auf die thematisch-motivische Ebene ein. Hier läßt sich so etwas wie eine allgemeine Topik der Mystifikation bestimmen. Zunächst eine Synopse der relevanten Themen-Bereiche, die mit entsprechenden Meta-Begriffen im Text vorkommen.

Einen eigenen Bereich bilden jene Meta-Motive, die nur für diese spezifische Mystifikation, deren *ghost-writer* als *neznakomka* stilisiert ist, zutreffen. Diese mythische Figur war von Blok in dem Gedichtzyklus *Stichi o Prekrasnoj Dame* (1901) und dem Gedicht *Neznakomka* (1906) als eine Inkarnation der Sophia¹⁷ entworfen worden – Inbegriff des symbolistischen Andeutens, Verweisens auf das Transzendente, der eschatologischen Erwartung des Enthüllens und Erscheinens. Einige Čerubina-Gedichte mit sehr deutlicher Blok-Imitation wurden bemerkenswerterweise nicht in *Apollon* abgedruckt.¹⁸

Neben den beiden erstgenannten, sehr spezifischen Themenbereichen fundieren weitere semantische Paradigmen auf der Metaebene den poetischen Code der Mystifikation:

- Dame und Ritter (*černaja dama, rycar*)
- Weisheit, sophiologische Motive (*Salomo, mudrost*)
- Name, Zeichen, Benennung (*imja, znaki, nazvanija*)
- Bild, Gesicht, Stimme, Kleidung, Schmuck (*lik, lico* etc.)
- Doppelgängerei, Spiegelung (*dvojniki, zerkalo*)
- Verschleierung, Maskierung (*pokrov, maska, prizrak*)
- Geheimnis, Hermetik (*tainstvenno, svjataja tajna; net otgadki, net ključa, zakljatij krug*)

Verschleierung, Maskierung, Geheimnis, Hermetik – die letztgenannten Punkte indizieren die eigentlichste Selbstthematization im Wortsinne von Mystifikation, jene Meta-Dimension, die etymologisch im Terminus enthalten ist, abgeleitet von gr. *myein* (verschließen, verschweigen, ursprünglich: die Augen schließen) und *mystes* (eingeweiht). Damit hängt dann auch die Atmosphäre des Okkulten, der Mystik und Magie zusammen, die kriert wird mithilfe von Motiven, Zitaten und Anspielungen aus Gnosis, katholischer Mystik, Freimaurerei und heidnischer Volkskultur. In der Mystifikation findet sowohl die Mystik als auch alles sogenannte Mysteriöse einen exklusiven Schauplatz.

Beim genaueren Verfolgen der Motive drängt sich allenthalben die theoretische Relevanz auf, was allein schon am *Bildbereich Bild/Porträt* auffallen dürfte. Ich werde vieles in Andeutungen (*nameki*) belassen und später ein semiotisch-tropologisches Fazit bezogen auf die Epochenproblematik ziehen.

Als 'Schlüsselgedichte' der Mystifikation können zwei Gedichte gelten, je eines aus den beiden *Apollon*-Publikationen.¹⁹ In ihnen ist der metamystifikatorische und autoreflexive Anspruch mit den Meta-Motiven *imja* und *znak* und der Namensnennung Čerubina besonders stark markiert; daneben enthalten sie auch andere der aufgezählten Meta-Elemente.

Zum Thema Autorperson sind nach dem Namen zwei Aspekte relevant: die konkrete Gestalt und die individuelle Biographie; entsprechend haben die sogenannten "portretnye stichi" oder "avtobiografičeskie stichi" der Čerubina das besondere Interesse der Zeitgenossen auf sich gezogen. Unter dem Meta-Aspekt interessieren nun aber nicht die Informationen (Signifikate), sondern die Informationsstrategien (Signifikanten). Es geht also um die metatextuellen Begriffe, in denen die Veranschaulichung und Biographisierung reflektiert ist, und um deren Arrangement im Textkorpus. Dabei läßt sich feststellen, daß diese Motive nicht nur auf jene fünf-sechs Texte beschränkt sind, die der unmittelbaren Autorfiktion dienen, sondern die ganze Lyrik durchziehen.

Im Motivbereich des Porträtierens gibt es die Elemente *lik*, *lico*, *maska*, spanisch *retrato*/Bild; am häufigsten *lik / lico* als Leitmotiv. *Lico* hat die Doppelbedeutung von Gesicht und Person; *lik* enthält die stilistische Konnotation des Erhabenen und theologische Konnotationen (Heiligen-Abbildung auf der Ikone; Antlitz Christi: *lik spasitelja*) und wird bei Čerubina, im Dunstkreis des "Religionssymbolismus" (mit einem Begriff von Hansen-Löve), entsprechend funktional. Gleichzeitig erweist sich Mystifikation als Ikonographie.

Das ikonographische Porträt einer *neznakomka* hat natürlich auf die entsprechende symbolistische Topik zurückzugreifen, und diese unterscheidet sich etwas von der Topik des Petrarkismus, auch wenn der Kult der Schönen Dame gerade bei Blok auf den Frauendienst des romanischen Mittelalters zurückgeht. (Übrigens wird Bloks Troubadour drama *Roza i krest* durch Vološin als Intertext ins Spiel gebracht.). Ein Schönheitskatalog mit abweichend-gebrochenen

Nuancierungen findet sich in dem Gedicht *Retrato de una niña*: bleiches Gesicht, kastanienfarbene Locken, goldener Puder, mit schwarzen Nelken bedeckte Schultern, lächelnd gebogene Lippen, gekrümmter roter Mund, gesenkte Augen, eine mysteriöse Stimme ohne Ton (*bednyj lik, kaštanovye kudri, v zolotistoj pudre, na plečě černeet krov gvozdik, iskrivleny usta usmeškoj tonkoj, izognut alyj rot, glaza opuščeny, golos...tainstvenno ne-zvonkij*). Es ist das Spiegelporträt einer Doppelgängerin-Schwester (*sestra*) "v zerkale nevernom". Das Motiv der gesenkten Augen spielt in mystischer Dichtung eine große Rolle (vgl. *myein*, die Augen schließen).

Das Begriffsfeld 'Gesicht' ist so eingesetzt, daß das Schreiben des Porträts, das Sich-von-der-Person-ein-Bild-Machen als Unmöglichkeit erscheint: *lik / lico* ist praktisch immer ein nicht sichtbares oder erkennbares Gesicht, oder falls sichtbar, ein falsches Bild, fremde Maske, Spiegelbild im "falschen Spiegel"; das eigene Gesicht kommt nicht zur Darstellung. Die Negativität legt eine gewisse Affinität der Mystifikation zur Negativen Theologie nahe. Gleichzeitig verstärkt sich der Gedanke, die entworfenen Figur diabolisch aufzufassen, denn der/das Gesichtlose ist traditionell der Teufel ('*bezlikij*' oder '*bezlikoe*').

Wo die Abbildung des Gesichts nicht gelingt, nicht gelingen kann, werden andere physische Elemente zu Zonen der sinnlichen Repräsentation: Stimme, Hände, Kleidung, Schmuck (Ausgespart, verdrängt ist der Unterkörper: Sexualtabu, aber auch Tabu des Hinkens.).

Das heißt, daß statt der direkten ikonisch-metaphorischen Darstellung, die über den *lik* zustande kommen müßte, die indirekte metonymische herrscht – ein Unterlaufen des 'Bilderverbots' (und der Nichtdarstellbarkeit der Unbekannten, s.u.) in apophatischer Haltung (hermetische Semiose).

Am auffallendsten ist die Frequenz des Motivs der Hände, die als Metonymie der Person fungieren, und zwar der eigenen Person: Čerubina wie auch der Person Christi (Parallelmotive *ruki, kisti* in den Schlüsselgedichten und einem Christusgedicht *Tvoi ruki*). Die Christushnähe ist wohl über die Idee des *znak* (in der Bedeutung Stigma) motiviert (umgekehrte *imitatio Christi*): Stigma des Hinkens – Stigmata Christi, Ausblendung der Füße, Fetischisierung der Hände.

Die erotischen Untertöne erklären sich durch die mittelalterliche Tradition der Brautmystik (es gibt einen Verweis auf die spanische Mystikerin St. Teresa). Čerubina zeichnet sich als Nonne, Braut Christi. Hier ist das polyseme Motiv des Rings im ersten Schlüsselgedicht aufschlußreich, das als ringförmige Stigmatisierung am Finger sowie auch als Minnemotiv aus dem Hohelied Salomos gelesen werden kann. Man kann es auch auffassen als salomonisches Motiv im Sinne von Lessings Ringparabel, wo der Ring die Gleichheit der Religionen besiegeln soll, was gleichfalls in den Čerubina-Kontext paßt, in dem der Katholizismus als das Andere der Orthodoxie figuriert.

Es sind denn auch Handschuhe, die eines der eindrucklichsten Kleidungs-motive der Čerubina-Gedichte bilden (*Isповed'*). Das Bild der ausgezogenen Handschuhe, die den Abdruck der Hände bewahren, ist eine Figur der problematischen leeren Abbildung einer entzogenen Urgestalt.

Die reich variierte Kleidungs-Isotopie ist meist mit der Isotopie des Schmucks assoziiert: Kleidung, Kleid, Mantel, Handschuhe, Schleier, Falten, Stoffe, Brokat, Krepp, Spitzen, Seide (in der Reihenfolge des Auftretens: *pokrov, tkani, odežda, plašč, perčatki, krep, skladki, parči, plat'e, kruževa, ščelk*); Ring, Edelsteine, Glanz und Schimmer, Musterungen, Kranz, Blütenschmuck. Auf der Meta-Ebene bezeichnet die Kleidungs-motivik die Mystifikation als Verkleidungs- und Verschleierungsakt.

Kleidung und Schmuck sind alte zeichentheoretische Metaphern aus der Rhetorik: *ornatus*.²⁰ Im gegebenen Fall geht es um das Herstellen einer Textstruktur in manieristisch-preziösem Stil, um das Flechten eines Ornaments aus Worten, um 'Text' im Sinne von *textum* gewoben. In der Funktion des *pletenie sloves* treten die in drei Gedichten konzentriert anzutreffenden Buch- und Schriftmetaphern auf (*kniga, stranicy, list'ja, stroki, kinovar', vjaz', spletenie slov i ptic, pis'mena*). Es ist insbesondere die Sonettform, in der sich das Wortflechten materialisiert, in dem (Halb-)Sonettenkranz *Zolotaja verv'* und einem autoreflexiven Sonettsonett, das gemäß seinem Epigraph das Leben als Text verdichtet: "Moja ljubov'- tragičeskij sonet".

Das metapoetische Motiv des Wortflechtens ist bei Čerubina metamystifikatorisch eingesetzt: diese Sonette, diese Gedichte weben nämlich den Wortschleier der Mystifikation, der zur Verschleierung der mystifizierten Autorin dient und sie gleichzeitig – als Verschleierte – erst schafft.

8

Den kultursemiotischen und epistemologischen Status der Mystifikation im Epochenbruch nun herauszuarbeiten, bedeutet vom Ansatz her, die mystifikatorischen Texte bzw. den Text der Mystifikation als Metatexte der Kultur zu lesen, die Auskunft über die in Gang befindlichen Umwälzungen geben. Auf der Metaebene dieser Mystifikation des Symbolismus werden einige seiner poetologischen und ästhetischen Grundüberzeugungen zur Diskussion gestellt (und im Endeffekt zur Disposition gestellt).

Bei dieser Fragestellung rücken die in der Forschung bisher unbeachteten Paradigmen der Poetologie und Ästhetik ins Zentrum. Gleichzeitig wird die metapoetische Einkleidung der ästhetisch-poetologischen Positionen im Text relevant, und somit gilt es, auch die rhetorische Verfaßtheit des Diskurses in die Analyse einzubeziehen.

Im gegebenen Falle geht es vor allem um die Symbolproblematik, und zwar nicht um differierende oder konkurrierende Symbol- bzw. Bild-Konzeptionen im einzelnen (seien es die von Autoren, Typen oder Phasen), sondern um die tropologischen Mechanismen als solche, d.h. um die beim Umbruch vom Symbolismus zum Postsymbolismus aufbrechende bzw. zum Ausdruck kommende spezifische Krise der Repräsentationslogik.

Gerade die Mystifikation ist ein zum Ausagieren der Repräsentationsproblematik in mehrfacher Hinsicht prädestiniertes Terrain. Dies ergibt sich bereits aus ihrer Zweistufigkeit, die eine Verdoppelung der Autorposition vorsieht: Imitation oder Mimesis, besser: Mimikry.

Was die Mystifikation genau leistet, kann man am besten verdeutlichen anhand der in der Narrativik geläufigen Terminologie, die texttheoretisch präziser ist als die bisherige Begrifflichkeit von Subjekt und Objekt: realer Autor + fingierter Autor, der als reale Person fingiert wird, wobei der Entwurf dieser Realperson sprachlich-textuell durch einen *obraz avtora* geleistet werden muß. Der Begriff *obraz* (kein terminologischer Zufall bei Vinogradov²¹) markiert aufs deutlichste, daß man hier das epistemologische Zentrum des Symbolismus berührt.

Wo zur Beglaubigung der fingierten Realität keine historisch konkrete Person vorgezeigt werden kann, ist die Biographie dieser Person ausschließlich als sprachlich-textuelles Kommunikat im Paratext zu präsentieren; d.h. es gibt dieses Leben überhaupt nur in Kunstform, in Textform: die Mystifikation ist wörtlich zu nehmender Inbegriff eines 'Lebenstexts' (Realisierung der terminologischen Metapher). Daß diese in der Eigenart der sekundären Stile begründete Affinität in besonderer Weise für den Symbolismus, die Ära des *žiznetvorčestvo*, gilt, braucht nicht betont zu werden.

Insofern das Symbol im Symbolismus einer Poetik der Andeutungen (*nameki*)²² dient und auf ein jenseitiges, im Grunde nur negativ repräsentierbares metaphysisches Korrelat verweist, stellt sich die Mystifikation als tropologisches Modell des symbolistischen Verweisungsmodus dar: denn es handelt sich um ein symbolisierendes Darstellungsverfahren, in dem der Signifikant für ein Signifikat steht, das durch keinen Referenten gedeckt ist (der fingierte Name repräsentiert eine nichtphysische/metaphysische Persönlichkeit). Die Mystifikation als tropologisches Modell besagt, daß (solches) Symbolisieren Mystifizieren sei.

Soweit gilt das Gesagte für die Grundstruktur jeglicher Mystifikation; in der Čerubina-Mystifikation aber findet sich all dieses potenziert und autoreflexiv gewendet.

Da mit Čerubina die/eine *neznamka* Gegenstand der Mystifikation ist, ist hier quasi der epochale Prototyp des transzendenten Symbols involviert. Die semiotische Devise der Schönen Dame lautet Nichterkennbarkeit, Unenthüllbarkeit (symbolisiert durch ihr emblematisches Attribut, den Schleier), für den *neznamka*-Mythos gilt ein Signifikationsverhältnis, bei dem das Signifikat immer entzogen bleibt; ja das Signifikat ist letztlich nicht die Dame und nicht ihre unirdische Schönheit, sondern eben die Entzogenheit, Abwesenheit, Fremdheit (Negativität). Die *neznamka*-Figur ist als rhetorische Figur der Darstellungsmodus der Undarstellbarkeit.

Die Čerubina-Mystifikation wird also zum Meta-Modell des symbolistischen Verweisungsmodus. Mit der Erfindung von Čerubina de Gabriak entsteht ein autoreflexives und autotelisches Gefüge: formal hat es – als Mystifikation – die tropologische Struktur transzendierenden Symbolisierens, inhaltlich hat es – als Mystifikation der Schönen Dame – das transzendente Symbol zum Thema (ein motiviertes, ikonisches Verhältnis).

In diesem Lichte wird die kollektive Hysterie im *Apollon* sehr verständlich.

Indem die *neznamka* Thema der Mystifikation wird, verdoppelt sich das Geheimnis: hinter Čerubina verbirgt sich eine Unbekannte, Bild der Verborgeneheit. Mystifizieren des Mystifizierens. 'Mystifikation' im wahrsten Wortsinne, *myein*. Eine Quadratur des hermetischen Zirkels.

In der Tat handelt es sich um eine Aporie, oder wenn man so will, um eine dekonstruktive Figuration: der fingierte Name repräsentiert eine Figur und besagt gleichzeitig auf Inhalts- und Ausdrucksebene, daß es eine nicht nur metaphysische, sondern schlechthin nicht darstellbare, weil *neznamkaja* Figur ist, von der man sich kein Bild machen kann (*nepoznavaemost'*, Negativität) – und damit untergräbt der Name seine eigene Repräsentationsfunktion (Auf der Inhaltsebene: *neznamka*-Mythos, auf der Ausdrucksebene: synkretistisch-phantastischer, 'unmöglicher' Name.).

Nicht von ungefähr ist der Name Čerubina de Gabriak ein vielfaches Oxymoron. Čerubina de Gabriak – ein von einem "Černyj Angel" behüteter schwarzer Rubin (*černyj rubin*), eine Engelsteufelin wohl, ein noch unerdachtes Drittes, Kippfigur zwischen Satanischem und Göttlichem, Vertreterin einer virtuellen alternativen Phantasiewelt. Damit ist sie, literaturtheoretisch und rhetorisch gesprochen, eine Figur des Phantastischen.

Der Name benennt ein Phantasma, er exponiert seine illusionäre *uslovnost'*, seinen figurativen Status als Trope der Imagination, der *phantasia*, der dichterischen Kreation (metapoetische Trope, Metametapher).

Als Name einer Autorin, als 'Poetonym' benennt er das poetologische Programm der Mystifikation: Fingieren des Phantastischen, Imaginieren dessen, was keine imago besitzt.

Nun kann man den tropologischen Charakter der Čerubina-Mystifikation genauer bestimmen: es ist die Prosopopoeia, eine Trope, deren rhetorische Funktion darin besteht, mit sprachlichen Mitteln Körper-Gesicht-Stimme zu verleihen (*prosopon poein*). Das Doppelseitige, Doppelgesichtige der Prosopopoeia ist begriffsgeschichtlich verankert in der Auffassung von *prosopon*, gr. Person, Maske, vgl. lat. *persona* (sowie dann russisch *lico*: Gesicht=Person) – Personalität ist keine unveräußerliche Essenz, wenn Person gleich Maske ist, abnehmbare, veräußerlichte Maske mit Kehrseite.

Die dekonstruktivistische Lesart von Prosopopoeia als "face" und "de-facement" (vgl. de Man 1984 und Chase 1986) korrespondiert mit den Verhältnissen in der Mystifikation, in der ja eine Maskierung stattfindet, die immer mit Demaskierung rechnen muß, ja rechnen will und in der das *de-facement* konstitutiver Faktor ist.

Es liegt also in der rhetorischen Logik dieser Konfiguration, daß als Höhepunkt und Ende der Maskerade die Entlarvung erfolgt, und daß hinter der Larve der Schönen Dame ihre Kehrseite, ein Anderes seine Fratze zeigt – und soweit wäre dies die naive Sicht auf Mystifikation als simplen Betrug und Fälschung. Die Figur der Prosopopoeia aber besagt, daß das *de-facement* immer schon im Namen, in der Gesichtsmaske miteingeschrieben ist, daß also auch schon vor der Entlarvung das karnevaleske Zerrbild die Zunge zeigt, indem es die doppelzüngige Sprache metatextueller Andeutungen spricht.

10

Die Mystifikation als kulturelle Inszenierung ist deshalb (im Unterschied zu den beteiligten Individuen) von der faktischen Entlarvung substantiell nicht tangiert – und das liefert eine potentielle Erklärung für die rätselhaft-unlogisch erscheinende zweite Publikation lange nach der Demaskierung.

Dabei ließ sich aber nun nicht verleugnen, daß man sich auf der anderen Seite des Čerubikon befand, daß man also nicht nahtlos das alte Image fortschreiben kann.

Es gibt Anzeichen, daß in dieser zweiten Veröffentlichung ein weiterer Riß ins Subjekt eingeschrieben ist, *de-facement* plus Entlarvung. Ohne ins Detail zu gehen, läßt sich folgendes sagen: In der ersten Publikation sind die Spuren des *de-facement* sehr fein ausgelegt (z.B. im Gebrauch von Personalpronomen ich/wir), die vorgelegte Lyrik bleibt eher implizit-allusiv, und es sind hauptsächlich die ironische Metaphorik im Peritext (Vološins "Goroskop") und gewisse Diskrepanzen zum Gedichtteil, die Argwohn erwecken. Beim zweiten Mal hin-

gegen wird dick aufgetragen, etwa mit der aufdringlichen jugendstiligen Textillustration: dieser Peritext aus Arabesken und Grottesken entfaltet das ganze Symbolinventar von Schleier, Spiegel, Medusa und okkulten Emblemen parallel zur Gedicht-Serie, und diese selbst enthält bezeichnenderweise drei Texte mit Doppelgänger-Thematik. Mit anderen Worten, die erste Publikation hat die Mystifikation in Szene gesetzt, die zweite Publikation dient ganz offensichtlich dem Ziel, die Mystifikation als nicht einfach entmystifizierte, sondern zwangsläufig entmystifizierbare zu inszenieren, also das konstitutiv enthaltene *de-face-ment* zu markieren.

Genau besehen, folgt die Auswahl und Präsentation der Texte für die Öffentlichkeit jeweils konträren Programmen. Im ersten Akt herrscht das Gesetz des Geheimnisses – die metatextuellen Motive sind auf das Minimum, das zur Einschreibung der simulierten Autorschaft mit ihrer beschriebenen Doppelgesichtigkeit notwendig ist, reduziert. Im zweiten Akt herrscht das Gesetz ...nicht etwa der Aufdeckung des Geheimnisses (das ist ja passé), vielmehr... der Bloßlegung der Geheimnishaftigkeit – es gibt metatextuelle Motive im Überfluß, ihre Doppelcodierung läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

Nach erfolgter Enthüllung wird diese Enthüllung als intendiert vorgeführt, indem die immer schon eingeschriebene potentielle Enthüllbarkeit gezeigt wird. So versuchen die Adressanten der Mystifikation, mit der zweiten Čerubina-Publikation den Diskurs weiter selbst aktiv zu steuern, aber sie können dies nur um den Preis einer virtuellen Entmystifizierung.

Um es auf den Punkt zu bringen: das erste Programm ist ein symbolistisches: Poetik der Verschleierung; das zweite ein (quasi-)avantgardistisches: Poetik des *obnaženie priema*, Bloßlegung, ja Bloßstellung der Schleierhaftigkeit.

Dazwischen: Entlarvung, Ohrfeige, Duell.

Die Ohrfeige trennte die Mitarbeiter des *Apollon* in zwei deutlicher als zuvor geschiedene Lager, die man ex posteriori dem Spätsymbolismus und dem Akmeismus zuordnen kann. Auf der einen Seite Gumilev und Kuzmin, sein Sekundant, das Lager des Klarismus, der die apollinische Linie im *Apollon* starkmacht und sich langfristig durchsetzt; auf der Gegenseite vertritt Vološin die Dmitrieva, und beide stehen für die symbolistisch-mystische, eher 'dionysische' Position von Čerubina. Es gibt weder einen Gewinner noch einen Verlierer in diesem Zweikampf – und das erscheint symbolisch in dieser Umbruchsituation, in der die Epochenschwelle noch nicht überschritten ist –, doch scheint jede der beiden Seiten zu wissen, was die Stunde geschlagen hat.

In *Apollon* No.4 vom Januar 1910 standen die ersten Äußerungen (Mickiewicz 1971, 245), die den Paradigmenwechsel direkt erkennen ließen (und dies dürfte die erste nach dem Duell vom 22. November hergestellte Nummer gewesen sein, denn das Dezember-Heft war sicher schon in der Druckerei). Es war die erste offizielle Anerkennung, daß der Symbolismus besiegt ist und daß

eine neue Epoche anbricht, von Vološin (Mickiewicz ebd.) und das klaristische Manifest *O prekrasnoj jasnosti* von Kuzmin. Im Dezember waren die letzten symbolistischen Kunstzeitschriften *Vesy* und *Zolotoe runo* eingestellt worden, im Lauf des Jahres 1910 fand die sogenannte 'Symbolismus-Debatte' statt, der der *Apollon* seine Seiten öffnete (No.8).

Zwar hatte der Akzent des Journals von Anfang an auf dem apollinischen Prinzip liegen sollen, aber dieser Geschmack war nicht sofort, sondern erst allmählich als die postsymbolistische Orientierung erkennbar (Mickiewicz 1971, 243); und mag *Apollon* auch zunächst keineswegs ein Wende-Journal gewesen sein, so näherte er sich doch dieser Funktion durch die Ereignisse um Čerubina de Gabriak beträchtlich. Ohne Zweifel haben sie die Wahrnehmung der Umbruchsituation verstärkt.

Die zweite Čerubina-Publikation (No.10) ist als Produkt der vollzogenen Wende allein schon durch die aufdringlichen Illustrationen kenntlich gemacht. Das dionysische Prinzip wird als arabesk-ornamentaler Kitsch zur Schau gestellt, Topoi und Embleme des Religionssymbolismus werden in Form bombastischer leerer Emblemhaftigkeit kompromittiert, seine ästhetische Manier als obsolet gewordener Geschmack denunziert. Die Mystifikatoren exponieren ihr Mystifikat als *démodé*. Die schonungslose Vorführung der Automatisiertheit mystischer und diabolischer Topologie und Obskurität der Sinnproduktion hat den Effekt einer Symbolismuskritik.

Das Duell markiert den Paradigmenwechsel, den Umschlagpunkt zur Avantgarde, die als eigene Formation natürlich noch nicht autark ist. Das implizierte Programm einer avantgardistischen Poetik *avant la lettre* ist noch dem Symbolismus zugewandt, der das Thema diktiert: es geht noch nicht um das 'slovo kak takovoe', sondern um die 'mistifikacija kak takovaja', um jene exklusive Meta-Mystifikation, die die Selbstreflexivität symbolistischen Verweizens als mystisches weibliches Bild auf ihre Fahne geschrieben hat.

In der Auseinandersetzung anlässlich der *Večnaja ženstvennost'* zeigen sich entsprechend auch Konzepte der *mužestvennost'*. Mit den beiden Duellanten stoßen zwei Varianten von Männlichkeitsideal aufeinander, die gleichermaßen die Frau als das passive Objekt voraussetzen, aber epochentypisch unterschiedliche Codes befolgen. Auf der einen Seite eröffnet der galante Ritter der Schönen Dame die Fehde nach altem Ritual, auf der anderen Seite nimmt der adamtische Conquistador sie männlich-klar-fest an. Es gibt keinen Gewinner und keinen Verlierer in diesem Zweikampf der Männlichkeiten und der Männer. Die Verluste sind auf Seiten der abwesenden Frau bzw. überhaupt auf der weiblichen Seite zu verbuchen (und darüber wird die Cvetaeva schreiben): für die Frau als individuell beteiligte Person, die Frau in der Kulturfunktion der Autorschaft und 'die Frau' als Weiblichkeitskonstrukt. Die konkrete Frau, Elizaveta Dmitrieva, verläßt die Petersburger Szenerie, von der 'Totenmaske' der

Mystifikation (Popova) auf immer gekennzeichnet; es ist noch ein weiter Weg bis zur weiblichen Autorschaft (Cvetavea besteht darauf, *poët* zu sein, nicht *poëtessa*, Achmatova kann als Meisterin einer 'weiblichen' Lyrik geachtet, aber gerade deshalb dann auch als "Hure und Nonne" geächtet werden). Auch die ewige Vorstellung von Weiblichkeit, nach der die ideale, wahre Frau passiv, unnahbar, bild-schön und ephemere ist, hat sich noch einmal bestätigt: will man(n) sich ihr nähern, erweist sich ihre Irrealität. Aber immerhin scheint gerade durch diese Bestätigung die Idee der 'Ewigen Weiblichkeit' ad absurdum geführt worden zu sein.

Ironie der Geschichte: die Čerubina-Mystifikation hätte als autoreflexives Meta-Modell symbolistischer Signifikation eine Apotheose des *obraz* im Zeichen der Schönen Dame bieten können. Aber die Aporie ist in dieser Mystifikationskonfiguration strukturell angelegt und muß zum Selbstkollaps führen. Denn eine Mystifikation ist auf letztendliche Enthüllung hin konzipiert; wenn aber das Nichtenthüllbare enthüllt werden soll und wird, ist die Katastrophe unvermeidlich. Der Wunsch nach sinnlicher Manifestation und die leibliche Erscheinung bringt die Inszenierung der kollektiven Phantasmen zum Einsturz – der Lebenstext dieser Mythe wurde allzu wörtlich genommen, der symbolistische Kult der *neznakomka* vertrug solche Profanierung und Vulgarisierung nicht. Wo profane Realia verlangt werden, ist das Motto *a realibus ad realiora* außer Kraft, die Diesseitigkeit hat über die Jenseitigkeit gesiegt; der Postsymbolismus erscheint auf der Bild-fläche.

Mit der Problematisierung des symbolistischen Repräsentations-modus in der Ikone der Čerubina de Gabriak beginnt die Bilderstürmerei, die ikonoklastische *poščečina* der Avantgarde kündigt sich an.

A n m e r k u n g e n

- 1 Beide Fotos von E. Dmitrieva im Hause Vološins in Koktebel' 1909 zeigen sie liegend (eines ist abgebildet in M.V., *Liki tvorčestva*, zwischen den Seiten 288/289, das andere in: M.V., *Avtobiografičeskaja proza*, Abb. 23, unter dem Namen "Čerubina de Gabriak" und mit dem Vermerk, es sei von Vološin aufgenommen). Mit dem *chromonožka*-Motiv wäre im übrigen ein weiteres Mal auf Dostoevskijs *Besy* zu verweisen.
- 2 Ein Teil der Materialien war nur im Westen veröffentlicht (Erinnerungen Cvetaevas 1930, Makovskijs 1955) oder auszugsweise in Rußland (z.B. Erinnerungen Vološins in Kuprijanov 1970; Annenskijs Briefwechsel in Lavrov/Kupčenko und Lavrov/Timenčik 1978) und deshalb nur zum Teil dem einheimischen Publikum bekannt; seit der Perestrojka neu hinzugekommen sind vor allem Briefe, weitere Aussagen von Zeitgenossen aus Nachlässen (anno-

tierte Materialien: Glocer 1988; Kupčenko/Davydov 1990) und ein Bändchen *Izbrannye stichotvorenija* (1989, Einl. Lozovoj). Hier ein Überblick über die wichtigsten von den beteiligten Personen stammenden Materialien:

- Maksimilian Vološin: *Istorija Čerubiny* (Kupčenko/Davydovič 1990); *Rasskaz o Čerubine de Gabriak* (in Glocer 1988).
- Elizaveta Dmitrieva: *Avtobiografija, Ispoved'*, Briefe an Vološin (alles in Glocer 1988; *Avtobiografija* auch in *Izbr. st.; Ispoved'* auch in Kupčenko/Davydovič 1990).
- Sergej Makovskij: *Portrety sovremennikov* (1955).
- Johannes von Guenther: *Ein Leben im Ostwind* (1969).
- Duellberichte von Kuzmin und zwei anderen Sekundanten (Kupčenko/Davydovič 1990, 652ff).

Außerdem wäre unter der Vielzahl an kleineren Publikationen als interessantester Beitrag der im Stil einer unterhaltsamen Story gehaltene (aber sehr unkritisch zusammengestellte) Gesamtübersicht von Kupčenko (1988a) zu nennen.

- 3 Eine ausführlichere Bearbeitung des Themas, auch unter Bezugnahme auf andere Ansätze zu einer Mystifikationstheorie, enthält das Kapitel "Der Wortschleier der Mystifikation" meiner Habilitationsarbeit, wo die Aspekte Karnevalisierung, Dämon, Textur, Schrift und Anagramm sowie Intertextualität breiter behandelt und auch Textauszüge präsentiert werden.
- 4 Das bedeutet, die typologischen Aspekte des Modells gegenüber den diachron-evolutionären zu bevorzugen. Wie Hansen-Löve die Mystifikation, Vološin und Dmitrieva in sein Modell einordnet, wird die weitere Veröffentlichung seiner großen Symbolismus-Arbeit zeigen.
- 5 Vgl. die zusammenfassende Darstellung von Hansen-Löve (1980).
- 6 Einer Vermutung Igor' Smirnovs zufolge könnte es sich bei der Arbeit von Lann u.U. auch um ein von Bachtin selbst stammendes Werk handeln, ähnlich wie die vorher unter den Namen Medvedev und Vološinov erschienenen Arbeiten Bachtins (über Lann wurde Bachtin im Zuge der Klärung der Autorschaft seiner Bücher nicht befragt). In jedem Fall befindet sich Lann in der Reichweite der pseudonymischen Aktivitäten des Bachtin-Zirkels, was evtl. sein Forschungsinteresse in diese Richtung gelenkt haben könnte.
- 7 Vgl. Anm. 1. Dasselbe zeigt sich auch in anderen Publikationen (insbesondere in der Werkauswahl), wenn unter dem Namen Čerubinas auch Texte erscheinen, die die Dmitrieva gar nicht zur Zeit der Čerubina geschrieben hat.
- 8 Brief Vološins an Annenskij (Lavrov/Timenčik 1978, 240).
- 9 "V stichach Čerubiny ja igral rol' režissera i cenzora, podskazyval temy, vyraženija, daval zadanija, no pisala tol'ko Lilja." (1930b, 182).

- ¹⁰ In der von ihm herausgegebenen Anthologie (*Dein Lächeln noch unbekannt gestern. Verse russischer Frauen*, S.40) sind zwei Strophen abgedruckt (oder ein selbständiges zweistrophiges Gedicht?), zu denen es in den verschiedenen russischen Publikationen kein Pendant gibt – was allerdings nicht ausschließt, daß es doch 'echte' Čerubina-Texte sein könnten. – J.v.Guenthers Übersetzungen waren nicht die ersten; schon 1911/12 war eine Romanze ins Deutsche übertragen worden (vgl. *Izbr.st.* 52, 84, 120). Englische Nachdichtungen hat T. Pachmuss 1978 für ihre Anthologie *Women Writers in Russian Modernism* vorgelegt.
- ¹¹ Als "Avtobiografija" war dieser Text auch schon vorher veröffentlicht (Glocer 1988, 139ff).
- ¹² Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, 1580, vgl. Vološin *Rasskaz o Čerubine de Gabriak* (1930a, 141, 152 Anm. 2).
- ¹³ Zusammenfassendes zur Anagrammatik vgl. Greber (1993a).
- ¹⁴ Zum Konzept der Selbstfremdheit im interkulturellen Doppelgängerdiskurs vgl. Greber (1992).
- ¹⁵ Vološin weist selbst auf die Entlehnung aus Bret Harte hin (*Rasskaz o Čerubine de Gabriak*, 143); in seinem Kommentar nennt Glocer (1988, 152) den Romantitel, beschränkt sich allerdings darauf, die Nichtübereinstimmung der Handlung beider Texte zu notieren.
- ¹⁶ Auf *Gavriliada* wies Wolf Schmid mich dankenswerterweise bei der Saarbrücker Diskussion hin.
- ¹⁷ Zu Bloks *Neznakomka* und *Stichi o Prekrasnoj Dame* und ihren sophiologischen Hintergründen (V.Solov'ev, deutsche Romantik) vgl. Kluge (1967, 37-64) und Knigge (1973, 223-65); zur russischen Sophiologie allgmein Groys (1990).
- ¹⁸ Es handelt sich insbesondere um das Gedicht "Milyj rycar' Damy Černoj..."; Vološin zitiert daraus in seiner "Istorija Čerubiny" (1930b, 193), vollständig wird der Text angeführt bei Kuprijanov (1970, 172). Ein weiteres Gedicht aus der *Apollon*-Zeit ist ebenfalls in deutlichem Blok-Stil gehalten, "Umerla včera infanta..." (ebd.).
- ¹⁹ "Zamknuli dver' v moju obitel'" (siebtes Gedicht in *Apollon* 2), "S moeju carstvennoj mečtoj" (erstes Gedicht in *Apollon* 10).
- ²⁰ Vgl. dazu etwa Todorov (1982, Kap. 2). Weiter zum Aspekt der Verschleierung und zum *pletienie sloves* im Symbolismus sowie zur Sonettichtung vgl. meine Habilitationsarbeit.
- ²¹ Zu Vinogradovs "obraz avtora" vgl. Lachmann (1974, bes. 123).

²² Vgl. dazu anhand von Solov'evs "Technik der Andeutungen" Knigge (1973, 149ff).

Literatur

1) Materialien und Literatur zu Čerubina de Gabriak:

Annenskij, I. 1909. "O sovremennom lirizme, II: Oně", *Apollon* No.3, 5-29, hier 27-29.

Caricy muz. Russkie poëtessy XIX-načala XX vv., sost. V.V. Učenov, Moskva 1989. Darin: E.I. Dmitrieva (Čerubina de Gabriak), 273-79.

Čerubina de Gabriak. 1909. [12 Gedichte], *Apollon* No.2, Sektion III: Literaturnyj al'manach, 3-10.

1910. "Stichi" [15 Gedichte], *Apollon* No.10, Sektion III: Literaturnyj al'manach, 3-14.

1984. "Priloženie I: Neizvestnoe stichotvorenje Čerubiny de Gabriak. Priloženie II: Novye materialy o Čerubine de Gabriak. Gumilev i Čerubina de Gabriak", *Gumilevskie čtenija (Wiener Slavistischer Almanach Bb.15)*, Wien, 101-03, 104-22.

1989. *Avtobiografija. Izbrannye stichotvorenija*, Moskva. Mit einer Einleitung von N.G. Lozovoj, 9-20.

Cvetaeva, M. 1933. "Živoe o živom (Vološin)", *Sovremennye zapiski* 52, 249-54. zit. nach: M.Cv., *Proza*, New York 1953, 135-202; hier 149ff.

Dmitrieva, E.I. 1910. [1 Gedicht], *Apollon* No.10, Sektion III: Literaturnyj al'manach, 15.

1926. "Čerubina de Gabriak (Elizaveta Dmitrieva). Ispoved'" (1926), *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, sost. V.P.Kupčenko / D.Z. Davydovič, Moskva, 195-98; Kommentar 656-59.

1989. vgl. unter Čerubina de Gabriak. 1989.

Étkind, E. 1987. "Mikhail Volochine", *Historie de la littérature russe. Le XXe siècle. L'Age Argent*, Paris, hier 534ff.

Glocer, V. (publ.). 1988. "Eliz. Vasil'eva: 'Dve vešči v mire dlja menja vseгда byli samymi svjatymi: stichi i ljubov'", *Novyj mir* No.12, 131-170. [enthält: Einleitung von Glocer; Dmitrievas sogenannte "Avtobiografija", Vološins "Rasskaz o Čerubine de Gabriak", Dmitrievas Briefe an Vološin und "Ispoved'" an Archippov, jeweils kommentiert; sowie vermischte Gedichte].

Graham, S.D. 1983. "A Concourse of Poets: Unpublished Sonnets by Gumilev and E.I. Dmitrieva ('Cherubina de Gabriak')", *Scottish Slavonic Review* 1, 54-56.

- Grjakalova, N. 1988. "Stichotvorenija E.I. Vasil'evoj posvjaščennyh Ju.K. Šučkomu", *Russkaja literatura* No.4, 200-05.
- Guenther, J. von (Hg.). 1958. *Dein Lächeln noch unbekannt gestern. Verse russischer Frauen*, Heidelberg. Darin: Cherubina de Gabriac, 39-40.
1969. *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen*, München (zu Čerubina de Gabriak / E.I. Dmitrieva 284-300).
- Kreyd, V. 1987. "Gabriak, Cherubina de", *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures*, hg. H.B. Weber, Gulf Breeze, vol.8, 80-84.
- Kupčenko, V.P. 1988a. "Istorija odnoj duėli", *Leningradskaja panorama*, sost. A. Ar'ev, L. Emeljanov, Leningrad, 388-400.
1988b. "'Kak ljubili my gorod naš...'", *Neva* No.1, 199-202.
- Kupčenko, V.P. / Davydovič, D.Z. (Hg.). 1990. *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, Moskva.
1991. *Maksimilian Vološin. Avtobiografičeskaja proza. Dnevnik*, Moskva.
- Kuprijanov, I. 1970. "Literaturnaja mistifikacija v 'Apollone'", *Raduga* No.2, 168-73.
1978. *Sud'ba poėta: Ličnost' i poėzija Maksimiliana Vološina*, Kiev.
- Lavrov, A.V. / Kupčenko, V.P. (publ.) 1978. "I.F. Annenskij. Pis'ma k M.A. Vološinu", *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*, Leningrad, 242-52.
- Lavrov, A.V. / Timenčik, P.D. (publ.) 1978. "I.F. Annenskij. Pis'ma k S.K. Makovskomu", *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*, Leningrad, 222-41.
- Lidin, Vl. 1976. "Domik pod gruševym derevom", ders., *Družja moi - knigi. Rasskazy knigoljuba*, Moskva, 215-18.
- Lozovoj, N.G. 1989. Einleitung zu *Čerubina de Gabriak. Avtobiografija. Izbrannye stichotvorenija*, hg. N.G.L., Moskva, 9-20.
- Makovskij, S. 1955. "Čerubina de Gabriak", ders., *Portrety sovremennikov*, New York, 333-58.
- Markov, A. 1975. "Maksimilian Vološin – Čerubine de Gabriak", *Družba narodov* No.7, 283.
1988. "'Odna brožu po vsej vselennoj...'", *Kniznoe obozrenie* No.1, 10.
- Pachmuss, T. (Hg.). 1978. *Women Writers in Russian Modernism*, Urbana etc. Darin: Cherubina de Gabriak, 243-49.

- Popova, I.L. 1992. "Čerubina de Gabriak – iz istorii mistifikacii XX v.", *Vestnik Moskovskogo universiteta*, ser.9: Filologija, No.3, 13-22.
- Samveljan, N. 1975. "Zagadka Čerubiny de Gabriak", *V mire knjig*, No.6, 89-90.
- Smirenskij, B. 1967. "Poëty, kotorych ne bylo", ders., *Pero i maska*, Moskva (zu Čerubina de Gabriak 73-75).
- Snežko, E. 1974. "Pamjat' kolekcionera", *Literaturnaja Rossija* 8.März 1974, 16.
- Vološin, M. 1909. "Liki tvorčestva. Goroskop Čerubiny de Gabriak", *Apollon* No.2, Sektion II: Chronika, 1-4.
- 1930a. "Rasskaz o Čerubine de Gabriak", in Glocer (1988).
- 1930b. "Istorija Čerubiny (Rasskaz M.Vološina v zapisi T. Šan'ko)" (1930), *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, sost. V.P. Kupčenko / D.Z. Davydovič, Moskva 1990, 179-94; Kommentar 650-56.
1982. *Stichotvorenija*, 2 Bde., Paris.
1988. *Liki tvorčestva*, sost. V.A.Manuilov / D.Z.Davydovič / A.V. Lavrov, Leningrad.
1991. *Avtobiografičeskaja proza. Dnevnik*, sost. V.P.Kupčenko / D.Z. Davydovič, Moskva.

Woloschin, Margarita. 1954. *Die grüne Schlange*, Stuttgart, 21968.

2) Weitere Literatur

- Boym, S. 1988. "The Death of the Poetess", dies., *Life and Death in Quotation Marks: Cultural Myth of the Modern Poet*, Phil. Diss. Harvard Univ., 335-434. (Zu Cvetaeva/Čerubina de Gabriak 347ff).
- Chase, C. 1986. "Giving a Face to a Name. De Man's Figures", dies., *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore–London, 82-112.
- de Man, P. 1984. "Autobiography as De-Facement", ders., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 67-81.
- Duell. Themenheft der Zeitschrift *Émile* (1988, Heft 2) mit Beiträgen u.a. von U. Frevert, K.A. Geißler.
- Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. H.-U. Gumbrecht / U. Link-Heer, Frankfurt/M.1985.
- Flaker, A. 1985. "Zum Übergang von der Moderne zur Avantgarde. Am Material der slawischen Literaturen", *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. H.-U. Gumbrecht / U. Link-Heer, Frankfurt/M., 166-77.

- Foucault, M. 1979. "Was ist ein Autor?" (1969), in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. etc., 7-31.
- Fuhrmann, M. 1979. "Persona - ein römischer Rollenbegriff", *Identität*, hg. O.Marquard / K.Stierle (*Poetik & Hermeneutik VIII*), München, 83-106.
- Genette, G. 1989. *Paratexte*, Frankfurt-New York.
- Greber, E. 1992. "Öst-westliche Spiegelungen. Der Doppelgänger als kulturkritische Metapher", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, 539-94.
 1993a. "Anagrammatisches und Anazyklisches oder *klebe dir irrgraphie*", *Émile* No. 16/17 (Themenheft *Ana-*), 39-66.
 1993b. *Textile Texte. 'Wortflechten', Kombinatorik und poetologische Reflexion (vornehmlich am Material der russischen Literatur)*. Habilitationsschrift, in Vorbereitung.
- Groys, B. 1990. "Die russische Sophiologie. V. Solowjow und seine Schule", *Weisheit*, hg. A. Assmann, München, 345-54.
- Hahn, B. 1991. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/M.
- Hansen-Löve, A. A. 1980. "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik", *Wiener Slawistischer Almanach* 6, 131-90.
 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd.1, Wien.
- Harte, B. 1890. "A Secret of Telegraph Hill", ders., *A Ward of the Golden Gate*, New York, 138-208.
- Japp, U. 1988. "Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses", *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. von J. Fohrmann, H. Müller, Frankfurt/M., 223-34.
- Kluge, R.-D. 1967. "'Das Ewig-Weibliche'. Das Prinzip des Ewig-Weiblichen im Werke Vl. Solov'evs, in der westeuropäischen Mystik und in der Dichtung Al. Bloks", ders., *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München, 37-64.
- Knigge, A. 1973. *Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Belyj und A. Blok*, Amsterdam. (Darin bes. "Die Technik der Andeutungen", 149-62 und "Bloks 'Verse von der Schönen Dame'", 223-65).
- Lachmann, R. 1974. "Das Problem der poetischen Sprache bei V.V. Vinogradov", *Poetica* 11, 103-25.

- Lann, E. 1930. *Literaturnye mistifikacii*, Moskva-Leningrad.
- Mickiewicz, D. 1971. "Apollo and Modernist Poetics", *Russian Literature Tri-quarterly* 1, 226-61.
- Monter, B. Heldt. 1972. *Koz'ma Prutkov. The Art of Parody*, The Hague-Paris.
- Pustygina, N. 1975. "K izučeniju évoljucii russkogo simvolizma", *Tezisy vse-sojuznoj (III) konferencii*, Tartu, 143-47.
- Smirnov, I. 1979. "O poddelkach A.I. Sulakadzevym drevnerusskich pamjatnikov", *Trudy otdela drevnerusskoj literatury* 34, 200-19. Identisch mit der russischen Fassung von 1981: "Osobyje slučai citirovanija drevnerusskich i fol'klornych pamjatnikov", in: ders., *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov (Wiener Slawistischer Almanach Sb. 4)*, Wien, 211-41; deutsches Resumé 259f.
- Soloveckij, N. 1912. "Simvolizm i fal'sifikacija", *Trudy i dni*, 87-91.
- Todorov, T. 1982. *Theories of the Symbol*, Ithaca, N.Y. ³1992.

Aage A. Hansen-Löve

ZUR PERIODISIERUNG DER RUSSISCHEN MODERNE. DIE «DRITTE AVANTGARDE»

1. Mögliche Periodisierungsmodelle der russischen Moderne

1.1. Symbolistische Korrelation von Kunst- und Epochentext

Что же произошло с нами в период «антитезы»? (Blok, "O sovremennom sostojanii russkogo simbolizma", 1910, V, 433)

Der russische Fröh symbolismus¹ weist eine auffällige syntagmatische Orientierung auf, d.h. er lebt aus der Vorstellung einer gleichsam graphisch-linearen Gegliedertheit syntagmatischer Prozesse sowohl auf der Ebene des Kunsttextes (hier v.a. der Poesie) als auch in der Sphäre der innovatorischen, ja modischen Konzeptualisierung des eigenen Lebens² im Rahmen des Kampfes auf dem Kunstmarkt um Dominanz: Der Kampf ums "Überleben" der Richtungen und Schulen wurde in der frühen Moderne – wenn auch leicht ironisch – darwinistisch gedacht, während es im mythopoetischen Symbolismus (der Zweiten Symbolistengeneration nach 1900) eher ums "Über-Leben" und die "Über-Realität" ("nadreal'nost", die "realiora") ging. Übersteigert wird diese Haltung bei Valerij Brjusov³, der mit seinem usurpatorischen, ja geradezu ernerischen Führerhabitus anfang der 90er Jahre als Präzeptor einer aus dem Boden zu stam-pfenden russischen Moderne auftrat. Vor dem späteren hochsymbolistischen Schöpfungsmythos der "creatio es nihilo" stand also der ironisch-zynische Akt der "Kreierung" einer neuen Kunstrichtung auf einer selbstgeschaffenen "tabula rasa". In diesem Sinne gleicht die "Avantgardephase" des Symbolismus der 90er Jahre durchaus der Initialphase der "historischen" Avantgarde des Postsymbolismus.

Das frühsymbolistische Interesse an Syntax und Syntagmatik der Kunsttexte korrespondiert mit einer entsprechenden Fixierung auf Epochen- und Evolutionsbrüche sowohl im Künstler- als auch im Kunstleben. Für den Symbolisten bzw. den Künstler der Moderne überhaupt war die permanente Selbstbeobachtung der

immanenten Periodisierung seines eigenen "Lebens-Werkes" im Rahmen der Konzeption der "Lebenskunst" ("žiznetvorčestvo") unabdingbare Pflicht, ja narzißtische Lust: Beständig mußte der jeweilige Evolutionspunkt der eigenen Arbeit reflektiert werden; der Wert eines Verfahrens oder eines Motivs ermaß sich an seiner syntagmatischen Position in der immer aufs neue uminterpretierten Abfolge von Aktualitäten und Systembedingtheiten ("uslovnosti")⁴, da nur auf diese Weise der "Effekt" des Verfahrens (bzw. des Auftretens in der Lebensinszenierung) kalkulierbar erschien. Dies schärfte das syntagmatische Epochen- und Periodenbewußtsein aufs äußerste. Gerade die Tendenz zur *Autoperiodisierung*⁵ des eigenen Lebens- und Kunstschaffens, dessen Meta-Geschichte permanent erzählt werden mußte, manifestiert sich in der *Zyklisierung* der Texte⁶ (mit entsprechender Datierung) zu narrativen Sequenzen, die dem Einzeltext eine feste Position in einem (freilich künstlich-fiktiven) Lebens-Sujet verleihen sollte. Auch die beständige Umgruppierung der Personen-Konstellationen im Symbolismus, die immer neu gemischte *Konfiguration* von Beziehungsdreiecken verweist auf eine solche Projektion der Sujet- und Figuren-Strukturen eines Lebensromans auf den Gesamtroman der Kunst- und Kulturentwicklung.⁷ Anders als die Postmodernen (allen voran J.-F. Lyotard) setzten die "Lebenskünstler" der frühen Moderne auf den (letzten) Großen Epochentext, auf eben jene globalen Meta- und Mega-Erzählungen, eben weil deren Totalität die Epochenschwellen ins Unermeßliche und Apokalyptisch-Panische steigerte.

Besonders kraß wird die Einstellung auf syntagmatische Grenzen – unter Vermeidung einer jeden erfüllten Teleologie und Heilsgeschichte – in der früh-symbolistischen leeren Apokalyptik:⁸ Der apokalyptische Null- und Finalpunkt verliert im frühsymbolistischen Antiteleologismus bzw. Antiadventismus⁹ seine Absolutheit und wird syntagmatisch verschiebbar als Nullpunkt einer jeden Entwicklung, die aus der beständigen Verlagerung ("sdvig") der Perioden- bzw. Epochen-*G r e n z e* lebt. Das Nie-Erreichen eines Finale (sei es jenes der Zeitenwende oder des Liebeslebens) garantiert die "End-Losigkeit" ("beskonečnost") der Evolution, die in einem leeren Kreislauf unentwegter und wesensloser Innovatorik gefangen bleibt. In diesem Sinne ist die mythische Gestalt des Ahasver die Leit- und Leidfigur der frühen Moderne: Seine "Unsterblichkeit" und "Endlosigkeit" gilt hier nicht als Unterpfand des Ewigen Lebens, sondern als Fluch des Nicht-Sterben-Könnens. Während die postsymbolistische Avantgarde eine absichtsvolle Sinnlöschung der herrschenden Hermeneutik mithilfe archaisch-utopischer Bedeutungs-Rekreation und Neologistik anstrebte (um damit eine ewige Gegenwart zu etablieren), waren die Symbolisten auf eine rückwirkende (historiosophische) und zugleich vorweisende (apokalyptische) Sinngebung eingeschworen, ja konnten eine solche überhaupt nur retro- oder prospektiv gelten lassen: also immer repräsentativ, allegorisch, aufschiebend und somit gegenwartslos.

Für den mythopoetischen Symbolismus (= S II) nach 1900 war die Einstellung auf ein Ende durch eine religiös oder mythisch-metaphysische Interpretation von Schwellen, Wander- und Wendepunkten, metamorphotischen Orten und Zeiten geprägt:¹⁰ Der symbolistische Religionskünstler und Visionär befindet sich gleichsam immer a u f der Schwelle des Umbruchs und der Verwandlung, er ist verkörperte Intentionalität, dessen Lebensdrama¹¹ als ein metamorphotisches Durchschreiten von Perioden und Phasen im Rahmen der "rites de passage" als heroische Kult(ur)-Tat ("podvig") inszeniert wird. Der archetypischen Dreiteilung des Lebens(-Weges) in Jugend, Erwachsensein und Alter entspricht einerseits ein "ordo naturalis" (eine Art Lebens-Ökologie und ihre biosphärische Periodisierung), andererseits findet sie sich – als antidialektischer (und antihegelianischer) Entwurf in der Drei-Stadien-Lehre Søren Kierkegaards, der das ästhetische vom ethischen und dieses vom religiösen Existenz-Stadium unterscheidet.¹²

Es gibt also auch im mythopoetischen Symbolismus eine Fixierung auf A u t o (r) p e r i o d i s i e r u n g , hier freich nicht als artifizielle Innovatorik, sondern als Erneuerung, als "Meta-Noia" der Künstler-Existenz im mythischen oder religiösen Sinne.¹³ Die Wandlung wird mythopoetisch realisiert als Metamorphose und Initiation, religionssymbolisch als visionärer bzw. existentieller Umbruch, der auch die Selbstperiodisierung der Kunstrevolution prägt: Man denke etwa an die Mythisierung der Perioden des Symbolismus in der Darstellung bei Blok anfang der 10er Jahre (z.B. "O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma", 1910), zu einem Zeitpunkt freilich, da die retrospektive Sinngebung des Symbolmenschen mit der prospektiven des Apokalyptikers deckungsgleich geworden war.¹⁴ Die existentiellen und religiösen Lebensphasen werden den Epochen der Kunstentwicklung a n a l o g gesetzt. Auch hier bilden die einzelnen Kunsttexte einen Zyklus, der den Lebensroman des Symbolisten vornehmlich als eine Folge von Verwandlungen aus einer Symbolordnung in eine andere vorführt. Dies läßt sich etwa an der Wandlung der jeweils dominierenden Symbolfarben und ihrer Konfiguration deutlich ablesen.

Im späten grotesk-karnevalesken Symbolismus (S III - ab etwa 1906/7 bis in die 20er Jahre) tritt zunehmend an die Stelle der mythopoetischen Selbstperiodisierung eine meta-poetische: Die retrospektive Überschau läßt die bisherige Entwicklung des Symbolismus in klar von einander abgrenzbare Perioden zerfallen, deren innere Teleologie permanent uminterpretiert werden muß. In immer neuen Werkausgaben (hier v.a. bei Blok und Belyj) werden frühere Texte in jeweils anderen Kontexten neu zyklisiert, umstilisiert und eine Art Autokanonisierung und dynamische Intextualität geschaffen, ein "work in progress", das die jeweils vorhergehenden Entwicklungsphasen und den momentanen Standpunkt des Symbolisten in der Kunst- und Lebensmetamorphotik immer neu reflektierbar macht. Der originale Kunsttext (die Erstfassung)

verliert somit seine primäre Verbindlichkeit und wird durch immer neue Umdeutungen (die jeweilige Letztfassung) in einer permanenten Übersetzung zu immer neuen Diskursen um- und fortgeschrieben. Dem entspricht – in hypertrophen Tagebuch- und Brief-Diskursen etwa – das unentwegte Übersetzen der eigenen Kunstbiographie in immer neue Fassungen, deren jeweils letzte die wesentlichste, weil apokalypsenächste zu sein hatte. Hinzu kommt für den S III die Tatsache, daß die außer- bzw. antimodernistischen Entwicklungen (etwa der Neorealismus) oder die innermodernistischen Avantgarden seit den 1910er Jahren als zusätzliche Wertungs- und Deutungsfolien die *A u t o p e r i o d i s i e r u n g* modifizierten.

Während für den frühen Symbolismus die syntagmatische Position in der Text- und Kunstrevolution den Positionswert eines Textteils oder Werkes bestimmt, im S II die paradigmatische Stellung in der mikro- und makrokosmischen Hierarchie der zu durchwandernden konzentrischen *S p h ä r e n*, entwickelt sich im S III die pragmatische Koordinierung des jeweiligen Schaffens- und Lebensmoments vor einem sehr differenzierten Wahrnehmungshintergrund des symbolistischen, avantgardistischen und trivialen Literaturbetriebs ("literaturnyj byt").¹⁵ Daher die Vorliebe des S III für retrospektive Projektionen – etwa in Belyjs Erinnerungsschriften (beginnend mit *Pervoe svidanie*) oder in Bloks Selbstmythisierung seines Lebens-Weges.

1.2. "Evolutionäre Syntax" des Formalismus

Функция каждого произведения - его соотношения с другими (так же как функция всей литературы) - в ее соотносительности с другими рядами культуры. Она [функция] дифференциальный знак, знак дифференции то же, что знак эволюции. (Ju. Tynjanov, *Russkaja proza*, 13)

Wenn auch nicht explizit und im Zentrum der Theoriebildung stehend finden sich im russischen Formalismus doch Hinweise darauf, daß – anders als im analogiesüchtigen Symbolismus – zwischen den Strukturen der Texte bzw. Artefakte und jenen der Kunstevolution so etwas wie *Homologie* herrscht. Es geht also nicht wie im Symbolismus um eine thematische bzw. motivatorische, ja genetische Übereinstimmung zwischen Entwicklungstendenzen- und Brüchen im Kunsttext, die jene des Lebens- und Welttextes ebenso reflektieren wie realisieren bzw. bewirken: Im Formalismus allgemein (und in seiner Projektion auf den Futurismus)¹⁶ dominierte die Vorstellung einer strukturellen und funktionalen Homologie zwischen dem Modell der Textgenerierung bzw. den dort herrschenden Gliederungsregeln und jenen der Perioden- und Epochenbildung.¹⁷

Dabei wurde ursprünglich (v.a. im frühen Formalismus-Futurismus [= F I] und teilweise noch in seiner funktionalistischen Phase [= F II]) die komplexere und umfassendere Segmentierung der Perioden und Epochen als Produkt von *Textgenerierungsregeln* angesehen, wogegen im Rahmen der Evolutionstheorie des F III (besonders aber der Theorie des "literaturnyj byt") eine Art "Rückkoppelung" der Epochensysteme zu jenen der Textverfahren ins Auge gefaßt wurde: Vermittelt war diese Korrelation über das Gattungssystem und jenes des "literarischen Marktes" ("literaturnyj rynok"), zuletzt dann noch über die Instanzen der "literarischen Persönlichkeit" ("literaturnaja ličnost"). In diesem Sinne kann tatsächlich von einer Korrespondenz zwischen Artefaktvorstellungen und Evolutionstypen der jeweiligen Phasen formalistischer Theoriebildung gesprochen werden; dabei lassen sich die folgenden drei unterschiedliche Modelle der Text-Perioden-Korrelation unterscheiden:

Im paradigmatischen *Reduktionsmodell* des Formalismus (F I) dominiert die einseitige Determinationsrichtung vom Artefakt auf ein eher mechanistisches Verfremdungs- und Innovationsmodell der Evolution:

1. Das radikalste Konzept projiziert die Regeln des *Montagetexts* bzw. der Textmontage auf eine montagehaften Konfliktfolge von konträren Perioden bzw. Gruppen oder literarischen "Linien" (Differenz von "jüngerer" und "älterer Linien" bzw. "Reihen"); Die einzelnen parataktisch bzw. metonymisch, d.h. nicht hierarchisiert einander angereihten Textsegmente – gleiches gilt hier für Wortkunst, kubofuturistische Bildkunst wie für die frühe formalistisch-avantgardistische Filmpoetik: etwa Ėjzenštejns "montaž atrakcionov"¹⁸ – provozieren eine entsprechende Montage von Epochen-Segmenten, die primär nach dem Prinzip der Innovation/Affirmation, Automatisierung und Entautomatisierung miteinander wie Modeströmungen¹⁹ auf einander folgen bzw. miteinander im Kampf liegen. Die Vorstellung eines Kampfs der Gattungen untereinander ("bor'ba žanrov") reduziert sich hier auf eben jenen Widerstreit der Motive innerhalb des Montagetextes, für den nicht sosehr die semantisch festlegbare Ikonographik der Einzelmotive von Bedeutung ist, als vielmehr die semantische Entladung ihrer Nachbarschaftsbeziehungen bzw. Konflikte. Überhaupt dominiert in diesem radikal-avantgardistischen Konzept das agonische Prinzip – also der Kampf, wogegen im F III eher die Idee der Konkurrenz ("literaturnyj rynok") bzw. des Wettbewerbs vorherrscht. Beiden gemeinsam ist die Ablehnung einer normativen Planwirtschaft samt affirmativer Ästhetik, die sich selbst als End- und Zielpunkt einer Universalgeschichte sieht. Während die Formalisten die Perioden-Brüche (werk- wie epochenimmanent) als Koordinaten ihrer Rekonstruktionsanalysen ansahen, operierte der historische Materialismus mit einer stringenten Teleologie, ja einem Entwicklungsdeterminismus, aus dessen Sicht alle Epochenengrenzen dialektisch als Markierungen in Richtung "Endziel" erscheinen mußten.

Ein wenig beachtetes 2. Modell des Frühformalismus repräsentiert der für die Wortkunst und Bildkunst charakteristische Text-Generierungstyp der "E n t f a l - t u n g" ("razvertyvanie") von (narrativen) Texten bzw. Genres aus semantischen bzw. ikonographischen Figuren (Parömien)²⁰: Dabei sollte die Differenz zwischen der narrativen Dynamik (des Sujets, der Sujetlogik, der Oberflächensyntax des Erzählwerkes und ihrer pragmatischen Implikationen) und der Richtungslosigkeit der thematisch-motivischen Äquivalenzen (auf der "zweiten Ebene" des Tiefentextes – des "semantischen Raums" im Sinne V.N. Toporovs)²¹ als für alle Erzählwerke gültiges Prinzip deutlich werden. Wichtig war in diesem Zusammenhang der Bezug zur Mythopoetik einerseits (Korrelation zwischen rezenter, rationaler Sujettechnik und archaisch-primitivem Wortkunst-Substrat) und zur Psychopoetik andererseits: Der Psychoanalytiker (ebenso wie der poetologische Analytiker) richtet seine doppelte Aufmerksamkeit auf den Diskurs bzw. Text, indem er die narrativen Sujets "durch-schaut" und die im Grunde wortkünstlerischen bzw. unterbewußten Substrukturen wahr- und ernstnimmt.²²

Als 3. Modell dieser frühformalistischen Projektion von Text- auf Epochenstrukturen wäre die v.a. von Šklovskij entworfene frühe S u j e t - T h e o r i e anzusehen (vgl. seine Aufsätze zur Korrelation von S u j e t - und Stilverfahren in den Vorarbeiten zu seiner *Teorija prozy* oder aber die frühen filmtheoretische Arbeiten zur "ekranizacija"). Hier steht nicht mehr die nackte Kontrastmontage in beiden Sphären zur Debatte, sondern das wesentlich komplexere Konzept eines Erzähl-Sujets ("sjužet"), dessen s y n t a g m a t i s c h e Struktur (d.h. die konkrete Abfolge der narrativen Motive bzw. die dabei auftretenden universellen Regeln einer narrativen Syntax) auf die Evolutions-Syntagmatik einwirkt. Dabei wird schon die so wesentliche Differenz zur Rolle der "fabula" erkennbar, die gewissermaßen alle Faktoren der pragmatischen, genetischen, außerkünstlerischen Ordnungsprinzipien und Abfolgeregeln vereint: In diesem Sinne korrespondiert die "fabula" mit den entsprechenden kausal-genetischen, biographischen, sozio-psychologischen etc. Abfolgeprinzipien eines "ordo naturalis" bzw. "socialis" einer – um mit W. Schmid²³ zu sprechen – narrativen oder historischen "Geschichte", wogegen die antihistorische Konzeption des Sujets die (im Bergsonschen Sinne) a t e m p o r a l e n Kategorien der reinen Veränderungsdynamik (einer allgemeinen ahistorischen Evolutions-Syntax) sichtbar macht. In dem Maße, wie sich dabei die narrative Syntax der S u j e t - T h e o r i e zwischen F I und dem Funktionsmodell des F II ausgestaltete, komplizierte sich auch das Bild der Evolutionssyntax: Von einem montagehaften "Pendelmodell" zwischen Plus und Minus (Nachwirkungen davon sehen wir noch in D. Tschizhevskijs dualem Evolutionskonzept seiner Vergleichenden Slavischen Literaturgeschichte) hin zu einem Modell des R ö s s e l s p r u n g s (Šklovskijs *Chod konja*),²⁴ bei dem weder direkte Linearität (also der verpönte "Fortschritt") noch das duale Pendeln dominiert, sondern so etwas wie eine antidialektische Mechanik des "zwei Schritte

voraus und einen zur Seite" und des umgekehrten Aktes im Falle der "Rückgriffe" und Wiederaufnahmen von Motiven und Verfahren vom Onkel bzw. Großvater durch den Enkel bzw. Neffen: "Наследование старшинства переходит не от отца к старшему сыну, а от дяди к племяннику.." (V. Šklovskij, "O kinematografe", in: *Iskusstvo kommyny*, 12, 1919).

Im funktionalistischen Systemmodell des F II wird ein Gleichgewicht zwischen Text- und Epochengenerierung angestrebt (Text \longleftrightarrow Epoche), wobei das parataktische Prinzip der Segmentierung – oder das einer nackten (narrativen bzw. historischen) Syntax – durch das Prinzip einer System- und Funktionshierarchie überwunden wird, die für beide Sphären Gültigkeit beansprucht: Schnittstelle zwischen beiden ist das aufeinander Einwirken der Syn- und Autofunktion eines literarischen Faktors bzw. Faktums: Die auf die Textimmanenz wirkende Kraft des "konstruktiven Prinzips" (bei Tynjanov zumal) ist in ihrer strukturierenden und hierarchisierenden Wirkung an die textexternen Faktoren (der herrschenden Gattungs-Normen und Werte) gebunden; diese werden freilich zunächst nicht näher beschrieben (dies war dann Sache des F III). Wesentlich war die Konstatierung der Schnittstelle ebenso wie die Korrelierung der Gliederungs- und Unterbrechungssysteme – etwa in der Versologie Tynjanovs – mit homologen Segmentierungen in der Evolution der "literarischen Reihen". Zunehmend wurden dabei Entwicklungsbögen, die (rückkoppelungsbedingte) Dynamik, ja Spiralik der Wechselwirkung von Systemen von Systemen von Systemen sichtbar, die einerseits typologisch nach universellen Regeln funktionieren, andererseits auf den linearen Druck der temporalen Sukzessivität (in der Verzeile ebenso wie in der Filmsequenz oder in der Epochenfolge) reagieren.

Das dominant räumlich-paradigmatische Modell des F I wurde durch ein temporal-sukzessives ersetzt, wodurch sich auch die Frage nach dem Verhältnis von synchroner und diachroner Wertigkeit (von Werken bzw. Verfahren) neu stellte. Die funktionale Ganzheit des Werkes als Text (anders als die bloße Anreihung bzw. offene Serie von Verfahren und Motiven im F I) findet sich in der Struktur der Evolutionsprozesse wieder.

Erst im Rahmen des literatursoziologisch fundierten Evolutionskonzepts des F III wird auch die Rückwirkung der extratextuellen Strukturen – zunächst nur von Seiten des Gattungssystems, später auch unter dem Druck der kausal-genetischen Faktoren der "Literaturszene" bzw. des "byt" – als literaturkommunikativer Raum – erkennbar: Die pragmatische Intentionalität, ja polemisch-parodistische Gespanntheit der einzelnen Motive und Verfahren des Werkes sind eingespannt zwischen ihrer kausal-genetischen Bindung an die (zunächst von der Literaturanalyse ausgeschlossenen) "Genese" ("genezis") und dem dort waltenden Prinzip der Zufälligkeit ("slučajnost'") einerseits und der "ustanovka na čužoj tekst" des Literatursystems andererseits:²⁵ Der kausal-genetischen Ordnung der "Genese" würde auf der Ebene der Textgenerierung die "fabula" und ihr

Chronotop entsprechen, der kunstimmanenten "évolucija" und ihrer "s i s t e m - n o s t'." die narrative Syntax des Sujets als "razvertyvajuščajasja dinamičeskaja celostnost'"²⁶ Aus der Sicht der Systemhaftigkeit (der kunstimmanenten Evolution)²⁷ erscheint alles Außerkünstlerische als systemlos, ungegliedert und damit asyntagmatisch: Dieser Chaotik steht aber die (rohe) Gewalt dieser Sphäre gegenüber, deren Strategie in einer Mischung aus "Zufälligkeit" – analog zum stalinschen Terror – und "Determinismus" gipfelt.

Freilich wurde den Formalisten zunehmend bewußt,²⁸ daß aus der Sicht einer beliebigen Systemhaftigkeit alles Außersystematische grundsätzlich als unsystematisch bzw. chaotisch erscheinen mag; in dem Maße also, wie man sich der Eigengesetzlichkeit der außerkünstlerischen Sphäre zuwandte, mußte diese gleichfalls als strukturiert und strukturierend anerkannt werden, ja als ein Gedächtnisspeicher, aus dem sich die jeweils dominante Sphäre der Systemhaftigkeit von Kunst und Kultur speiste – und in den automatisierte ehemalige "literarische Fakten" zurückkehren konnten. Das gleichzeitige und fortwirkende Interesse der Obériuty am parallelen Problem der Zufälligkeit und brachialen Brutalität (seit dem Ende der 20er Jahre) überbietet das spätformalistische Interesse am scheinbaren Chaos einer nackten Gewalt, die jegliche evolutionsinmanente Syntagmatik radikal infrage stellte. Analog dazu wurde das für die Avantgarde systemfremde Phänomen des Todes (des Künstlers) – man denke etwa an Majakovskijs Irritationen anläßlich des Selbstmordes Esenins – gerade im Kunstdenken der Dritten Avantgarde wieder akut: in der Thanatopoetik der Akmeisten ebenso wie im Dichtertod Majakovskijs oder im Auf- und Abtreten der Obériuty.

Das "außerliterarische Leben" und seine Normen und pragmatischen Regeln wandelt sich nun von einem toten "Material" der Bearbeitung ("obrabotka" - den Begriff verwendete Belyj ebenso wie Šklovskij)²⁹ zu einem eigendynamischen Faktor vor allem der Wertsetzung und -Bindung, wodurch – wie im Falle G.O. Vinokurs (*Biografija i kul'tura*)³⁰ – auch der Rückgriff auf das lebensphilosophische (und alte symbolistische) Prinzip des Lebenstextes ("žiznetvorčestvo") wieder möglich wurde. Noch deutlicher wird diese Ausweitung im Frühwerk M. Bachtins, der die "ustanovka" des Wortes mit jener der Genres und der Polyphonie umgebender Kulturwelten korrelieren wollte.

Die "Autofunktion" eines Werkes repräsentiert für Tynjanov³¹ seine paradigmatische Position im Rahmen des Systems der literarischen Normen einer Epoche, während die "Synfunktion" die syntagmatische Stellung des Werkes bezogen auf die Abfolge synchroner Evolutionssysteme fixiert: Dieser syntagmatische (Stellen-) Wert eines Werkes in der evolutionären Syntax verhält sich homolog zur syntagmatischen Position eines Motivs in der Sukzessivität narrativer Sujets. Die Evolution ist aber ebensowenig homogen und schleichend ("razvitie" meint bei Tynjanov immer diese Homogenität) wie die Entwicklung der narrativen Motive im Sujet, die gleichfalls "sprunghaft" und "gestuft" ("stupenčatost'") erfolgt:

Eine vergleichbare Forderung nach Disparatheit und Diskontinuität bzw. *Diskretheit* erhebt M. Foucault in seiner *Archäologie des Wissens*, wenn er auf der Abgrenzung und montagehaften Gestuftheit der Epochensysteme besteht.³²

Ebenso wie für den Kunsttext eine permanente Zufuhr von noch nicht automatisiertem "Material" aus peripheren, kunstfernen Bereichen erforderlich schien, entstammt der Zustrom neuer Verfahren, Motive oder Gattungen der literarischen bzw. kulturellen *Peripherie*, die mit dem Zentrum des Gesamtsystems in einem permanenten Kreislauf verbunden ist. Hier läßt sich eine Homologie zwischen der Konzeption der "literatura fakta" und der literarhistorischen Konzeption des "literaturnyj byt" (F III) beobachten, geht es in beiden Fällen doch um die permanente Neu-Valorisierung der Grenze zwischen inner- und außerliterarischem "Material", zwischen Norm und Exzentrik, Luxus und Abfall.³³

2. Zur Typologie der Dritten Avantgarde (A III): Akmeismus³⁴

..вчерашний день еще не родился
(O. Mandel'stam, II, 224)

Zwischen dem radikalen Reduktionismus des frühen Formalismus (1916-1921) und jenem der (Kubo-)futurismus der 10er Jahre bestehen gleichermaßen genetische wie typologische Zusammenhänge, ja man kann den Frühformalismus gewissermaßen als eine Theoretisierung futuristischer Konzepte und Praktiken verstehen³⁵. Dieser reduktionistischen Sicht des Formalismus steht – wie erwähnt – sein funktionalistisches Systemmodell (F II) und vor allem eine Literatursoziologie, Rezeptionsästhetik und literarhistorische Evolutionstheorie gegenüber (= F III), die auf komplexe Weise die jeweils dominanten Kraftlinien der literarischen Evolution jener Zeit reflektieren und projektieren.

Im weiteren geht es auch um die Rekonstruktion der theoretischen Position der "Formal-Philosophischen Schule" im Rahmen der Kunstszene der 20er Jahre, wo sie als Parallelprogramm zu einer eigenen Richtung der postsymbolistischen Avantgarde auftritt, die man – im Gegensatz zum Analytismus der futuristischen Avantgarde (= A I, F I) und parallel zum neoprimitivistischen Archaismus (= Avantgardetypus A II) eines V. Chlebnikov oder K. Malevič – als "synthetische Avantgarde" (= A III) bezeichnen kann.³⁶ Dieser "Dritten Avantgarde", die in sich scheinbar so gegensätzliche Richtungen wie den Akmeismus oder die Poetik der Oběriuty verbindet, sind die folgenden Bemerkungen gewidmet.

2.1. Der russische Akmeismus im Rahmen des Modells einer "synthetischen Avantgarde"

Explizit verwendet Osip Mandel'stam in seinen theoretischen Schriften – und das ganz im positiven Sinne – den Begriff einer "synthetischen" Dichtung: "Син-

тетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры." (Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 227; alle Hervorhebungen in den Zitaten von A.H.-L.).³⁷ Aus der Sicht Mandel'stams ist die eigentlich "revolutionäre Poesie" nicht die der analytische Avantgarde, sondern eine "klassičeskaja poëzija", eine s y n t h e t i s c h e Kultur-Sprache bzw. Sprach-Kultur. Damit wird das (futuristische) Modell der Kulturrevolution in ihr Gegenteil verkehrt: das Älteste, zuunterst Liegende, das Kulturgedächtnis ("pamjat' kul'tury") wird zum Neuesten, Revolutionärsten gewendet, "umgeflügt":

Аналитический метод в применении к слову, движению и форме - вполне законный и искусный прием. В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение - все это еще décadence. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские художники [...] Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух.. (Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 225).

Indem Mandel'stam die Tautologie wieder zur Grundlage einer positiven Ästhetik, eines Systems der Identität (Ju.M. Lotman)³⁸ macht, zielt er auf den Kernsatz der Verfremdungs-Ästhetik der Moderne insgesamt, nämlich auf das Differenz-Prinzip der Neuheit und Erwartungstäuschung: Auch die Obériuty operierten gerne mit Tautologien und zirkulären Paradoxa, wenngleich ihre Wertintention in eine durchaus andere Richtung wies als bei Mandel'stam:

A = A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного a realibus ad realiora. Способность удивляться - главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов - закону тождества. [...] Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически, значит непрерывно удивляться. [...] Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! (Mandel'stam, "Utro akmeizma", II, 324).

Diese Argumentation Mandel'stams sollte freilich nicht naiv mißverstanden werden, sie verläuft auf zwei Ebenen:³⁹ 1. Die Kunst basiert auf einer "aesthetica perennis", eine harmonikale Grundordnung, wie sie – ausgehend vom kosmologischen Denken der Pythagoreer – Musik und Mathematik bzw. Logik verkörpern. Die im allgemeinen als langweilig und spannungslos geltende Logik ist bei Bach zu Musik geworden; die primäre Naturordnung ("ordo naturalis") wird in Kultur und Kunst nicht deformiert, sondern eingelöst, affirmiert. Darin besteht – mit

Blick auf die Verfremdungsästhetik der Moderne – die eigentliche Provokation Mandel'stams: Die Ästhetizität kann sich nicht ausschließlich aus der Negativität und Differenzqualitätsableiten.

Gleiches gilt für den Jugendlichkeits- und Kinderkult der Moderne vom "Jugendstil" bis zum Neoprimitivismus:⁴⁰ Mandel'stam fordert dagegen eine Erwachsenensprache mit bewußter Sinnegebung ("soznatel'nyj smysl") – und kritisiert die Kindereien der Futuristen, die – im Gegensatz zur Vertikalität der Akmeisten – auf der Horizontalen umherkriechen:⁴¹ "И если у футуристов слово, как таковое, еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования." (Mandel'stam, II, 321). Die Nicht-Provokation wird zur eigentlichen Provokation angesichts einer konventionalisierten Verfremdungsästhetik.

2. Mandel'stams Argumentation für die Tautologie von primärer und sekundärer Ordnung (Natur und Kunst) ist auch polemisch zu verstehen und bewegt sich weiterhin im Rahmen der Verfremdungs-Ästhetik der Moderne, des Post-symbolismus selbst: Der Rekurs auf die Klassik hat hier einen instrumentalischen Wert, keinen bekenntnisthaften. Es gibt Epochen – und die Moderne ist eine solche –, in denen der Hinweis auf diese (organische) Grundordnung selbst einen Verfremdungseffekt auslöst, da die herrschende Ästhetik auf Deformation und Verfremdung oder gar Annullierung einer solchen Grundordnung basiert. Im Rahmen einer ad absurdum geführten Totalisierung der V-Ästhetik kann der Rückgriff auf das Allerkonventionellste zu einer Überraschung und Schock erzeugenden Primäreffekt umkippen: "В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен эллинизм." (II, 228). Mandel'stams Ironie besteht also darin, daß er gleichzeitig auf mehreren Ebenen argumentiert, wobei er zwei einander polar entgegengesetzte Wertpositionen, eine essentialistische, ontologische, absolute und eine funktionalistische, relativistische gegeneinander ausspielt. Hinzu kommt das Spiel mit vorgegebenen (Epochen-)Begriffen, die Mandel'stam sehr eigenwillig einsetzt: Sein "Klassizismus" hat mit dem historischen wenig gemein; ebensowenig seine "Hellenismus", bei dem nie ganz klar wird, ob er damit jenen Vjačeslav Ivanovs oder Michail Kuzmins meint, das klassische Griechenland oder Alexandria.⁴²

Unterstützt wird die 2. These vom ironischen Metacharakter des Objektivismus und Klassizismus Mandel'stams durch seine Überlegungen zur Dialogizität, ja überhaupt zu den Rezeptionsästhetischen Prämissen der dichterischen Kommunikation. In seiner Kritik an der Adressatlosigkeit des Symbolismus und Futurismus geht Mandel'stam so weit, den Kommunikationsgesetzen und der intentionalen Zuordnung der Erwartungshorizonte von Leser und Autor eine ebenso objektive Relevanz zuzusprechen, wie sie die "Naturgesetze" etwa der Akustik für sich beanspruchen können ("O sobesednike", II, 239). Auch im Rahmen dieser Kon-

zeption bleibt dem Autor das grundsätzliche Bedürfnis, zu erstaunen und durch die Neuheit und Unerwartetheit seiner Rede den Zuhörer gefangen zu nehmen ("желание удивиться своими собственными словами, плениться их новизной и неожиданностью"). Das Neue ist hier freilich nicht sosehr Differenz- und Grenzbegriff – als Ausdruck einer fundamentalen Alterität des dichterischen, kreativen Wortes angesichts der Horizontalität einer flachen Verständigungstechnik.

Im Gegensatz zum Postulat des "völligen Neubeginns ohne Antezedenz" im Futurismus geht es dem Akmeismus um "den neuen Blick auf das Antezedente, der ein sammelnd-synchronisierender ist":⁴³ "Der Avantgardismus der akmeistischen Poetik besteht [...] in einer retrospektiven Kulturosophie, die einen ausgeprägt prospektiven Charakter trägt" (R. Lachmann 1990, 354f.).⁴⁴ Anstelle des Prinzips der "Diskontinuität und des Bruchs" setzten die Akmeisten den "Fluß des kulturellen Erfahrungskontinuums" (ibid., 355). Lachmann beharrt dennoch auf der Innovatorik des akmeistischen Modells, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen als im Futurismus: Die Epochenschwelle wird "eingeebnet", während gleichzeitig das Gesamtmodell der Kultur eine Revision erfährt.

Ganz anders als die innovatorische Avantgarde (A I) ist für den Akmeismus die "Wiederholung" kulturkonstitutiv und daher positiv gewertet: als Akkumulation des Vergangenen, "nicht aber als Restitution identischer Oberflächen, sondern als neues Sehen der Tiefenstrukturen" (Lachmann 1990, 361). Mandel'stam spricht von der "tiefen Wiederholungsfreude" ("glubokaja radost' povtorenija", II, 225), also einer "Wiederholungslust der schon gesetzten Kulturzeichen" (Lachmann 1990, 365), wodurch das Vergessen des Früheren durch Gedächtnisarbeit aufgehoben wird. Dem steht der Freudsche "Wiederholungs-Zwang" entgegen, dessen automatisierende und regressive Natur der Psycho- wie der Kunstanalytik der Moderne zuwider sein mußte.

Das folgende Schema bietet eine Gegenüberstellung des *a n a l y t i s c h e n* und *s y n t h e t i s c h e n* Pols in der russischen Avantgarde – demonstriert anhand von Schlüsselbegriffen und konstruktiven Motiven:

A n a l y t i k	S y n t h e t i k
Verfremdung ("ostranenie")	Aneignung ("osvoenie")
Funktionalismus	Essentialismus, Ontologismus
Relativismus ("uslovnost")	Absolutismus ("bezuslovnost")
Systemhaftigkeit	Genetizismus
Reflexivität (Bewußtheit)	Evidenz (Erlebnishaftigkeit)
Abweichung, Deformation	Erfüllung, Affirmation
Nicht-Identität	Identität

Differenzqualität	Nicht-Differenz, Ganzheit
Entfremdung	
Inkorporierung	Identifizierung,
Initialität, Neuheit	Finalität, Teleologie,
Neuheit = Ästhetizität	Kosmizität = Ästhetizität
Fiktionalität vs. Faktizität	Imaginativität
Zeichen-Konvention	Zeichen-Realismus (= "Nominalismus" nach Mandel'stam)
"sing-symbol"	"sign-icon"
Onomatopoetik als metonymische Charakteri- sierung	Realistische Onomatopoetik ("Imeslavie" bei Florenskij, z.T. Mandel'stam)
Konstrukt(ion)	Komposition
auf der Basis der Semiosphäre	auf der Basis der Biosphäre
Artefakt	ästhetisches Objekt
negative Ästhetik	positive Ästhetik
Dezentrierung des Ich	Personalisierung
Depersonalisierung	
Realisierung des "byt"	Existenz als Realisierung eines "bytie"
Systemzwang	Schicksalhaftigkeit
Diskontinuität	Kontinuität
Wissenschaft	Philosophie
Kode-Orientiertheit	Parole-Orientierung
Sprache	Diskurs
Rekonstruktion	Interpretation, Hermeneutik
Bedeutung ("značenie")	Sinn ("smysl")
Funktion	Wert
Reflex und Reflexion	Urteil
Unterbewußtes	Überbewußtes
Archaik, Utopik	Kultur, Tradition
Primärprozesse	Sekundärprozesse
Montage	Hierarchik
Horizontalität	Vertikalität
"vešč", "oveščestvlenie"	"predmet(nost)'"
"bespredmetnost"	
passives "material"	aktive "materija"
"vnešnost"	"vnutrennost"
Dualität, Oppositivität	Monismus, Similarität
Binarismus	Holismus
Mechanik	Organik ⁴⁵
Kommunikativität	Kommunio
("soobščenie")	("priobščenie")
Richtigkeit, Relevanz	Wahrheit
Signifikanz	Allegorik
Ästhetische Autonomie	Identität von Ästhetik-Ethik- Religiosität
Erostrieb, Libido	Thanatostrieb ⁴⁶

2.2. Akmeismus und die "positive Ästhetik" der "Formal-Philosophischen Schule" (=FFS)

Die Übereinstimmungen zwischen der Poetik Mandel'stams und jener der "Formal'no-filosofskaja škola"⁴⁷ an der GACHN ("Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk", Moskau) und am G.I.I.I. ("Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv", Leningrad) wurden bisher kaum beachtet und bilden gleichwohl ein wesentliches "missing link" in der Standortbestimmung einer synthetischen Avantgarde in den 20er Jahren: Stellt sich doch auch bei den Kunstwissenschaftlern bzw. Kunstphilosophen der FFS die Frage nach ihrer Position einerseits gegenüber der reduktionistischen, analytischen, negativ-ästhetischen Avantgarde (= A I) andererseits aber auch angesichts einer antimodernistischen, "offiziellen" Rehabilitierung des (sozialen, ideologischen oder psychologischen) Realismus bzw. einer marxistisch-leninistischen Kunsttheorie.

Generell kann man sagen, daß viele wesentlichen Elemente der Poetik Mandel'stams und des Akmeismus inhaltlich aber auch terminologisch mit jenen der FFS übereinstimmen, ohne daß hier der Frage nach den direkten Einflüssen und Wechselwirkungen nachgegangen werden kann.⁴⁸ Dies sei an einigen Programmpunkten jener Ästhetik demonstriert, die Merkmale einer dritten Position zwischen offizieller Affirmativität und avantgardistischer V-Ästhetik skizzenhaft verbindet:

2.2.1. Kritik des Reduktionismus und Phänomenalismus

Kritisiert wird grundsätzlich die in der futuristisch-formalistischen Avantgarde praktizierte Gleichsetzung eines theoretischen Konstrukts mit dem ganzheitlichen Wesen des Kunst-Werkes bzw. seiner erlebnishaften Einmaligkeit. Diese antianalytische Einstellung wahrt aber zugleich – hierin sind beide Formationen homolog (Akmeismus und FFS) – die Notwendigkeit eines technischen oder jedenfalls handwerklichen Zuganges zur Poetologie und ihren Verfahren. Die in Formalismus-Futurismus (A I) radikalisierte Ersetzung der Hermeneutik (bzw. der Interpretation) durch eine Analytik der Verfahren und Signifikanten wird ebenso kritisiert wie die Ersetzung der Analytik durch die bloße Interpretations- und Wertebene in der Kunstideologie des Marxismus-Leninismus bzw. Sozialrealismus in all seinen Früh- und Vorformen. Ebenso wird die Definition der Begriffe und Verfahren "ex negativo" als eine Art methodologischer Apophatik abgelehnt,⁴⁹ womit letztlich auch das in die Theoriebildung der futuristischen Avantgarde integrierte V-Prinzip seiner Dominanzrolle entkleidet wird.

Das Kunstwerk soll nicht als reiner Appell, als Durchexerzieren seiner eigenen konstitutiven und konstruktiven Bedingungen und Techniken funktionieren; ebenso darf sich seine Rezeption nicht auf die Rekonstruktion des Kodes reduzieren – bei gleichzeitiger "Epoché" gegenüber dem Text als Botschaft ("parole") ad personam, an einen individuellen Adressaten, der sich direkt angesprochen fühlt. Die passive Rolle des Materials⁵⁰ und die Überaktivität der Verfahren ("priemy"), wie sie die A I vorsieht, wird ebenso kritisiert wie die Passivität des Rezipienten, der als bloßer Resonanzraum für die Manipulation des Autors bzw. seiner Apparaturen fungiert (vgl. Ęjzenštejns Konzept des "montaž atrakcionov"). Der appellative Charakter des autonomen Kunstobjekts (bzw. der Objekt- und Konzeptkunst der A I wie des frühen Formalismus) korrespondiert – aus der Sicht der A III – mit der Reduktion des Artefakts auf die Agitation als reine (ideologische) Botschaft ohne Signifikanten (im Agitprop des Proletkult bzw. der linken Avantgarde der Lef-Künstler). Die Gleichsetzung von Innovatorik und Ästhetizität (und damit auch Poetizität) in der A I erfährt hier eine grundlegende Infragestellung, während gleichzeitig das heuristische Prinzip der V-Ästhetik und ihres Instrumentariums (etwa das der "zaimnost'") für die Kunstinterpretation gerettet werden soll (dies war insbesondere die Position des Kunstphilosophen B. Ęngel'gardt in seiner fundierten Formalismus-Kritik des Jahres 1927 (*Formal'nyj metod v istorii literatury*).⁵¹ Die Reduktion der Komplexität der mimetischen oder ikonographischen Referenz des Artefakts bildet nicht den Hauptcharakter des Kunstwerks, sondern dient als Werk-Zeug seiner Untersuchung. Die Analytik gehört also nicht als Wesensmerkmal zum Objekt (Kunstwerk), sondern zum Subjekt der Interpretation.

2.2.2. Antipsychologismus vs. Personologie

Auch hier trifft die Kritik der "Synthetisten" das analytische Grundprinzip,⁵² alle personalen, bewußtseinhaften und psychologischen Merkmale von den Individuen (des Autors, Lesers, der literarischen Figuren etc.) auf die Werke und Texte (bzw. die Verfahren selbst) zu übertragen, wodurch diese eine personale Struktur erhalten (vgl. etwa A. Belyjs Formel: "giperbola chodit v štanach").⁵³ Die "Synthetisten" postulierten genau umgekehrt die Rückerstattung von Personalität an die Individuen im ästhetisch-künstlerischen Prozeß, während die Texte ihrerseits zu einem konstitutiven Bestandteil der Gegenstandswelt – aber auch der Gegenwelt (bei Mandel'stam der Unterwelt,⁵⁴ des Kultur-Gedächtnisses) – erhoben werden.⁵⁵

Dabei geht es aber nicht – wie im frühen Futurismus-Formalismus – um die Analogie und Homologie von Semio- und Biosphäre (also Kunsttext und Naturtext, Prinzip der "Verdinglichung" ["oveščestvlenie"]),⁵⁶ sondern um Kunst- und Lebenstext als Kulturtext. Für die Futuristen existiert die Kultur nur als Objekt

der Dekonstruktion, nicht als allumfassende Wert- und Bauordnung der Welt. Der Antipsychologismus und Antideterminismus der FFS zielt – wie jener der AI – auf den naiven Realismus, rekurriert dabei aber auf eine phänomenologische Personologie, die im Futurismus-Formalismus der Frühphase auf die Dissemination der Subjekte (vgl. die Formel des "rassejannyj sub"ekt") und ihrer Einmaligkeiten orientiert ist.⁵⁷ Während die "Analytiker" einem radikalen Phänomenalismus nachhingen, verstanden sich die "Synthetisten" auf eine mehr oder weniger philosophisch fundierte Phänomenologie, deren Antipsychologismus gleichwohl die Kategorie der Person nicht ausschließen sollte.

Klar kritisiert das Haupt dieser Richtung G. Špet in seinen *Ėstetičeskie fragmenty* (III, 79) alle hermeneutisch-erklärenden ästhetischen Theorien, die sich mit "einfachen Fakten der Einfühlung, der Introspektion" ("вчувствования и внушения") begnügen. Špet fordert dagegen den Übergang vom bloß "sympathetischen Verstehen" zu einem systematischen Begreifen der Persönlichkeit des Autors (ibid., 85), seiner "Stimme" (87), die als "Symptom" auftritt für das "kongeniale Reproduzieren des Rezipienten", der in den "intimen Sinn" des Autors eindringt (87): "Значение слова сопровождается как бы со-знанием [...] так формы со-значения можно рассматривать, как аналогон логическим формам смысла. За последними предполагаются и имеют место свои психо-онтологические формы. И можно говорить об особой онтологии души, где "вещи" суть "характеры", "индивидуальности", "лица", – предметы изучения психологии индивидуальной [...] характеристики [...] В целом личность автора выступает, как аналогон слова. Личность есть слово, и требует своего понимания.." (88).

Für Špet wächst das "ästhetische Verhältnis zur Persönlichkeit des Autors durch die Überwindung ihres sympathetischen Verstehens" (ibid., 90). Erst durch ein "intencional'noe pereživanie" wird ein ästhetischer Gegenstand etabliert (G. Špet 1914, 43). Man könnte das Kunsterleben ("pereživanie") als eine Synthese aus "predmetnost'", "smysl" bzw. "osmyslenie", "teleologičnost'", "intencional'nost'", "obraznost'" und "celostnost'" bestimmen (ibid., 132). Dabei sind die noetischen Aspekte des ästhetisch-künstlerischen Prozesses den sensualistischen übergeordnet (was zweifellos auch für den Akmeismus gilt). Das "oščuščenje mira (žizni)" ist im Futurismus zunächst ein Eigenwert, der sich gegen automatisiertes Wahrnehmen und Urteilen richtet, also polemisch zugespitzt ist auf das "uznavanie", auf affirmatives Verhalten. Dagegen ist die positive Gedächtniskultur für Mandel'stam gerade auf diesem "uznavanie" aufgebaut, das aber jenseits der Automatisiertheit funktioniert.

Gleichzeitig operiert auch Mandel'stam mit dem Prinzip eines bedeutungshaften und sinnschaffenden Nichtverstehens ("neponimanie"); diese "docta ignorantia" dient aber nicht sosehr als Verfremdungs-Effekt (wie im Futurismus etwa), sondern der Sinnggebung, der Interpretation, der Wertsetzung, die gegen die herrschenden Prinzipien der Zeit in Stellung gebracht werden. Nicht der Wahrnehmungshintergrund ermöglicht hier die Differenzenerfahrungen ("differen-

cial'nye pereživanija", vgl. Šklovskij 1925, 116), sondern der Gedächtnis-Untergrund und die teleologische Perspektive des Weltbaus, der im Werk modellhaft rekapituliert wird. Gleichermäßen fungiert das Schweigen und die Allegorese des Nichts in der erfüllten Apophatik der Dritten Avantgarde (im Akmeismus wie bei den Obériuty) als Mitte der Sprachwelt, während die negative Apophatik der A I auf die syntaktische und paradigmatische Konstruktion der Null-Stellen konzentriert bleibt.

Dennoch hat für Mandel'stam und die anderen Akmeisten die Biographie eine syntagmatische und paradigmatische Bedeutung für den Kunsttext (vgl. etwa den Ansatz bei G.O. Vinokur 1927). Vinokur übernimmt Špets gestalthaften Strukturbegriff in Zusammenhang mit seinem Versuch einer strukturalen Analyse des "Lebenstextes", der vom "Kontext" der Geschichte gestalthaft sinnvoll gemacht wird (Vinokur, *ibid.*, 24f.). Gleichzeitig integriert Vinokur den Erlebnisbegriff der Lebensphilosophie Sprangers, Diltheys und teilweise Špets in seine Neubestimmung eines Kultur-Biographismus: "Indem es zum Gegenstand des Erlebens wird, erlangt das historische Faktum seinen biographischen Sinn" (*ibid.*, 37f.). Daher ist "das Erleben die innere Form der biographischen Struktur" (38), es wird zu einer "osmyslivajuščaja funkcija", 42).

Für Mandel'stam besteht ein Schicksalszusammenhang zwischen Dichter-Existenz und kollektivem Sein (des Volkes, des Jahrhunderts), während etwa für Šklovskij der Autor nur ein Erfolgsorgan der "Zeit" ist, also das System der Epoche exekutiert ("Es schreibt das Schul-Kollektiv", Šklovskij, *Pjat' čelovek znakomych*, 15). Der eigentliche Autor ist die "Zeit", während Mandel'stam im Jahrhundert und im "Staat" eine existenzbestimmende Ordnung sieht, genauer ein Macht-Chaos, dessen mechanistische Gewalttätigkeit sich gegen das Organisch-Gewachsene der Kulturwelt richtet. Die Kultur ist der eigentliche Heros in dieser poetischen Welt. Der Künstler figuriert als Kultur-Träger, als Traditors und Baumeisters zugleich. Wenn für den Formalismus die Systembedingtheit ("uslovnost" und "sistemnost") des Textes bzw. der Epoche alle unmittelbar psychischen und geistigen Reaktionen determiniert (also "uneigentlich" macht, verfremdet, intransitiviert), üben für Mandel'stam und den Akmeismus Poesie und Kunst eine unbedingte Wirkung aus, sie determinieren nicht mechanisch, sie gestalten organisch; statt Deformation herrscht Formierung und Einstellung der Psyche auf das eigentliche Telos – die vom Ende her gedachte Vervollkommnung.

2.2.3. Dialogizität

Insoferne als Bachtins⁵⁸ frühe literaturwissenschaftliche Position in einem Nahverhältnis zur FFS zu sehen ist, gibt es auch wesentliche Parallelen zwischen ihr und jener des Akmeismus. Die offensichtlichste Übereinstimmung zwischen Bachtin und den Akmeisten liegt im gemeinsamen Verfechten der Dialogizität,⁵⁹

der Einstellung des Autors auf seinen Gesprächspartner ("sobesednik"), der bei Mandel'stam zumal als eigentlicher Partner in der Konstituierung der "Sprach-Kultur" auftritt. Bei der Achmatova ist diese Korrelation privatisiert zur mitgedachten Präsenz eines "Freundes" ("drug", Mandel'stam, "O sobesednike", II, 234), eingestellt auf die intime Nähe eines permanenten Zwiegesprächs mit dem fernen oder schon toten Geliebten. Das Eindringen der fremden Stimme(n) – der Gesprächspartner – in den Redepart des auktorialen Sprechers bedingt eine gewisse Narrativisierung der akmeistischen Lyrik, wogegen die "Wortkunst" der Futuristen ausgesprochen antinarrative, antifiktionale Züge trägt und gegen eine identifizierbare Perspektivierung einer Sprecherposition im Text und gegen die kommunikative Ausrichtung der lyrischen Rede in einem pragmatischen Kontext orientiert ist.

Grundsätzlich läßt sich sagen, daß die Dritte Avantgarde (A III) ausgesprochen dialogisch eingestellt ist, fixiert auf die maximale Ausnützung der pragmatischen Redebezüge mit dem Ziel, eine Sinn- und Interpretationsvielfalt (durch Stimmen- und Perspektiven-Interferenz) zu erreichen. Dagegen ging es den Futuristen eher um eine Poly-Semie, also die Montage möglichst heterogener Paradigmata und semantischer Komplexe zu einer neuen, neologistischen Welt-Sprache. Diese war per se akommunikativ (bezogen auf die "praktische Sprache"), während im Akmeismus die Vielfalt pragmatischer Redeweisen bzw. "skaz"-Formen in einen polyphonen Diskurs der literarischen Gattungen integriert werden sollte.⁶⁰

Bei den Obériuten mündete diese Tendenz in die Entwicklung einer absurdistische Poetik, die primär mit den Interferenzen von Sinn- und Diskursperspektiven in einer manipulierten Inszenierung von Mißverständnissen, d.h. pragmatischen Kurzschlüssen arbeitet. Das Material dafür lieferten die aktuellen Diskurse und Redeweisen (bis hin zum sowjetischen "skaz", zum Soziolekt der Bürokraten etc.) – und nicht die archaische oder utopische Welt-Sprache ("prazjazyk"), der neologistische Kodes. Der Dichter der A III operiert im Bereich der Redepragmatik und einer Diskurs-Dekonstruktion, wobei er die "Wahrscheinlichkeitsmodelle", die sich in einer bestimmten Kultur als Denk- und Redegewohnheiten festgesetzt haben, in seinem Werk aktualisiert und ad absurdum führt. Beabsichtigt ist hier eine subversive Modulation des Urteilens und Wertens – und nicht des sensitiven Wahrnehmens ("novoe videnie") oder der unbewußt-mythischen Evidenz. Die Dichter der Dritten Avantgarde kreieren Sinnpotentiale mitsamt ihren diskursiven Inszenierungen und Aussagemodalitäten ("Stimmen" nach Bachtin, "vyzkazyvanija") – und nicht Bedeutungswelten als totalitäre Kodes möglicher oder überwirklicher Welten.

2.2.4. Rehabilitierung des Kunstethos und einer poetischen Noetik

Die Vertreter der FFS betrieben eine Integration der wert- und normorientierten Ordnungen (auch der Ethik) in eine philosophische Ästhetik⁶¹ – ebenso wie im Akmeismus das Potential des Ethos und der Wahrhaftigkeit in Dichtung übersetzt werden sollte (bis hin zur Gleichsetzung von Ethik und Ästhetik im "Meta-Akmeismus" bei I. Brodskij). Dabei werden die analytisch-statischen Elemente der Kunst bzw. der Poetik von den synthetisch-dynamischen geschieden, wobei erstere einer rekonstruktiven Analyse durchaus zugänglich erscheinen, letztere jedoch nur ganzheitlich erfahrbar sind. Hierher gehört die Zuordnung von "značenie", d.h. nominativer Bedeutung (bzw. "Name") und "veščnost" auf der Ebene einer Kunstanalytik, wogegen die gegenständliche Sinnggebung ("smysl", "predmetnost") und "Semasiologisierung" ("semasiologizacija") in die Sphäre der wertenden und personalen Erfahrung verlagert wird, also dorthin, wo die Kunst zur kommunikativen Realität wird. Špet spricht von "sinngebenden Erlebnissen" ("osmysljajuščie pereživanija"), die unmittelbar mit der "Gegenständlichkeit des Bewußtseins" ("predmetnost' soznanija") einhergehen (Špet 1914, 132ff.).⁶² Bei dieser intentionalen (dialogischen, wertenden, aktualisierenden) Sinnggebung wird aus der passiven "hylé" (also den "Ding-Empfingungen" ["oščuščenija"] der Futuristen bzw. Formalisten) – dynamische "morfé", d.h. Gestalt- und Wesenhaftes.

An die Stelle des sensualistischen Postulats des "Neu-Sehens" ("novoe videnie"),⁶³ also der Sensibilitätssteigerung als Voraussetzung für Bewußtseins-erweiterung und letztlich Verschiebung in der Weltsicht (in der A I), tritt eine "Schau" ("videnie"), deren Übersetzung in akmeistische oder oberiutische Dichtung die symbolistische Visionshermeneutik durch radikale Hermetik ersetzt und zugleich entblößt. Mandel'stam entwirft eine hermetische Welt, die abgeschlossen ist gegenüber allen heteronomen Zweckbindungen.⁶⁴ Die poetische Wort-Welt bildet das Modell für die gesamte Welt, wie sie wesenhaft und in der Geschichte allgegenwärtig ist. Dabei kann diese Poetik des Weltgeheimnisses (anders als die Geheimsprache der archaischen Avantgarde II bei Chlebnikov) auf die Aktualität des alltäglichen kulturellen "byt" verzichten, da sie mit einem Kultur-Gedächtnis und seiner permanenten Verfügbarkeit in der nichthistorischen "durée" rechnet.⁶⁵ Im Futurismus wird dagegen die Kultur als System der Wahrnehmungs- und Urteilsveränderung funktionalisiert, d.h. sie hat keine Speicherfunktion als "pamjat". Gemeinsam ist der A I und Mandel'stam dagegen der Verzicht auf kausal-genetische, identifikatorische Interpretationen, wenngleich die Motivationen zu diesem Interpretationsverzicht divergieren: Mandel'stam rekurriert auf die "Dauer" hinter dem Wandel, wogegen die Formalisten und Futuristen die Invarianten der Evolutionsgesetze⁶⁶ zu entdecken trachteten, also den Wandel als Dauerphänomen zum Prinzip einer permanenten Revolution erhoben.

Während die analytische Avantgarde auf der Autonomie des Kunst-Denkens ("chudožestvennoe myšlenie") bestand und gegenüber seiner Dienstbarmachung für heteronome Denkweisen verteidigte, versuchte⁶⁷ die A III die noetischen und ideologischen Kulturfunktionen mit der ästhetischen Funktion und der poetischen Struktur zu korrelieren, wobei freilich zwischen den thematisierbaren Ideologemen und dem "Gesamtsinn des Werkes als dynamischer, prozessualer Vollzug" unterschieden wurde.⁶⁸ Šklovkij's frühe Kritik an der Belinskij-Potebnja-Formel der Kunst als "Denken in Bildern" wird hier einer Meta-Kritik unterzogen, wobei die Kunst sowohl die Bildhaftigkeit ("obraznost'") also auch ihre noetische Verantwortung zurückerstattet erhält.

2.2.5. Initialität vs. Finalität

Während die futuristische Avantgarde initial orientiert ist und das große Beginnen ins Zentrum ihrer Innovationsästhetik stellt (also auch Zeugung, Geburt mit der Kreativität als solcher gleichsetzt), ist der Akmeismus insgesamt final gepolt, auf Vollendung und Abschluß fixiert, ohne freilich einen apokalyptische Diskurs anzustreben – im Gegenteil. Wie der Futurismus folgt auch der Akmeismus einem antiapokalyptischen und somit antisymbolistischen Impetus; im Gegensatz zur futuristischen und linken Avantgarde ist er aber auch antiutopisch. An die Stelle des Futurum bzw. seiner utopisch-ästhetischen Vorwegnahme tritt im Akmeismus die Omnipräsenz und Synchronizität der immer schon dagewesenen und sich immer weiter akkumulierenden Kultur. Nur das geht in die Weltkultur und damit in die "večnaja pamjat'" ein, was vollendet ist, also ein Höchstmaß an Identität gefunden hat – und zugleich Typizität für alle denkbaren nachfolgenden Kulturepochen beanspruchen kann. Das Finale interessiert den Futuristen-Formalisten als syntagmatische Grenze (etwa der "novella tajn"), von der aus das Sujet gegen den "Strich" der "fabula" gebürstet wird; dagegen verstehen die Akmeisten und die A III insgesamt das Ende als Erfüllung von Zeit und Endlichkeit, deren Ganzheitlichkeit der Totalität des linearen Machtdenkens (der Staatsdiktatur) entgegensteht:

Из термина установка необходимо выгравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает "творческое намерение"; то, что не укладывается в него, объявляется случайностью или просто оставляется без анализа. Между тем понятие "случайности" по отношению к "творческому намерению" оказывается вовсе не случайностью в системе литературы. (Тунжанов, "Oda kak oratorskij žanr", II, 274)

Während die Formalisten (und auch die A I) ausgesprochen antiteleologisch argumentieren, ja den Begriff der Teleologie selbst durch jenen der Funktion und

der Intention ersetzt (so vor allem Tynjanov), feiert das ganzheitliche Teleologieprinzip im Akmeismus (vor allem bei Mandel'stam) Triumphe. Gleiches gilt für die FFS und ihre Vorliebe für das Gestalt- und Ganzheitsdenken im Geiste der Teleologie von *pars* und *totum*.

2.2.6. Bedeutung ("značenie") vs. Sinn ("smysl")

Augenfällig ist letztlich die Übereinstimmung zwischen der "semantisch" orientierten Poetik der Akmeisten und die Rehabilitierung thematisch-motivischer, ikonographischer und bildhafter Elemente in der Textanalyse und Kunsttheorie der FFS – man denke etwa an die Bestimmung des "Themas" in Tomaševskijs ausgesprochen synthetischer Darstellung in seiner *Teorija literatury* (M.-L. 1925). Für ihn macht erst das Thema das Werk zu einem Ganzen (op.cit. 131). Anders als die Futuristen glaubt die FFS an "Inhalte" außerhalb des verbalen Kontextes (als "edinocelostnyj smysl", vgl. Engel'gardt 1927, 74ff.).

Zugleich tritt diese Sinneinheit in Gestalt des "slovo-obraz" auf, wobei "obraz" hier nicht als visuell-optische Vorstellung mißverstanden wird (vgl. die Potebnja-Kritik des frühen Formalismus), sondern als logisch-semantische Figur, die nicht Sache der "Phantasie" ist sondern des Denkens. Das Bild ist zugleich "zvukoslovo" und "logische Form" (Špet, *Ėstetičeskie fragmenty*, III, 35), freilich nicht statisch wie der "slovo-termin", sondern immer dynamisch, in Wandlung und mit "perelivy smysla" versehen (36): Das bildhafte Denken befindet sich also zwischen "predstavlenie" und "ponjatie" und ist somit von einer rein psychologischen "Vorstellung" scharf zu unterscheiden (38), wie dies in der Psychopoetik der Potebnja-Schule nicht ausreichend geschieht (39, 46; vgl. auch *Ėstetičeskie fragmenty*, I, 29f.). Die "vnutrennjaja forma" (d.h. die "obraznost") ist keine visuelle, sondern eine gedankliche Vorstellung. Auch N.I. Žinkin unterstreicht, daß das Bild (in der Poesie) nicht eine visuelle, sondern eine primär noematische Funktion besitzt, es befindet sich in der Sphäre der "Noeme", d.h. es steht in einer intentionalen Beziehung zu seinem Gegenstand, G.Špet spricht von der positiven Bedeutung des Begriffs "Inhalt" als eines ästhetischen Faktors im Rahmen der Definition des "Gegenstandes" in der Phänomenologie des Sinnes (*Ėstetičeskie fragmenty*, III, 67).

Am ehesten gibt es in diesem Punkt Parallelen zu Bachtins – der FFS nahestehenden - Auffassung des Dynamismus im künstlerischen Wahrnehmen, d.h. des "stanovlenie mysli" im Kunstwerk gegenüber dem "gewordenen Gedanken" (der monologischen Ideologie) im Nichtkunstwerk. Dieser Dynamismus gilt im übrigen für die gesamte Dritte Avantgarde. Während die analytische Avantgarde auf den Kode und damit die autonome Bedeutungswelt des Poetischen bzw. Künstlerischen fixiert bleibt, wird in der synthetischen Avantgarde der Sinn als ein Geschehen dynamisch gefaßt.

2.2.7. Ungegenständlichkeit ("bespredmetnost") bzw. Dinglichkeit ("veščnost") vs. Gegenständlichkeit ("predmetnost")⁶⁹

Übereinstimmung herrscht zwischen der Kritik Špets und jener der FFS am avantgardistischen Konzept der "bespredmetnost" und "zaumnost": Nach Špet (*Ėstetičeskie fragmenty*, III, 68f.) würde ein "reiner Gegenstand" einem Denken und Betrachten ohne Worte entsprechen, dessen Referenz nicht eine "bespredmetnost", sondern ein "Nichts" wäre (71). Gleiches gilt aber auch für eine "gegenstandslose" Sprache bzw. reine "Lautsprache" (72), die niemals über den Schatten ihrer "deiktischen Zeichenfunktion" springen kann: "Es [das alogische Wort] hat einen Sinn und dieser Sinn ist der Unsinn", also etwa "Abrakadabra", "weiße Krähe", "rundes Quadrat". Insofern wahr auch die "bespredmetnost" (der Avantgarde) einen "Gegenstand sui generis" (72) – eine Auffassung, die sich mit der Gegenstandstheorie der Oběriuty durchaus trifft:

..чистый предмет, как форма без содержания (sic!) легко мыслим и поддается анализу. [...] Если бы мы могли мыслить "без слов", может быть, сумели бы получить чистый предмет [...] При бессловесном рассмотрении предмета, может быть, нельзя было бы говорить о б е с п р е д м е т н о с т и , потому что при отсутствии предмета, как "термина", не могло бы быть и смысла, как отношения между вещью и предметом. Это значит: не "бессмыслица" имела бы место, а просто на место смысла - ничего, 0, т.е. мы ни о чем не думали бы, [...] Но возможно ли словоизлияние беспредметное? (Špet, *Ėstetičeskie fragmenty*, III, 68, 70-72).

Gemeinsam ist den Vertretern der analytischen Avantgarde (Futurismus, Formalismus) die Kritik der "predmetnost" in der Lebens- und Sprachsphäre ("predmetnyj jazyk") und die Tendenz, die Gegenständlichkeit rückzuverwandeln in Dinglichkeit ("bespredmetnost" produziert "veščnost"). Der Gegenstand ist ein Ding, das aus der Sphäre unmittelbarer (vorrationaler, vorkultureller) Erfahrbarkeit ("oščuščenie veščī") in eine Realie der Kultur und pragmatischen Kommunikation überführt wurde. Ganz im Gegensatz dazu strebten die Akmeisten und die Kunstphilosophen der FFS zu einer Vertiefung der Gegenständlichkeit und unterzieht den "veščizm" der Avantgarde einer radikalen Kritik. Engel'gardt spricht der "dinglich-konkreten Reihe" jegliche poetische oder ästhetische Bedeutung ab:

..процесс художественного творчества выражается в оформлении (преобразовании) эстетически безразличного в самом себе вещного ряда (объекта творчества) в эстетически значимое (художественное произведение). (Engel'gardt 1927, 35)

Mandel'stams Kritik am futuristischen "veščizm" geht in die gleiche Richtung, wenn er schreibt:

Не требуйте от поэзии сугубой *вещности*, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод [...] зачем отождествлять слово с вещью, с травой, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. (Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 226)

Für Mandel'stam realisieren sich die Kulturgegenstände in der häuslichen oder urbanen Sphäre eines geordneten Alltags, wo sie als Instrumente der Lebenskultur eine geradezu kultische Verehrung genießen.

2.2.8. Kulturologie

In Verbindung mit der Gleichsetzung von Literatur und "slovo" bzw. Logos wird in der FFS, besonders aber im Akmeismus, der Text selbst zu einer ontologisch autonomen Größe, die – bei aller Wertschätzung der Dialogizität – von seiner Wahrnehmung, der Qualität seiner Rezeption zunächst unabhängig ist, ja sich bis zu einem gewissen Grade dieser entzieht: Während für die Vertreter des Futurismus das ästhetische Objekt die eigentliche Realität des künstlerischen Prozesses darstellt (und der Text nur der Anlaß und Auslöser von Reaktionen und Reflexen ist), besitzt für den Akmeismus das Wort und das Werk eine in sich ruhende Eigenständigkeit – ja ein Nicht-Rezipieren des Dichterwerkes in der unmittelbaren Modernität ("sovremennost'") garantiert geradezu seine Speicherung ("sochranenie") im Kulturgedächtnis bzw. in ihrer Unter- und Antiwelt: "...в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В том царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой, и каждое явление будет говорить о новой метаморфозе" (Mandel'stam, II, 222f.). Daher steht im Zentrum des Kulturmythos Mandel'stams (II, 223, 367, 368) das Wiedererkennen, das unablässige Spiel der Zitate und Allusionen (R. Lachmann 1990, 354ff.).

Eine ganz wesentliche Differenz zwischen Formalismus und FFS, analytischer und synthetischer Avantgarde bildet die Einschätzung der Kultur: Während in der analytischen Avantgarde (im Futurismus ebenso wie im Formalismus) Begriffe wie Kultur, Geschichte, Tradition zunächst überhaupt negiert oder durch die Kunst-Technik und Kunst-Gesellschaft (des "literaturnyj byt") ersetzt wurden, tritt im Synthetismus die Kultur als eigentliches Feld der personalen Verwirklichung und der kollektiven Identität ins Zentrum der Kunstphilosophie. Dies gilt in hohem Maße auch für Mandel'stam und andere Vertreter der synthetischen Avantgarde, für die das poetische Wort als "Sprachkultur" (vgl. die Theorie einer "kul'turaazyka" bei Vinokur) gepflegt und zum Reservoir und Kraftquell des kollektiven Gedächtnisses erhoben wird.

3. Obériu und futuristischen Avantgarde

Ногу на ногу заложив
Велимир сидит. Он жив.
(Charms, "V.V. Chlebnikovu", 1926, I, 28)

3.0. Von der "zaum"-Poetik der Futuristen zur absurden Dichtung

In der Poetik der Obériuty⁷⁰ – hier vor allem bei D. Charms und A. Vvedenskij⁷¹ – wird die Kode-Orientierung der futuristischen Avantgarde abgelöst von der Dominante des Diskursiven: Das Gedicht ist nicht etwa – wie im Futurismus – Paradigma, das als Text, als Syntagma präsentiert wird und den (Welt-)Kode rekonstruierbar machen soll; es ist Spur und Nachhall zahlreicher kultureller Diskurse und Redeweisen, die den Blick auf eine mögliche Welt eröffnet. In ihrem komplizierten Verhältnis zum Futurismus bzw. zur den Avantgarde-modellen I (Kručenyč) und II (Chlebnikov) wird freilich von anfang an die Neologistik der "zaum"-Poetik V. Chlebnikovs (und ihre Utopie einer neuen kosmischen Sprache) eher zurückgedrängt zugunsten der expressiv-gestischen Laut-Dichtung Kručenyčs ("zvučizm")⁷² und seiner Vorliebe für Selbstinszenierung und Körpersprache.⁷³ Diese tritt an die Stelle der Konzeption des "Sprachkörpers" bzw. der Körperlichkeit, ja Erdhaftigkeit der poetischen Sprache bei Chlebnikov.⁷⁴

Man könnte auch von einer Wahl der Obériuty sprechen, die sich gegen den Kode richtet und die Modifizierung und Manipulation vorgegebener diskursiver Schablonen und typisierter Pragmateme bevorzugt: Der Asemantismus (Entgegenständlichung der Bedeutung, "značenie") in der futuristischen "zaum"-Poetik wird ersetzt durch Sinnentleerung ("obessmyslivanie") und sekundäre Sinnverlagerungen in der Dichtung der Obériuty.

An die Stelle des futuristisch-formalistischen Verfremdungs-Prinzips⁷⁵ des Nichtverstehens ("neponimanie") bzw. "Nicht-(Wieder-)Erkennens" ("neuznavanie") tritt das dialogisch-kommunikative Prinzip des Mißverstehens ("nedorazumenie"), d.h. eine Interferenz bzw. Verschiebung ("sdvig") auf der Ebene der Pragmatik und der Perspektivierung von Sprechakten und Handlungskonzepten.

Diese Tendenz zur poetischen Pragmatik, zu Expression und Gestik einer performativ aufgefaßten Ästhetik schon bei Kručenyč und Tufanov macht verständlich, warum gerade dieser Aspekt des Futurismus (und weniger die Mythopoetik Chlebnikovs) für die jungen Obériuty⁷⁶ prägend wurde.⁷⁷ Hierher gehört auch das Anknüpfen der Obériuty an die internationale (vor allem englische) Nonsense-Tradition, die ja auch nicht primär an der Innovation eines Kode interessiert war, sondern vorhandene Diskurse (den der Schulbücher oder über-

haupt autoritativer Normdiskurse etc.) gegeneinander ausspielte. Der Paratext dafür wurde v.a. für Charms Carrolls *Alice in wonderland*.⁷⁸

Angesichts der Dualität der beiden Avantgarde-Programme A I und A II entschieden sich die frühen Obériuty – besonders Charms – zunächst für die Poetik Kručenychs, während der Neoprimitivismus eines Chlebnikov (= A II) etwas in den Hintergrund – genauer in den Text-Untergrund – zu treten hatte.⁷⁹

Bei einer Gegenüberstellung Kručenychs und Chlebnikovs im Rahmen der russischen Avantgarde ist zu berücksichtigen, daß beide Dichter jeweils als die Personifizierung eines bestimmten Modells dieser Avantgarde gelten können. Kručenych verkörpert in erster Linie die Verfremdungs-Ästhetik der (kubo-)futuristischen Avantgarde (A I), also ein Programm der Avantgarde, in dem das Prinzip der "Neuheit" ("novizna"), Disharmonie, negativen Verfremdung, des Normbruches, der dadaistischen Performanz, des Skandals etc. dominierte. Eben dieses Modell hat auch das allgemeine Vorstellungsbild von der Avantgarde bis heute geprägt; das Negativmodell der V-Ästhetik wird gemeinhin mit der Avantgarde insgesamt gleichgesetzt. Erleichtert wurde diese einseitige Einschätzung durch die aggressive, auf Schock- und Überraschungseffekte zielende Ausrichtung der futuristischen Manifeste, wenn auch bei näherem Hinsehen durchaus Elemente eines ganz anderen Modells sichtbar werden, das man als mythopoetischen Archaismus bzw. Neoprimitivismus (A II) bezeichnen könnte.⁸⁰

Während also Kručenych (parallel zu Majakovskij und in großer Übereinstimmung mit Autoren wie David und Nikolaj Burljuk, Vasilij Kamenskij u.a.) den Typ der "avantgardistischen Avantgarde" repräsentiert, die sich primär in *k o n t r a d e p e n d e n t e r* Weise auf die herrschenden Normen des Postrealismus und Symbolismus fixiert, darüber hinaus aber auch in der Negation der Konvention als solcher verharrt, steht die Poesie Chlebnikovs für ein Avantgardemodell, das auf eine "positive Ästhetik", also die rearchaisierende Innovation des Welt-Kodes insgesamt setzt.

Es lassen sich freilich bei beiden Autoren für jedes der Avantgarde-Modelle (A I und A II) durchaus überzeugende Beispiele finden, wenn auch die quantitative Verteilung entsprechender Merkmale im Oeuvre des jeweiligen Autors signifikante Unterschiede aufweist. Wesentlich sind jedoch die funktionellen Differenzen, die daraus resultieren, daß etwa der Archaismus bei Kručenych bloß die Rolle der Motivation bzw. des Vorwandes zur Entfaltung einer V-Poetik (etwa seiner Lautdichtung) spielt. Umgekehrt fungiert die V-Ästhetik (also der Neuheits- und Schockeffekt, die Erwartungstäuschung) in der Mythopoesie Chlebnikovs als ein Element, das vielfach mit einem "literarischen Ich" des Autors verbunden ist und etwa eine komisch-aktualisierende Wirkung auslöst (v.a. in dem Sinne, daß der futuristische "Alltag" und seine "Gruppensemantik" absichtlich anachronistisch im Kontext einer archaisch-mythopoetischen Szenerie auftritt).⁸¹

In folgenden Punkten läßt sich eine Präferenz der (späteren) Obériuty für das Futurismus-Modell Kručenychs (A I) erkennen:

3.1. Infantilismus vs. Naivismus

Der Infantilismus operiert mit der pragmatisch-kommunikativen Differenz Kind vs. Erwachsener, wobei hier der Erwachsene ins Kindliche regrediert,⁸² während im Naivismus das Erwachsensein, die offizielle Welt des Ernstes (Bachtin) durch das Kindliche verfremdet und in Frage gestellt wird. Im ersten Fall wird die reine Differenz zwischen der Normalität der Erwachsenen-Diskurse und jener der Kinder poetisch valorisiert und diskurskritisch reflektierbar gemacht; im zweiten Fall (des Naivismus à la Chlebnikov) wird aus der Differenzqualität eine neoprimitivistische bzw. archaische Sprach-Welt entworfen, die aufgrund ihrer vorkulturellen Natur universelle Gültigkeit beansprucht. Eben diese utopisch-archaische Projektion war nicht Sache der Obëriuty, die in ihrem spätfuturistischen Frühwerk der infantilistischen, rhythmisch-expressiven Linie Kručenyčs folgten (vgl. dazu etwa Charms' Poem "Michailly" und seine ausgeprägtinfantilistische Rhythmisierung).⁸³

Neben dieser regressiven Intention im obëriutischen Infantilismus besteht aber auch eine entgegengesetzte Spieltendenz, die sich – auch hier in der Nachfolge der englischen Nonsense-Poetry und Lewis Carrolls und Edward Lears – an schablonisierten Bildungsdiskursen und – Themen orientiert: Der Regreß ins Vor- und Subkulturelle⁸⁴ wird somit kompensiert um einen verspielten Progreß ins (Pseudo-)Hochkulturelle eines affirmativen (hier sowjetischen) Bildungswissens (analog dem englischen "university wit" bzw. der "undergraduate inspiration"), gepaart mit der Diskursmaske des verkannten Privatgelehrten bzw. dilettierenden Erfinders, dessen Halbbildung (à la Koz'ma Prutkov) und peinlicher Didaktismus mit den Tiraden der offiziellen (Sowjet-)Kultur verschwimmen.⁸⁵

3. 2. Fehlerästhetik

Bei den Obëriuty werden die **D e f e k t e** und Sprechfehler bzw. die Fehler-Poetik (Kručenyčs – "gluposti-bessmyslicy") gegenüber der Ontologie des Sprach-Fehlers ("Ošibka smerti") als "Loch" ("dyra") im Sprach-Welt-Körper bei Chlebnikov favorisiert.⁸⁶ Für die absurde Welt der Obëriuty bieten die Fehler die einzige Möglichkeit, aus dem gnostisch gedachten Weltgefängnis zu enttrinnen, das als rhetorisch formuliertes Welt-Rätsel (als vielfaches "double-bind" eines verknöteten Diskurs-Gefängnisses) ad absurdum geführt werde muß. Der Fehler (der Diabolos) liegt (bzw. sitzt) wie immer im "Detail", nicht aber in jenen "meloči" der grotesken Welt (Gogol's), sondern in dem, was in der oberiutischen Philosophie Druskins als "kleiner Defekt" bzw. Irrtum ("nebol'saja pogrešnost") aufscheint.⁸⁷

Die absurde Welt ist nicht ontologisch "geschlossen" (wie die groteske), sie ist kommunikativ verknötet, der Mensch ist Gefangener der herrschenden Sprach-

spiele, die er von "innen her", also mit ihren eigenen Mitteln schlagen muß, um sich von ihr zu befreien. Auch Charms und Vvedenskij ordnen dem (Dichter-) Wort die Rolle der Destabilisierung der Gleichgewichte zu,⁸⁸ wodurch überhaupt erst Leben entsteht.⁸⁹

Die offensichtliche Verwandtschaft zwischen der Konzeption der Sprachspiele bei Wittgenstein und in der Poetik des Absurden allgemein und jener der Obériuty im besonderen sollte nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten; zweifellos gibt es eine faszinierende Konvergenz im Diskursverhalten Wittgensteins (etwa in seinem *Traktatus*) und jenem der Obériuty - man denke etwa an den 1. Satz des *Traktatus*: "Die Welt ist alles, was der Fall ist", der geradezu als Ausgangsformel für die "Fall"-Poetik von Charms gelten kann. Auch der lakonische, halb-ironisch-verknäppte Stil des *Traktatus* läßt vielfach an Charms denken - so etwa folgende Sätze: "Wenn ich den gegenstand kenne, so kenne ich auch sämtliche Möglichkeiten seines Vorkommens in Sachverhalten" (2.0123) oder: "Namen gleichen Punkten, Sätze Pfeilen, sie haben Sinn." (3.144); "..Um das Wesen des Satzes zu verstehen, denken wir an die Hieroglyphenschrift, welche die Tatsachen die sie beschreibt abbildet" (4.016), ein Gedanke, der sich vielfach abgewandelt auch bei S. Eĵzenštejn findet. Ziel der Sprachphilosophie Wittgensteins ist "Sprachkritik", also letztlich Abgrenzung des Denkbaren vom Undenkbaren (4.114), des Sagbaren vom Zeigbaren (4.1212), d.h. vom Evidenten, das solchermaßen gerettet wird. Dieses letztlich apophatische Vorgehen bestimmt auch die "Tätigkeit" der Obériuty (Wittgenstein: "Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit" - 4.112). Die Philosophie als Sprachkritik konzentriert sich auf die "Grenzfälle der Zeichenverbindung, nämlich ihre Auflösung" (4.466) und operiert dabei primär mit den Figuren der "Tautologie und Kontradiktion" (ibid.) - womit eben die zentralen Verfahren der oberiutischen Poetik genannt sind. Insoferne bedeuten "die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt" (5.6.) - und das Subjekt ist eben die "Grenze der Welt" (5.632), wofür präzise Parallelen in der Philosophie der Obériuty zu finden wären.

3. 3. Ästhetik des Zufalls

Bei den Obériuty werden die "slučajnosti" (der Aleatorik)⁹⁰ und des Normbruches (als eigentliches Kunstgesetz im Sinne Kručenychs) gegenüber der normfreien Anti-Ordnung in der poetische Welt Chlebnikovs bevorzugt. So heißt es etwa in der Deklaration der Obériuty: "Говорят о случайном соединении различных людей" - in Bezug auf die Gruppenbildung der Obériuty. Programatisch hat Vvedenskij dieses Postulat in seinem Gedicht "Ja žalko čto ja ne zver" formuliert: "..Еще есть у меня претензия, | что я не ковер, не гортензия. |...| Мне не нравится, что я смертен, |...| Мне страшно что я при взгляде | на две одинаковые вещи | не замечаю что они различны, | что каждая живет однажды. |...| не вижу что они [вещи] усердно | стараются быть похожими. | Я вижу искажённый мир, | я слыщу шопот заглушенных лир, |...| мне жалко что на этих листьях | я не увижу незаметных

слов, | называющихся *случай*, называющихся бессмертие, |...| Мне жалко, что я не орел, |...| Мне страшно что я *неизвестность*, | мне жалко что я не огонь." (Vvedenskij, I, 129-131).

Die Gleichwertigkeit der Wörter und Referenten korrespondiert bei den Obériuty mit der Maske der Gleich-Gültigkeit: Im Gegensatz zur Übertreibungskunst der Futuristen waren die Obériuty ausgesprochene Untertreibungskünstler. Daher auch die "coole" Selbststilisierung und "Anglisierung" eines Charms und seine Vorliebe für alle Formen des "u n d e r s t a t e m e n t". Die ausgeprägt anti-identifikatorische Haltung Vvedenskij's hatte dagegen einen durchaus aggressiven Zug: Er propagierte eine (absurd wirkende) Äquidistanz des Autors zu allen Text- und Redethemen. Seine Teilnahmslosigkeit hatte somit Züge der Übertreibung einer Untertreibung – wie ja überhaupt die Dichter des Absurden mit der Verfremdung von Verhaltens- und Wertungsnormen operierten. Gleiches gilt ja für das Weglassen des Erstaunens bei extrem unwahrscheinlichen oder provokanten bzw. grausamen Akten (so auch in Kafkas *Verwandlung*). In all diesen Fällen wird die zu erwartende Reaktion und Haltung unterlaufen und durch eine hypertroph reduzierte ersetzt. Auf der narrativen Ebene (auch von Gedichttexten und dann in den entsprechenden Prosagenres) wird der "slučaj" zum zentralen "Fall" einer "Zufalls-Welt" (der "slučajnosti") – so schon in Charms' Gedicht "Slučaj na železnoj doroge" (I, 3-4).

3. 4. Performanz- vs. Textästhetik

Die Obériuty strebten nach einer handlungsorientierten *Performanz*- und Sprechakt- und Sprachspiel-Ästhetik⁹¹ vor dem Hintergrund einer Text-Ästhetik (des Welt-Buches) bei Chlebnikovs. Daher auch die Vorliebe der frühen Obériuty für Kinder-Abzählverse, die zu den Genres mit "indefiniten Semantik" ("s neopredelenno vyražennoj semantikoj") gehören.⁹² Die "neponjatnost" solcher Texte in der Kinderliteratur bzw. Folklore ebenso wie bei den Obériuty wird freilich durch die hohe Kontextanreicherung (die Explizitheit der pragmatischen Referenzsphäre) grundsätzlich kommunikabel. Sie diente nicht wie in der reinen "zaum?"-Dichtung einer "bespredmetnost" der Worte (als "slovo-vešč"), sondern einer expressiven, auf Phonästhetik und Textikonizität vertrauenden Ausdruckssteigerung. Intensiviert und verfremdet wird hier immer die performative Präsenz und die pragmatische Relevanz – nicht sosehr die grammatische oder semantische Autonomie.

Wenn sich die Obériuty auch für die graphischen Dimension der Literatortexte interessierten (s. anschließend 3.5.), spielte für sie – besonders aber für Charms – die Musik im Rahmen des Interesses für Performanz-Medien eine wichtige Rolle. Darin folgte Charms jener Unterströmung der (futuristischen) Avantgarde, der es

– wie N. Kul'bin, F. Platov, Tufanov bis hin zu Matjušin – um eine Art Musik-Poetik ging.⁹³

Für Kručenych ist die Lautorientierung ("ustanovka na u s t n o s t'") und ihre "Halbverständlichkeit" ("polu-ponjatnost'") Zentrum einer umfassenden Phonästhetik, die der "ustnovka na pis'mennost'" und einer "ne-ponjantost'" bei Chlebnikov gegenübersteht: Die Vorliebe für laut- und wortimitatorische Neologismen verbindet die Obëriuty mit analogen Bestrebungen bei Kručenych: Vgl. etwa Vvedenskij's Text "Ostrižen": "...Здравствуй фрер мой аркаша | онкль | бинокль | это Акушерин шаг? !.." (II, 200).

Während im westlichen Theater des Absurden (etwa bei Ionesco, in geringerem Maße bei Beckett) die Alogik bzw. Unverständlichkeit weitgehend vor dem Hintergrund eines "normalen Alltagsverhaltens" bzw. mit dessen Versatzstücken spielt (O.G. Revzina 1978, 397), gilt dies für die Obëriuty in weitaus geringerem Maße – am ehesten noch für Olejnikov und Charms, kaum für Vvedenskij. Wenn im absurden Theater des Westens das Mißverstehen immer noch in Hinblick auf ein – wenn auch schwer erreichbares – eigentliches und richtiges Verstehens gewertet wird, vermeidet Vvedenskij weitgehend solche sprach- und kulturkritische Intentionen und beschränkt sich auf eine reine "Un-Sinnsdichtung" ("bessmyslica"), der man – wie O.G. Revzina zutreffend erkennt – am ehesten durch eine deskriptive Darstellung des jeweils sprachlich Vorliegenden nahekommt.⁹⁴

Wesentlich für die Obëriuty war die Gleichsetzung von *emotiver* bzw. expressiver und pathologischer, infantiler etc. Redeweisen und ihres "reinen Rhythmus" mit der poetischen Rede selbst (bei Kručenych) gegenüber einer Ontologisierung der Sprachwelten bei Chlebnikov. Der Einsatz von reinen "Lautflecken" ("zvukovye pjatna") im Sinne des "zvučizm" Kručenychs erfolgte bei den Obëriuty vielfach motiviert – etwa durch einen narrativen oder infantil-komischen oder expressiven Affekt: "ны моя ны | моя маленькая ны !.." (Vvedenskij, II, 192), die in skandierender Weise sehr expressiv-rhythmisch vorgetragen werden mußten. Auch hier wird der reine Phonozentrismus ("zvučizm") der Lautdichtung der A I zu einer theatralischen Performanz entfaltet: "Поэма Михаил читается скандовочно - и нараспев.." (Charms, "Neopublikovannnye materialy, 186f.): "...а се го дня на до вот как | до пос лед ня го ков ша." (ibid., 187; vgl. auch ibid.: "Kika u Koka", wo der infantilistische Impetus besonders deutlich wird).

3.5. Absurdistische "pis'mennost'" und Anagrammatik

Das große Interesse v.a. von Charms an der Buchstaben- und Zahlenmystik der Kabbala und anderer hermetisch-okkultistischer Systeme ist wohl bekannt⁹⁵ und auch in seinen Aufzeichnungen vielfach belegt. Die konkrete Materialität des Schreibaktes – analog zur performativen des Sprechaktes – war für die Obëriuty

ein Faszinosum, das in vielem an Chlebnikovs Buchstaben-Realisierungen erinnerte:⁹⁶ "Мы письма пишем в ночь друг другу | закинув плечи как солдат. l.." (Charms, II, 145); "Эти буквы след твоей погрешности | соберись и прямо стань | я узнал законы внешности | принесемте телу дань." (II, 144), "Ну давай превно писать | давай буквы составлять." (I, 149). Im Gegensatz aber zur Buchstabensemantik Chlebnikovs wird auf eine (wenn auch neologistische) Regelhaftigkeit der Semantisierung der Grapheme weitgehen verzichtet: "Я сидел на одной ноге, | держал в руках семейный суп, |...| лучше денег накопить | на поездку с Галей С. | за ограду града в лес." (Charms, II, 15) Das Graphem /S/ personifiziert nicht nur den abgekürzten Familiennamen der "Heldin" des Gedichts, sondern verbirgt sich auch anagrammatisch in den Schlüsselwörtern des Textes ("sup", "sunduk", "skup" und "slon", "sljuna"). Der Dichter ist im wörtlichen Sinne ein "Schrift-Steller", ein "bukvar": "..Он - | Зачем же тварь | учить значкам? | Кто твари мудрости заря? | Мельница - | Букварь. | Он - | Зря, зря. l.." (Charms, II, 83).

Am deutlichsten wird der Anklang an Chlebnikovs Buchstaben-Dichtung in Charms' "Lapa" (1930) – gewissermaßen ein großes Abschiedsgeschenk an die "zaum"-Dichtung: "ЗЕМЛЯК (хохоча). | - Я от хáха и от хиха | я от хоха и от хеха | еду в небо как орлиха | отлетаю как прореха. |...| Запомните кокон, фокон, зокен, мокен. l." II, 92ff.). Die Aufforderung - "budem na nebo uleter" - weist zurück auf Chlebnikovs "Aufstand der Dinge" (etwa in "Žuravl") und das "voskrešenie slova"; zugleich markiert der Text von Charms auch den Anbruch des letzten Kapitels der Avantgarde, der eine Rückkehr ins Urland der Symbolisten und Archaisten – nach Ägypten – nicht mehr möglich war.⁹⁷

3.6. Un-Sinn statt Bedeutungs(-Los)

Den Obériuty geht es also, wie Kručenyč, um ein Neulesen und Neuschreiben vorgegebener Kultur- und Diskurs-Schablonen⁹⁸ – gegenüber der Neuschöpfung von Sprachwelten bei Chlebnikov: Die frühe "zaum"-Dichtung Charms' ist ein "Mosaik von Redeweisen" ("mozaika govorov"), eine Collage aus "prostorečie" (bis hin zu grobianistischen Schimpf-Serien) mit Tufanovs "foničeskaja muzyka" und ihrem gegenstandslosen Dynamismus. Während die Futuristen die reguläre Syntax durch eine reine Text-Paradigmatik ersetzen wollten,⁹⁹ verfolgten die Obériuty alsbald die genau entgegengesetzte Tendenz, mithilfe von überkorrekter Syntax "unmögliche" Aussagen (d.h. pragmatisch unrichtige oder unmögliche Referenzen) zu produzieren. Syntaktische "Wohlgeformtheit" simuliert solchermaßen pragmatische Korrektheit, ja axiologische Qualität (Wahrheit).

In diesem Sinne favorisierten Charms und Vvedenskij die Alogik¹⁰⁰ (und das Spiel mit der pragmatischen Unmöglichkeit) bei Kručenyč gegenüber der

Autonomie einer imaginativen Welt bei Chlebnikov. Die Transformation der Asemie bzw. Neosemie der "zaum"-Dichtung zur Alogik der Pragmateme und Diskurse (auch im Sinne Malevičs – vgl. sein Bild "Die Kuh und die Geige")¹⁰¹ läßt sich an dem Gedicht Nr. 20 von Charms deutlich erkennen: Der Neologismus "bezmen" ist hier als Neo-Alogismus umgedeutet, der ein neues Interpretationsmodell indiziert (und nicht ein neues Paradigma): "Оселок – это точильный камень, | а вот что такое безмен? | Безмен это вроде весов. На палке шар и крючок. | Я бы нарисовать мог | но мало места. Могу описать интересующий Вас предмет словами. | Это будет вроде стихотворения: | На безмене номера 1." (I, 35). Der Gedichttext ist hier in einen halb-prosaischen Diskurs eingelassen, die poetische Etymologie – die Ableitung von "bez-men" von "vzamen", "repen", "ka-men" etc. bzw. die interlinguistische Etymologie von "bez" als "Nicht-" und "men" als Plural von Engl. "man" (also "Nicht-Mann bzw. Nicht-Mensch") – wird nicht als Entfaltung präsentiert (wie im A I/II), sondern als pseudo-theoretische *D e f i n i t i o n*, also Bestandteil eines virtuellen poetisch-konzeptuellen bzw. paraphilosophischen Diskurses. Die absurdistische Welt ist immer eine mögliche bzw. virtuelle Welt, die archaische (Chlebnikovs) eine überreale, eigentlichere, seinshaftere Welt als die des "byt".

Ebenso wie die "zaum"-Dichtung Kručenychs (und Tufanovs) richtet sich die dekonstruktive Intention der Obériuty auf *vorgegebene Diskurse* und kommunikative Grundsituationen (Pragmateme), die gegeneinander ausgespielt werden. Somit wird nicht ein neuer Kode, sondern primär eine Transformation der Diskurslandschaft angestrebt: Nicht die Bedeutungsstrukturen (semantische Paradigmata) werden umgebaut, sondern die standartisierten Sinngebungen, die Interpretantenstrukturen. In diesem Sinne konnten auch die Obériuty (ebenso wie andere Vertreter der Dritten Avantgarde) an der Pluralisierung der Diskurstechnik v.a. bei Dostoevskij und im historischen Realismus des 19. Jahrhunderts anknüpfen, während der groteske Realismus Gogol's das Paradigma für das Modell des späten Symbolismus und die Mythopoetik des A II abgeben konnte.

Ganz konsequent werden also bei den Obériuty die *R e d e* (also parole) und der *S i n n* zum Gegenstand der verfremdenden Bearbeitung – und nicht das System der Sprache und der Bedeutungen. Es geht um Verschiebungen im Bereich der Pragmatik – wobei die eingesetzten Mittel der Lautdichtung weniger lexikalische als expressive oder narrative Motivationen erhält. Dies gilt vornehmlich für die Frühphase der Obériuty (etwa 1925-33); danach treten auch diese Elemente des Futurismus weitgehend in den Hintergrund. Nicht zu übersehen ist, daß sich auch im Akmeismus der Akzent von der innovatorischen Paradigmatik hin zu einer (v.a. auch intertextuell operierenden) Innovation der poetischen Diskurse und ihrer Kontamination verlagert. Auch Mandel'stam spricht, wie erwähnt, primär von "smysl" und "reč" und nicht sosehr von "značenie" und "jazyk".

3.7. Neue Gegenständlichkeit

Im Obériu-Manifest wird das futuristische Prinzip gesteigerten Ding-Sensibilität mit akmeistischen Elementen der organischen Weltempfindung kombiniert: " (ОБЭРИУ) ищет *органически* нового мироощущения и подхода к вещам [...] Люди конкретного мира, *предмета* и слова, в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки.." (Obériu - Deklaracija).

Für die Obériuty gibt es keinen unschuldigen Zustand der Unmittelbarkeit mehr, in den eine "restitutio ad integrum" den Zivilisationsmenschen versetzen könnte: die Rückverwandlung von Kultur in Natur (in der futuristische wie neoprimitivistische Avantgarde) entfällt. An ihre Stelle tritt die Verlagerung der "anderen Welt" in den Kontext des sowjetischen Alltags ("mir inoj" als Welt des ganz Anderen – vgl. den Hades Mandel'stams mit den "sosednie miry" der Obériuty): Das "bytie" eines metaphysische Seins wird "verdiesseitigt" zum "byt" eines Daseins, in/als deren *M i t t e* sich – als Nullstelle und Spalt der Differenz – die "cisfinite Logik" (Charms) auftut. Ebenso wird bei Mandel'stam die Totenwelt (das Kulturjenseits des Schattenreiches) unter den Füßen offenbar – als gläsernes Petropolis, als "pater noster" einer in sich kreisenden, sich ent- und einfallenden Omnipräsenz des Kulturgedächtnisses (als "Fächer").

Während aber im Akmeismus die philologische Welt der Klassik bzw. das Kulturgedächtnis vor das Unheil des sowjetischen Alltags herbeizitiert wird, gibt es für die Obériuty keine Hoch-Kultur mehr, sondern nur noch Abfallprodukte einer idiosynkratisch, in Kleingruppen zerstäubten und im Multilog der Einzelgänger zerfledderten Privatisierung der zerstückelten Kulturganzheit. Diese wird teilweise als Schulwissen persifliert, als Lehrbuchdiskurs parodiert oder als Sammlung von (ideologischen bzw. anderen öffentlichen) Gemein-Plätzen im doppelten Wortsinne entblößt. Wir stehen am Ende der utopischen Vorwegnahmen (eines Futurismus) oder der atopischen Reminiszenzen (der Akmeisten) und tatsächlich am *Nullpunkt der Kultur*; geblieben sind von ihr das "bezobrazie" einer Parawissenschaft, eines Flaubertschen Bouvarismus, einer Para-Sophie, die nur mehr "partes" neben "partes" setzt – nicht aber das "totum" erlangt. Vom großen Ganzen ist die Totalität des Sowjetstaates geblieben. Die gesamte Gegenstandswelt wird indifferent und profiliert sich nur noch durch nicht näher definierte, ungestalte "Sachen": ".Среди тысячи предметов | только очень крупные *штукя*" (Charms, "On i mel'nica", II, 84). Die "štuki" entwinden sich verdrehten "šutki".

"Так вырастает новое поколение частей речи. Речъ, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей." (Charms, "Sablja", 2; vgl. J.-Ph. Jaccard 1991, 107). Die Gegenstände und Körper verlieren ihre Konturen, werden diffus: "Потеря *предметами* ста-

бильности, опущение их зыбкости, растекания и есть головокружение." (Lipavskij, bei Jaccard, 191)¹⁰²

Die vier Arbeitsbedeutungen der Gegenstände ("geometričeskoe", "utilitarnoe", "émocional'noe", "ästhetische") werden um eine "fünfte Bedeutung" ergänzt – der Essenz des Gegenstandes, seiner "svobodnaja volja" (J.-Ph. Jaccard 1991, 119f.): "takoj predmet reet", d.h. es existiert wesentlich und jenseits des Menschen. Zugleich herrscht in der 5. Bedeutung totale "Freiheit des Wortes" ("svobodnaja volja slova"): "slovo" und "predmet" werden austauschbar (ibid., 120).¹⁰³ Insoferne befreit sich die Dichtersprache ebenso von den vier Bedeutungen (Charms, "Predmety i figury", in: Stojmenoff 1984, 32ff.) wie die herrenlosen Gegenstände – sie wird "sinn- und unmenschlich" ("bessmyslennyj" und "nečelovečeskij"): "...и тут за кончик буквы взяв, | я поднимаю слово шкаф, | теперь я ставлю шкаф на место, | он вещества крутое тесто." (Vvedenskij, bei Jaccard, 121). Ziel der Obériu-Poetik ist das "Übereinanderstolpern der Sinngebungen" ("stolknovenie smyslov", Deklaracija) – also die nackte Konfrontation von Sinnkomplexen, ohne Hoffnung auf ein "tertium comparationis" oder die semantische Entladung futuristischer Montagen.

Die Gegenstands-Welt der Obériuty¹⁰⁴ orientiert sich – ähnlich wie die "Häuslichkeit" ("domašnost'") der frühen Akmeisten – auf die intime oder jedenfalls alltägliche Sphäre der unmittelbaren Lebenswelt; dabei entsteht aber nicht die Gemütlichkeit ("ujutnost'") einer eingespielten Zivilisation (wie in Mandel'starns Zivilisationsgedichten der 10er Jahre), sondern eine idiosynkratische, stark selektive und zugleich scheinbar "wahllos" ausgeräumte Szenerie: Wie in der metaphysischen Malerei De Chiricos oder Carlo Carràs (und in den Malevič-Bilder der Jahre 1927-35) erscheint die absurde Welt gleichsam "arm" und gesichtslos. Die Gegenstände treten nicht als "meloči" auf – wie in der grotesken Welt oder in der des frühen Realismus – sonder als abstrakte Aktanten einer generellen Situation, für die sie sprechen bzw. schweigen: "Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат. | И неспроста одни ползут, другие скачут. | Я различаю в очертаниях неслышный разговор: | О чем-то сообщает хвост, на что-то намекает бритвенный прибор. | ... | Гляди, гляди! Она тебе сигналы подает." (Olejnikov, "Ozarenie", 102). Diese noch liebliche Variante der Gegenstands-Sprache (wie etwa in einem Andersen-Märchen) umschreibt eine Art *absurdes Idyll*, das freilich ironische Züge trägt.

Der Schrank ("škap")¹⁰⁵ figuriert in der absurden Welt als (scheinbar wahllos herausgegriffenes) Mehrzweckobjekt, das zugleich metaphorisch (als Mini-Bühne) und metonymisch (als Versteck für den Voyeur oder Liebhaber) als Subjekt und Objekt der Betrachtung bzw. Darstellung fungiert, ein Allzweckbehälter mithin, in dem alle möglichen intertextuellen Allusionen (Dostoevskij, Čechov etc.) und Selbstinszenierungen Platz finden: Bei ihrem ersten großen Auftritt agierten die Obériuty zugleich auf, in und vor einem Schrank, der das Zentrum der Inszenierung bildete: "...Петр Нилыч любит, чтобы его слушали, когда он что-нибудь говорит. Он скажет меня в шкаф, а сам ходит и

говорит [...] Укрыться негде, всюду *соглядатаи*. [...] и каждый день смотрю на Верочку *из шкапа*. 1." (Charms, IV, 24-25).

Die absurde Neo-Gegenständlichkeit findet ihre (auch zeitliche Entsprechung) in der dritten Schaffensphase des Suprematismus – v.a. im *neo-figurativen* Spätwerk von Malevič aus den Jahren 1927-1935. Wie in allen dritten typologischen Modellen (S III, F III, A III etc.) wird hier die Primärphase (die vorabstraktionistische, neoprimitivistische Figuralität [= A II] – bei Malevič vornehmlich die Gestalt des Bauern) vor dem Hintergrund der suprematistischen Abstraktion neu aufgegriffen: Es handelt sich also nicht um eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit oder – wie oft gemeint – um einen vor allem außerkünstlerisch bedingten Kompromiß mit der realistischen Staatskunst. Daß gerade in den späten 20er Jahren die Kontakte zwischen Obériu und Malevič bzw. Matjušin u.a. Abstraktionisten besonders rege waren, ist kein Zufall.

In denselben Kontext gehört das Wiederaufgreifen der "predmetnost", also die Zuwendung zum Problem des "literarischen Faktums" im F III ebenso wie in der Faktographie der "sujetlosen" Prosa in der zweiten Hälfte der 20er Jahre. Auch die Wiederentdeckung der narrativen und poetischen *Semantik*, die Beschäftigung mit Fragen der Thematik und Motivik gehört zu dieser Tendenz. All dies erfolgte freilich gebrochen und gewissermaßen geläutert durch das Fiktions- und Mimesisverbot – gebrochen durch die fundamentale "Epoché" der Epoche – also prinzipiell innerhalb der Moderne und ihrer Ästhetik.

Die Obériuty forderten denn auch in ihrer Deklaration nicht einen neuen Realismus, sondern eine "Real-Kunst", durch die dem fiktionalen Realismus und der naive Widerspiegelungstheorie (Malevič nannte ihn den "Futtertrog-Realismus") eine Kunst-Realität entgegengesetzt werden sollte, die eine "Erweiterung der Gegenstandswahrnehmung", des konkreten Kunst-Denkens überhaupt ermöglichen sollte; der ethische Impetus der Katharsis ("očišćenie") überlagert hier das Aufklärungs- und Entblößungspathos ("obnaženie") der reinen V-Ästhetik der Ersten Avantgarde:

В своем творчестве мы расширяем и углубляем *смысл предмета* и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный *предмет*, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства [...] Посмотрите на предмет *голыми глазами*, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для искусства? [...] Мы расширяем *смысл предмета*, слова и действия.. (Obériu - Deklaracija).

3.8. Appendix: Absurde Fliegen ("muchì")

Gewiß ist die Fliege der Obèriuty mit der futuristischen¹⁰⁶ eng verwandt; die "muchologija" (vor allem Chlebnikovs) bildet den summenden Hintergrund zahlreicher absurdistischer Texte. Gleichzeitig weist sie voraus auf die unendliche Vermehrung der "muchì" in der poetischen Welt etwa bei I. Brodksij und dann im Konzeptualismus der 70-90er Jahre – hier v.a. bei Il'ja Kabakov.¹⁰⁷ Ein paradigmatischer Text für die absurde "muchà" ist Charms' Gedicht "Padenie vod" (II, 26-27), in dem einerseits die futuristische "muchà"-Anagrammatik weiter entfaltet wird, andererseits die universelle Ausdehnung des "muchà"-Motivs erkennbar wird: „..ТУХнет печка спят дрова | мокнут сосны я трава | на траве стоит перТУХ | он глядит в небесных МУХ | МУХи снов живые точки | лают песни на цветочке. |МУХи: |...| Это стукнул молоток. | Это рУХнул потолок. | Это скрипнул табурет. | Это МУХи лают бред.“

Am deutlichsten wird Charms' Rückverbindung zu Chlebnikovs "muchà"-Motiv immer da, wo der paradigmatische "muchà"-Text Chlebnikovs¹⁰⁸ mehr oder weniger direkt zitiert wird: „..остановив жужжанье мух | слетает медленно на мох. |...| Холодеют наши мордочки, |..“ (Charms, "Aviacija prevraščeniĭ", I, 36); „..Я под сосной лежал на МХУ, | в лесу шакал кричал ХУ ХУ! |..“, Charms, II, 155); „..леса лужи протечи | где грибы во МХУ дики | молви людям: Пустяки | мне в колодец окунаться | мрамор дУХА холодит |...| Из Полтавы дунул дУХ | полон хлеба полон МУХ |...| Мама воздУХА не даст |...| Во имя Отца и Сына и Святого ДУХА. Амин. || ЗЕМЛЯК – Что это жужжит? |...|| .. Ребенок тотчас же засыпает и из его головы растет цветок. | К У Х и в и к а . |..“ (Charms, "Lapa", 90, 108).

Die bei Chlebnikov endemische Kombination von "lovit'" und "muchà" findet sich mehrfach auch bei Charms: „..вижу корень сельдеря | ловит муху в барабан |..“ (Charms, I, 147-148. – Daß Charms in seinen *Notizbüchern* die Fliegen "auf dem Mond leben" läßt (1931, 106) verweist auf Gogol's *Zapiski sumassedšego*, wo die "Nasen" auf dem Mond leben.

Die dann in der Erzählung "Starucha" kulminierende Anagramm-Realisierung von "muchà" – "starУЧА" – "staryj" und "strach" ist bei Charms schon 1928 voll ausgebildet – vgl. sein Gedicht "Ossa" (I, 65): "На потолке сидела муха | ее мне видно из кровати | она совсем уже старУХА | сидит и нЮХает ладонь; | я в сапоги скорей оделся | и в торопях надел папАХУ | поймал дубину и по мухе | закрыв глаза хватил со всего разМАХУ. |...| прицепил в УХО пистолет |...| подумал: верно умер старичок |...| играет муха на потолке | марш конца вещей. |...| вместо носа | трепещет осса |..“; vgl. auch auch Vvedenskij's "Kuprijanov i Nataša": „..от тоски, от чувства, от мысли, от старУХА, | боюсь тебя владычица рУбаХА, | скрывающая меня в себе, | я в тебе как муха.“ – I, 102 oder aber Charms' "Rycari": "Был дом,

наполненный старУХами. СтарУХИ целый день шатались по дому и били мух бумажными фунтиками.." (in: *Glagol*, 61).

Im zitierten Gedicht "Ossa" erklärt Charms die dematerialisierende Wirksamkeit des zentralen Symboltiers der absurden Welt der Fliege auf die Gegenstände: "На потолке сидела муха [...] (Предмет в котором нет материи | не существует как рука | он бродит в воздУХЕ потерянный | вокруг него элементарная кара). [...] играет муха на потолке | марш конца вещей. I.." (I, 65). Hier wird ganz deutlich die Opposition von "predmet" und "vešč'" entfaltet, wobei die materielle Inkonsistenz der Gegenstandswelt mit dem Leichen- und Todesinsekt der "mucha" assoziiert wird. Diese Thanatosfixierung haftet dem Fliegen-symbol – in der Mythopoetik ebenso wie in der Folklore – immer schon an: Die Fliege selbst ist durch ihre Null-Punktualität und Kleinheit Symbol der "ničtožnost", d.h. einer Nichtigkeit bzw. vernicht(s)enden Wirkung (die Fliege als Aas fressendes Tier, als Instrument des dionysischen "razloženie tela").

Eine frappierende Parallele zu diesem "telo" - "mucha"-Komplex bietet Vvedenskij in dem Kurztext: "И я в моем теплом теле | пелеял гЛУХую лень. | Сонно звенят недели, | вечность проходит в тень. | Месяца лысое темя | прикрыто дымным плащом, | музыкой сонного времени | мой увенчаю дом. | УХО улицы гЛУХО, | кружится карусель. | Звезды злые старУХИ | качают дней колыбель." (Vvedenskij, II, 191).

Der absurde Mensch (bzw. Autor) ist ein "soznatel'nyj predmet" (Charms, "Žizn' človeka na vetru", 1927), der von der dissoziierenden Macht der Fliegen (des Todes, der Zeit) bedroht wird: Daher die permanente Fliegenjagd, das Erschlagen der Fliegen an Wänden und Decken – so im selben Text: "...Детина рыжим кулаком | бил мух под самым потолком. [...] Он как орел махал крылами [...] Волос кружились червяки. [...] Над ним два сокола порой | в холодном воздУХЕ парят." Die metonymische Nachbarschaft von "ucho" und "mucha" resultiert aus dem (lästigen) Summen der Fliegen am Ohr (und den damit assoziierten Fangversuchen): "...В мотылке | и даже в мухе | есть различные коробочки | расположенные в УХЕ | на затылке - пробочки. | Поглядите. I.." (Charms, "On in mel'nica", II, 84). Die anagrammatische Verbindung von "much/a" und "vozd-uch" bzw. "duch" verweist auf den pneumatologischen Hintergrund dieses Motivs (hierher gehören auch die solaren Vögel "orel" und "sokol" in diesem Gedicht), wobei die Biene ("pčela") in der symbolistischen und akmeistischen Mythopoetik¹⁰⁹ das solare, goldene, apollinische Insekt verkörpert.

Zur solaren Motivik bei Charms vgl. auch: "Я запер дверь. I... | Ты, солнце, - лев, плачет владыка, | ты неба властелин. Ты царь. | Я тоже царь. I... | Я руки разверну | и стану как орел. | Взмахну руками и на воздух, I.." (Charms, IV, 13); vgl. auch: "...кому бы знать хотелось | древоруба плакал дух | полон хлеба полон мух I... | рвался череп на куски.." (Charms, III, 82);

"Я долго думал об орлах |...| и дружат с водяными духами. | Я долго думал об орлах, | но спугал, кажется, их с мухами." (Charms, IV, 65). Diese Verwechslung des erhabenen Sonnenvogels ("orel") mit dem nichtigen Todesinsekt "muchа" findet seine Entsprechung in der Neutralisierung der Opposition von "muchа" und "pčela": "...и мухи со свистом летают везде, |...| и пчелы в саду над цветами жужжат, |..." (Charms, IV, 118).

Die Fliegen wirken dematerialisierend und annihilierend in dem Maße, daß sie aus Objekten bloße "Zeichen von Gedanken" bzw. "smysly" machen: "...на машинах день и ночь | отбиваем знаки смыслов, | дел бумажных полный стол туч | мух жуков и коромыслов. |..." (Charms, II, 31; zur Assoziation von "muchа" und "ničto" vgl. auch Olejnikov, "Muchа": "...И нет ничего впереди... | О муха! О птичка моя!").

Vvedenskij's Klage darüber, kein Tier zu sein (I, 129ff.), belegt das besondere Gewicht der obériutischen Tiersymbolik. Am nächsten der Mythopoetik (der "muchа") bei Chlebnikov kommt Charms in seinem Dialog-Poem "Ku" (I, 143-148): "...эти мухи лето сливы | лодка созданная человеком |...| Похлебка сваренная из бобов | недостойна пища Богов |...| Люди, птицы, мухи, лето, сливы | совершенно меня не пленяют |..." oder: "Мы сидим и просим кашу | лампу, муху и курок." (Charms, II, 147).

Der Bewohner obériutischer Welten ist gar bereit, sich in eine Fliege zu verwandeln, um sich so – am Türhüter (sic!) vorbei – ins Paradies zu schwindeln: "...О небесный часовой, | мысль твоя течет обратно | как ручей бегущий в гору, | мне безумцу непонятно, |...| моему не близко уху | слушать неба смутный глас. | Пропусти меня как муху | через двери в рай как раз. |...| вдруг рукою размахнулся | и пустил мне камень в бок. | Этот камень был по счастью бестелесный, | потому что этот камень был небесный." (Charms, IV, 117).¹¹⁰

4. Postscriptum

Das Eigentliche an der P-Moderne ist das P: Sie ist – im Kierkegaardschen Sinne – eine "Unwissenschaftliche Nachschrift" zu einem immer schon vorhandenen Gewebe von Prätexten und Präintentionen, deren unterschiedlichste diachrone Interpunktionen (also die Periodisierungen) frei verschiebbar erscheinen. Solchermaßen kann der Gesamttext immer neu zurückgelesen werden: Die Frage wird zur Antwort, das Zitat zum Original, die Satz-, Werk- und Genre Grenzen interpunktieren dieselben Texte zu immer anderen. Nach dem Ende der Historie sind letztlich alle Periodeneinschnitte aufgehoben; nach dem Auslaufen der universellen Sujets – also der von den postmodernen perhorreszierten Großnarrativen – gibt es nur noch eine Menge von Geschichten, die immer andere intertextuelle Konjekturen eingehen können. Der Held, der die Epochenschwellen

wie die Initiationszonen seiner eigenen "rites de passage" zu bewältigen hatte, ist in den zeit- und richtungslosen Mythos einer Vor-geschichte zurückgesunken.

Wenn sich in der Moderne die Verschiebung der Dominante weg von den Essenzen und ontologischen Wesenheiten hin zu den Grenzen, dem Aufeinanderprall von Elementen und Formationen verlagert, weg vom Essentialismus hin zum Funktionalismus, weg von der Homogenität in sich ruhender Mitten hin zur Diskontinuität der Ränder und Schnittflächen (also Montage) – so rückte mit dem Ende der Moderne (bzw. der Avantgarden) in diese Randlage das Konzept einer frei verschiebbaren Nullstelle ein. Der Spalt zwischen den Formationen, zwischen den montierten, heterogenen Teilen, zwischen den Epochen- und Periodensystemen ist nun nicht mehr Ort des Ausbruches der Vitalität und Evolutionsdynamik – gewissermaßen tektonische Verschiebung mit vulkanischen Folgen: Er ist ein Nichts-Ort – nach dem Untergang der Ortlosigkeit der utopischen Avantgarden, ein Abgrund ohne die Bezugsfelder diesseits und jenseits, hier und dort. Geblieben ist die Totalität eines Dazwischen, einer Schwelle, die nicht mehr der Mensch (oder sein Werk) transzendiert, sondern die selbst in permanenter Bewegung ist. Dieses Konzept der reinen Differenz markiert die Nullstufe, von der aus das Post der P-Moderne sich ermißt. Geblieben ist: tränenlose und unmystische Apophatik – ohne die komplementäre Rückversicherung einer Offenbarung, ohne den Logozentrismus fleischgewordener Worte. Die Rede bewegt sich im Feld des Vegetarischen – auch hierin getreu der häretisch-gnostischen Vorgeschichte.¹¹¹

Geblieben ist die reine Dynamik einer in sich kreisenden Innovatorik, die nicht mehr die Sprachen und Codes umpflügt, ja universell neu verfaßt, sondern nur mehr in der Sphäre der Um- und Entwertung pulsiert. Keine semantischen Welten mehr und auch letztlich keine Diskurse als auktoriale Texte – nur mehr Axiologie statt Semantik, nur mehr Wertprozesse, reine Prozessualität. Der postmoderne Autor ist ausschließlich Arbitrer, der das Projekt der totalen Kritik vollendet und überschritten hat: Urteil ohne Tat(-Bestand), Kritik ohne Primärtext, Übersetzung ohne Original, Stil(isierung) ohne Sprache – und der bargeldlose Verkehr eines totalen Tausches der Kulturökonomie, die an die/auf der Stelle der Kultur tritt.¹¹² Verkauft werden Konzepte als Artefakte, Valorisierungen als Werke, Inszenierungen als Libretti: Den Platz des Künstlers nimmt der Ausstellungsmacher ein (als Arrangeur von immer schon "ready mades", also Fertiggemachtem, Gehabtem). Es herrscht Wirtschaft, die ausschließlich aus Börse besteht – und aus Termingeschäften.

Die reine Ökonomie wäre somit tatsächlich im Ästhetischen aufgegangen (wie seinerzeit die Utopie in den Avantgarden) – und vice versa. Die permanente Verschiebung der Valorisierungsgrenzen (zwischen egal welchen Gegenständlichkeiten, Zeitaltern, Nutzungsweisen) erfolgt auf Kommando der Valorisatoren, denen die jeweils zu spät Gekommenen nachteilenden Gehorsam zuteil werden

lassen: "Die Flucht in die Wüste [des Profanen] wird zur Eroberung der Wüste"¹³ das Profane (der "byt") wird zum Gelobten Land.

A n m e r k u n g e n

- 1 Zur typologischen Periodisierung des Symbolismus allgemein und zum Früh-symbolismus (= SI) im besonderen vgl. meine Darstellung A.H.-L. 1989, 45ff.
- 2 Die Konzeption des "Lebenstextes" ("tekst bytija") allgemein und im Symbolismus behandelt I.P. Smirnov 1977, 28ff. und zusammenfassend A.H.-L. 1980, 140ff.; ders., 1989, 448-464, sowie F.Ph. Ingold 1981, 37-61.
- 3 Ausführlicher Zu Brjusov als "Manager" des frühen Symbolismus vgl. M.P. Rice 1975.
- 4 A.H.-L. 1978, 137ff., 341ff.; 1989, 49ff., 77.
- 5 A.S. Pustygina 1975, 143-147.
- 6 E. Poyntner 1988.
- 7 A.H.-L., 1992a, 223f.
- 8 A.H.-L., 1994a.
- 9 A.H.-L., 1989, 133ff.
- 10 A.H.-L. 1994a.
- 11 A.V. Lavrov 1978, 137-170.
- 12 S Kierkegaard (1845) 1958.
- 13 Anders als im postsymbolistischen Archaismus (etwa Chlebnikovs), wo das Prinzip der Metamorphotik neoprimitivistisch-körperhaft gedacht wird (A.H.-L. 1985), geißt der S II auf die dionysische und apokalyptische Konzeption der Verwandlung zurück ("prevraščenie" als "vozvrat" des Messias in der Gestalt des Künstlerhelden selbst bei A. Belyj).
- 14 Ausführlich zur Korrelation von Veränderungen in der Farbsymbolik und solchen in der Periodisierung der Entfaltung des Symbolismus vgl. A. Blok, "O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma", (1910), Bd. 5, 425-436.

- ¹⁵ Parallel zur formalistischen Theorie des "literaturnyj byt" (A.H.-L. 1978, 397ff.) versucht A. Belyj etwa in den Erinnerungsbüchern der späten 20er und frühen 30er Jahre eine Art "Selbstsoziologisierung" des Symbolismus; in anderen Schriften tendiert derselbe Belyj zu einer "Anthroposophisierung" der eigenen (bzw. symbolistischen) Entwicklung (vgl. A. Belyj [1928] 1987).
- ¹⁶ Zur Gliederung der methodologischen Evolution des russischen Formalismus in drei Modelle (F I = paradigmatisches Reduktionsmodell; Kunst als Menge von Verfahren; F II = syntagmatisches Funktionsmodell und F III = pragmatisch-literatursoziologisches Modell) vgl. A.H.-L. 1978.
- ¹⁷ A.H.-L. 1978, 376ff., 381ff.; 510ff.
- ¹⁸ Ibid., 338ff.
- ¹⁹ Zur Bedeutung der Mode als Modell der (Kunst-)Evolution und zur Periodisierung der russischen Romantik vgl. A.H.-L. 1992; 514ff.
- ²⁰ A.H.-L. 1982.
- ²¹ V.N. Toporov 1983, 227-284.
- ²² A.H.-L. 1982.
- ²³ W. Schmid 1982, 83-110.
- ²⁴ V.B. Šklovskij 1925, 162ff.; A.H.-L. 1978, 384f.
- ²⁵ A.H.-L. 1978, 384ff.
- ²⁶ Ju. Tynjanov 1977, 509.
- ²⁷ Ibid., 523.
- ²⁸ Zur "Existentialisierung" der Position der Formalisten im literarischen "byt" der späten 20er Jahre vgl. A.H.-L. 1978, 575ff.; Šklovskij 1926, 56.
- ²⁹ V. Šklovskij 1926, 51f.; A.H.-L. 1978, 554ff.
- ³⁰ G.O. Vinokur 1927; dazu A.H.-L. 1978, 419f.
- ³¹ Ju. Tynjanov 1977, 523.
- ³² M. Foucault 1973.
- ³³ Genau dieses Prinzip der permanenten Re- und Valorisierung beschreibt auch Boris Groys in seiner "Ökonomie" der künstlerischen Innovatorik bezogen auf die Postmoderne (B. Groys 1992).

- ³⁴ Vgl. A.H.-L. 1993a; 1994b.
- ³⁵ A.H.-L. 1978.
- ³⁶ Zur Periodisierung der Avantgarde vgl. I.P. Smirnov 1979, 148; A.H.-L., 1986, 17-48.
- ³⁷ Zitiert wird nach: *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Red. G.P. Struve, B.A. Flippov, Washington 1967-1871, Bände I-III.
- ³⁸ Vgl. Ju. M. Lotman 1970.
- ³⁹ N.S. Gumilev 1913, 42-45; B. Ėjchenbaum 1986, 379, 382; V.M. Žirmunskij 1977, I, 107ff., 138f., Ju. Tynjanov 1929, 541-580; vgl. zuletzt R. Eshelman 1988, 208f., H. Meyer 1991, im Druck; A.H.-L. 1991.
- ⁴⁰ Vgl. A.H.-L. 1991, 15-44.
- ⁴¹ Vgl. damit Charms' Kritik an der "zaum"-Poetik in der "Deklaracija" der Oberiuty 1928 – ein Manifest, das freilich nur bedingt repräsentativ für das Verhältnis der Obériuty zur futuristischen Avantgarde ist.
- ⁴² Vgl. zuletzt G. Langer 1990, 85ff.
- ⁴³ In diesen Kontext gehört auch das für alle dritten Modelle (des Symbolismus oder des Formalismus, der Avantgarde) typische Verhalten der "Selbsthistorisierung": Für den grotesk-karnevalesken Spätsymbolismus (ab 1907 etwa bis weit in die 20er Jahre) ist diese Tendenz zu beobachten, die eigene Entwicklung zu periodisieren und als historisch-gegeben (auch in Konkurrenz zu den anderen synchronen Kunstrichtungen) anzusehen. Ähnliches gilt etwa für die Literarisierung im "memuarnyj roman" der dritten Avantgarde (A III) in Romanen und Erzählung (etwa bei O. Forš, V. Kaverins *Chudožnik neizvesten, Skandalist ili večera na Vasilevskom ostrove* u.a.) vgl. dazu Šklovskij, "Togda i sečas", in: *Literatura fakta*, M. 1929 (siehe auch A.B. Bljumbaum, G.A. Morev 1991, 269). Ähnliches gilt für die Romane K. Vaginovs, in denen die formalistische Konzeption des "literaturnyj byt" (Zentrum des literatursoziologischen Formalismus der 2. Hälfte der 20er Jahre, d.h. des F III) literarisiert wird (vgl. den Schlüsselroman *Trudy i dni Svistonova*). Zu bemerken bleibt noch die zeitweilige Verbindung K. Vaginovs als junger Lyriker mit den Akmeisten (A.A. Aleksandrov 1991, 16ff. und 35f.). Zum "Synthetismus" gehört schließlich auch die spezifische Position Zamjatsins, der den Begriff selbst ja programmatisch der linken Avantgarde ebenso wie der offiziellen Kunst entgegengesetzt (*ibid.*, 20).
- ⁴⁴ R. Lachmann 1990, 354-403 (Zur Intertextualität und Gedächtnis-Kultur im russischen Akmeismus): "Der Wunsch der Berührung mündet in einen doppelgängerischen 'Wiederholungszwang', der die semantische Spanne zwischen dem Wiederholten und dem Akt des Wiederholens auskostet." (*ibid.*,

374); "Der 'Konservativismus' des akmeistischen Kulturmodells bedient sich avantgardistischer Strategien; Vielstimmigkeit, Polyisotopismus, Intertextualität." (ibid., 368).

45 Erklärtes Ziel der akmeistischen Programmatik war es, eine "organische Schule der russischen Poesie" ("organičeskaja škola russoj liriki") zu schaffen (Mandel'stam, II, 256). Mandel'stam zielt auf ein "neues organisches Verstehen" ("organičeskoe ponimanie") in der Kunst (ibid.). Gumilev vergleicht die Entstehung von Gedichten mit einem Hervorwachsen von "Organismen" ("proischozdenie živych organizmov", Gumilev 1923, 31ff.).

46 Vgl. A.H.-L. 1993.

47 Vgl. N.I. Efimov 1929, 31-108; hier: 62ff.; zu den bedeutendsten Gemeinschaftspublikationen gehörten die Bände: *Chudožestvennaja forma*, Sb.st. N.I. Žinkina, N.N. Volkova, M.A. Petrovskogo, A.A. Gubera, pod. red. A.G. Ciresa, M. 1927; *Iskusstvo portreta*, Red. A.G. Gabričevskij, die Periodika: *Iskusstvo, Ars poetica, Literaturnaja mysl', Poëtika* (vgl. dort die Rechenschaftsberichte über die Tätigkeit am G.I.I.I. in: Bd.1, 1926, 155-162; Bd.4, 1928, 149-155); *Zadači i metody izučenija iskusstv*, Pgd. 1924; L. 1927; *Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv. 1912-1927*, L. 1927; die Publikationsreihe *Voprosy poëtiki* im Verlag *Academia* u.a. Ausführliche bibliographische Angaben mit Kommentaren bei S. Baluchatyj 1929.

Neben G. Špet zählten zur Formal-Philosophischen Schule B.M. Tomaševskij, V. Žirmunskij, V.V. Vinogradov, S.I. Bernstejn, B.I. Jarcho, F. Šmid, S.D. Baluchatyj, G.A. Gukovskij, M.A. Petrovskij, A.M. Peškovskij, A.A. Guber, B.M. Engel'gardt, N.I. Zinkin; von den Formalisten standen Ju. Tynjanov und B. Ėjchenbaum der Gruppe auch institutionell (als Mitglieder des G.I.I.I.) am nächsten (vgl. Ju. Tynjanov 1977, 404-572). Zu Jakobsons Verhältnis zu G. Špet und zur Phänomenologie vgl. E. Holenstein 1975, ders., 1976, 13ff. – Kaum untersucht wurde bisher die Beziehung der Obėriuty zu Vertretern der Formal-Philosophischen Schule: Dies gilt v.a. für die "Radiks"-Gruppe bzw. die "Činari" und ihre Kontakte zum G.I.I.I. in Leningrad 1928-29 (vgl. M.B. Mejlach 1990, 182).

48 A.H.-L. 1978, 175-226; 304-337; vgl. auch 260ff., 290ff.; A.H.-L. 1994c, zusammenfassende Darstellung der FFS.

49 Engel'gardt 1927, 26; M. Bachtin, P. Medvedev 1928, 122f. spricht abfällig von einem "ostranajuščij metod" der Formalisten.

50 B. Engel'gardt 1927, 35ff.; A.H.-L., 1978, 188-197.

51 P. Medvedev 1928, 85f., 122f.; B. Engel'gardt, 1927, 67.

52 B. Engel'gardt 1927, 19; G. Špet 1914, 132; V. Šklovskij 1925, 8; A.P. Čudakov 1975, 305-354.

- ⁵³ Vgl. A. Belyj 1934.
- ⁵⁴ Zur Hadesvorstellung Mandel'stams vgl. P. Hesse 1989, 102ff.; A.H.-L., 1993b.
- ⁵⁵ Vgl. Mandel'stam, "Slovo i kultura", II, 226. - Zum "slovo-irnja"-Konzept Mandel'stams und zu seinem Verhältnis zu den "imjaslavcy" vgl. die Zusammenfassung bei P. Hesse 1989, 120ff., 152f.; Ju. S. Stepanov 1985, 57ff.
- ⁵⁶ A.H.-L. 1990b, 9-55.
- ⁵⁷ Vgl. auch Engel'gardt 1927, 19; zur "Überwindung des Psychologismus"; G. Špet, "Problemy sovremennoj poetiki", in: *Iskusstvo*, 1, 1923, 43-78.
- ⁵⁸ R. Grübel 1979, (Einleitung); vgl. zuletzt M.M. Bachtin 1990, 436-487. Zum philosophischen Hintergrund M. Bachtins vgl. auch K. Clark, M. Holquist 1984; B. Groys 1989, 113-130.
- ⁵⁹ Eine verwandte Neigung zur Dialogizität zeichnet auch die Poetik und das Gruppenverhalten der Obëriuty aus, die schon lange vor ihrer Verdrängung aus dem öffentlichen Raum ein spezifisches Insidertum, ja geradezu eine Art (karnevalisierten) "Orden" bildeten (vgl. V.N. Sažin 1990, 194ff. zum "činarstvo" der jungen Obëriuty), der das mönchische, pseudomasonische und englisch stilisierte (Club) "ob"edinenie" halb-parodistisch, halb im Ernst realisierte. So kam es immer wieder zur Gründung kurzlebiger Vereine wie etwa des "klub malogramotnych učenyh" (T. Lipavskaja 1984, 52f.). Im Lichte der bachtinschen Dialogizität wäre die typisch obëriutsche Gattung der "razgovory" (eher handelt es sich hier um Formen der Wechselrede) zu untersuchen (vgl. zur Aufzeichnung solcher "Gespräche" durch L.S. Lipavskij und T. Lipavskaja 1984, 52f.; Lipavskijs Text ist auf deutsch erschienen in: *Schreibheft* 39 und 40). Auch die spezifische "domašnost" der Obëriuty (ibid., 52f.) wäre – wenn auch anders getönt – mit diesem Leitmotiv akmeistischer Lebenskunst zu vergleichen. Zu Charms' Wohnung vgl. die Bemerkungen bei I. Bachtërev 1984, 62f.
- ⁶⁰ B. Eichenbaum 1969, 109ff.; A.H.-L., 1978, 312ff.
- ⁶¹ M. Vološin, M. Bachtin 1929, 15; R. Grübel 1989, 131-166; ders., 1979, 21-78, 32-36; ders., 1983, 43-82.
- ⁶² G. Špet, 1922-1923, 29ff.; A. Losev 1927; vgl. G. Špet 1991.
- ⁶³ R. Lachmann 1970, 226-249.
- ⁶⁴ Mandel'stam, "O prirode slova", II, 254; A.H.-L. 1990b, 9-56.
- ⁶⁵ Zur Rezeption der Zeit-Theorie H. Bergsons durch Mandel'stam vgl. ausführlich die Darstellung bei P. Hesse 1989, 195ff.

- ⁶⁶ Ju. Tynjanov 1977, 397ff.; 350, 523; ders., "O literaturnoj evolucii", 437f.; "Oda kak oratorskij žanr", 273ff.; V. Šklovskij 1926, 94ff.; ders., "Iskusstvo kak priem", in: *Texte der russischen Formalisten*, Band I, 50ff.; B. Tomaševskij 1927, 156-158; B. Engel'gardt 1927, 99ff.; A.H.-L. 1978, 369ff.
- ⁶⁷ So in der Nachfolge der Sprachphilosophie W. Humboldts bei A.A. Potebnja, *Mysl' i jazyk*, (= *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd.I) Odessa, 1922, 166f.; B.M. Engel'gardt 1927, 54-63.
- ⁶⁸ Vgl. dazu eingehend W. Schmid 1977.
- ⁶⁹ A.H.-L. 1990b, 9-56.
- ⁷⁰ Die Bezeichnung der Obėriuty als russische Variante einer internationalen Formation der Dichter des Absurden (im Sinne der westeuropäischen Tradition, wie sie etwa bei M. Esslin oder A. Liedtke beschrieben wird) hätte einiges für sich, kann aber hier nicht näher diskutiert werden. Während die groteske Welt vertikal, total(itär) und geschlossen als Anti-Welt einer "offiziellen Ordnung" (Kode) entgegensteht, diese in- und pervertiert, orientiert sich die absurde Welt an einer horizontalen Welt der Pragmatik (des Verhaltens, Handelns und der Diskurse). – Zur Abgrenzung von absurder und grotesker Poetik vgl. R. Lachmann 1978, 7f. Zur Bedeutung der grotesken Poetik Gogol's für die Obėriuty vgl. A.A. Aleksandrov 1991, 20.
- ⁷¹ Zum Problem einer Periodisierung der Obėriu-Dichtung vgl. M.B. Mejlach 1990, 181-193 hier: 181); A.A. Aleksandrov 1991, 5ff. (setzt den Beginn der Obėriu-Geschichte mit der "Deklaracija" 1928 an); Stojmenoff 1984, 124ff. sieht in der Phase 1933-1939 einen "Wandel von einer experimentellen zu einer konventionellen Form (sic!)" in der Dichtung der Obėriuty. Vgl. auch J.Ph. Jaccard, A. Ustinov 1991, 159-228 (Hier v.a. die Beziehung der jungen Obėriuty bzw. der "Činari" zu Tufanov und seinem Lautexpressionismus). Vgl. dazu auch S. Sigov 1987, 83-96 und J.S. Druskin 1985, 381ff.; J.Ph. Jaccard 1991, 17ff., 48ff.; T.L. Nikol'skaja 1990, 173ff.; M.B. Mejlach 1990, 181ff.; A.A. Aleksandrov 1991, 13 (bezieht sich auf die großen Unterschiede im Oeuvre Charms – etwa zwischen der "cisfiniten Logik" des Poems "Lapa" und der Erzählung "Starucha"). V.N. Sažin 1990, 195ff. kritisiert die Periodisierung in eine Frühphase ("činari"), eine Obėriu- und einer Postobėriu-Phase.
- ⁷² Zur Zweiteilung der "zaum"-Poetik in einen lautorientierten Zweig ("zvuk-zaum" – v.a. bei Kručenych) und in einen semantisch orientierten (Chlebnikov) vgl. A.H.-L. 1978, 99-174. Zu Tufanovs Lautlehre vgl. "Osnovy zaumnogo jazyka", 100ff.
- ⁷³ Diese Körperlichkeit des Dichters unterstreicht auch K. Malevič in seinem für die Obėriuty fundamentalen Manifest "O poėzii", 1919, 31-35: "Поэт есть особа [...] Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. [...] Человек-

форма тоже знак, как нота, буква и только. [...] Будучи непонятым, но действительно реальным." Wie bei Kručenych und den futuristischen Manifestanten der 10er Jahre, die ihre "zaumnost'" auf die Glossolalie der Sektanten zurückführen konnten (analog zur Glossolalie-Konzeption Andrej Belyjs, der hier Pate stand – vgl. A. Belyj 1923), rekurriert Malevič auf die ekstatische Körperlichkeit der "radenija" der Chlysten-Sekte, wenn er schreibt: "Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, избивает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью." (ibid.). Zur "Glossolalie" der "jurodivye" vgl. D. Lichačev, Pančenko 1991, 113; zu Charms Interesse an Magie vgl. A.A. Aleksandrov 1980, 66f..

Die rhythmisch-expressive Körpersprachlichkeit bei Andrej Belyj korrespondiert mit analogen (gleichfalls anthroposophisch inspirierten) Ideen bei V. Kandinskij, Matjušin und K. Malevič. – Die mystisch-sprachmagischen Hinter- und Untergründe des Dadaismus (etwa bei Hugo Ball) sind vielfach belegt (vgl. A. Liede 1963, I, 9; I, 214ff.).

- 74 Zur Wertschätzung Chlebnikovs durch Charms vgl. I. Bachterev 1984, 60 und Vvedenskij (vgl. M.B. Mejlach 1990, 192).
- 75 Vgl. M.B. Mejlach 1990, 181f.
- 76 Zur Sonderstellung von Olejnikov im Rahmen der Obëriuty vgl. R.R. Milner-Gulland 1976, 313ff.; S.V. Poljakova 1991, 259-262, L. Ginzburg, "Nikolaj Olejnikov", in: Olejnikov 1991, 5-50; A.A. Aleksandrov 1991, 25.
- 77 Zur futuristischen Frühphase der Obëriuty vgl. J.-Ph. Jaccard 1991a, 15ff.; A.A. Aleksandrov 1980, 3ff. /bezeichnet die frühen Obëriuty als "mladofuturisty"; ibid., 66ff; vgl. auch die Erinnerungen von I. Bachterev 1991, 441-454; I Bachterev 1984, 57-100.
- 78 Zur Tradition des Absurden vgl. die klassische Darstellung bei M. Esslin 1965, 250ff. und zu Lewis Carroll (263ff.) sowie ausführlich A. Liede 1963, I, 160ff. (zu E. Lear, Carroll, Kipling, Chesterton u.a.) und besonders W. Steiner 1982, 97ff zur Semiotik der "Nonsense"-Dichtung bei Carroll; weiters zu den Obëriuty und Carroll vgl. M.B. Mejlach 1990, 188f.; A.A. Aleksandrov 1980, 79). Die Ähnlichkeiten mit dem Dadaismus, aber auch mit Christian Morgenstern (nach S. Sigov, 87ff. konnte Charms durchaus mit seinen Gedichten vertraut gewesen sein) oder Karl Valentin werden deutlich in der Darstellung bei A. Liede 1963, I, 136ff., 273ff. und M. Esslin 1965, 266ff. Bei all diesen Dichtern triumphiert die "unmögliche Tatsache" (Morgenstern; vgl. A. Liede 1963, I, 320f.) über die "common-sense"-Pragmatik, während der Diskurs scheinheilig in wohlgeformter Syntax und Grammatikeinherschreitet.
- 79 Die nachfolgende typologische Gegenüberstellung entspricht der ausführlicheren Darstellung bei A.H.-L. 1991, 15-44; vgl. auch A.H.-L. 1986, 17-48.

80. So erklärt sich auch die Tatsache, daß Chlebnikov die wichtigsten Futurismus-Manifeste mitunterzeichnen konnte, ohne doch seine eigene Variante des Futurismus damit zu verraten; umgekehrt gibt es im Schaffen des jungen Kručenyč genügend Hinweise auf die Integration von Elementen, die durchaus dem Archaismus im hier verstandenen Sinne zugehören; dies gilt für Teile seiner semantischen Welt ebenso wie für sein Sprachdenken, das "Wortschöpfertum" (*slovotvorčestvo*).
81. Kompliziert wird diese Wechselseitigkeit der Modelle A I und A II (je nach Zugehörigkeit zu einer Individualpoetik) noch durch ihre Beziehung zu den entsprechenden Modellen im vorhergehenden bzw. gleichzeitigen russischen Symbolismus. Dadurch wird die oeuvreinterne Differenz zwischen A I und A II im Schaffen Kručenyčs bzw. Chlebnikovs um eine werktranszendente erweitert: Kručenyč verhält sich zum mythopoetischen Symbolismus (S II) grundsätzlich negativ (man denke an seine Mond-Parodien, seine Anti-Apokalyptik etc.); während er zum S I (also zur frühsymbolistisch-dekadenten V-Ästhetik der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts - v.a. zu Brjusov, Sologub, Gippius u.a.) ein im Prinzip positives Verhältnis entwickelt; so etwa in der gemeinsamen Vorliebe für Anagramme im Sinne der "Verschiebungspoetik" (*sdvigologija*) bei Kručenyč und in Verbindung damit in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit Puškin; im Gegensatz dazu orientiert sich die Mythopoetik des Symbolismus (S II, also v.a. Belyjs, Bloks, Ivanovs u.a.) ebenso wie jene des Archaismus (A II) an der Paronymik und Kalauer-Poetik Gogol's und seiner Nachfolger.
82. Dies gilt auch für die Komik der Obėriuty, die sich u.a. am "jurodstvo" orientiert, d.h. unter der Bedeckung jener "Kappe" ("kolpak") auftritt, die den Narren (in Christo) ebenso markiert wie den Träger der "šapka nevidimka" unsichtbar macht: Zur Narrenkappe der "jurodivye" vgl. D.S. Lichačev, A.M. Pančenko 1991, 110f.; 115 (zu Chlebnikov und "jurodstvo"). Auch in Vaginovs Obėriu-Roman *Kozlinaja pesn'* tritt der "neizvestnyj poēt" unter einer Narrenkappe auf und es ist die Rede von Dichtern, die "из-под колпаков слов новый смысл вытягивают" (vgl. M.B. Mejlach 1990, 192; J. Stojmenoff, 104f.). Wie andere typischen Obėriu-Motive findet sich auch jenes des "kolpak" in Malevičs Manifest "O poėzii": "Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону." (K. Malevič 1919, 127).
83. Publiziert und kommentiert bei J.-Ph. Jaccard 1991b, 184-228; ders., 1991a, 28ff. – Vgl. dazu den infantilistischen Absurdismus im Frühwerk der Obėriuty (Charms: "Хлоп Хлоп Хлоп | прибежали дети..", I, 130; "Как мама быстро прибежала l..", I, 127; "Мама Няма Аманя", I, 60; "Тра та та тра та та", I, 151 – und auf der narrativen Ebene: "Polet v nebesa", I, 69-71; "Папа i ego nabljudateli", I, 78-79). Wenig beachtet ist – neben Tufanovs Wirkung – jene der musik- und performanzorientierten Futuristen wie etwa F. Platovs, der in seiner "Gamma glasnych" (wiedergedruckt in: *Zabytyj avangard*, WSA, 21, 71) die Bedeutung des "detskij lepet" für die "zaum"-Poetik hervorhebt; zur "detskaja derzost" bei Kručenyč und Vvedenskij vgl. S.

Sigov, 88f. – Die komplizierte Beziehung zwischen dieser avantgardistischen Poetik des Kindes und der "Kinderdichtung" der Obériuty (vgl. dazu G. König 1978, 57-78) ist noch viel zu wenig untersucht, wodurch es bisweilen gar zur Verwechslung beider Bereiche kommt.

- 84 Der Rückgriff auf Formen des "narodnyj komizm" bei den Obériuty ist auch noch kaum erforscht (vgl. A. Gerasimova 1988, 48-79; A.A. Aleksandrov 1991, 3, 14f., 32 zur "narodnaja komika").
- 85 Zum Spiel mit der Bildung in der englischen Nonsense-Poetry vgl. eingehend A. Liede 1963, I, 161ff., 183f.; zur Mystifikationslust bei D. Charms schon in der Schulzeit vgl. I. Bachtarev 1984, 63; zu Olejnikov als "philosophizing domestic poet" vgl. R.R. Milner-Gulland 1976, 317ff. (hier v.a. zu Olejnikovs "Chvala izobretateljam" und Koz'ma Prutkov; vgl. zu seiner Bedeutung für die Obériuty: A.A. Aleksandrov 1991, 25; R.R. Milner-Gulland 1976, 313f.; I. Bachtarev 1991, 451f.; zum bürokratischen Stil des Koz'ma Prutkov vgl. B.Ja. Buchštab 1965, 17f.; 27). Die Vorbildwirkung des "estestvennyj myslitel" für die Obériuty bemerkt A.A. Aleksandrov 1991, 14; analog dazu spricht Ju.I. Levin 1981, 90f. von einem "kempovoe vosprijatje" in Vaginovs Obériu-Roman (*Kozlinaja pesn*).
- 86 Vgl. dazu ausführlich A.H.-L. 1987, 97f.; 1991, 19ff. und 1992 (Psychopoetik), 195-288, hier 251ff. (zum psychopoetischen Problem des Fehlers als bedeutungsschaffende Fehlleistung im Sinne Freuds und seiner Rezeption durch Kručenych).
- 87 Vgl. J.-Ph. Jaccards Darstellung der Philosophie Druskins und Lipavskijs 1991a, 161.
- 88 Zur Neuabgrenzung von Fall und Zufall im frühen (avantgardistischen) Realismus der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts in Rußland vgl. A.H.-L. 1992b.
- 89 Charms, "O ravnovesii", bei J.-Ph. Jaccard 1991a, 162-163.
- 90 Druskin, zit. bei Jaccard 1991a, 164.
- 91 Vgl. zu den "Prinzipien der Zufälligkeit und gleichwertigkeit der Elemente" in der Obériu-Poetik vgl. J. Stojmenoff 1984, 45ff., 138; M.B. Mejlach 1990, 196f.; A.A. Aleksandrov 1991, 21, 33; zum Zufall im Dadaismus vgl. E. Roters, 46. Allgemein die Bedeutung der "Singularität" als Bestandteil einer Ästhetik des Paradoxalen vgl. G. Deleuze [1969] 1993, 132ff.
- 92 Zur Theatralisierung des Lebens bei den Obériuty vgl. T. Nikol'skaja 1991, 195-199; I. Bachtarev 1984, 59f., 83ff.; S. Sigov, 93; A. Aleksandrov 1991, 4ff., 74f.; zur "teatralizacija žizni" im Futurismus vgl. etwa V. Kamenskij, 1918, der den Begriff von Evrejnov übernimmt (vgl. dazu A.H.-L. 1978, 68; kritisiert wird dieses Konzept ausdrücklich bei V. Šklovskij, *Chod konja*, 52ff., womit sie auch seine relativ reservierte Haltung gegenüber den Obériuty

erklären ließe – dazu vgl. A.B. Bljumbaum, G.A. Morev 1991, 263-269). Der Bezug von Evrejnovs Theaterkonzept zu jenem der Obëriuty wäre einer eigenen Untersuchung wert. Vgl. dazu auch die Erinnerungen von I. Bachtërev 1991, 441-454 (hier 443: zur Übereinstimmung Šklovskijs mit dem "levyj flang", einer Vorform der späteren Obëriuty. Dazu auch J.-Ph. Jaccard 1991, 47ff.). Wie auch in anderen Bereichen finden sich bei den Obëriuty Rückgriffe auf das performative Verhalten der "jurodivye" (vgl. zu diesen D.S. Lichačëv, A.M. Pančenko 1991, 107, 114); Nacktheit, langgezogene Interjektionen, Antirhetorik und allgemein Karnevalisierung der offiziellen Welt etc. (vgl. R. Lachmann 1991, IXff.).

- ⁹³ Vgl. dazu die Beispiele bei M.I. Lekomceva 1987, 94ff.; zur "zaum"-Phase der Obëriuten vgl. G. Sigov 1987, 90ff.
- ⁹⁴ Gerade die "Gegenstandslosigkeit" der Musik hatte schon im Symbolismus als Vorbild für eine entsprechend "ungegenständliche" Dichtersprache dienen können (vgl. hier v.a. die Musikpoetik A. Belyjs) und wurde dann etwa von N. Kul'bin 1915, 192, Tufanov ("K zaumi", in: *Zabytyj avangard*, WSA 21, 99ff.) oder F. Platon ("Gamma glasnych", in: *Vtoroj sbornik Centrifugi*, M. 1916, 65-70) in die "zaum"-Poetik integriert. Vgl. die Interessen Skrjabins an der "zaumnost" (N. Chardžiev 1970, 98; A.H.-L. 1978, 105). Matjušin – dessen Bedeutung für die jungen Obëriuty außer Frage steht – interessierte sich bekanntlich für die synästhetische Wechselbeziehung von Ton- und Bildsprache und experimentierte jahrelang auf diesem Gebiet. Neben Charms setzte sich Jakov Druskin professionell mit Musik auseinander und schrieb etwa im Stile von Poulenc die Musik zu Charms und Vvedenskij's Stück "Moja mama vsja v časach" (I. Bachtërev 1984, 67f.). Zu den musikalischen Interessen von Charms vgl. Stojmenoff, 121. Nach S. Sigov waren die Konzert-Auftritte der Obëriuty indirekt durch den von Parnach vermittelten Dada-Performances beeinflusst (S. Sigov, 92f.; T. Lipavskaja 1984, 48).
- ⁹⁵ Bei Vvedenskij geht es aber nicht um das Verhältnis des lyrischen Ich zu anderen Menschen, sondern zu Objekten anderer Arten, die sich in derselben Welt befinden.: "Это небесные светила, солнце, звезды, горы, камни, море, это животные, птички, насекомые, рыбы, жуки, пауки, цветы, деревья. Они являются исходными единицами (на языке логики - термами), которые формируют мир поэзии А.И. Введенского." (O.G. Revzina 1978, 398). Zu dieser radikalen Version des "neponimanie" vgl. Ju.I. Levins "Tezisy k probleme neponimanija teksta" 1981, 83-96. Auch er unterscheidet zwischen einem lokalen semantischen Nichtverstehen – und einem "neponimanie" der kommunikativen Voraussetzungen (ibid., 88f.). Für M.B. Mejlach 1978, 389ff. nimmt bei den Obëriuty das "semantische Universum" einen autonomen Charakter an; der "ëffekt bessmyslicy" entsteht durch die scheinbar regellose Kombination von heterogenen Elementen (390), die in "bessmyslennye rjady" seriell präsentiert werden (ibid., 392). Auch Mejlach betont den nicht-metaphorischen, d.h. nicht primär semantischen Charakter dieser "Reihen" (vor allem bei Vvedenskij, ibid., 391, 395); die "bessmyslica" eröffnet keinen Blick auf ein (innovatorisches oder archaisches) Paradigma.

- ⁹⁶ Vgl. zuletzt A. Gerasimova, A. Nikitaev 1992, 38-48.
- ⁹⁷ Vgl. H.J. Stojmenoff 1984, 77f., 87ff.
- ⁹⁸ Vgl. auch die Entfaltung des programmatischen Anagramms "škap" und "šap-ka": Die "Narren-Kappe" und der "Schrank" sind beide Utensilien der absurden Welt-Bühne (vgl. Vvedenskij, "Gost' na kone", I, 109-11 und Charms, "V repej zakutannaja lošad'..", I, 6).
- ⁹⁹ Auch für die absurde Dichtung im Westen waren die Diskusschablonen das eigentliche Spielmaterial ihrer Manipulationen: Während man für sie Gustave Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* (als Anhand des Dilettanten-Romans *Bouvard et Pécuchet*) annehmen kann (M. Esslin 1965, 268), konnte im russischen Realismus eine vergleichbare Rolle etwa Lev Tolstoj's *Vojna i mir* spielen.
- ¹⁰⁰ Vgl. A.H.-L. 1978, 121ff.
- ¹⁰¹ Vgl. F. Schlegels Betrachtungen "Über das Unverständliche" und das "Chaos" als Quellen der romantischen Ironie (vgl. A. Liede 1963, I, 113ff.) einerseits - und den "komischen Alogismus" der grotesken Welt (Gogols) andererseits (M. Slonimskij 1923, 33ff. zum "komizm bessmyslycy").
- ¹⁰² Zum Alogismus bei Malevič und zur Bedeutung seines Manifests "O poëzii" für die Obëriuty vgl. S. Sigov, 89ff.; zum "alogizm" Vvedenskij's vgl. A.A. Aleksandrov 1991, 28ff.
- ¹⁰³ Bei Charms erlangt das "semantische Universum" seiner Dichtung jene Autonomie ("avtonomnost'"), die den "effekt bessmyslycy" auslöst (M. Mejlach 1978, 389f.; vgl. L. Flejšman, 249f.). Die Obëriuty postulierten eine eigene "Logik" der Kunst (vgl. "Deklaracija"), die das Ergebnis einer "Erweiterung" der normalen Sinnggebung von der Wörter, Gegenstände und Handlungen darstellt (ibid.). Während es also im A II um Restitution und Vertiefung geht, operieren die Absurden (und Kručenyč im Rahmen seiner A I) mit dem Konzept der Ausdehnung von etwas Gegebenem, der Überdehnung einer Norm, der *E x p a n s i o n* des Exzentrischen.
Besonders bei Vvedenskij sind die semantischen Verschiebungen ("sdvi-gi") bzw. allgemein die semantischen Figuren nicht mehr auf Metaphern zurückzuführen (Mejlach 1978, 395); feststehende (lexikalisierte) Metaphern dienen bei Vvedenskij vielmehr der Zerlegung - etwa die Formel "more - rodina voln" - wird transformiert in: "волны - это морские дети, | Море их мать | и сестра их тетрадь..". Gleiches gilt für den Abusus von Sprichwörtern bzw. ihrer Neuschöpfung bei Vvedenskij (vgl. in "Elka": "У супруга грудь горяча..").
- ¹⁰⁴ Die "fünfte Bedeutung" des Gegenstandes besteht in seiner bloßen "Existenz" (vgl. L. Stojmenoff 1984, 32ff.), also in einer totalen, tautologischen Evidenz.

In diesem Sinne ist die "predmetnost" der Inbegriff des Weltempfindens der Oberiuty (ibid.; vgl. auch M.B. Mejlach 1990, 193).

- ¹⁰⁵ Während sich im Futurismus das Wort in ein Ding (rück-)verwandelt ("oveščestvlenie slova", "slovo-vešč'") wird es bei Charms und Vvedenskij "vergegenständlicht" (M.B. Mejlach 1990, 190): "...превращения предмета | из железа в слово, в ропот, | в сон, в несчастье, в каплю света." (Vvedenskij I, 109); "...слово время тяжелеет | и превращается в предмет" (I, 45). Vvedenskij trennt scharf die Bezeichnung der Gegenstände (Terme) von ihren Eigenschaften (Prädikaten): Die eigentlichen Gegenstände (jenseits ihrer abstrakten, utilitären, alltäglichen Kategorisierung) befinden sich außerhalb der Zeit (O.G. Revzina 1978, 400): "Я думал о том, почему лишь глаголы подвержены часу, минуте и году, а дом, лес и небо как будто монголы от времени вдруг получили свободу." (Vvedenskij, zit. bei O.G. Revzina, ibid.): "Предметы как дети, что спят в колыбели, как звезды, что на небе движутся еле. [...] Предметы как музыка, они стоят на месте" (Vvedenskij, ibid.). Zur Obériutischen Gegenständlichkeit vgl. zuletzt T. Civ'jan 1993, 151-157.
- ¹⁰⁶ Auch das "škap"-Motiv findet sich bei Malevič interessanterweise im Zusammenhang mit der Performanz-Thematik: "Ритм и темп включают образ поэта в действо. Сам же невидим и невидящий мир, незнающий, что есть в мире, ибо это знает разум, как буфетчик свой шкап.." (Malevič 1919, "O poézii", 129). Zu Charms' Manifest "Iskusstvo kak škap" vgl. Stojmenoff, 39ff., 91ff.; vgl. auch M.B. Mejlach 1990, 190f. (zur ursprünglichen Bezeichnung des Charmsschen Traktats "Nul' i Nol'" als "Škap i nul'" bzw. "Nol' i škap"). Auch bei Vvedenskij steht "škap" als Null-Objekt bzw. Null-Wort stellvertretend für alle Gegenstände, die der Dichter in Sprache verwandelt: "...и тут за кончик буквы взяв, | я поднимаю слово *шкап*, | теперь я ставлю *шкап* на место, | он вещества крутое тесто" (Vvedenskij, "Mne žalko, čto ja zver'", I, 130).
- ¹⁰⁷ A.H.-L. 1985, 27-88, hier: 56ff., 83ff.
- ¹⁰⁸ I. Kabakov, 1992. – Paradigmatisch für die Obériuty sind gewiß die Insekten in Carrolls *Trough the Looking Glass* (3. Kapitel). Die Todesnähe der Insekten (vor allem der Fliegen) begegnet auch bei Vvedenskij, dessen "Svjaščennyj polet cvetov" den Schamanenflug des lebenden Leichnams im Jenseits vorführt, wo die Menschen als eine Art Insekten fortleben (A.a. Aleksandrov 1991, 30; O.G. Revzina 1978, 400; vgl. auch Charms "Lapa"). Zu Olejnikovs Insekten- und v.a. Fliegen-Gedichten vgl. R.R. Milner-Gulland 1976, 317ff, 327.
- ¹⁰⁹ Als Ausgangsformel der futuristischen "mucha"-Entfaltungen können folgende Verse Chlebnikovs gelten: "Муха! нежное слово, красивое, | Ты мордочку лапками моешь, | А иногда за ивою | Письмо ешь." (Chlebnikov, NP, 152).

- ¹¹⁰ Vgl. A.H.-L. 1993.
- ¹¹¹ Olejnikov entwickelte aus seiner Fliegen-Vorliebe eine Privatmythologie ("Iz žizni nasekomych", Olejnikov [1982], 87), die in seinem "Mucha"-Gedicht gipfelt: "Я муху безумно любил. / Давно это было, друзья, л." (vgl. auch "Пародийа на «Муху-цокотуху").
- ¹¹² Die Ablehnung des Fleisches in den gnostisch.-hätetischen Systemen bezog sich ja sowohl auf das Essen wie auf den Sex (K. Rudolph 1980, 266ff.).
- ¹¹³ B. Groys 1992, 129.

L i t e r a t u r

- Alexandrov, A.A. 1980. "Materialy D.I. Charms v rukopisnom otdele Puškinskogo doma", in: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1978 god*, L. 1980, 64-79.
1991. "Ėvrika Obėriutov", In: *Vanna Archimeda*, K. Vaginov, N. Zabolockij, D. Charms, N. Olejnikov, A. Vvedenskij, I. Bachterev, L. [Einl.] 3-34.
- Bachterev, I. 1984. "Kogda my byli molodymi. Nevydumannyj rasskaz", in: *Vospominanija o N. Zabolockom*, 57-100.
1991. "Vstreči s Viktorom B. Šklovskim", in: *Vanna Archimeda*, L. 441-454.
- Bachtin, M., Medvedev, P. 1928. *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, L.
- M.M. Bachtin 1990. "Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und in anderen Humanwissenschaften. Versuch einer philosophischen Analyse" (Übers. von J.-R. Döring-Smirnov, A.H.-L., W. Koschmal, H. Schmid), in: *Poetica*, 22/3-4, 1990, 436-487; russ. Fassung in: *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, M. 1979, 281-307 (Kommentar, 384-415).
- Baluchatyj, S. 1929. *Teorija literatury. Annotirovannaja bibliografija*, L.
- Belyj, A. 1923. *Glossalolija*, Berlin.
1934. *Masterstvo Gogolja*, L.
- [1928] 1987. *Počemu ja stal simbolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vsech fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija*, dt. Übers.: *Ich, ein Symbolist. Eine Selbstbiographie*, Frankf.a.M.
- Bljumbaum, A.B., Morev, G.A. 1991. "«Vanna Archimeda»: K istorii nesostojavšegosja izdanija", in: *WSA* 28, 263-269.

- Blok, A. "O sovremennom sostoianii russkogo simvolizma", (1910), in: *Sobranie sočinenij*, Bd. 5, 425-436
- Buchštab, B.Ja. 1965. "Koz'ma Prutkov", Einleitung zu: Koz'ma Prutkov, *Polnoe sobranie sočinenij*, M.-L., 5-50.
- Bulgakov, S. *Filosofija imeni*, Paris.
- Chances, E. 1982. "Čechov and Xarms: Story / Anti-Story", in: *RLJ*, XXXVI, 123-124, 181-192.
1985. "Daniil Charms' «Old Woman» Climbs her Family Tree: «Starucha» and the Russian Literary Past", in: *RL XVII*, 353-366.
- Chardžiev, N., 1970. "Majakovskij i Chlebnikov", in: *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M., 98;
- Charms, D. 1991. "Neopublikovannye materialy", in: *WSA* 27, 184-228.
- I-IV. *Sobranie proizvedenij*, Bremen 1978 (I, II); 1980 (III), 1988 (IV).
1988. *Polet v nebesa. Stichi, proza, dramy, pis'ma*, L.
1991. *Gorlo bredit britvoju. Slučai, rasskazy, dnevnikovye zapisi*, in: *Glagol*, 4, 1991.
- Chlebnikov, V., NP. *Neizdannye proizvedenija*. M. 1940.
- Civ'jan, T. 1993. "Predmet v obėriutskom mirooščuščėnii i predmetnye opyty Magritta", in: *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*. Meždunarodnaja konferencija, M., 151-157.
- Clark, K., Holquist, M. 1989. *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass./London.
- Cornwell, N. 1991. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*, London.
- Čudakov, A.P. "Psihologičeskoe napravlenie v russkom literaturovedenii", in: *Akademičeskie školy v russkom literaturovedenii*, M.
- Deleuze, G. [1969] 1993. *Logik des Sinns*, Frankf.a.M.
- Druskin, J.S. 1985. "Činari", in: *WSA*, 15, 381-404.
- Efimov, N.I. 1929. "Formalizm v russkom literaturovedenii", in: *Smolenskij gosudarstvennyj universitet. Naučnye izvestija*, V, Vyp. 3, Smolensk, 31-108.
- Ėjchenbaum, B. 1969. "Anna Achmatova. Opyt analiza", in: *O poėzii*, L.

- Engel'gardt, B.M. 1927. *Formal'nyj metod v istorii literatury*, L.
- Eshelman, R. 1988. *Gumilev and Neoclassical Modernism* (Diss.).
- Esslin, M. 1965. *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hbg.
- Flejšman, L. 1987. "Ob odnom zagadočnom stichotvorenii D. Charmsa", in: *Stanford Slavic Studies*, 1, Stanford, 247-258.
- Foucault, M. 1973. *Die Archäologie des Wissens*, Frankf.a.M.
- Gerasimova, A. 1988. "Obëriu (problema smešnogo)", in: *Voprosy literatury*, 4, 48-79.
- Gerasimova, A., Nikitaev, A. 1992. "Charms und Der Golem", *Schreibheft*, 40, 38-48.
- Ginzburg, L. 1991. "Nikolaj Olejnikov", in: *Olejnikov 1991*, 5-50.
- Groys, B. 1989. "Problema avtorstva u Bachtina i russkaja filosofskaja tradicija", *RL*, 26, 113-130.
- Groys, B. 1992. *Das Neue*, München.
- Grübel, R. 1979. "Die Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", in: M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankf.a.M. 1979; 21-78, 32-36;
1983. "Künstlerische Struktur, ästhetische Funktion und ästhetischer Wert im sprachlichen Kunstwerk", in: *Dutch Contributions to the International Congress of Slavists. Literature*, Amsterdam 1983
1989. "The Problem of Value and Evaluation in Bachtin's Writing", *RL*, 26, 131-166;
- Gumilev, N.S. 1913. "Nasledie simvolizma i akmeizma", in: *Apollon*, 1, 42-45;
1923. *Pis'ma o russkoj poëzii*,
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
1980. "Zur Evolution der Semantik und zur Semantik der Evolution. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirmovs Semiotik der Evolution", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 6, 131-190.
1982. "Zur Poetik der «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 197-252.
1984. *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik*, 5 Bände, Habilitationsschrift, Wien.

1985. "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs", in: *Velimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium* April 24, 1983, Hg. von N.A. Nilsson (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature 20), Stockholm, 27-88.

1986. "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium* August 5.-8.1985, Hg. N.A. Nilsson, Stockholm, 17-48.

1988. "Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm", in: *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, Hg. R. Lachmann, I.P. Smirnov, *Wiener Slawistischer Almanach* 21, 135-224.

1989. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.

1990a. (Gemeinsam mit H. Schmid, J.R. Döring-Smirnov, W. Koschmal - Übersetzung von:) "M.M. Bachtin, Das Problem des Textes in der Linguistik und in anderen Humanwissenschaften" (Kommentar von H. Schmid und A. H.-L.), in: *Poetica*, 22. Bd., Heft 3-4, 436-487.

1990b. "Predmet - stvar - bez-predmetnost - postvarenje" (russ. Fassung im Druck), in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Bd. 8, Zagreb, 9-56.

1991. "Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus", in: *AvantGarde*, Amsterdam, 5/6, 15-44.

1992a. "Psychopoetische Typologie der russischen Moderne", in: *Psychopoetik* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31), Wien, 195-288.

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

1993a. "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1993 (im Druck).

1993b. "Mandel'shtam's Thanatopoetics", in: Festschrift für Vl. Markov, M.

1994a. "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", in: R. Grübel (Hrsg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam.

1994b. "Jan Mukaťovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» und der «Formal-Philosophischen Schule» in Rußland. Fragmente einer Rekonstruktion", 37 S. [Vortrag an der Mukaťovský-Tagung, Sept. 1991 in Dobřš, Prag], erscheint 1994 Prag.

- 1994c. "Die Formal-Philosophische Schule in der russischen Kunsttheorie der 20er Jahre", in: Sammelband zum *G.Špet-Symposium*, Hg. von A.Haardt, F. Rodi, 77 S. (im Druck)
- Hesse, P. 1989. *Mythologie in moderner Lyrik: O.É. Madel'stam vor dem Hintergrund des 'Silbernen Zeitalters'*, Bern-Frankf.a.M.-New York-Paris.
- Holenstein, E. 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankf.a.M.
- Ingold, F.-Ph. 1981. "Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus", in: *Die Welt der Literatur*, XXVI/1, 37-61.
- Jaccard, J.-Ph. 1991a. *Daniil Hamrs et la fin de l'avant-garde russe*, Bern, Berlin etc.
- 1991b. "Charms «Neopublikovannye materialy»", in: *WSA*, 27, 184-228
- Jaccard, J.-Ph., Ustinov, A. 1991. "Zaumnik D. Charms: Načalo puti", in: *WSA* 27, 159-228.
- Kabakov, I. 1992. *Žizn' much / Das Leben der Fliegen*, Köln.
- Kamenskij, V. 1918. *Ego-Moja biografija velikovo futurista*, M.
- Kierkegaard, S. 1958. *Stadien auf des Lebens Weg*, (1845) Düsseldorf/Köln.
- König, G. 1978. "Die Kinderlyrik der Gruppe Oberiu", in: *WSA*, 1, 57-78.
- Kul'bin, N. 1915. "Kubizm", in: *Strelec*, 1, Pg.
- Lachmann, R. 1970. "Die Verfremdung und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", in: *Poetica*, 3, 226-249.
1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankf.a.M.
1991. "Einleitung" in: D.S. Lichačev, A.M. Pančenko 1991, VIff.
- Langer, G. 1990. *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankf. a.M.
- Lavrov, A.V. 1978. "Mifotvorčestvo «argonavtov»", in: *Mif - fol'klor – kul'tura*, L., 137-170.
- Levin, Ju.I. 1981. "Tezisy k probleme neponimanija teksta", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 12, Tartu 1981, 83-96

- Lichačev, D.S., Pančenko, A.M. 1991. *Die Lachwelt des Alten Rußland*, München 1991.
- Liede, A. 1963. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Bd. 1 und 2. Berlin.
- Lipavskaja, T. 1977. "Vstreči s Nikolaem Alekseevičem i ego druž'jami", in: *Vospominanija o N. Zabolockom*, M. 46-54.
- Losev, A.F. 1927. *Dialektika chudožestvennoj formy*, M.
- Lotman, Ju. M. 1970. *Struktura chudožestvennogo teksta*, M.
- Lyotard, J.-F. [1979] 1986. *Das postmoderne Wissen*. Wien.
- Malevič, K. 1919. "O poézii", in: *Izobrazitel'noe iskusstvo*, 1, 1919, 31-35 (In: *Zabytyj avangard*, WSA 21, 126-130).
- Mandel'stam, O. I-III. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Red. G.P. Struve, B.A. Filippov, Washington 1967-1871, Bände I-III.
- Mejlach, M.B. 1978. "Semantičeskij eksperiment v poétičeskoj reči", in: *RL*, IV-4, 389-395.
1990. "Škap i kolpak: Fragment obėriutovskoj poėtiki", in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye tynjanovskie čtenija*, Riga, 181-193.
- Meyer, H. 1991. "Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik", *WSA* 28, 107-148.
- Milner-Gulland, R.R. 1976. "Gandson of Kozma Prutkov: Reflections on Zabolocky, Oleynikov and their Circle" *Russian and Slavic Literatures*. Cambridge, 313-327.
- Nicol'skaja, T.L. 1990. "K voprosu o ruskom ekspressionizme", in: *Tynjanovskij sbornik*, IV, Riga, 1990, 173ff.;
1991. "The Oberiuty and the Theatricalisation of Life", in: N. Cornwell, 195-199.
- Olejnikov, N. 1982. *Ironičeskie stichi*, New York.
1991. *Pučina strastej. Stichtovorenija i poėmy*, L.
- Platov, F. 1916. "Gamma glasnych", in: *Vtoroj sbornik Centrifugi*, 65-70.
- Poljakova, S.V. 1991. "Poėzija Olejnikova (Opyt interpretacii)", in: *WSA* 28, 259-262.

- Potebnja, A.A. 1922. *Mysl' i jazyk*, (=Polnoe sobranie sočinenij, Bd.I) Odessa, 1922.
- Poyntner, E. 1988. *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei A. Blok*, München.
- Pustygina, A.S. 1975. "K izučeniju évoljucii russkogo simbolizma", in: *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii*, Tartu, 143-147.
- Revzina, O.G. 1978. "Kačestvennaja i funkcional'naja charakteristika vremeni v poézii A.I. Vvedenskogo", in: *RL*, IV-4, 397-401.
- Rice, M.P. 1975. *Valery Brjusov and the Rise of Russian Symbolism*, Ann Arbor.
- Sažin, V.N. 1990. "«...Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju»", in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 194-201.
- Schmid, W. 1977. *Der ästhetische Inhalt*, Lisse.
1982. "Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung»", in: *WSA* 9, 1982, 83-110
- Sigov, S. 1986. "Istoki poétiki obériu", in: *RL*, 20-1, 87-95.
1987. "Orden zaumnikov", *RL*, XXII, 83-96.
- Slonimskij, M. 1923. *Technika komičeskogo u Gogolja*, Pbg.
- Smirnov, I.P. 1977. *Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem*, L.
- Steiner, W. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, London.
- Stepanov, Ju. S. 1985. *V trechmernom prostranstve jazyka. Semiotičeskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva*, M.
- Stojmenoff, L. 1984. *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von D.I. Charms*, Frankf.a.M.
- Šklovskij, V.B. 1919. "Iskusstvo kak priem", in: *Texte der russischen Formalisten*, Band 1, 2-35.
1925. *Teorija prozy*, M.-L.
1926. *Tret'ja fabrika*, M.
- 1925/1927. *Pjat' čelovek znakomych*, M. 1925.
- Špet, G. 1914. *Javlenie i smysl*, M.

1922-1923. *Ėstetičeskie fragmenty*, I-III, Pg.

1923. "Problemy sovremennoj ėstetiki", in: *Iskusstvo*, 1, 43-78.

1927. *Vvedenie v ėtničekuju psihologiju*, M.

[G. Shpet] *Appearance and Sense, Phenomenology as the Fundamental Science and Its Problems*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London.

Texte der russischen Formalisten, Band II, München 1972.

Tomaševskij, B. 1927. *Teorija literatury. Poĕtika*, L.

Toporov, V.N. 1983. "Prostranstvo i tekst", in: *Tekst: semantika i struktura*, M., 227-284.

Tufanov, A. 1924. "K zaumi", in: *Zabytyj avangard, WSA*, Sonderband 21, Wien, 102-125.

Tufanov, A. "Osnovy zaumnogo jazyka", *Zabytyj avangard, WSA*, Sonderband 21, 100-101.

Tynjanov, Ju. 1929. "Promežutok", in: *Archaisty i novatory*, L., 541-580.

1969. "O literaturnoj ėvoljucii", in: *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München 1969, 432-461.

1977. *Poĕtika. Istorija literatury*. Kino, M.

Vinokur, G.O. 1927. *Biografija i kul'tura*, M.

Vološin, M./Bachtin, M. 1929. *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, L.

Vvedenskij, A. I. I-II. 1984. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. I-II, Ann Arbor,

Žirmunskij, V.M. 1977. "Preodolevšie simvolizm", in: *Izbrannye trudy*, I, 106-133.

Рауль Эшельман

**ПОСТМОДЕРНИЗМ В СОВЕТСКОЙ ЛИРИКЕ 50-Х И 60-Х ГОДОВ
(МАКСИМАЛИСТСКИЙ СУБЪЕКТ В «БАБЬЕМ ЯРЕ»
Е. ВВТУШЕНКО И «ГОЙЕ» А. ВОЗНЕСЕНСКОГО)**

«Я широк, я вмещаю в себе множество
разных людей.»

(У. Уитмен, «Песня о себе», гл. 51)

1. Введение в проблематику

В последнее время возрастает, — хотя и с некоторым запозданием, — интерес к проблеме постмодернизма в русской культуре и литературе. Нельзя не заметить, однако, что «запоздалая» дискуссия о русском постмодернизме в некоторых отношениях напоминает ранний этап дискуссии о западном постмодернизме, когда эмпирическая и теоретическая основа для обсуждения нового¹ «изма» еще не закладывалась. Так, например, русский постмодернизм (поскольку факт его существования принципиально не оспаривается) принято рассматривать как довольно узкое, программное явление, связанное, как правило, с неоавангардистским течением концептуализма, зародившегося в «андерграунде» в 70-х годах, или с новаторской прозой эмиграции.² На Западе, между тем, обсуждения постмодернизма находятся на резюмирующем, «археологическом» этапе (как свидетельствуют обширные книги Bertens and Fokkema 1986, McNale 1987, Welsch 1988, Hutcheon 1990, Best and Kellner 1991, Jameson 1991 и мн. др.): постмодернизм, в общем, рассматривается не как ограниченное художественное течение, а как эпоха или «состояние», и среди множества критических подходов уже можно выделить основной запас описательных понятий и терминов.³ Несмотря на обычные методологические проблемы, возникающие при периодизации любой эпохи, существует и некоторое согласие в том, что западный постмодернизм возник в конце 50-х, но не позже 60-х годов, и является феноменом не только неоавангардизма, но и массовой культуры.

В предлагаемой статье мы исходим из того, что русский (советский) постмодернизм принципиально не отличается от западного постмодернизма по своим основным свойствам (Они представляют собой равноправные варианты одной эпохи.). В согласии с бытующим мнением о периодизации западного постмодернизма, предполагается, что русский постмодернизм начался не в 70-х, а самое позднее в конце 50-х годов. В качестве доказательства мы выбрали некоторые известные лирические тексты, не относящиеся к тому, что обычно считается русским постмодернизмом. Цель статьи – очертить контуры постмодернизма, каким он возник в советской поэзии послесталинского времени, показать, что возможно говорить об общих отметках, разделяемых и западным, и русским вариантами постмодернизма. В центре внимания стоит риторическая фигура «я – многие другие», служащая некоторым инвариантом, с помощью которого мы попытаемся более точно определить разницу между моделированием максималистского субъекта в модернизме и постмодернизме.

В следующем отрывке мы кратко изложим основные черты главной риторической фигуры, затем обратимся к анализу конкретных текстов.

2. Максималистская фигура «я – многие другие»

Интересующая нас риторическая фигура «я – многие другие» представляет собой одновременно увеличение и амплификацию лирического «я»: границы «я» расширяются, чтобы вместить в себя множество других лиц. В мировой литературе данную фигуру можно возвести, в общем, к американскому поэту Уолту Уитмену и, в частности, к его поэме «Песня о себе» («Song of Myself», 1855, 1881⁴), оказавшей в переводе К. Чуковского непосредственное влияние на Маяковского, Хлебникова (ср. Чуковский 1984, 277-282, Абиева 1986, 194) и, без сомнения, на ряд современных русских поэтов, в том числе Е. Евтушенко и А. Вознесенского.

Уитмен программно исходит из атомистического мировоззрения, позволяющего ему отождествлять воспевание себя с воспеванием других лиц или предметов, оказывающихся, в конце концов, естественными частицами его самого:

Я славлю себя и воспеваю себя,
И что я принимаю, то примете вы,
Ибо каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит
и вам.

Я праздно слоняюсь и зову мою душу,

Я слоняюсь и, лениво нагнувшись, всматриваюсь в
летнюю травинку.

Мой язык, каждый атом моей крови созданы из этой
почвы, из этого воздуха [...]

(гл. 1)

Типичная черта Уитмена – его сенсуалистическая любовь ко всем природным существам, воплощенным в образе «листьев травы»:

Кудрявая трава, я буду ласково гладить тебя,
Может быть, ты растешь из груди каких-нибудь
юношей,
Может быть, если бы я знал их, я любил бы их [...]

(гл. 6)

Уитменский атомизм позволяет замену любого существа другим, хотя и важно подчеркнуть, что эта замена, поскольку она касается людей, всегда мотивирована теплым сенсуалистическим сочувствием к ним. «Эти люди – я, и их чувства – мои» утверждает поэт, «У раненого я не пытаю о ране, я сам становлюсь раненым» (гл. 33). Так, например, в особенно выразительной 33-ей главе поэмы лирическое «я» ставит себя на место жены, к которой приносят труп утопленного мужа; на место раба, загнанного собаками белых помещиков; на место «раздавленного пожарного» с сломанными ребрами; на место «старого артиллериста», вспоминающего бомбардировку своего форта и т.д. Сочувствие Уитмена к страдающим укреплено множеством интимных деталей:

Мой голос есть голос жены, ее крик у перил на
лестнице,
Труп моего мужа несут ко мне, с него каплет вода – он
утопленник. [...]

Я – этот загнанный раб, это я от собак отбиваюсь
ногами,
Вся преисподняя следом за мной, щелкают, щелкают
выстрелы,
Я за плетень ухватился, мои стружья содраны, кровь
сочится и каплет [...]

Уитменское отождествление самого себя с другими увеличивает степень субъективности: «я», участвующее в судьбах других, как бы умножается. Необузданное стремление к амплификации внутри просторных границ «я» гарантирует, что «усвоенные» поэтом лица не впол-

не лишаются своей индивидуальности: каждое из выбранных лиц (жена, раб, пожарный и т.д.) страдает по-своему; их личное страдание переживает и поэт.

Как уже было отмечено, творчество Уитмена оказывало немалое влияние на поэтов русского авангарда, прежде всего Маяковского и Хлебникова. В русском контексте, однако, типичная фигура максималистского «я» подвергалась некоторым существенным изменениям, соответствующим мифопоэтической эстетике исторического авангарда и идеологическим потребностям советской идеологии. Показательны в этом отношении высказывания А. Луначарского, хвалящего в своем предисловии к ранним переводам Чуковского «победу над индивидом» и «смерть эгоизма» в поэзии Уитмена, его «раскрытое сердце», его гениальную способность сливаться с природой и т. п. ([1918] цит. по Чуковскому 1984, 283). В статье советского идеолога отражаются и общие контуры футуристического усвоения Уитмена: сенсуалистический индивид подменяется массовым субъектом; ленивый, влюбленный во все поэт делается могучим гением; естественный атомизм вытесняется «научным» владением природой; постепенная замена естественных частиц (эволюция) уступает раздроблению старого порядка и установлению нового (революция). Футуристически-советская трансформация Уитмена подчеркивает не амплификацию (описание свойств разных лиц), а *расширение* «я», что приводит к известному стремлению к гигантизму, всемогуществу, коллективизму и «обезличению личности» (Чуковский 1984, 32), типичному для советской Whitmaniana. Что касается позднего Маяковского, расширенное «я» явно подлечит мифопоэтически-идеологическому владению советской властью.

В качестве конкретного примера авангардистской трансформации уитменского «я» возьмем стихотворение «Мы» Маяковского ([1929] цит. по Маяковскому 1955, 10:119). Уже в названии заметен решительный сдвиг: всеобъемлющее «я» Уитмена превращено в коллективное «мы», вмещающее в себе как поэта, так и рабочие массы, к которым поэт обращается.⁵ В стихотворении выражается типическое для футуристов стремление к ницшеанской сверхгениальности: уже исходя из того, что «Мы / – Эдисоны / невиданных взлетов, / энергии / и светов», поэт требует: «станем гигантскими, / станем невиданными Эдисонами» (Уитменское «я», которое едва ли можно называть скромным в обычном смысле слова, никогда не описывает себя гением, владеющим природой.). К тому же, трудно представить себе уитменское «я» в роли великого, «невиданного» изобретателя: в атомистическом, естественном мире Уитмена нет места для утопического новшества, а есть лишь органическое продолжение уже существующего (еще «неви-

данного» человека в его универсуме нет). Зато у Маяковского мы находим типичное уитменское отождествление внешности и внутренней, результирующее из прозрачности расширенного «я»: «но главное в нас – / и это / ничем не заслонится, – / это – наша / Страна Советов, / советская стройка, / советское знамя, / советское солнце». Поучительно сравнить это выражение со строкой Уитмена из «Песни о себе», гл. 25: «Огромное, яркое солнце, как быстро ты убило бы меня, / Если бы во мне самом не всходило такое же солнце.» Терпкая ирония данного оборота состоит в том, что природная сила солнца идет сквозь «я» Уитмена, тогда как идеологическая, утопическая сила советского солнца сжигает реальную личность Маяковского. Эксплуатация и уничтожение максималистского (и не только максималистского!) субъекта советской властью закладывает в русской культуре основу для постутопического (постмодернистского) сознания, относящегося с большим скепсисом ко всем претензиям советской власти владеть природой и человеческим субъектом (ср. Groys 1988, 116-123). Правда, в постмодернизме максималистский субъект сохраняется, но он подлежит некоторым существенным трансформациям, о которых речь будет идти ниже.

3. Максималистский субъект в постмодернизме

Существенная разница между максималистским субъектом в модернизме и постмодернизме несомненно состоит в том, что в постмодернизме расширенное «я» больше не может (или не хочет) рассчитывать на утопическую, идеологическую или мифопоэтическую мощь, гарантирующую восстановление расколотых частиц мира или субъекта. Как бы модернистский субъект ни подвергнулся раздроблению или растворению, он не ощущает это как угрозу для самого себя: мифопоэтическое (утопическое, идеологическое) начало как бы гарантирует его выживание. В постмодернизме, напротив, субъект, отказавшийся от изжитых мифопоэтических привилегий, испытывает свое положение в мире как состояние крайней беспомощности, уязвимости, дезориентированности. В результате, максималистский субъект выступает не в качестве неприкосновенной инстанции мифопоэтического порядка, а в качестве подвижной, непостоянной, почти произвольной границы, объединявшей лишь на некоторое время определенный набор вещей. В данном отношении не случайно, что в обсуждениях современного (постмодернистского) состояния часто встречаются определения максималистского субъекта как «шизофренического»,⁶ «шизоидного»⁷ или «нарцисстского»⁸. «Шизофреник» или «нарцисс» – это не что иное, как

максималистское «я», больше не располагающее каким-то достоверным онтологическим началом, управляющим своим поведением: нарцисс и шизофреник⁹ определяются тем, что не только расширяют границы самих себя, но и путают себя с содержанием мира (нарцисс наслаждается, шизофреник страдает этим состоянием). Такого субъекта можно и называть *тавтологическим*: он неоспоримо существует, но лишь формально, как произвольная, подвижная граница: он есть именно то, что он в данном контексте есть. Строго говоря, субъект в постмодернизме не «умирает» или «исчезает», а становится переменной тавтологией, вмещающей в себе непостоянное, заменимое содержание.

В последующем изложении мы попытаемся показать, как отличается постмодернистское моделирование фигуры «я – многие другие» от сенсуалистического гуманизма Уитмена и мифопоэтического гигантизма исторического авангарда.

4. «Бабий Яр» Евтушенко

Стихотворение Евтушенко «Бабий Яр»¹⁰ представляет собой хороший пример того, как максималистский субъект создает «гиперреальный» порядок симулякрумов,¹¹ причем все значения подлежат процессу бесконечного обобщения, лишаящего их частного, аутентичного отношения к каким-л. реальным данным. Цель этого процесса – не сочувствие другим субъектам или провозглашение утопической правды, а инсценировка самого начала субъективности, независимая от какого-либо определенного содержания. В этом случае максималистский субъект выступает в качестве тавтологии, указывающей на то, что он может выступать в качестве тавтологии и т.д. Следует подчеркнуть, однако, что содержание его тавтологических высказываний может оказываться многоплановым, сложным и по своему непосредственному действию поражающим: раскрытие сути данной тавтологии (разъяснение ее поражающего воздействия на читателя) определяет типичный для постмодернизма эстетический подход к тексту.

«Бабий Яр»; как известно, напоминает о судьбе более 30 000 евреев, убитых нацистами в одном украинском овраге за два дня в сентябре 1941 г. Преступление в Бабьем Яре носило для советской идеологии глубоко символический характер потому, что оно было наиболее замкнутое убийство гражданского населения во время нацистской оккупации (ср. Henleys 1964, 116); еврейское происхождение жертв, однако, не было принято упоминать. Выдвинув в центр общественного внимания тот факт, что жертвы были убиты немцами потому, что они евреи, а не советские граждане, «Бабий Яр» задел больное место в официальной

идеологии и вызвал не только «бурную реакцию» в национально-шовинистических кругах, но и поддержку либеральных сил и благожелательное внимание западной печати.¹² О дальнейшей судьбе стихотворения (не говоря уже о его разных редакциях) в советской и мировой печати можно было бы написать много. В данном случае, однако, нас будет интересовать «Бабий Яр» не столько в качестве исторического документа или предмета публицистических дебатов, сколько в качестве художественного текста, носящего типичные черты постмодернистской эстетики.

Основной риторический прием стихотворения явно позаимствован из Уитмена.¹³ Это – смелое отождествление нееврейского лирического «я» не только с еврейскими жертвами массового убийства в Бабьем Яре («Я каждый здесь расстрелянный старик/ Я каждый здесь расстрелянный ребенок»), но и с судьбой евреев вообще: «я» торжественно идентифицирует себя с бродячим народом иудеев в Египте, с распятым Христом, с невинно преследованным Дрейфусом, с мальчиком, переживающим погром, со скрывающейся на темном чердаке Анной Франк. В отличие от Уитмена, однако, цель этого отождествления нельзя найти в «теплом», сенсуалистическом сострадании к другим. Весьма показателен в этом отношении тот факт, что Евтушенко отождествляет себя с *мертвыми*, т.е. с расстрелянными, не испытывающими ничего и, следовательно, не нуждающимися ни в каком сострадании. Уитмен, напротив, отождествляет себя с *умирающими*, которым действительно еще можно сочувствовать (ср. «Песню о себе», гл. 7: «Я умираю вместе с умирающими»).

Вместо того, расширение и амплификация лирического «я» у Евтушенко устраивает фон для отождествления двух, на первый взгляд, несовместимых единиц: еврейства и нееврейства. Интересно установить, например, что описанные в стихотворении евреи не разделяют, кроме «крови», никаких отличающих, религиозных или культурных признаков еврейства. (Показательно в этом отношении упоминание Христа, исторический подвиг которого состоял именно в *преодолении* еврейской религии.) Единственный семантический признак, связывающий евреев в стихотворении – это роль жертвы, преследуемого. Итак, в результате незаметно происходящего семантического обобщения, определению того, что есть еврей, приближается к определению того, что есть нееврей (ибо и нееврей, как нетрудно установить, может стать жертвой). Очергания данной семантической оппозиции еще видны, но они являются ослабленными, почти прозрачными. Лирическое «я» выступает не в качестве «настоящего» еврея, как он понимается по преданию или по еврейскому законодательству, а в качестве *симулякрума*

ко, не нацелен на то, чтобы передать ощущение какого-то первоначального страха. Воссоздание такого страха происходит, скорее, в одноименном стихотворении И. Эренбурга (цит. по Эренбургу 1977, 187), написанном непосредственно после обнаружения массовой могилы в 1944 г.: в нем выражена не только трудность описать словами недавно совершенное в Бабьем Яре зверство («К чему слова и что перо»), но и чувство прямого родства с жертвами («Мое дитя! Мои румяна! / Моя несметная родня / Я слышу, как из каждой ямы / Вы окликаете меня»). Подчеркивая предметность вещей, коснувшихся или касающихся «я», стихотворение Эренбурга создает коллективное «мы» и катахретическую (контрадикторную) последовательность, типичную для мышления исторического авангарда (ср. Дёринг-Смирнов 1982, 74-78): в конце стихотворения коллективное «мы», состоящее из жертв и пережившего «я», заменяется предметностью самого яра, в котором мертвые лежат и в котором «я» теперь «разрыва[ет] могилы»: «Мы к вам пришли. Не мы – овраги.» Несмотря на отрицание коллективного «мы» (т.е. отрицание утопической фигуры исторического авангарда), прошлый опыт успешно передается: в эренбургском стихотворении события в «Бабьем Яре» заслуживают названия «исторические» потому, что они еще могут оказывать влияние на людей, не прямо связанных с прошлыми происшествиями. Таким образом, исторический опыт мертвых может «приходить» к живым в форме антропоморфного оврага, где произошло убийство.

В постмодернизме, напротив, история воспринимается не «живым», еще развивающимся процессом катахретических касаний, а набором «мертвых», уже завершенных действий, носящих лишь фиктивный¹⁶ или ностальгический¹⁷ характер. Не влияние выдающихся, прошлых происшествий является в постмодернизме важным, а маркирование границ некоторого набора событий, которые по той или иной причине считаются достойными быть выделенными из массы других. Итак, главная фигура постисторического мышления – это музей, представляющий собой ограниченное пространство, синхронизирующее некоторый набор вещей, выбранных из разных времен и мест. (В известном смысле музей может осмысляться как пространственный эквивалент максималистского «я», также собирающего и синхронизирующего предметы в «выставочном зале» его личности.)

Ввиду вышесказанного не удивительно, что главная цель стихотворения Евтушенко – превратить Бабий Яр в музей («Над Бабьим Яром памятников нет»).¹⁸ Любопытно вспомнить судьбу этого предложения в советской действительности. Как известно, в результате неумолкавших общественных требований и протестов, предложенный в стихотворении

памятник был действительно установлен советской властью в 1976 г. Памятник, однако, имеет две особенности: он стоит не на том месте, где было совершено преступление (он находится не над оврагом, где произошло массовое убийство), и он посвящен «жертвам фашизма», но не евреям, которые были, прежде всего, там убиты. Советская власть, иными словами, поставила *симулякрум памятника*, липенный непосредственного отношения и к месту, и к жертвам исторического события. Прием обобщения, которым воспользовался Евтушенко в своем стихотворении, здесь приводит к логическому концу: в памятнике истреблены последние следы аутентичности, еще присутствующие стихотворению.

Истребление признаков аутентичности продолжается и в реакции Евтушенко на «осуществление» собственного замысла. В *Собрания сочинений в трех томах* (1983), в котором напечатана первая, еще не «причесанная» редакция «Бабьего Яра», мы находим авторское примечание, повторяющее, в основном, официальное посвящение памятника «жертвам фашизма» («среди них евреев, украинцев, русских и других жителей Киева») и прибавляющее одно «антисионистское» замечание:

Фашизм применял по отношению к еврейскому народу политику геноцида. Сейчас трагический парадокс истории заключается в том, что израильское правительство прибегло к политике геноцида по отношению к палестинцам, насильственно лишенным своей земли. (1983, 1:316)

По-видимому, возможно не только приближение добрых неевреев к преследовавшимся евреям, но и приближение евреев к злым, преследующим неевреям. [Пост]историческая «парадоксальность», отмеченная Евтушенко, может быть приведена к тому, что опыт евреев в прошлом (с точки зрения Евтушенко) не имеет никакой каузальной связи с их поступками в настоящем. Таким образом, выравнивается разница между прошлым и настоящим: история, понятая как цепь каузальных соотношений, заканчивается.

Нетрудно определить главную дилемму Евтушенко: искомые им добродетели (правда, истина, сочувствие к слабым и т.д.) находятся на наивысшем уровне обобщенности, т.е. там, где референтное отношение является наиболее ослабленным. Чем больше он приближается к своей цели, тем больше он отстраняется от той предметности, которая могла бы служить оценочной опорой для его поэтических тезисов.¹⁹

Итак, дискурсе Евтушенко отмечен некоторым общим стремлением к прозрачности и подвижности, в особенности, что касается изображения собственного «я». Так, например, в стихотворении «Осень» (1965) мы

сталкиваемся со следующим образом, создающим, как следует заключить, состояние прозрачности внутри уже прозрачных границ лирического субъекта:

Внутри меня осенняя пора.
 Внутри меня прозрачно и прохладно,
 и мне печально, но не безотраднo,
 и полон я смиренья и добра.
 (1983, 2:24)

Вспомним также, что в «Бабьем Яре» субъект сравнивает себя со «сплошн[ым] беззвучн[ым] крик[ом]» и говорит о своей героине Анне Франк, что она «прозрачная, как веточка в Апреле», что «ей не надо фраз» и т.д. Неуловимость субъекта воплощена и в мотиве беспрерывного движения,²⁰ которое встречается в таких известных стихах, как «Два города» («Я, как поезд, что мечется столько уж лет/ между городом Да и городом Нет» [1964]) или в знаменитых последних строках «Станции Зима» (Евтушенко 1983 1:130, [1956]):

«Ты [говорит Станция Зима] помни: у меня ты на виду.
 А трудно будет – ты ко мне вернешься...
 Иди!»
 И я пошел.
 И я иду.

Субъект у Евтушенко – это лишь подвижная граница, обнимавшая на некоторое время какой-то набор предметов или качеств, из которых составляется данное стихотворение. Подвижность и прозрачность субъекта позволяют высокую степень идеологической изменчивости, характерной для поэта, «сдела[вшего] себе карьеру тем, что не делал ее» («Карьера», 1957); семантическое построение стихов таково, что их провокационное содержание постепенно растворяется в цепи обобщений.

5. «Гойя»

«In Goya's greatest scenes we seem to see...»
 (Lawrence Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind*, 1958)

Более сложным, многоплановым случаем максималистского «я» является стихотворение «Гойя» А. Вознесенского, несомненно заслуживающее названия самого известного советского стихотворения послевоенного времени. Причины его широкой популярности нетрудно уста-

новить: стихотворение отличается короткой, легко запоминающейся формой; эмфатическим, «набатным» ритмом (балладным амфибрахом); виртуозной игрой звуками, основывающейся, в частности, на повторении звонкого «го»; торжественной тематикой (страдание и победа советского народа во Второй мировой войне), и, наконец, возвышенным пафосом уитменской фигуры «я – многие другие»,²¹ позволяющей отождествление поэтического субъекта с персонажем испанского живописца и жертвами войны.

Начнем с самого очевидного уровня текста – уровня реалий. В «Гойе» описывается историческое событие – нападение нацистов на советскую землю – и отпор этому нападению, закончившийся советской победой. Перевести отдельные поэтические метафоры стихотворения в военные реалии, вообще, оказывается нетрудным. Так, например, «ворог, слетая на поле нагое» явно обозначает налеты немецких самолетов; «головня на снегу сорок первого года» относится к времени первой советской контратаки зимой 1941 г.; «повешенную бабу» следует считать гражданской жертвой нацистов; «грозди возмездья» характеризуют гневную реакцию на немецкое вторжение; «пепел незванного гостя» – метафора для убитых немецких солдат; вбиение «крепких звезд» в «мемориальное небо» символично изображает советскую победу над врагом (салют на Красной площади). Заметим, что сюжет стихотворения специфичен: речь идет о конкретных исторических событиях, а не о войне в каком-то общем смысле.

Второй уровень – уровень поэтических метафор и мифопоэзии. В этой связи нам хотелось бы указать лишь на то, что до сих пор была не достаточно учтена одна метафора, не соответствующая требованиям официальной идеологии. Это – метафора слепоты (пустые, выклеванные врагом «глазницы воронок»). Согласно мифическому мышлению, насильственное ослепление есть наказание субъекта за то, что он не предусмотрел собственную судьбу – в данном случае немецкую «измену» в 1941 г. (Подобную функцию имеет образ [мертвого] «тела как колокола», который может быть интерпретирован как оглушительный сигнал предупреждения.) Таким образом, стихотворение, пожалуй, указывает на самую обидную ложь «всевидающего» Сталина, утверждавшего советскому народу, что он был готов к войне. Мифопоэтическая линия, однако, не продолжается и не должна быть истолкована как какой-то скрытый ключ к остальному стихотворению.

Третий уровень – уровень изобразительности. Несмотря на общую «живописную» тематику, отсутствуют настоящие образы-цитаты: поэтические образы безусловно вызывают общие ассоциации с изображением разрушения и смерти в цикле «Ужасы войны», но не достоверно

репродуцируют конкретные мотивы. Как вытекает из замечаний самого поэта, отношение Вознесенского к испанскому живописцу может быть наилучшим представлено как *ностальгическое*: по высказыванию поэта, «Гойя» вызывает звуки, пережитые им в детстве во время войны («так стонали сирены и бомбы перед нашим отъездом из Москвы, [...] так причитала соседка, получив похоронку» и т.п. [Вознесенский 1984, 34]).²² В более общем смысле, однако, тема «Гойя-живописец» оказывается не случайной: ибо Гойя, словно Кант в области философии, действует как «всераздавливающая мощность» («Alleszermalmner» [Sedlmayr 1955, 89]): он впервые изображает ужасы, которые испытывает человечество, оставленное наедине с самим собой в безысходной имманентности мира. При этом известно, что Гойя не был непосредственным наблюдателем описанных им ужасов: его опыт не аутентичен. Итак, выбор Гойи в данном стихотворении мотивирован желанием симулировать опыт ужасных событий, которые не реально испытывал «ностальгический» поэт. Это – симуляция второй степени, проведенная с помощью великого симулятора-живописца.

Самый главный уровень стихотворения – уровень *имени*. В данном случае, мы имеем дело с некоторым усложнением исходной фигуры Уитмена: обобщение и амплификация «я» в плане содержания сопровождается теперь удвоением и растворением имен (гой/я) в плане выражения. В данном отношении, однако, нам приходится выразить несогласие с известным истолкованием, выдвинутым Ю. Лотманом в его книге *Структура художественного текста* (1970, 181-188).

Лотман, как известно, предлагает реконструировать из данного стихотворения архисему, представляющую собой общую семантическую категорию, с помощью которой могут быть изображены иерархические отношения между разными семантическими уровнями и элементами стихотворения. В данном случае Лотман приписывает главную роль имени «Гойя»: раздробившись на фонемы «го» и «я», оно позволяет образование новых, динамичных семантических парадигм, из которых складывается общая семантическая структура текста (архисема). В качестве примера Лотман приводит ряд «горло», «голос», «глазницы», создающий «антропоморфический образ, [...] одновременно составленный из деталей военного пейзажа». Эти два ряда, в свою очередь, «синтезируются в образе „площади голой“ и повешенной над ней бабы» (1970, 186). О правильности этого частного наблюдения, как нам кажется, нельзя спорить.

Дальше Лотман указывает на то, что «образно-семантические ряды сходятся к одному центру, а именно «я» или авторскому субъекту». «Я», в свою очередь, «каждый раз приравнивается новой семантической

структуре, то есть *получает новое содержание*» (подчеркнуто Лотманом [1970, 187]). Возникает диалектика между «очень сложн[ой] систем[ой] значений – образ[ом] трагического мира войны» и образом авторской личности. Лотман, очевидно, пытается истолковать стихотворение путем обобщений, ведущих к установлению одной инвариантной «архисемы», построенной на основе диалектики между лирическим «я» и его предикатами. Бросается в глаза, однако, что Лотман нигде не определяет *специфики* этой архисемы, как того следовало бы ожидать: по видимому, динамические, весьма сложные соотношения между субъектом и его разнородными предикатами значительно затрудняют определение какой-то зафиксированной семантической величины. Показателен в этом отношении отказ Лотмана от полного разбора текста: автор лишь отмечает, что «аналогичный анализ можно было бы проделать и со второй половиной стихотворения» (1970, 187), но такой анализ сам не проводит. В результате мы имеем перед нами не столько анализ, сколько реконструкцию нерешаемого, насильственного колебания между субъектом и затрагивающими его объектами, – состояние, которое считается типичным для максималистского, «шизоидного» субъекта в постмодернизме. Лотман, как нам кажется, раскрывает динамичное начало стихотворения, но он (и не только он) не в состоянии «перевести» это начало на высший семантический уровень архисемы.

Дело в том, что «гойевские» предметы не могут быть сведены ни к какому общему значению, кроме чисто дескриптивной перифразы, вроде «набора вещей, связанных с именем "Гойя" в плане выражения». Одним словом, изменяется не *значение* имени «Гойя» (как предполагает Лотман), а его *объем* (количество референтов, на которое оно указывает). «Гойю», на наш взгляд, следует рассмотреть не как поэтическое *понятие*, а как поэтическое *имя*, т.е. как знак, состоящий лишь из означающего и референта²³ (означаемое, строго говоря, есть, но обычно не воспринимается в языковой действительности – значение собственного имени «Гойя», например, является неважным при его употреблении как в бытовом, так и в данном поэтическом контексте).

В этом отношении справедливо указать на то, что теоретическую основу для разбора имени в поэтическом тексте заложил не кто иной, как Ю. Лотман, а именно в своей известной статье «Миф, имя, культура» (Лотман и Успенский 1973), которую среди всех работ Лотмана о семиотике культуры следует считать наиболее близкой к двойному, нерешаемому («шизоидному») типу аргументации, характерному для постмодернистского мышления.

Лотман, как правило, исходит из бинарного, довольно жесткого представления о знаке, сложенном лишь из означаемого и означаю-

щего (референт в его модели учитывается не эксплицитно²⁴). Согласно логике лотмановского бинаризма, художественное значение может образовываться тремя способами: 1) семантизацией плана выражения («парной внешней перекодировкой») 2) семантическим обобщением внутри плана содержания («множественной внутренней перекодировкой»); 3) пересечением множества систем, позволяющим «построить общее для разных систем семантическое ядро» («множественной внешней перекодировкой»)²⁵. Структуралистический разбор текста, в свою очередь, происходит на вторичном уровне метаязыка, на котором феномены первого уровня подвергаются анализу, в результате которого образовывается какая-то инвариантная семантическая иерархия. Бинарная модель, по мнению критиков, основывается на механических представлениях об образовании художественного значения (ср. Лаштапп 1977, 10) и приводит к пренебрежению проблемами референтности или первичности, связанными с концепцией трехчленного знака (ср., в частности, Gohlée 1992, 419).

На этом фоне «Миф, имя, культура» заслуживает особого внимания потому, что в ней радикально релятивизируется одностороннее стремление к образованию архисем или архизначений на уровне метаязыка. В данной статье Лотман и Успенский сопоставляют две «культуры», извлеченные не из реальных исторических данных, а из качеств двух знаковых типов: с одной стороны, из «дескриптивной» культуры, основанной на слове-понятии (означающем + означаемом), и, с другой, из «мифологической» культуры, основанной на имени (означающем + референте)²⁶. В мифологической культуре, как подчеркивают Лотман и Успенский, господствует «лишь» одноплановое имя, т.е. означающее, указывающее на референт, но не имеющее означаемого, и, следовательно, не располагающее возможностью обобщения через образование высшего семантического уровня. Однако не имея никакой семантики, имя, как приходится заключить, всегда будет недоступно процессу обобщения, происходящему в структуралистическом анализе. В результате сопоставления двух конкурирующих, как бы равноправных бинарных концепций знака, структуралистское стремление к недвумисленности заменяется постструктуралистским стремлением к неразрешимости, хотя и заметно, что авторы, в конечном итоге, не решаются поставить обе «культуры» на один уровень.²⁷

Согласно тезисам Лотмана и Успенского, культура имени отличается от культуры понятия по следующим критериям: мифологическая культура принципиально является одноплановой (в отличие от двухпланового мира дескриптивной культуры [1973, 283]); она представляет себе пространство как «совокупность отдельных объектов, носящих соб-

ственные имена» (а не как признаковый континуум [288]); она признает лишь язык объектов (а не метаязык [282]); она отождествляет слово с референтом (а не считает их сочетание произвольным); она понимает все буквально (не знает метафор [293]); она доступна лишь изнутри (не может быть переведена на иной уровень [293]); она тяготеет к омонимии (а не к синонимии [300]) и т.д. Крайне любопытным, с нашей точки зрения, является тот факт, что из изложений Лотмана и Успенского можно заключить, что одной культуре нельзя отдать предпочтение перед другой.²⁸ Итак, невысказанное заключение статьи можно выразить следующим образом: структура имени такова, что она может быть испытана лишь внутри себя, а не путем аналитических обобщений извне. Но если дело обстоит так, литературоведение должно выступать не только как *дескриптивная*, но и как *мифологическая* система.²⁹ Литературовед должен вести себя как мифологический человек постольку, поскольку он имеет дело с номинационной стороной текста, т.е. с отношением «означающее/референт». Ввиду того, что возвращение к «мифологическому» состоянию фактически невозможно, приходится «поднять» мифологические процессы на вторичный уровень, чтобы *симулировать* первичный, недоступный нам опыт. Такова и задача поэзии, которая, по мнению Лотмана и Успенского, посредничает между дескриптивными и мифологическими «культурами» (1973, 302). Таким образом, Лотман и Успенский закладывают основу для русского варианта деконструктивистского чтения,³⁰ которое, разумеется, обречено остаться нереализованным.

Вернемся, однако, к анализируемому тексту. Ввиду вышесказанного вполне очевидно, что слово «Гойя» выступает не в качестве понятия, собиравшего в течение стихотворения некую семантическую нагрузку, которую можно перевести в единую архисему, а в качестве *имени*, непосредственно затрагивающего другие «предметы» в тексте и, одновременно, являющегося затронутым ими. Цель этого взаимного касания не иерархизация «значений», не аутентичное переживание какого-л. авторского чувства, а *поэтическая симуляция опыта войны*, т.е. симуляция чужого нам – и автору³¹ – исторического опыта посредством лирического «я», выдающего себя за великого испанского живописца. Наша задача, как читателя, состоит не столько в установлении высшего семантического уровня, сколько в участии в симулированной предметности текста, в возвышенном погрязении, вызванном ритмической звонкостью текста и детски-магической (тавтологической) игрой именами.

Согласно вышеизложенному, одна из главных тем «Гойи» – симулированное уничтожение и воссоздание чувствительности вообще. Показа-

зательно в этой связи, что сначала расходятся план содержания и план выражения, чтобы сойтись в последних образах стихотворения. В плане содержания, например, тематизируется утрата зрения, голод, крайние ощущения холода и тепла («головня на снегу»), и, наконец, смерть субъекта. Когда повторяется восклицание «Я – Гойя!» в 9-ой строке, пространство уже холодно и опустошено, субъект ослеплен, нем и физически уничтожен. Подобно случаю «Бабьего Яра», фигура «я – мертвец» возможна лишь в мире постмодернизма, где любое явление может оказаться эквивалентным любому другому: в отождествлении субъекта с мертвецом реализуется характерная для постмодернизма «смерть» субъекта, которая, впрочем, происходит не в качестве «факта» или «события», а в качестве обратимой симуляции.

Показательно в данном отношении, что симулированное крушение субъекта и пространства сопровождается звуковой инструментровкой, позволяющей нам опутить поражение Родины и смерть субъекта как желанное: в раздробленных, звонких звуках имени «Гойя» сохраняется здоровое «ощущение жизни», только что разбившееся на уровне тематики.³² Крайнее противопоставление человеческой конечности ощущению наслаждения позволяет говорить о возвышенности в смысле Ж.Ф. Лиотара, т.е. о художественном изображении какого-то конца, какого-то неподвижного, страшного момента, который одновременно испытывается как наслаждение (ср. Lyotard 1985).

В этой связи не случайно, что при повороте к победе в стихотворении появляется новая, но вполне мотивированная звуковая тема: тема ВОЗНесенского! Звукосочетание «во» уже слышно в первой половине стихотворения (воронки, ворог, войны, городов, первого), но во второй половине заметно укрепляется, расширяясь за счет «оз», «воз», «вз», «не» и т.п.: грозди, возмездья, взвил, залпом, Запад, незваного, звезды, гвозди (В плане содержания, между прочим, тема «наслаждение» реализуется в выражении «грозди возмездья», причем излишне подчеркивать, что «гроздь» – символ наслаждения вообще.). Итак, личное имя «Вознесенский»,³³ выступающее в качестве магического помощника имени «Гойя», восстанавливает мир, разрушенный и опустошенный войной. Субъект буквально распадается на две части, имеющие форму бесконечных взаимных отражений (mis-en-abîme): «я», составленное из частиц ГОЙ и ВОЗ, представляет собой одновременно часть мира и художника, изображающего этот мир. Имена оказываются не только вездесущими носителями авторской тавтологичности по отношению к миру (ВОЗ и ГОЙ-Я – буквально во всем), но и выражением детски-нарцистского сознания, согласно которому ВОЗнесенс-

кий вступает в бой в решительный момент, чтобы завершить победу над нацистским врагом.

Было бы ошибкой, однако, предполагать, что имя ВОЗнесенский имеет лишь инструментальный, мстящий характер, т.е. служит магическим оружием, с помощью которого детское «я» (или симуляция этого «я» взрослым автором) уничтожает вторгнувшегося в свою страну врага. Как нам кажется, высший, «взрослый» смысл этой игры именами не столько в том, что имя может быть использовано инструментом против врага, сколько в том, что *поэтический субъект, в конечном итоге, не может быть отличен от врага, что он буквально делается частью его*: именно во фразе «Я пепел незваного гостя»³⁴ мы можем установить не что иное, как *магическое присутствие авторского «я» в прахе убитого врага*. Сочувствие субъекта к павшему немецкому солдату укреплено также эвфемизмом «незванный гость», заменившим «ворога» второй строки, в котором, между прочим, содержится и авторский мотив «во». Не различая между собой и другими, постмодернистский субъект может великодушно идентифицировать себя с остатками убитого противника. Это – примирительный жест,³⁵ едва ли соответствующий распространенной интерпретации стихотворения как выражения «народного гнева» (ср. Михайлов 1970, 44).

Последней задачей расширенного субъекта оказывается возведение памятника «пережитым» им происшествиям поражения и победы, смерти и воскрешения. Установленный им памятник, однако, соответствует специальным потребностям «шизоидного» постмодернистского мира, в котором не адекватно различается между целым и частью, между трансцендентным и имманентным (ср. Смирнов 1990б, 20): мемориальным местом становится *все небо*, в которое субъект вбивает «крепкие звезды, как гвозди», приравнивая, таким образом, символ имманентности (гвоздь) к символу трансцендентности (звезда). Это – музей как бы под *закрытым* небом, не позволяющим продолжения истории, которую он зафиксировал и сохранит для потомства. Победа «Гойи» – победа постмодернистского мировоззрения, симулирующего прошедшие, уже не доступные исторические события; это – победа тавтологического сознания, ставшего светом, чтобы восстановить и спасти этот свет через восстановление самого себя.

Существенную разницу между постмодернистским и модернистским моделированием отношения между «я» и миром можно показать на примере одного авангардистского текста, служащего непосредственным образцом для «Гойи». Это – «Усадьба ночью, чингисханы!» В. Хлебникова (1916, Хлебников 1986, 99):

Усадьба ночью, чингисхань!
 Шумите, синие березы.
 Заря ночная, заратустры!
 А небо синее, моцарты!
 И, сумрак облака, будь Гойя!

В данном тексте обнаруживается типичная для Хлебникова мифопоэзия, согласно которой поэт обращается к природе с вызовом, чтобы она стала подобной моделирующему ее демиургу. Показателен в этом отношении повелительный тон обращения: демиургическое «я», советуя природе «будь гениальным художником» (как я), остается *трансцендентным* этой природе, т.е. разница между внешним и внутренним, между «я» и «природой» дана еще в полной мере.³⁶ В «Гойе», напротив, эта граница прозрачна и подвижна: художник сводится к предметному имени, растворившемуся в изображаемом им мире. Вознесенский-постмодернист, в отличие от Хлебникова, покидает «высшее», безопасное место демиурга, чтобы стать частью изображаемого им мира. Восклицание «Я – Гойя!» – это не повеление, а тавтологическое утверждение полного тождества: поэт больше не в состоянии повелевать той природе, к которой он относится как эквивалентная величина. И так, в модернизме лирический субъект, как бы он ни подвергался раздроблению, сохраняет для себя власть над вещами: он остается двигателем истории, последней инстанцией всех происходящих в этом мире операций. В постмодернизме Вознесенского, напротив, субъект одновременно находится во властном и подвластном состоянии, не позволяющем разрывания какого-л. стремления к утопии.³⁷

Интересно указать на то, что самый стиль «Гойи» распадается на две совершенно разных плоскости: на смелую авангардистскую игру именованим и на довольно банальную патриотическую образность, напоминающую советскую поэзию 40-х годов. Как превратить «Гойю» в совсем конвенциональное военное стихотворение убедительно продемонстрировал сам Вознесенский в сборнике *Зарево* (Вознесенский 1970), представляющем собой «книгу-альбом о Великой Отечественной войне»: там, рядом с типичными стихами, вроде «Жди меня» К. Симонова или «Солдат» Ст. Щипачева, мы находим «Гойю» без *всех строк, соответствующих схеме «Я – Гойя»*. Авангардистский слой, иными словами, отбрасывается, чтобы выделить слой «патриотический». Такая абсолютная разделимость художественного построения на две стилиевых плоскости сильно напоминает излюбленный прием концептуалистических живописцев, сопоставляющих два разных онтологически-стилистических фона (как, например, в «Горизонте» или «Славе КПСС» Э. Булатова, где мирно сосуществуют фон трехразмерный, соцреалисти-

ческий и фон двухразмерный, авангардистский [ср. анализ в Groys 1988, 90-93]). Таким образом, в «Гойе» возникает типичная для постмодернизма индифферентность между двумя «несовместимыми» эстетическими кодами: кодом исторического авангарда и кодом военной поэзии сталинского времени. «Новаторство» постмодернизма состоит не в создании «нового», уникального стиля, как требовалось в модернизме, а в инсценировке индифферентности между разными, «непоходящими» друг к другу кодами. «Шизофрения» или «шизоидность» субъекта обусловлена невозможностью выбрать между этими кодами (и наоборот: нерешимость по отношению к кодам обусловлена неспособностью субъекта предпочитать один другому). Здесь нельзя установить какое-то недвумысленное каузальное отношение между субъектом и окружающим его контекстом.

Ввиду того, что постмодернизм не стремится к стилистической оригинальности, нас не должен поражать тот факт, что эмфатический ритм и виртуозная инструментовка «Гойи» прямо списаны с четвертой главы поэмы «Лейтенант Шмидт» Пастернака³⁸ (Часть первая). Ср. первые 12 строк:

Октябрь. Кольцо забастовок.
 О ветер! О ада исчадь!
 И моря, и грузов, и клад
 Летящие пряди.
 О буря брошюр и листовок!
 О слякоть! О темень! О зовы
 Сирен, и замки и засовы
 В начале шестого.

От тюрем – к брошюрам и бурям,
 О ночи! О вольные речи!
 И залпам навстречу – увечья
 Отвесные свечи.

Не менее важную роль играют лексика и тематика пастернаковской поэмы: к явным заимствованиям относятся как восклицательное «О»,³⁹ так и фраза «залпом на Запад» (ср. «и залпам навстречу»). Главная тема «Лейтенанта Шмидта» – пассивное самопожертвование героя, устанавливающего перед своей казнью, что «Я был из ряда выделен/ Волной самой стихии» (III, 8). Это – не далеко от темы поэтического субъекта, вполне растворившегося в мире, чтобы спасти его. Существенная разница, однако, состоит в том, что смерть Шмидта маркирует новый исторический этап («Я знаю, что столб, у которого/ Я стану, будет гранью/ Двух разных эпох истории», III, 8), тогда как раздробление и

восстановление субъекта в «Гойе» можно осмыслить лишь как постисторический феномен – ведь это *симуляция* предыдущих, уже совершенных событий, а не веха, отмечающая новую, небывалую историческую эпоху (Новая, постмодернистская эпоха оказывается «лишь» повторением предыдущих эпох.).

6. Заключение

Одной из главных проблем при описании постмодернистской эстетики следует считать ее типичный отказ от новшества, от претензий на создание совсем «новых» форм. Являя собой набор разных, уже известных элементов или симуляцию уже происшедших событий, постмодернистские тексты легко могут быть отождествлены с предпостмодернистскими приемами и наоборот: к тому же, распространенное в постмодернизме трансисторическое мышление не признает существенной разницы между прошлым и настоящим, старым и новым. И так, чтобы достичь наиболее точного определения одного аспекта постмодернистской поэзии, мы намеренно выбрали одну инвариантную фигуру, предвосхищающую максимализм постмодернистского субъекта, но в то же время позволяющую реконструкцию диахронических трансформаций этого максимализма от раннего модернизма Уитмена через футуризм к раннему (непрограммному) постмодернизму Евтушенко и Вознесенского. Специфика постмодернистского максимализма состоит в том, что огромный, расширенный субъект является оторванным от какого-то достоверного онтологического начала (природы, мифопоэзии, утопического детерминизма, коммунизма и т.п.). Главный двигатель этого «я» – испытание прежнего (модернистского) опыта при неопасных для себя условиях симуляции (постмодернистский субъект повторяет ту историю, проглотившую и разможившую модернистов, в качестве игры, правила которой являются непостоянными, заменимыми). В случае Евтушенко симуляция еврейства лирическим «я» приводит к симулированной провокации советской идеологии: семантическое построение текста позволяет обобщение и растворение всех содержащихся в нем значений и суждений. (Этот процесс продолжается и во внетекстовой действительности.) В случае Вознесенского раздробление имен в плане выражения позволяет сенсуалистическую симуляцию ужасов войны: симуляция может быть истолкована и как детски-нарцисстская игра в героизм, и как примирительный, великодушный жест по отношению к бывшему врагу. «Гойя», в свою очередь, носит характер многочленной тавтологии, многогранного *mis-en-abîme*.

Следует подчеркнуть, что постмодернизм обоих текстов оказывается более сложным, чем поверхностная игра цитатами или легкомысленный отказ от «святого» наследия модернизма. Пафос раннего советского постмодернизма состоит именно в желании поправить поражения и недостатки модернизма, в желании повторять историю, не делая роковые ошибки предшественников.

Примечания

- ¹ Не очень многочисленные работы о постмодернизме в русской литературе можно разделить на следующие категории: а) работы, ориентированные на стилистические представления о западном постмодернизме (Н. Schmid 1986, Leitner 1988); б) работы, реагирующие на тезисы постструктуралистской философии (Groys 1988, Smirnov 1990a, 1990b, 1991); в) довольно своеобразные попытки описать феномен на основе терминов, независимых, главным образом, от западной дискуссии (Эпштейн 1989, Липовецкий 1991).
- ² Следует подчеркнуть и существование мнений, не соглашающихся с определением постмодернизма как уже наступившей исторической эпохи. В этом отношении вырисовываются две линии аргументации: а) постмодернизм рассматривается как консервативный, вредный узурпатор модернизма или просвещения и поэтому отрицается (ср. Graff 1975, Havelmas 1983); б) постмодернизм представляется как феномен, трансцендирующий историческое мышление вообще (ср. обсуждение в Gumbrecht 1991, 369). В первом случае не исторический, а скорее идеологический характер постмодернизма является спорным; во втором случае подтверждается лишь известный феномен, согласно которому нельзя определить историческую специфику эпохи совсем *изнутри* этой эпохи (подобная проблема, например, возникает при определении символизма, приверженцы которого считали все предыдущие [положительные] эстетические явления «символистскими»). Подробную типологию и критику разных точек зрения выдвигает Jameson 1991, 55-66.
- ³ Цитируется по переводу К. Чуковского (Уитмен 1955, 47-103).
- ⁴ Расширение «я» до «мы» у Уитмена неизвестно, разве что в буквальном смысле: например, в стихотворении «Сомкнутым строем мы шли» (Уитмен 1955, 199) имеется в виду полк солдат, к которому принадлежит поэт; от этого коллектива поэтическое «я» быстро отделяется.
- ⁵ Ср. Baudrillard 1983, 74, Jameson 1992, 26-31, Deleuze and Guattari 1992, *passim*. Шизофреник, как правило, не способен различать между разными временными состояниями (он испытывает все временные

состояния как настоящие [Jameson 1992, 27]); в самом широком смысле, он лишен способности отделять внутреннее от внешнего, имманентное от трансцендентного мира (Smirnov 1991, 206).

- 6 Ср. Смирнов 1990а, 9-16 (немецкий перевод = Smirnov 1991).
- 7 Ср. определение Смирнова (Смирнов 1990б, 11): «субъект абсолютизируется и делается собственным объектом».
- 8 Уместно указать и на фигуру «шизонарцисса», выдвинутого И. Смирновым (ср. Смирнов 1990б, 21). Типичная для постмодернизма нерешимость регулярно приводит к образованию категорий, в которых мирно сосуществуют различные понятия.
- 9 Цитируется по Евтушенко 1983, 1:316. Данный текст незначительно отличается от оригинала, опубликованного в *Литературной газете* за сентябрь 1961, 112. Реагируя, якобы, на «злоупотребление» его стихотворением на Западе, Евтушенко в 1963 г. вложил в оригинал новую, довольно неуклюжую виньетку, согласно которой русские крестьяне спасают еврейскую девушку от нацистов (ср. скептический отклик на этот вариант в Wiehn 1991, 260-261).
- 10 В теории постмодернизма понятие симулякрума представляется как знак, больше не связанный с каким-л. референтом: согласно словупотреблению Ж. Бодриера, следует говорить о симулякруме второй степени, т.е. о совершенно «пустом» знаке, не имеющем никакого референтного отношения, и, следовательно, вполне заменяющем или вытесняющем референт. В результате, возникает «гиперреальный» порядок (*l'hyperréel*), в котором симуляция оказывается более действительной («более реальной»), чем какие-л. предметные происшествия. В качестве общего примера гиперреальности Бодриер (1988, 168) приводит случай симулянта: в результате того, что успешная симуляция вызывает симптомы симулируемого заболевания, первичное, предметное состояние заболевания становится зависимым от вторичного действия симуляции, не имеющей другого содержания, кроме репродукции самого себя.
- 11 Подробные обстоятельства публикации описаны Вайлем и Геннисом 1985, 184-185.
- 12 С Уитменом Евтушенко несомненно был хорошо знаком: в своей автобиографии он пишет о том, что «упивался широтой Уитмена» (цит. по Чемесовой 1964, 133). В «Бабьем Яре», прежде всего, бросается в глаза образец «Я – этот загнанный раб» (ср. «Я – это Анна Франк») и образ антропоморфических трав: «Над Бабьим Яром шелест диких трав./ Деревья смотрят грозно, по-судейски».

- ¹³ Полное господство зла в универсуме Бодриера можно понимать как инверсию мира лейбницевского монизма, в котором возможно лишь добро и в котором в каждой монаде отражается Божий Разум. Как нам кажется, симулякры второй степени – не что иное, как лейбницевские монады, лишённые их основания в этом Разуме.
- ¹⁴ Типичная для Маяковского проекция советской власти на все явления («советская стройка, советское знамя, советское солнце») глубоко чужда постмодернистскому сознанию: ср., например, такие «экологические» стихи Евтушенко, как «Баллада о нерпах» (Евтушенко 1983, I:409-410), в которой осуждается эксплуатация природы не только капитализмом, но и социализмом. Ср. также определение аэропорта Вознесенским как «акредитованного посольства озона и солнца», согласно логике которой солнце представляется самостоятельной политической властью (см. «Ночной аэропорт в Нью Йорке», Вознесенский 1964, 67).
- ¹⁵ Ср. Смирнов (1990, 527).
- ¹⁶ Ср. также Баудриллиард 1988, 171: «When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning». Джеймсон (Jameson 1991, 19-25) трактует «ностальгическую» установку постмодернизма, согласно которой прошлое воссоздается не через достоверную репрезентацию каких-то исторических содержаний, а через аллюзии, позволяющие представить какого-то временного отрывка в качестве стилистического «чувства», вроде «пятидесятизма», «шестидесятизма» и т.п.
- ¹⁷ Фигура музея (или мавзолея), между прочим, встречается и в других стихах Евтушенко, трактующих злободневные события. Так, например, в «Наследниках Сталина» (1962) лирический субъект (который, кстати, ведет себя не менее шизофренически, чем в «Бабьем Яре») боится воскресения мертвого Сталина и предлагает меры, чтобы воспрепятствовать его возвращению из гроба; в «Паноптикуме в Гамбурге» (1963) лирический субъект обращается к восковым фигурам, как будто они живые и предлагает выставление живых, враждебных ему политиков в паноптикуме.
- ¹⁸ Любовь Евтушенко к парадоксальности и обобщению широко известна. Ср., например, высказывание в его *Автобиографии рано созревшего человека* (вышедшей в свет впервые во французском переводе под названием *Autobiographie précoce*, Paris 1963, цитирована по Чемесовой 1964, 128): «Я презираю национализм. Для меня весь мир состоит только из двух наций: хороших людей и людей плохих. Я – патриот интернациональной нации хороших людей.» Стремление Евтушенко к пустому обобщению и механистической парадоксальности критикует, в особенности, Синявский 1967, 125-128.

- ¹⁹ Ввиду распространенности этого мотива в поэзии Евтушенко нельзя не согласиться с И. Смирновым (1990а, 529), что «опустошенность понятия о будущем [или опустошенность любого другого понятия — Р.Э.] означает, что у постмодернистского субъекта есть только один модус бытия-в-современности — „ein Unterwegssein“».
- ²⁰ В интервью с датскими учеными Лоридсен и Далгардом Вознесенский указывает на общую традицию, связывающую Уитмена, Маяковского, А. Гинсберга и, как следует предположить, самого себя (ср. Lauridsen and Dalgard, 1990, 45).
- ²¹ Показателен в этом отношении своеобразный, звуковой характер этих ассоциаций. Также интересно указать на тот факт (который, быть может, является совсем случайным), что Гойя был глух. Стихотворение, во всяком случае, черпает из звучности, недоступной живописцу.
- ²² Ср. заметки об имени у Лотмана 1973, 284.
- ²³ Резкую критику бинаризма в советском структурализме выдвигает Fleischer 1989 (passim). Ср. также общую критику бинаризма в структуралистическом подходе у Goriée 1992.
- ²⁴ Лотман 1965, 27 и 1970, 49-63. Отмеченный Лотманом феномен «парной внутренней перекодировки» не играет роли в художественном тексте; феномен «множественной внутренней перекодировки» в плане выражения (образование «музыкальных» соотношений в тексте) подвергается семантизации на уровне метаязыка.
- ²⁵ В данном отношении М. Флейшер (Fleischer 1989) ошибается, предполагая, что понятие референта вполне вытеснено из семиотической модели Лотмана.
- ²⁶ В частности, авторы колеблются между определением имени как семиотического феномена, равноправного дескриптивному понятию, и определением имени как асемиотического, архаического или детского явления. В одном месте говорится о «номинативном семиозисе» (1973, 295) относительно мифологической культуры, в другом о том, что «мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как асемиотическое» (1973, 287). В данном случае, Лотман и Успенский находятся на самом пороге постструктурализма, но этот порог, в конце концов, не переходят.
- ²⁷ Ср. высказывания у Лотмана и Успенского 1973, 301-302. Отрицая линейное, прогрессивное движение от мифа к науке, авторы по-своему формулируют проблему, впервые изложенную Т.А. Адорно и М. Хоркхаймером в книге *Dialektik der Aufklärung* (1944). Согласно

этой диалектике, прогресс науки (просвещения) оказывается неотделимым от мифологической, природной культуры, которую она хочет вытеснить. Иначе говоря, вполне преодолевши мифологическое мышление, сама наука непременно станет мифологической, тоталитарной: признание неразумного, необъяснимого «другого» является гарантией для дальнейшего движения просвещения вообще.

- 28 К подобному заключению приходит Ж. Деррида (Derrida 1967, 409-428), анализируя «научное» отношение антрополога Леви-Стросса к исследуемому им «примитивному» человеку и устанавливая, что «научная» методология антрополога незаметно приравнивается к «мифологической» практике брицолога (свободному составлению разнородных частей).
- 29 Подобное, по нашему мнению, имеет в виду Поль де Ман, требуя «метафорического» и «буквального» чтений текста (ср., в особенности, главу «Semiology and Rhetoric» в De Man 1979, 3-19).
- 30 В 1941-г. А. Вознесенскому исполнилось всего восемь лет.
- 31 Дионисийское раздробление и «страдание» имени в тексте напоминают приемы, которыми пользуется В. Хлебников (см., в частности, Hansen-Löve 1988, 154-155). Специфика «Гойи» по отношению к хлебниковской мифопоззии обсуждается ниже.
- 32 Поэтому не случайно, что Вознесенский называет «Гойю» «первым “моим” стихотворением» (цит. по Михайлову 1970, 45; ср. также Вознесенский 1984, 34).
- 33 Такое чтение, разумеется, зависит от интерпретации данной фразы как самостоятельного предложения. Если читать «пепел незваного гостя» как грамматическое добавление фразы «взвил залпом на Запад», то остается лишь инструментальный, мстящий характер.
- 34 Любопытно отметить, что тема примирения врагов играет некую роль и в поэзии Уитмена о Гражданской войне в Америке (ср., например, «Reconciliation» в *Leaves of Grass*: «For my enemy is dead, a man divine as myself is dead, / I look where he lies white-faced and still in the coffin – I draw near, / Bend down and touch lightly with my lips the white face in the coffin» [Whitman 1958, 287]).
- 35 Ср. в этой связи остроумное замечание Б. Гройса относительно отношения авангардистского художника к создаваемому им миру:

Der Avantgarde-Künstler, der sich an die Stelle Gottes gesetzt hat, ist der von ihm zu schaffenden Welt transzendent, er gehört irgendwie nicht zu ihr, hat in ihr keinen Platz, denn der Mensch ist

aus der Kunst der Avantgarde verschwunden. So kommt, nicht ganz zu Unrecht, die Vermutung auf, der Avantgarde-Künstler schaffe zwar eine neue Welt, bleibe selbst jedoch der alten Welt – der Kunstgeschichte, der Tradition – verhaftet, bleibe, wie Moses, an der Schwelle des Gelobten Landes zurück. (Groys 1988, 64)

- ³⁶ Проблематику тавтологической субъективности у Вознесенского У. Шпенглер (Spengler 1973) подвергает интересной, но, на наш взгляд, не адекватной критике. Исходя из поздней модернистской эстетики Т.А. Адорно, Шпенглер устанавливает ряд «недостатков» лирического «я», которое определяется как «шизофреническое» (1973, 162) или «тавтологическое» (169); по мнению Шпенглера, «я» слишком быстро примиряется с состоянием слабости (165); «бестактно» тематизирует самое себя при изображении аутентичного несчастья других (168); пользуется «банальными» образами, не имеющими высокого, трудно разрабатываемого значения (168-169), как это требуется в модернизме, и т.п. Отмеченное (и отвергнутое) Шпенглером безразличие вознесенского «я» к диалектическому познанию и к утопическому стремлению точно маркирует границу между постмодернистской и модернистской идеологией.
- ³⁷ Цитируется по Пастернаку 1961, 139-176. По собственному высказыванию Вознесенский «боготворил» Пастернака, протектировавшего молодого поэта уже в школьном возрасте (ср. главу «Мне четырнадцать лет», Вознесенский 1984).
- ³⁸ Мало того, уникальная для поэзии Пастернака восклицательность четвертой главы сильно напоминает стиль Уитмена (строгая метричность, напротив, нетипична для американского поэта):

О темнота! Безответность!
О! Я болен тоской моей!

О желтый нимб в небесах близ луны, опутившейся в море!

О грустное отраженье в воде!

О голос! О скорбное сердце!

О мир – и я, безответно поющий, безответно поющий всю ночь!

(Из поэмы «Из колыбели, вечно баюкавшей»,
Уитмен 1955, 173)

Литература на иностранных языках

- Bertens, H. and Fokkema, D. (eds.) 1986. *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 Sept. 1984, University of Utrecht*. Philadelphia.
- Baudrillard, J. 1983. *Les Stratégies fatales*. Paris.
- Baudrillard, J. 1988. «Simulacra and Simulations», *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Stanford, 166-184.
- Baudrillard, J. 1990. *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris.
- Best, S. and Kellner, D. 1991. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. New York.
- De Man 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1992. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. 6th Printing. Minneapolis.
- Derrida, J. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris.
- Fleischer, M. 1989. *Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule*. Tübingen.
- Frank M., Raulet, G., van Reijen, W. v. 1988. (Hrsg.) *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt /M.
- Gorlée, D. 1992. «Symbolic Argument and Beyond: A Peircean View on Structuralist Reasoning.» *Poetics Today* 3, 407-423.
- Graff, G. 1975. «The Myth of the Postmodernist Breakthrough». *Triquarterly* 26, 383-417.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München.
- Gumbrecht, H. 1991. «Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche», R. Weimann, H. Gumbrecht (Hrsg.), *Postmoderne – Globale Differenz*. Frankfurt /M, 366-369.
- Habermas, J. 1983. «Modernity – An Incomplete Project», H. Foster, (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend 1983, 3-15.

- Hansen-Löve, A. «Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm». *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 21*, 135-224.
- Hassan, I. 1975. *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*. Urbana.
- Henleys, R. 1964. *Die nationalsozialistischen Gewaltverbrechen. Geschichte und Geist*. Stuttgart.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham.
- Lachmann, R. 1977. «Zwei Aspekte der Textbedeutung bei Jurij Lotman», *Russian Literature* 5, 1-36.
- Lauridsen, I., Dalgard, P. 1990. *The Beat Generation and the Russian New Wave*. Ann Arbor.
- Leitner, A. 1988. «Andrej Bitovs Puschkinhaus als postmoderner Roman», *Wiener Slawistischer Almanach* 22, 213-236.
- Liotard, J.-F. 1985. «Le sublime et l'avantgarde», *Poesie* 34 (1985), 97-109.
- McHale 1987. *Postmodernist Fiction*. New York.
- Schmid, H. 1986. «Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amal'rik, Aksenov.», D. Fokkema, H. Bertens (ed.) *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 Sept. 1984, University of Utrecht*. Philadelphia.
- Sedlmayr, H. 1955. *Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt/M.
- Spengler, U. 1973. «Zur Lyrik Andrej Voznesenskij», P. Brang, H. Jaschke (Hrsg.), *Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau, August 1973*. Luzern, 159-173.
- Smirnov, I.P. 1991. „Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne“, M. Titzmann (Hrsg.) *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 205-219.
- Welsch, W. 1988. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim.
- Whitman, W. 1958. *Leaves of Grass and Selected Prose*. Ed. S. Bradley. 7th Printing. New York.

Wiehn, E.R. (ed.) 1991. *Die Shoah von Babij Jar. Das Massaker deutscher Sonderkommandos an der jüdischen Bevölkerung von Kiew. 1941. 50 Jahre danach zum Gedenken*. Konstanz

Л и т е р а т у р а

Абиева, Н. 1986. «Начало знакомства с Уолгом Уитменом в России», *Русская литература* 4, 185-195.

Вайл П., Геннис, А. 1985. «Строительство утопии», *Грани* 137, 157-191.

Вознесенский, А. 1964. *Антимиры*. Москва.
1984. *Прорабы духа*. Москва.

Вознесенский, А., Трахман, М. 1970. *Зарево*. Москва.

Дёринг-Смирнов, Р., И. Смирнов. 1982. *Очерки по исторической типологии культуры*. Salzburg.

Евтушенко, Е. 1983. *Собрание сочинений в трех томах*. Москва.

Липовецкий, М. 1991. «Закон крутизны», *Вопросы литературы*, Ноябрь-Декабрь, 3-36.

Лотман, Ю. 1970. *Структура художественного текста*. Москва.

Лотман и Успенский 1973. «Миф, имя, культура». *Труды по знаковым системам* 6, 282-303.

Маяковский, В. 1955. *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Москва.

Михайлов, А. 1970. *Андрей Вознесенский. Этюды*. Москва.

Пастернак, Б. 1961. *Стихи и поэмы. 1912-1932*. Ann Arbor.

Синявский, А. 1967. «В защиту пирамиды», *Грани* 63, 114-139.

Смирнов, И.П. 1990а. «От авангарда к постмодернизму (темпоральная мотивика)», E. de Haard, T. Langerak, W.G. Weststeijn (eds.), *Semantic Analysis of Literary Texts*. Amsterdam, 525-531.
1990б. *Бытие и творчество*. Marburg.

Уитмен, Уолт. 1955. *Листья травы*. Москва.

Хлебников, В. 1986. *Творения*. Москва.

Чемесова, А. «Певец "переходного" поколения», *Грани* 55 (1964), 124-151.

Чуковский, К. 1984. *Мой Уитмен*. Москва.

Эпштейн М. 1989. «Искусство авангарда и религиозное сознание». *Новый мир* 12 (1989), 222-235.

Эренбург, И. 1977. *Стихотворения*. Ленинград.

Peter V. Zima

ZUR KONSTRUKTION VON MODERNE UND POSTMODERNE

Probleme der Periodisierung

Stärker als die meisten anderen Epochenbegriffe, an die wir uns mittlerweile gewöhnt haben, fordern Definitionen von *Moderne* und *Postmoderne* zum Widerspruch heraus. Dies mag u.a. damit zusammenhängen, daß diese beiden Begriffe einen Zeitraum bezeichnen, dem wir alle noch angehören so daß jeder Versuch, ihn eindeutig zu bestimmen, unsere Gemüter erregt. Jeder von uns meint, selbst noch am besten zu wissen, in welcher Zeit er lebt, und spricht – bewußt oder unbewußt – seinem Nachbarn das Recht ab, ihn – gleichsam von oben herab – einer Epoche zuzuordnen.

Man könnte daher geneigt sein, denjenigen recht zu geben, die meinen, daß es verfrüht sei, Moderne von Postmoderne unterscheiden zu wollen, und sich vorsichtshalber der Renaissance oder dem Barock zuzuwenden. Bei näherem Hinsehen stellt sich allerdings heraus, daß auch die Begriffsbestimmung der Renaissance umstritten ist, obwohl sie die Gemüter nicht in dem Maße erregt wie die Moderne. Dennoch entrüstet sich noch Anfang der 70er Jahre der Komparatist Ulrich Weisstein über Van Tieghems Versuch, Villon und Rabelais dem Mittelalter, Montaigne und die Pléiade-Dichter (Ronsard, Du Bellay) hingegen der Renaissance zuzurechnen, die bei Van Tieghem ganze 40 Jahre währt, während sie sich bei Weisstein über drei Jahrhunderte erstreckt: vom 14. bis ins 16. Jahrhundert.¹

Hier wird deutlich, daß der polymorphe Charakter von Moderne und Postmoderne keine Anomalie ist, die der vernünftige Philologe durch eine Flucht in vergangene Zeiten zu meiden hat, sondern ein Grundcharakteristikum aller Periodisierungs- und Klassifikationsversuche in der Literaturgeschichte. Ich würde noch weiter gehen und behaupten, daß gerade in dem Versuch, *Moderne* und *Postmoderne* zu definieren, das Grundproblem aller Periodisierungssysteme in Erscheinung tritt: *die Tatsache, daß jede Periode – Romantik, Realismus, Moderne und Postmoderne – eine nur mögliche Objektkonstruktion ist, die nicht hypostasiert, sondern dem theoretischen Dialog zugänglich gemacht werden sollte.*

1. Dekonstruktion, Konstruktivismus und Semiotik

Die Erkenntnis, daß sich Periodenbegriffe manchmal im Nichts auflösen, wenn man sie unter die Lupe nimmt, d.h. verschiedene Begriffsbestimmungen miteinander vergleicht, führte in der amerikanischen Dekonstruktion zu einer radikalen Kritik an der Literaturgeschichte. J. Hillis Miller, einer der prominentesten Vertreter dieser Denkrichtung, hält Periodenbezeichnungen für reine Fiktionen, die es mit Hilfe der an der Universität Yale entwickelten dekonstruktiven Analyse zu zersetzen gilt: "Even if one accepts the notion that period names are fictions through and through, baseless performatives, one would need to explain their complex function in the institutionalised study of literature – for example in American colleges and universities."² Periodenbegriffe erscheinen hier also als "baseless performatives", und eine Seite später fallen sie der "rhetorischen" oder, wie Miller sagt, der "tropologischen" Analyse zum Opfer: "One way to see the complexities of what might be meant by calling period names fictions is to observe that they are all figures of speech. They are therefore open to tropological analysis."³

Mit anderen Worten: Wenn es nach diesem Vertreter der Dekonstruktion ginge, würden sich die verschiedenen Periodenbegriffe, mit denen wir es seit Jahrhunderten zu tun haben, als reine Fiktionen und Sprachfiguren im Nichts auflösen. Tatsächlich stellt man immer wieder fest, daß den Klassifikationen der Literaturgeschichte bisweilen Willkür anhaftet und daß z.B. die Trennung von Moderne und Postmoderne ebenso umstritten ist wie die von Mittelalter und Renaissance. So vergleicht beispielsweise Uwe Japp die disparaten Kriterien, die der Abgrenzung von Moderne und Postmoderne dienen, und stellt im Anschluß an die kontroversen Klassifikationsversuche von David Lodge und Ihab Hassan fest: "Bei solcher Weite der Kriterien verwundert es nicht, wenn z.B. Joyce zugleich modern und postmodern ist bzw. sein soll."⁴ Angesichts der Überdehnung des Postmoderne-Begriffs verspürt auch Umberto Eco ein gewisses Unbehagen: "Eco befürchtet denn auch, daß bei solcher Ausdehnung ihrer Bedeutung die Kategorie der Postmoderne demnächst bei Homer angelangt sein werde."⁵ Es fragt sich deshalb, ob die extreme Skepsis der Dekonstruktivisten nicht – zumindest teilweise – berechtigt sei. Sind Epochenbegriffe nicht letztlich doch Fiktionen, wie Hillis Miller sagt, die auf willkürlichen Entscheidungen einzelner Autoren oder Autorengruppen gründen?

Meine Antwort lautet: Perioden sind durchaus als Fiktionen aufzufassen, jedoch nicht im Sinne der Dekonstruktion, die die Möglichkeit eines historiographischen Diskurses anzweifelt, sondern im Sinne des Konstruktivismus und der Semiotik, die ganz zu Recht davon ausgehen, daß alle unsere Erkenntnisse nur als kontingente Objektkonstruktionen möglich sind. Wir nehmen, wie schon Sextus Empiricus und Immanuel Kant wußten, Gegenstände nicht unmittelbar,

sondern nur als konstruierte wahr, und unsere Konstruktionsprozesse sowie deren Ergebnisse weichen häufig voneinander ab. Die Tatsache, daß das Licht sowohl als *Partikel* als auch als *Welle* konstruierbar (wahrnehmbar) ist, ist ein Gemeinplatz der Physik, der die Gemüter zeitgenössischer Wissenschaftler kaum noch erregen wird. Womöglich werden sich auch die Literaturwissenschaftler eines Tages zu der Ansicht durchringen, daß James Joyce sowohl als moderner als auch als postmoderner Autor (re-) konstruiert werden kann.

Insgesamt ist den radikalen Konstruktivisten John Richards und Ernst von Glasersfeld recht zu geben, wenn sie von unserer Wahrnehmung sagen: "Daher gibt es keine Ebene, die als organisationsfreie Wahrnehmung bezeichnet werden könnte. Es gibt keine Trennung von Wahrnehmung und Interpretation. Der Akt des Wahrnehmens ist der Akt der Interpretierung."⁶ Auf die Periodisierung angewandt, bedeutet dies, daß Literaturwissenschaftler, Kritiker oder Schriftsteller bestimmte Autoren oder Künstler auswählen (Selektion) und die vieldeutigen Texte dieser Autoren entsprechend interpretieren und in die literarische Evolution einordnen. Bekanntlich erzählt ein Marxist wie Georg Lukács die Geschichte der europäischen Literatur anders als Ernst Bloch, die russischen Formalisten oder die französischen Surrealisten. Während Lukács von Goethe, Walter Scott und Balzac ausgeht und die Texte dieser Autoren als "realistisch" einstuft, berufen sich die Surrealisten auf die onirischen Experimente der Romantik und die russischen Formalisten (Futuristen) auf die experimentellen Texte einer Avantgarde *avant la lettre*: etwa auf Laurence Sternes *Tristram Shandy*-Roman. Natürlich werden diese vieldeutigen Texte von Lukács, den Surrealisten und den Formalisten interpretiert (monosemiert), und vor allem der Hegelianer Lukács neigt dazu, seine Interpretationen den Objekten gleichzusetzen, sie mit den Texten zu identifizieren.

Dies jedoch ist ein ideologischer Trick, den nicht nur die Autoren der Kritischen Theorie durchschauten, sondern auch der Semiotiker Luis J. Prieto, der lange bevor der Radikale Konstruktivismus im deutschen Sprachraum zu einer Modeerscheinung wurde, schrieb: "Die Erkenntnis einer materiellen Realität ist ideologisch, wenn das Subjekt die Grenzen und die Identität des Objekts, zu dem diese Realität für es geworden ist, als in der Realität selbst befindlich betrachtet, d.h. wenn das Subjekt der Realität selbst die *Idee* zuspricht, die es aus ihr konstruiert hat. Das Subjekt einer ideologischen Erkenntnis ist sich dann dieser Konstruktion nicht bewußt und hat a fortiori keine Ahnung von der Rolle, welche eine Praxis darin spielt."⁷ Dies ist im großen und ganzen eine Argumentationsweise, die sich auch die radikalen Konstruktivisten zu eigen machen könnten; allerdings unterscheiden sie sich wesentlich von der materialistischen Semiotik Prietos durch ihr *penchant* zu Idealismus und Solipsismus, den ich für einen entscheidenden Nachteil dieser Betrachtungsweise halte.

Prietos semiotische Theorie scheint mir auch deshalb aufschlußreicher zu sein als die konstruktivistische, weil sie in der Lage ist, den Periodisierungsprozeß als einen narrativen Vorgang, d.h. als *Diskurs, narrative Struktur* und *Aktantenmodell* im Sinne von Greimas aufzufassen. Wie wichtig das Erzählen nicht nur für die Literaturgeschichte, sondern auch für die Geschichtswissenschaft ist, hat Anfang der 80er Jahre der Historiker Werner Schiffer erkannt, als er die Bedeutung von Arthur C. Dantos Philosophie für den geschichtswissenschaftlichen Diskurs hervorhob: "Vor allem Dantos nicht nur geschichts-, sondern ebenso erzähltheoretisch provozierende Kernthese – die Form der Erzählung sei bereits eine *Form der Erklärung* – ist bisher nicht genauer auf ihre Tragfähigkeit und ihre Konsequenzen überprüft worden."⁸

Tatsächlich zeigt sich sowohl in der Geschichtswissenschaft als auch in der Literaturgeschichte, daß die Form der Erzählung (etwa die Erzählerperspektive oder das Aktantenmodell im Sinne von Greimas) eine Form der Erklärung beinhaltet: etwa wenn Lukács die Geschichte der Literatur vom "kritischen" zum "sozialistischen" Realismus erzählt und dabei die Moderne Kafkas oder der Avantgarde als "Dekadenzerscheinung" zu erklären versucht, oder wenn neuerdings Umberto Eco in seiner Nachschrift zum Roman *Der Name der Rose* erklärt, weshalb "die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann."⁹ In beiden Fällen haben wir es mit narrativen Konstruktionen zu tun, die bestimmte Erscheinungen (Moderne, Avantgarde) und Vorgänge (vom kritischen zum sozialistischen Realismus, von der Moderne zur Postmoderne) erklären sollen. Den beiden – ideologisch und theoretisch so verschiedenen Autoren – ist allerdings gemeinsam, daß sie über die semantischen und narrativen Verfahren, die ihre marxistischen und postmodernen Objektkonstruktionen hervorbringen, nicht nachdenken. Sie neigen dazu, ihre Diskurse mit der Wirklichkeit (d.h. mit ihren Objekten oder Referenten) zu identifizieren. Deshalb möchte ich im folgenden die Verfahren meiner Objektkonstruktion "bloßlegen", um es mit Viktor Sklovskij zu sagen.

2. Moderne und Postmoderne: Von der Ambivalenz zur Indifferenz

Meine Hauptthese, die den Übergang von der modernen zu einer postmodernen Literatur plausibel machen soll, weist als solche bereits eine narrative Struktur auf. Ich gehe davon aus, daß die Texte der Moderne von der Problematik der *Ambivalenz* eingefaßt werden, während die Problematik der Postmoderne von der *Indifferenz* beherrscht wird. Damit ist folgendes gemeint: Während für die Literatur des 18. und des frühen 19. Jhs. eine *Ambiguität* charakteristisch ist, die – etwa im Erzählerkommentar – psychologisch aufgelöst werden kann, so daß der Gegensatz zwischen Sein und Schein, Wahr und Falsch, Gut und Böse usw. wiederhergestellt werden kann (ich denke vor allem

an Jane Austen in England, an Balzac in Frankreich, an Gogol in Rußland und an Fontane in Deutschland), wird die Literatur der Moderne seit etwa 1850 oder 1870 von der extremen *Ambivalenz* strukturiert, die nicht mehr aufzulösen ist. In den Romanen der Moderne kann beispielsweise nicht festgestellt werden, ob ein Anliegen gerecht oder ungerecht ist (Kafka), ob ein Protagonist gut oder böse ist ("ero io buono o malo?" Svevo), ob eine Handlung zum Frieden oder zum Krieg führt (man denke an die "Parallelaktion" bei Musil), ob das menschliche Subjekt der Natur oder der Kultur angehört (Sartre, Hesse, Krleža) etc.

In diesem Ambivalenzzusammenhang wird sowohl von Nietzsches Philosophie als auch von der Psychoanalyse der Subjektbegriff radikal in Frage gestellt. Vor allem die Freudsche Psychoanalyse thematisiert nicht nur die Ambivalenz der menschlichen Regungen, sondern zweifelt auch die Einheit des Subjekts an. Daher ist die Frage nach der Identität des Subjekts – die Suche nach dem *Ich* im Roman – vielleicht die zentrale Frage der Moderne.

Komplementär zu ihr verhält sich die Frage nach bestimmten Grundwerten wie *Wahrheit*, *Güte* und *Schönheit*, die immer wieder utopische Dimensionen annimmt. Man denke an Kafkas Ausdruck "ein Leben in Wahrheit", an Musils Utopien und an die Glücksproblematik bei Hermann Hesse, Miroslav Krleža und Italo Svevo; man denke schließlich an die Bedeutung des Schönen im Ästhetizismus und beim jungen Sartre. All dies weist darauf hin, daß in der Phase der Ambivalenz bestimmte Werte und Wertsetzungen noch gesucht werden. Gesucht wird auch die Einheit des Subjekts: nicht nur bei Krleža, Proust und Hesse, sondern auch in der Psychoanalyse. Freud geht es schließlich darum, die drei Instanzen der bekannten Triade auf einen Nenner zu bringen.

In der Postmoderne, die ich um 1950 mit dem Nouveau Roman beginnen lasse, wird nun diese Problematik der Ambivalenz in den Hintergrund gedrängt, und die *Indifferenz* als Vertauschbarkeit der Wertsetzungen und der Identitäten dominiert. Sie wird bereits von einem modernen Roman wie Albert Camus' *L'Étranger* angekündigt, dessen Hauptaktant und Erzähler Meursault weder für bestimmte Werte eintritt noch seine Identität sucht, sondern ausschließlich seinem Naturinstinkt, seinem Lebensinstinkt gehorcht. Diese Tendenz verstärkt sich im Nouveau Roman und in den Werken John Barths und Umberto Ecos, wo die Erzählung weder der Wahrheits- noch der Identitätssuche dient, sondern zu einem semantischen und narrativen Spiel jenseits von Gut und Böse wird.

Der Übergang von der Ambivalenz zur Indifferenz wird – ebenso wie der Übergang von der Ambiguität zur Ambivalenz – mit der immer intensiver werdenden Vermittlung durch den Tauschwert erklärt. Die neuen Richtungen der postmodernen Literatur sprechen offen aus, was unterschwellig schon im Nouveau Roman angeklungen war: daß es in der Wirtschaftsgesellschaft keinen kulturellen (moralischen, politischen oder ästhetischen) Wert gibt, der es mit dem alle kulturellen Werte negierenden Tauschwert aufnehmen könnte, aus dem

die Indifferenz (als Vertauschbarkeit der Werte) hervorgeht. Die Postmoderne, so wie ich sie vorläufig sehe, ist die Ära der Indifferenz: der vertauschbaren Experimente, Versuche, Beziehungen, Genüsse und Reisen. Damit soll nicht gesagt sein, daß es in der "postmodernen" Marktgesellschaft keine moralischen, ästhetischen, politischen oder religiösen Werte gibt; es gibt sie sehr wohl, aber diejenigen, die in ihrem Namen agieren, tun es im Rahmen der dominierenden Tauschwertproblematik.

Wenn wir nun die hier vorgebrachte These kritisch zerlegen, so stellen wir fest: 1. daß sie auf bestimmten Relevanzkriterien gründet, die vor allem die Wertproblematik betreffen und bewirken, daß auf semantischer Ebene Dualismus, Ambiguität, Ambivalenz und Indifferenz unterschieden werden; 2. daß sie eine narrative Struktur aufweist, in der mindestens drei Schichten einander überlagern: die Entwicklung "von der Moderne zur Postmoderne" wird im Zusammenhang mit der parallel verlaufenden Entwicklung (Erzählung) "von der Ambivalenz zur Indifferenz" erklärt und diese wiederum im Hinblick auf die Entwicklungsphasen der spätkapitalistischen Marktgesellschaft. Jemand, der wie Lyotard von einer postmodernen Skepsis allen metaphysischen Metaerzählungen gegenüber durchdrungen ist und mit Musil glaubt, daß wir uns nichts mehr erzählen lassen wollen, wird dazu neigen, auch meine Erzählung mit Skepsis zu betrachten. – Mir kann das nur recht sein, weil ich nicht darauf aus bin, ideologisch zu überzeugen, sondern eine theoretische Konstruktion in einem kritischen und offenen Dialog prüfen zu lassen. Allerdings sollte der Skeptiker bedenken, daß auch Lyotard – in einem verführerischen *métarécit* – die Geschichte von Moderne und Postmoderne *erzählt* und daß sogar Musil uns *erzählt*, weshalb das Erzählen nicht mehr möglich ist. Anscheinend kommen wir aus dem Erzählen nicht heraus; deshalb kehre ich zur Moderne zurück, um das bis jetzt nur thesenhaft Vorgebrachte ein wenig zu konkretisieren.

3. Moderne: Ambivalenz und Subjektivität

Geht man von der hier vorgeschlagenen Objekt konstruktion aus und betrachtet die Moderne als eine von der radikalen (d.h. unaufhebbaren) Ambivalenz strukturierte Einheit, dann kann man versuchen, wesentliche Aspekte der Moderne im Rahmen der Ambivalenzproblematik zu verstehen: Diese Aspekte kommen freilich nicht nur in meiner Erzählung vor, sondern in zahlreichen anderen Theorien der Moderne, und ich kann deshalb hoffen, daß sich die hier vorgeschlagene Objekt konstruktion mit anderen Konstruktionen überschneidet und folglich dialogfähig ist.

Die Ambivalenz der Werte als zentrale Kategorie macht sich in fast allen europäischen Werken des ausgehenden 19. Jhs. bemerkbar und beherrscht die Literatur der ersten Hälfte des 20. Jhs. Es mag hier genügen, auf Autoren wie

Dostoevskij (dessen Ambivalenz-Problematik Bachtin analysiert hat), Nietzsche, Kierkegaard, Kafka, Svevo und Broch hinzuweisen. In nahezu allen ihren Werken setzen sie sich mit der Ambivalenz als *coincidentia oppositorum* in Situationen, Charakteren und Handlungen auseinander. Ihre Erzähler und Protagonisten versuchen vergeblich, die Erscheinungen, die ihnen begegnen, eindeutig zu definieren und zu beherrschen. Dies gilt natürlich nicht nur für den Roman, sondern auch für das Drama. So stellt beispielsweise in Musils Theaterstück *Die Schwärmer* Thomas fest: "Man findet einen Gefährten und es ist ein Betrüger! Man entlarvt einen Betrüger und es ist ein Gefährte!"¹⁰ Ähnliche Paradoxa finden sich in der modernen Romanliteratur: etwa in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* in Italo Svevos *La coscienza di Zeno* oder – um in Mitteleuropa zu bleiben – in Miroslav Krležas *Povratak Filipa Latinovicza*.

Sie führen dazu, daß sowohl die Position des Erzählersubjekts als auch die Position der handelnden Subjekte geschwächt wird. Den Autoren der Moderne wird sowohl das Erzählen (*énonciation*) als auch der Handlungsablauf (*énoncé*) problematisch, so daß Robert Musil schreiben kann: "Äußerlich ist die gegenwärtige Krise des Romans so in Erscheinung getreten: Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen (...)." ¹¹ Angesichts solcher Aussagen muß man sich wundern, daß Lyotard in *La Condition postmoderne* mit der bekannten These von der "incrédulité à l'égard des métarécits" die Postmoderne, die er Ende der 50er Jahre beginnen läßt, von der Moderne zu trennen sucht. Denn nirgendwo ist die von Lyotard beschworene "incrédulité" so stark ausgeprägt wie bei Kafka, Krleža, Musil, Svevo und Proust.

Die Krise des Erzählens geht also einher mit der Krise des Subjekts, die in Miroslav Krležas Roman direkt angesprochen wird. Wie in Prousts *Recherche* und später in Sartres *La Nausée* geht es bei Krleža um die Identität des Subjekts, um die Suche nach dem *Ich*: "Identitet jednog subjekta ne da se utvrdi ni po licu ni po grimasama, ni po nekim vanjskim pojavama. Njegovo lice, potezi te njegove fiziognomie, kretnje njegova tjela, to nisu vise kretnje ni potezi njegova tjela od prijé jedenaest godina, ali kontinuitet njegova 'ja' svejedno negdje postoji, duboko, sakriveno, nejasno, ali stvarno i intenzivno!"¹² Es würde sich lohnen, diese Suche nach der eigenen Identität in Krležas Roman aus dem Jahre 1932 mit der analogen Suche von Antoine Roquentin in Sartres *La Nausée* (1938) zu vergleichen; dabei könnte sich herausstellen, daß es in beiden Romanen nicht nur um die Rettung der Subjektivität, sondern auch um die Antinomie zwischen Natur und Kultur geht, die zu den grundlegenden Antinomien der Moderne gehört.

Ähnlich wie Kafka stellen Krleža und der junge Sartre das individuelle Subjekt im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur dar und ergreifen recht eindeutig Partei für eine in der Kultur verankerte Subjektivität. Bei allen drei Autoren wird das Natürliche – der eigene Körper, der Körper der anderen, das

Animalische und die Vegetation – mit negativen Konnotationen versehen und verursacht Dysphorie.

Bei Kafka hat die Natur nie euphorischen Charakter, sondern ist stets angst- oder ekelierend: Die Männer, die Josef K. verhaften, fallen durch "geistige Beschränktheit"¹³ und infantil-tierisches Benehmen auf, auf das Josef K. zunächst mit selbstsicherem Rationalismus reagiert. Zu Recht behauptet Adorno vom Autor des *Prozeß*-Romans, er "reagier(e) im Geiste der Aufklärung auf deren Rückschlag in Mythologie."¹⁴ Kafkas Aufklärungsprinzip scheitert schließlich an der Naturwüchsigkeit einer Welt, die von nichtrationalen Tiermenschen bewohnt wird, deren Sexualität nicht vom Animalischen zu trennen ist.

Immer wieder erscheint sie als eine Bedrohung des Subjekts und seiner Vernunft. Als Josef K. entdeckt, daß Leni, die Geliebte des Advokaten, eine Flossenhaut zwischen zwei Fingern hat, ruft er aus: "Was für ein Naturspiel!" und fügt hinzu: "Was für eine hübsche Kralle!"¹⁵ In der Erzählung *Ein Landarzt* wird die Natur (die "Schneewüste", die "unirdischen Pferde") dem erzählenden Subjekt zum Verhängnis: "Nackt, dem Froste dieses unglückseligen Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich alter Mann mich umher."¹⁶

Klarer noch als bei Kafka erscheint die Natur beim Kierkegaard-Leser und Hegel-Kritiker Jean-Paul Sartre als eine akute Bedrohung der Subjektivität. Vor allem der junge Sartre reagiert auf diese Bedrohung im Sinne eines cartesianschen Rationalismus, zu dem sich Antoine Roquentin, der Erzähler von *La Nausée*, ohne Umschweife bekennt. Das Ideal ist der geometrische Kreis, der alle naturwüchsigen Zufälle der Existenz (*existence*) ausschließt: "Un cercle n'est pas absurde, il s'explique très bien par la rotation d'un segment de droite autour d'une de ses extrémités. Mais aussi un cercle n'existe pas. Cette racine au contraire, existait dans la mesure où je ne pouvais pas l'expliquer."¹⁷

Modern in dem hier vorgeschlagenen Sinn ist die Problematik von Sartres Erzähler deshalb, weil er als vernunftbegabtes Wesen entdeckt (um es mit F. Th. Vischer zu sagen), daß er "die Natur mit dem Begriff nicht beisammen hat". Auf diese moderne Horrorvision reagiert der Rationalist Sartre, der Autor von *L'Imagination* (1936) und *L'Imaginaire* (1940), mit einer ästhetizistischen Apotheose der Kunst (der Literatur), die er später in *Les Mots* selbstkritisch relativiert.

Die prekäre Situation des Subjekts zwischen einer fragwürdig gewordenen Kultur und einer als bedrohlich erscheinenden Natur wird schließlich auch von Thomas Mann in seiner bekannten Rede zum 80. Geburtstag von Sigmund Freud zur Sprache gebracht: "Was nun das Ich selbst und überhaupt betrifft, so steht es fast rührend, recht eigentlich besorgniserregend damit. Es ist ein kleiner,

vorgeschobener, erleuchteter und wachsamer Teil des 'Es' – ungefähr wie Europa eine kleine, aufgeweckte Provinz des weiten Asiens ist."¹⁸

Auch hier erscheint die "innere" Natur als etwas Bedrohliches, das inmitten der europäischen Kulturkrise, des "Unbehagens in der Kultur", wie Freud sagt, das Subjekt und seine Autonomie in Frage stellt. Die Krise der tradierten Kulturwerte, die Autoren wie Sartre, Kafka, Krleža und Hermann Hesse immer wieder zum Thema wird, schärft auch Thomas Manns Blick für die Gefahr, die vom Naturwüchsig-Triebhaften auszugehen scheint.

Insofern mag Hans Robert Jauß recht haben, wenn er von der "Austreibung der Natur aus der Ästhetik der Moderne" spricht.¹⁹ Er übersieht allerdings, daß es auch Werke der Moderne gibt, in denen die Natur als eine Befreiung des Subjekts erfahren wird: als Alternative zu den Zwangsmechanismen einer unglaublich gewordenen Kultur. Auch auf dieser Ebene könnte die Moderne als ein von der Ambivalenz strukturierter Kulturtyp aufgefaßt werden, in dem die Natur dem geschwächten Subjekt bald als Bedrohung, bald als Befreiung erscheint. Zu den Schriftstellern, die in der Natur ein befreiendes Prinzip sehen, gehören Pío Baroja, Albert Camus und André Breton.

Barojas Romane *Camino de perfección* (1902) und *El Mayorazgo de Labraz* (1903) stellen beide ein zerrissenes Subjekt dar, das zwischen Natur und Kultur schwankt und sich schließlich inmitten der mediterranen Natur von den Zwängen eines asketischen Christentums befreit. Die Geschichte Fernando Ossorios, des Romanhelden von *Camino de perfección*, ist die Geschichte eines Subjekts, das die asketische Moral Kastiliens als eine Zwangsjacke empfindet und stets von neuem versucht, diese Zwangsjacke abzustreifen. Sein "Unbehagen in der Kultur" gipfelt in der Erkenntnis, daß sich in Nietzsches radikaler Religionskritik ein Ausweg aus der Krise abzeichnet. Entsprechend fällt das Ende von *Camino de perfección* aus: Ossorio findet außerhalb der geographischen und ideologischen Grenzen Kastiliens, in der mediterranen Landschaft Valencias, in der Gestalt der jungen Dolores die Natur, das Glück und die Befreiung: "Sí, ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendía entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba."²⁰ Ähnlich endet der zweite Roman, *El Mayorazgo de Labraz*, der ein Jahr nach *Camino de perfección* erschien: Auch der Mayorazgo und seine Gefährtin Marina finden das Glück in dem Augenblick, wo das asketische Kastilien hinter der Sierra verschwindet und am Horizont der blaue Streifen des Mittelmeers sichtbar wird: "Aquel despertar de la Naturaleza, aquella ráfaga de vida que se sentía en el aire, les había infundido a los dos una extraña laxitud."²¹

An dieser Stelle drängt sich geradezu der Vergleich mit einem anderen Nietzscheaner auf, in dessen Werk Wasser und Mittelmeer ebenfalls das Lebensprinzip symbolisieren: mit Albert Camus, der seinen Roman *L'Étranger*

zwar 40 Jahre nach *Camino de perfección* veröffentlichte, der aber immer noch im Rahmen der modernen und modernistischen Problematik schreibt. Als Nietzscheaner und Erbe der Junghegelianer zweifelt Camus nicht nur den christlichen, sondern auch den hegelianisch-marxistischen *métarécit* (Lyotard) an: "Pour Marx, la nature est ce qu'on subjugue pour obéir à l'histoire, pour Nietzsche ce à quoi on obéit, pour subjuguer l'histoire. C'est la différence du chrétien au grec."²² Trotz seiner Kritik an Nietzsche steht Camus diesem Erben der Junghegelianer näher als dem Junghegelianer Marx, der die Geschichte vergöttlicht.

In seinen Romanen – sowohl in *L'Etranger* als auch in *La Peste* – stellt er das asketische Christentum als ideologische Erzählung (als *récit*) in Frage, indem er Protagonisten wie Meursault und den Dr. Rieux auftreten läßt, die primär dem Naturgesetz gehorchen. *Der Fremde* ist ein Roman, dessen Held seinem mediterranen Naturinstinkt folgt und dafür vom Gericht im Rahmen einer ideologischen, manichäischen Erzählung zum Tode verurteilt wird. Darin ist er mit den vielen Opfern der Pest solidarisch, deren Tod in den moralisierenden Predigten des Père Paneloux als Strafe Gottes gerechtfertigt wird: "(...) L'Amour de Dieu est un amour difficile. Il suppose l'abandon total de soi-même et le dédain de sa personne."²³ Im Gegensatz dazu ergreifen Camus und sein Erzähler Partei für die malträtierte menschliche Natur.

Darin unterscheiden sie sich vom Rationalisten Sartre, der sowohl die "äußere" als auch die "innere" Natur des Menschen mit Mißtrauen betrachtet und die *féerie intérieure* – wie André Breton das Unbewußte nennt – strikt ablehnt. So heißt es beispielsweise in *Qu'est-ce que la littérature?*, wo Sartre mit Breton und den Surrealisten abrechnet: "Il s'agit d'anéantir, d'abord, les distinctions reçues entre vie consciente et inconsciente, entre rêve et veille. Cela signifie qu'on dissout la subjectivité."²⁴ Sartre, dessen Erzähler in *La Nausée* die Übermacht der Natur fürchtet, hat nicht ganz unrecht, denn in vieler Hinsicht läuft das surrealistische Experiment mit dem Unbewußten auf das hinaus, was Gisela Steinwachs im Zusammenhang mit Bretons *Nadja* als "die Rückverwandlung der Kultur in Natur" bezeichnet.²⁵

Den naturfeindlichen und den naturzugewandten Autoren der Moderne ist eines gemeinsam: die Suche nach einer – oft utopischen – *Wahrheit*, die bei Kafka mit dem Wort *Gesetz*, bei Proust mit den Wörtern *art* und *littérature*, bei Baroja und Camus mit *Naturaléza* und *nature* umschrieben wird. In vielen Romanen der Moderne entzieht sich der Wahrheitsbegriff dem Zugriff des schwächer werdenden Subjekts: Kafkas Protagonisten dringen weder in das Gesetz noch in das Schloß ein, Krležas Filip Latinovicz findet das eigene *Ich* nicht mehr, und Musils Möglichkeitsmenschen suchen nach Utopien, die stets von neuem an der banalen Wirklichkeit und deren zufallsbedingten Ereignissen scheitern. Dennoch bleibt das Fahnden nach der ästhetischen, ethischen,

politischen oder religiösen Wahrheit ein Charakteristikum der Moderne, das diese von der postmodernen Ära wesentlich unterscheidet. Denn im Gegensatz zu Josef K., im Gegensatz zu Filip Latinovicz finden Prousts Marcel und Sartres Roquentin die ästhetische Wahrheit, und sowohl Sartre als auch Krleža setzten sich jahrzehntelang für die realisierbare Utopie des Sozialismus ein.

Die Moderne ist folglich eine Epoche, in der die utopische Dimension (im Sinne von Adorno und Marcuse) sowohl in der Kunst als auch in der Politik eine entscheidende Rolle spielt. Es ist sowohl die Epoche des Ästhetizismus und der religiösen Bekehrung (ich denke an Huysmans' *Les Foules de Lourdes*, 1906) als auch die der surrealistischen, futuristischen, faschistischen und kommunistischen Revolutionen und Utopien. Es ist die Epoche der einander befehdenden Wahrheiten.

4. Postmoderne: Indifferenz und Subjektlosigkeit

Die Postmoderne unterscheidet sich von der Moderne im wesentlichen dadurch, daß ihr noetisches System nicht so sehr von der Ambivalenz, sondern von der Indifferenz als Vertauschbarkeit der Werte beherrscht wird. Dies bedeutet keineswegs, daß in unserer Ära Ambiguitäten, Ambivalenzen und Wahrheiten keine Rolle mehr spielen; es bedeutet lediglich, daß die postmoderne Gesellschaft zu einem Wertepluralismus tendiert, dessen Grundlage der kulturindifferente Tauschwert ist. Ihn assoziiert Jean Baudrillard mit dem Tod, während Gianni Vattimo ihn mit dem Heideggerschen Nihilismus verknüpft: "Der Nihilismus ist also die Reduktion des Seins auf den Tauschwert."²⁶

D. W. Fokkema hat diesen Tatbestand in einer – wahrscheinlich unbeabsichtigten – Paradoxie zusammengefaßt: "Der Postmodernist mag seine privaten Ansichten haben, aber er sieht keinen Grund, sie den Ansichten anderer vorzuziehen."²⁷ Ich halte diesen Satz für unsinnig, weil ich meine, daß man nur dann eine Ansicht "hat", wenn man sie anderen, konkurrierenden Ansichten vorzieht. Er ist jedoch für die Postmoderne symptomatisch, deren extremer Wertepluralismus sich der Vertauschbarkeit der Wertsetzungen im Indifferenzzusammenhang des Tauschwertes nähert.

Dies scheint Wolfgang Iser in seinem ansonsten anregenden Buch *Unsere postmoderne Moderne* zu übersehen, wenn er eine authentische Postmoderne, in der alle Pluralismusversprechen der Moderne eingelöst wurden, von einer Karikatur der Moderne unterscheidet, die er als "diffusen Postmodernismus"²⁸ mit der Indifferenz assoziiert. Dabei verliert er allerdings den vitalen Nexus von Pluralismus, Toleranz und Indifferenz des Marktes aus dem Auge: denn Pluralismus ist nur dort zu verwirklichen, wo Menschen Wertsetzungen, die ihren eigenen Überzeugungen diametral widersprechen, mit relativer Gleichgültigkeit

tolerieren. Anders gesagt: Pluralismus und Indifferenz des Marktes sind nicht auseinanderzudividieren.

Der Roman der Moderne, der die postmoderne Indifferenz ohne Beschönigungen ankündigt, ist Albert Camus' *L'Étranger*, der, wie ich meine, ganz zu Unrecht Schülern und Studenten als leichte Lektüre empfohlen wird. Denn in diesem Text tritt ein Ich Erzähler auf, in dessen Augen sowohl Werte als auch Handlungen und ganze narrative Programme als in-different, als vertauschbar erscheinen. Der Roman ist dennoch der Moderne zuzurechnen, weil Autor und Erzähler die Wertproblematik in den Mittelpunkt des Geschehens rücken und dadurch die Indifferenz zu einem brisanten, umstrittenen Thema machen.

Im Nouveau Roman und in anderen experimentellen Texten der Postmoderne wird die Indifferenz *vorausgesetzt* und die gesamte Wertproblematik ausgeklammert. Zugleich verschwinden die Wahrheitssuche und die utopische Dimension, die in der modernen Ära (nicht nur im Roman, sondern auch in der Kritischen Theorie) so wichtig waren. In einem Text wie Alain Robbe-Grillet's *Dans le labyrinthe* (1959) wird zwar die Suche beschrieben, aber sie hat weder ästhetischen noch moralischen oder politischen Charakter; ihr Ziel bleibt im Dunkeln. Ähnliches ließe sich von Claude Simons Romanexperiment *La Route des Flandres* (1960) sagen, das ebenfalls einen Irrweg ohne Wertproblematik und ohne Suche nach Sinn darstellt. Dies ist wohl kein Zufall, denn die *nouveaux romanciers* lehnen – ähnlich wie die Vertreter der amerikanischen Postmoderne John Barth und Thomas Pynchon – die metaphysische Suche nach ästhetischen, ethischen oder politischen Wahrheiten ab. Ihr Interesse gilt vorwiegend dem wertindifferenten, wertfreien Textexperiment.

Zugleich mit der metaphysischen Wahrheit wird auch die Frage nach dem Subjekt, nach der Identität des *Ichs* verabschiedet. In postmodernen Romanen kommen vorwiegend charakterlose, vertauschbare Aktanten vor, deren Handlung vom Zufall oder – ich denke an Robbe-Grillet's *Le Voyeur* – von einem anonymen Determinismus beherrscht werden. *Le Voyeur* ist der subjektlose Roman *par excellence*, dessen Hauptaktant Mathias blindlings den Mechanismen des Tauscherts (er verkauft Armbanduhren) und seinen sexuellen Impulsen gehorcht.

Analog zur aktantiellen Anonymität dieses *nouveau roman* verhält sich die experimentelle Prosa Jürgen Beckers, in der immer wieder ein anonymes *Wir* vorkommt, das von der Subjektlosigkeit des Gesamtzusammenhangs zeugt: "Das Wort *wir* drückt diesen Sachverhalt ungenau aus (...). Es täuscht einen Verein vor. Die erste Person Mehrzahl ist vergleichsweise nur ein Aufenthaltsraum; Gedränge oft und manchmal leer. Man liegt sich in den Haaren; man geht sich aus dem Weg; man macht sich Komplimente; man befördert sich durch die Türen. *Wir*."²⁹ Dieses *Wir*, das alle und niemanden bezeichnet, läßt die Entstehung des Romans als "subjektive(r) Epopöe" (Goethe) nicht mehr zu;

daher nimmt es nicht wunder, wenn Jürgen Becker auf Subjektivität und Sinnsuche verzichtet und die Romangattung im Prosaexperiment auflöst.

Wo die Subjektproblematik peripher wird, nimmt auch der Gegensatz zwischen Natur und Kultur andere, neue Formen an. Die Natur wird nicht länger von der Warte des individuellen Subjekts aus betrachtet, sondern rückt in vielen Fällen selbst in den Mittelpunkt der Darstellung. Die Frage lautet nicht mehr: Was bedeutet die Natur für das suchende Individuum und dessen Identität? – sondern: Was ist im Laufe des Zivilisationsprozesses aus der Natur geworden? Diese Frage streift Jürgen Becker immer wieder in seiner Prosa: "Bevor alles zu Ende geht, sagte Lene, sollten wir uns nicht vorher einen Vorrat zulegen? Johann schaute über die Wiesen, deren Ränder zur Straße er mit Büschen und Bäumen zu pflanzen wollte; neue Hügel waren freigegeben worden für Reihengruppen; neue Schneisen in den Kiefernwäldern, breite Trassen in die Felder. Was soll da zu Ende gehen, das geht alles so weiter, sagte Johann, über jedes Ende hinaus."³⁰ Die Natur wird hier nicht primär auf die Subjektproblematik bezogen und erscheint weder als "Gefahr" noch als "befreiendes" Prinzip, sondern als ein Opfer der vorrückenden Zivilisation. Diese wird eher im Kollektivzusammenhang betrachtet und nicht im Hinblick auf das individuelle Subjekt und dessen "Unbehagen in der Kultur".

Im theoretischen Bereich macht sich die postmoderne Subjektlosigkeit noch am ehesten in der Dekonstruktion Jacques Derridas bemerkbar, der z.B. in seinem experimentellen Text *Glas. Que reste-il du savoir absolu?* den metaphysischen Subjektbegriff – vor allem den Hegels – radikal kritisiert. Komplementär dazu verhält sich die nietzscheanische Kritik der Dekonstruktivisten am Wahrheitsbegriff. Dieser wird systematisch von Paul de Man ausgehöhlt, der weit über das semiotische Postulat der fiktionalen Vieldeutigkeit hinausgeht, wenn er auf rhetorischer Ebene nachzuweisen versucht, daß literarische Texte unvereinbare Bedeutungen enthalten und folglich aporetisch sind. Dadurch wird literaturwissenschaftliche Sinnfindung – etwa im Sinne von Adornos Suche nach dem "Wahrheitsgehalt" – *ad absurdum* geführt und der Indifferenz überantwortet.

Es gibt im postmodernen Bereich jedoch nicht nur den experimentellen (avantgardistischen) Text, der Sinn-, Wahrheits- und Identitätssuche für obsolet erklärt, sondern auch den konsumierbaren Text, der einerseits die Exzentrizität der Avantgarde meidet, andererseits aber durch seinen kulturindustriellen Charakter die Herrschaft des Tauscherts bestätigt. Ein Roman wie Umberto Ecos *Il nome della rosa* enthält zwar philosophisches Gedankengut und avantgardistische Verfahren, integriert jedoch beide Elemente in eine eindimensional rezipierbare und daher konsumierbare Erzählung.

Eine ähnliche Funktion erfüllt Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, der das postmoderne Spiel mit tradierten Stilformen in traditionelle Erzählschemata aus

dem Repertoire des Kriminalromans integriert und dadurch seine Rezipierbarkeit erleichtert. Wichtiger noch als in Ecos Roman ist in Süskinds Text das Spiel mit der Anspielung auf vergangene Formen: "Insofern die Postmoderne als eine Art komplizierten Spiels zwischen Text und Leser definiert werden kann, stellt *Das Parfum* dieses Verhältnis durch eine stillschweigende Einladung an den Leser her, so viele Anspielungen wie nur möglich aufzuspüren."³¹

Beiden postmodernen Textsorten, der experimentellen und der konsumierbaren, ist eines gemeinsam: der Verzicht auf die utopische Frage nach einem Jenseits der bestehenden Verhältnisse, nach Wahrheit und Gerechtigkeit, nach Schönheit und Identität, nach einer besseren Gesellschaftsordnung. Insgesamt schätzt Klaus R. Scherpe den Charakter der Postmoderne richtig ein, wenn er bemerkt: "Dem postmodernen Bewußtsein scheint die ästhetische Imagination eines 'anderen Zustands', der explosive Kraft entfaltet, verlorengegangen zu sein."³² Durch den Verzicht auf eine utopisch-kritische Dimension gliedern sich beide Texttypen der Postmoderne – jeder auf seine Art – in den Indifferenz-zusammenhang der Tauschgesellschaft ein.

Zurück zur Methode: Die hier vorgeschlagene Objekt-konstruktion oder Periodisierung ist aus einem Diskurs der Kritischen Theorie hervorgegangen, deren Standort – ihrem Selbstverständnis nach – in der Moderne anzusiedeln ist. Ginge man von einem anderen Ansatz, vom Kritischen Rationalismus oder von Niklas Luhmanns Systemtheorie aus, so entstünden sicherlich andere Konstruktionen. Interessant wäre die Frage, ob sich diese Konstruktionen trotz ihrer genetischen Heterogenität in wesentlichen Punkten überschneiden³³; aber das wäre das Thema einer anderen Untersuchung.

A n m e r k u n g e n

- 1 Weisstein, U. 1973. *Comparative Literature and Literary Theory*, Bloomington-London: Indiana Univ. Press, 76.
- 2 Hillis Miller, J. 1991. *Theory Now and Then*, N.Y.-London: Harvester-Wheatsheaf, 209.
- 3 Ibid. 218.
- 4 Japp, U. 1986. "Kontroverse Daten der Modernität", in: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985 (Bd. 8), Niemeyer, 133-134.
- 5 Ibid. 134.

- 6 Richards, J. von Glaserfeld, E. 1986. "Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität", in: S. J. Schmidt (Hrsg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt: Suhrkamp, 214.
- 7 Prieto, L. J. 1979. "Entwurf einer allgemeinen Semiologie", in: *Zeitschrift für Semiotik* Nr.1, 263.
- 8 Schiffer, W. 1980. *Theorien der Geschichtsschreibung und ihre erzähltheoretische Relevanz (Danto, Habermas, Baumgartner, Droysen)*, Stuttgart: Metzler, 23.
- 9 Eco, U. 1986. *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München: DTV, 78.
- 10 Musil, R. 1978. *Die Schwärmer*, in: *Gesammelte Werke* Bd. 6 (Hrsg. A. Frisé), Reinbek: Rowohlt, 379.
- 11 Ibid. Bd. 8, 1412.
- 12 Krleža, M. 1932, 1985. *Povratak Filipa Latinovicza*, Split: Logos, 36.
- 13 Kafka, F. 1960. *Der Prozeß*, Frankfurt: Fischer, 12.
- 14 Adorno, Th. W. 1955, 1976. "Aufzeichnungen zu Kafka", in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 337.
- 15 Kafka, F. *Der Prozeß*, op.cit., 82.
- 16 Kafka, F. *Ein Landarzt*, in: ders., *Das Urteil*, Frankfurt: Fischer, 30.
- 17 Sartre, J.-P. 1938. *La Nausée*, Paris: Gallimard, 183.
- 18 Mann Th. 1953. "Freud und die Zukunft", in: S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt: Fischer, 139.
- 19 Jauss H. R. 1991. "Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne", in: K. Maurer, W. Wehle (Hrsg.), *Romantik, Aufbruch zur Moderne*, München: Fink, 357.
- 20 Baroja P. 1902, 1952. *Camino de perfección*, New York, Las Americas: Publishing Company, 201.
- 21 Baroja P. 1903, 1980. *El Mayorazgo de Labraz*, Espasa Calpe (Austral.), 162.
- 22 Camus A. 1951. *L'Homme révolté*, Paris: Gallimard, 103.
- 23 Camus A. 1947. *La Peste*, Paris: Gallimard, 182.
- 24 Sartre J.-P. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 220.

- ²⁵ Siehe: Steinwachs G. 1971. *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied-Berlin: Luchterhand.
- ²⁶ Vattimo G. 1985. *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica postmoderna*, Milano: Garzanti, 29.
- ²⁷ Fokkema D. W. 1984. *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 40-41.
- ²⁸ Welsch W. 1991 (3. Aufl.). *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH, 41.
- ²⁹ Becker J. 1983. *Felder*, in: ders., *Felder Ränder Umgebungen*, Frankfurt: Suhrkamp, "Weißes Programm", 110.
- ³⁰ Becker J. 1981. *Erzählen bis Ostende*, Frankfurt: Suhrkamp, 164.
- ³¹ Ryan J. 1991. "Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*", in: P. M. Lützeler (Hrsg.) *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt: Fischer, 94.
- ³² Scherpe K. R. 1986. "Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs- zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne", in: A. Huyssen, K. R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt, 272.
- ³³ Siehe: Zima P. V. 1989. *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen: Francke, Kap. XII: "Der Diskurs der Theorie".

Wolfgang Friedrich Schwarz

ZUR FRAGE DER ENTWICKLUNGSDYNAMIK DER POETIK
JAROSLAV SEIFERTS
(ausgehend von *Morový sloup*)

Jaroslav Seifert (1901-1986) war der am längsten praktizierende Repräsentant der tschechischen Avantgarde. Die Erforschung seines Werks stand jedoch bislang eher im umgekehrten Verhältnis zum Ausmaß des Œuvres und seiner Bedeutung für die moderne Literatur.¹ Květoslav Chvatík, Verfasser einer verdienstvollen Studie zu Seifert (Chvatík 1992),² rechnet ihn zu den "ausgeprägten schöpferischen Individualitäten" von deren Auftreten die Literaturentwicklung (zusammen mit den "intersubjektiven gesellschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen") abhängig ist (Chvatík 1987, 155). Chvatík hat Seiferts spezifischen Entwicklungswert³ mit dem Beschreiten des "Wegs der Liedtradition" (a.a.O., 154) geortet. Hier wird der mittlere Abschnitt von Seiferts Entwicklung (Poetismus - Okkupationslyrik/ neoklassische Phase - Spätwerk), die "Kantilene" (1992, 133) betont.⁴ Damit ist Seifert ein Platz zugewiesen, mit dem er eher eine 'punktuelle', zumindest zeitlich enger gefaßte Position im Entwicklungsmodell einnimmt. Jiří Wolker, Vítězslav Nezval und František Halas treten in Chvatíks Skizze als Repräsentanten der Entwicklungsetappen (und "grundlegenden Stilinvarianten"; 1987, 153) der tschechischen Lyrik seit der Avantgarde auf. Sie stehen für eine "Entwicklungslogik" der tschechischen Lyrik "im Wandel der künstlerischen Weltanschauung [...]":

Am kürzesten kann man ihn als einen Wandel charakterisieren, der sich [I.] von der dichterischen Natürlichkeit und revolutionären Perspektive [der *proletarischen Dichtung*] bei Wolker, über [II.] die entwickelte Bildhaftigkeit im Rausch des *Poetismus* [...] bei Nezval bis [III.] zum strengen Stil der *tragischen Weltanschauung* und der Bürde der Verantwortung bei Halas vollzieht." (1987, 154; Kursive WFS).⁵

Seifert hat eigentlich an allen drei Phasen teil. Wenn man die Zeitspanne von Seiferts Werk (von *Město v slzách* 1921 zu *Být básníkem* 1983 und zum Nobelpreis 1984) bedenkt, ist es naheliegend, zu fragen, ob Seiferts Werk für die Darstellung der Entwicklungsdynamik der tschechischen Dichtung nicht stärker in seiner *diachronen* Ausdehnung als Bezugslinie genommen werden

könnte, schon wegen der 'längeren zeitlichen Reichweite' gegenüber den Œuvres der genannten anderen Dichter.

Der besondere Stellenwert von Seiferts Werk für die Entwicklung der tschechischen Literatur ergibt sich nicht nur aus dem Beitrag in einem bestimmten Entwicklungsabschnitt (den Chvatíks komprimierte Typologie fixiert), sondern auch aus der Tatsache, daß sich die Spannungen zwischen literarischer Eigendynamik und offiziellem Normdruck, Diskursspaltung und Abriß von der Ideologie auf spezifische Weise in der langfristigen Entwicklung der dichterischen *Schreibweise* Seiferts niedergeschlagen haben.⁶ - Aus dieser Perspektive kann Chvatíks "Stilvariantenmodell" des Evolutionsprozesses ergänzt werden. - Unter *Schreibweise* verstehe ich das Ergebnis einer funktionalen Beziehung zwischen Autor, Text und Kontext (Kontext der Gesellschaft und Kontext der Literatur), in dem Sinne, wie Jan Mukařovský die Funktion definiert hat als "Způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšmu světu." ("Art und Weise des Sich-geltend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt") (Mukařovský 1966, 69 / 1970, 125).

Im Kern des folgenden (im Rahmen des Symposiums kurzgefaßten) Beitrags gehe ich aus von einem synchronen Schnitt am Beispiel des Gedichtzyklus *Morový sloup* (Die Pestsäule), einem Schlüsseltext für die Entwicklung der Seifertschen Poetik. Vom Spätwerk aus sollte sich eine 'Klammer' zeigen lassen, mit der die Entwicklungsspezifik von Seiferts Schaffen faßbar wird.

1

Erschwerend für die Entwicklung des Seifertschen Werks (wie auch für seine Untersuchung) war die Tatsache, daß diese Dichtung in ihrer Endphase existierte unter den "zersplitterten geistigen Bedingungen" der tschechischen Literatur, die sich nach der 'Normalisierung' geteilt hatte "in drei Strömungen [...] in die in offiziellen tschechischen Verlagen herausgegebene Produktion, in jene der Exilverlage [...] und die sogenannte Samizdat- oder *inedierte Literatur*, die mit der Schreibmaschine getippt wurde und daher eine minimale 'Auflage' [...] hatte." (Jungmann 1990, 3). Gerade dieser literaturhistorische Sachverhalt muß bei der Frage nach der Entwicklungsdynamik mitbedacht werden.

Morový sloup hat Teil am offiziellen und inoffiziellen Umlauf, ist symptomatisch für die Problematik des gespaltenen literarischen Diskurses. Geschrieben "1968-1970", kursierte es zunächst in privaten Abschriften in einem der ersten Bücher von Vaculíks *Edice Petlice* (Bd. 10, 1973), kam 1977 dann im Kölner Exilverlag Index heraus, 1980 erschien eine amerikanische Teillausgabe.⁸ 1981 erst, zum 80. Geburtstag des Dichters war in Prag eine als Ausgabe letzter Hand deklarierte Version offiziell herausgekommen.⁹ Seifert war

allerdings nie Dissident im eigentlichen Sinne. Im Nachwort der ČSSR-Ausgabe wird er mit einem harmonisierenden Kommentar zitiert:

[...] Nelekejte se titulu. Nejde o nějaký mor. Ani historický ani jiný. *Morový sloup* [...] - byl jen místem mileneckých schůzek [...]. Možná že jsem ji měl spíš nazvat *Knížka polibků*, abych neděsil čtenáře. [...]

[...] Erschrecken Sie nicht vor dem Titel. Es geht um keinerlei Pest. Weder eine historische noch sonstige. *Die Pestsäule* [...] war nur ein Platz für Rendezvous von Verliebten [...]. Vielleicht hätte ich es Buch der Küsse nennen sollen, um die Leser nicht zu erschrecken. [...]

Man konnte dies verstehen wie man wollte, ironisch oder als naive Geste des harmoniebedürftigen alten Poeten. Letzteres hätte wiederum Václav Černýs frühere Vorbehalte gegen den "süßlichen Seifert" bestätigt (Černý 1954, 11).¹⁰ Die Mahnung des lyrischen Ichs (im Titelgedicht) steht sogar in direktem Widerspruch zum harmonisierenden Kommentar:

Jenom si nedejte namluvit,
že *mor* ve městě ustal.
Viděl jsem sám ještě mnoho rakví
vždydět do brány,
která tam nebyla jediná.

Mor dosud zuří a *lekáři*
dávají nemoci patrně jiná jména,
aby nevznikla panika.
Je to *stále táž stará smrt*,
nic jiného,
a je tak nakažlivá,
že jí neunikne nikdo.

Kdykoliv jsem vyhlédl z okna,
vyhublí koně táhli zlověstný vůz
s vyzáblou rakví.
Jen už tolik nezvoní,
nemalují se kříže na domy
a nevykuřuje se jalovcem.
(IV/5¹¹; Kursive WFS).

/Laßt euch nur nicht einreden,/ die pest sei ausgerottet in der stadt. /
Mit eigenen augen sah ich, wie durch dieses tor/ sie viele särke
brachten/ und die stadt hat viele tore.// Bis heute wüetet die pest, und
um panik zu vermeiden, scheinen die Ärzte/ der krankheit andere
namen zu geben./ Immer ist es derselbe alte tod, nichts anderes/ und

der ist so ansteckend, / daß keiner ihm entkommt./ Sooft ich aus dem fenster blickte,/ sah ich die ausgemergelten pferde / den unheilverkündenden wagen ziehen/ mit dem armseligen sarg. /Nur daß sie heute nicht so viel läuten,/ keine kreuze an die häuser malen/ und sie nicht ausräuchern mit wacholder.

(Nachdichtung R.Kunze; Seifert 1985, ohne Seitenzählung).

Das "Anders-Benennen" ("dávají jiná jména") signalisiert die *Verdeckung des eigentlichen Signifikats* - zunächst durch die "Ärzte". Das lyrische Ich treibt im Gegenzug die Metonymie weiter, übernimmt gleichsam das Benennungsverfahren für seine eigene Botschaft: daß "keine Kreuze mehr [...] gemalt werden", gibt den *anderen ideologischen Kontext* an, der diese Symbole nicht mehr braucht, die Kultur hat sich geändert ("es wird nicht mehr mit Wacholder ausgeräuchert"): Der Text setzt Marker für die Dechiffrierung seines Podtextes: Für den mit der Situation im Lande vertrauten Leser wird eine zweite, symbolische Bedeutungsschicht erschließbar, in der "Mor" (Pest) nur ein anderer Signifikant für Ideologie=Stalinismus ist, der wieder die Stadt bedroht. "Lékaři" (Ärzte) wird zu einem Pseudosignifikanten und steht eigentlich für 'Ideologen'.¹² Daß es die Wiederkehr "desselben alten Todes" ist, der jeden ereilt, ist ebenfalls polysem, bzw. ambivalent: Die Bedeutung wird in Richtung eines ewigen unausweichlichen Ereignisses verschoben. Andererseits ist aber auch der totalitäre Anspruch der "ansteckenden" "Krankheit" konnotiert. Der Semantisierungsvorgang ist somit vor der Zensur geschützt.

Der harmonisierende Kommentar in der offiziellen Edition von *Morový sloup* (1981) ist als authentisches Zitat nachgeschoben. Er verdeckt eine Differenz, er verdeckt den im Text selbst vollzogenen 'Ab-riß' von der offiziellen Kultur, vom offiziellen Teil des Diskurses. Der 'Ab-riß' ist das Resultat einer zunehmenden Entfremdung von der Ideologie. Sie läßt sich am Verhältnis dreier Konzepte in Seiferts Schreibweise aufspüren: Alltag (*Všednost*), Mythos und Ideologie.

2

Eine Konsequenz der Distanzierung von der offiziellen Kultur ist die eigenartige Verbindung, die Alltag und Mythos in *Morový sloup* eingehen. Marie Kozlíková (1966) hat bereits die "vielfältige Verwendung" (1966, 242) des Seifertschen Alltagskonzepts bis zum Beginn von Seiferts Spätphase (*Koncert na ostrově*, 1965) nachgewiesen. Die mit dem Alltagskonzept einhergehende Entwicklung innerkultureller Differenz und die damit verbundene Veränderung im Konzept Mythos/Ideologie kann aus dem Rückblick nachgetragen werden. Dazu eine kurze Skizze (die im Detail noch zu ergänzen wäre):

Für Seiferts *proletarische Phase* (*Město v slzách*, 1921) kann man noch von einer Kompossibilität ausgehen, die (biblischen) Mythos (markiert mit Bibelzitate, Bibelparodien), Alltag und Ideologie eng miteinander verknüpfte – in der ins Kosmische ausgreifenden Menschheitsutopie, in der proletarischen Alltagsfeier. In der weiteren Entwicklung hat sich Seiferts Schreibweise aus dem Raum der Ideologie zurückgezogen.

Die *poetistische Phase* ist im Hinblick auf Mythos und Ideologie eher indifferent, eine Art Null-Stufe. Die Verbindung von Kunst und Leben im Poetismus als „umění života, umění žít a užívat“ (Kunst des Lebens, Kunst zu leben und zu genießen), dem „zmodernizovaný epikureismus“ (modernisierten Epikureismus) (Teige 1924. *AZN* I, 1971, 554, 558), blendet beide Faktoren aus der Schreibweise aus. Kunst huldigt der Innovation, begreift sich selbst als Leben und Mythos. *Všednost* geht im Feiertag auf. Charakteristisch für diese 'Jüdische Phase' des Poetismus sind Seiferts Sammlungen *Samá láska*, 1923, *Na vlnách T.S.F.*, 1925.¹³

Eine *Schwellenfunktion* hat schon die Sammlung *Slavík zpívá špatně*, mit der Seifert 1926 seinen eigenen Lenin-Mythos poetisch beerdigt und zu einer melancholisch getrübtten Weltsicht gelangt. Mythos und Ideologie werden von nun an nicht mehr als zwei *kompossibile*, sondern zunehmend *konträre, sich ausgrenzende* Konzepte behandelt.

Eine zweite Abkopplungsstufe erreicht er mit seiner Lyrik der *Okkupationszeit* (ab 1938 Reaktion auf das Münchner Abkommen: *Zhasněte světla*, 1940; *Vejšť Boženy Němcové, Světlem oděná*, 1943; *Ruka a plamen*, erweitert 1948; 1944: *Kamenný most*). Hier wird ein Reaktionsmuster geprägt, das für seine gesamte weitere Dichtung mitbestimmend wird: Der Rückzug in die eigene Kultur.¹⁴ Unter dem Eindruck des repressiven Kontextes des "Reichsprotektorats Böhmen und Mähren" wird jetzt gegenüber der früheren avantgardistischen Verabsolutierung der Innovation das Bewahren dominant, die Abschottung des eigenen, lokalen, alltäglichen, privaten Kulturbereichs nach außen. Die *Kultur-Tradition* wird zum bewahrenden Mythos. Das Denkmal dieser "In-volution", wie ich es einmal mit einem Begriff von Oleg Sus nennen will, ("Einwicklung" [zavřfen] – im Gegensatz "Ent-wicklung [vývoj]"; Sus 1981, 149, 133), ein solches Denkmal hat Seifert in seinem Gedichtzyklus auf die tschechische "nationale Laienheilige Božena Němcová"¹⁵ (*Vejšť Boženy Němcové*, 1940; zeitgleich mit Halas' *Naše paní Božena Němcová*¹⁶) gesetzt. "Beide Texte schreiben an gegen 'nationale Verzagtheit und Resignation' [...] und beide Dichter, Halas und Seifert, verwerten den traditionellen Němcová-Mythos [...]" (Roth 1991, 232).

Mit dieser thematischen Veränderung einher geht eine Transformation in der poetischen Struktur: Vom ursprünglich provokativ von der Poetizitätsnorm des Symbolismus abgesetzten 'freien Vers'¹⁷ über die in der Verstechnik und

assoziativen Bildketten-Montage extrem innovative poetistische *Pásmo*-Lyrik (inspiriert von Apollinaires "Zone") findet Seifert in seiner neoklassischen Phase zu regelmäßigen, einfachen liedhaften Formen (Chvatík 1992 bezeichnet diese Phase als "Kantilene"). Der Gefahr, sich mit seiner Neoklassik von der offiziellen Ideologie vereinnahmen zu lassen, begegnet Seifert nach einer fast zehnjährigen Schaffenspause schließlich mit einer abrupten Absage an die bisherige Poetizität. Er wendet sich mit *Koncert na ostrově* (1965) einer stark auf die Prosa hin orientierten *Vers libre*-Technik zu. *Morový sloup* gehört in diese letzte Phase.

3

Paradoxie. Mythischer Raum und Alltag werden schon im ersten Teil, *Křik strašidel* (Schrei der Gespenster), zusammengebracht. Bereits der Titel signalisiert den *mythischen* Pol. Den *alltäglichen* Pol bildet deutlich die zweite Strophe: "denně potkáme někoho [...]" (täglich treffen wir jemanden [...]). Beide Bereiche sind *antinomisch* aufeinander bezogen, montagehaft zusammengebracht. Syntaktisch extrem einfache, alltäglich klingende Fragen "Kdy? Jak? A co je potom" (Wann?, Wie? und Was ist danach?) zielen auf die schwierigsten Grundfragen des Seins. Diese Konstruktion erinnert an die Barockdichtung Bedřich Bridels: *Co bůh? Člověk?* (Und was ist Gott? Mensch?, 1658).¹⁸ Die Fragen stehen bei Seifert in einem von vornherein paradoxen Kontext. Zum Anfang hin öffnet sich der kosmische Raum des bedrohlichen Unbekannten ("[...] do tmy, která je černější než nejčernější noc / a nemá už korunu hvězd /" [in die Dunkelheit, die schwärzer ist als die schwärzeste Nacht und keine Sternenkronen mehr hat]). Wir werden konfrontiert mit der Paradoxie, an "Spinnweben" und "Stacheldraht" Halt zu suchen, dem vergeblichen Versuch, sich gegen den Sog ins Nichts "an die Scholle" zu lehnen ("marně se chytáme letících pavučin a ostnatého drátu. / Marně s opíráme o hroudu, abychom nebyli vlečeni tak prudce [...]"). Zum Ende hin weist das Oxymoron des stummen Fragens: "aniž by otevřel ústa" (ohne den Mund zu öffnen). Die Widersprüchlichkeit mündet pointenhaft komprimiert im absurden Fazit der Schlußstrophe, dem Tanzen mit dem Strang um den Hals: ein Tod-im-Leben- und Totentanzmotiv (alle Beispiele aus I/1).

Alltagsprachliche Stilschicht: Syntax. Die Satzstruktur tendiert zum segmentierten Aufbau und entspricht damit der gesprochenen Sprache, genauer: dem *jazyk běžně mluvený*.¹⁹ Dies zeigt sich in der bereits besprochenen ersten Strophe z.B. in der Reihung der Fragen; oder sehr häufig in den pointierten Schlußzeilen: z.B. im zweiten Gedicht: "/Mohla by mluvit. Mlčí. A usmívá se." (/Sie könnte sprechen. Sie schweigt. Und lächelt.) oder am Ende der dritten Strophe: "/Ale ovšem! Stará strašidla jsou mrtvá, / rodí se však nová." (/Aber

freilich! Die alten Gespenster sind tot, / es werden jedoch neue geboren.). Mit diesen einfachen Strukturen kontrastieren paradox verbundene bildhafte Benennungen wie (I/1, Z. 1-2) "[...] *se chytáme letících pavučin a ostaného drátu*".

Alltags- und Kulturdenotation. Eingefügt in dieses Netz der Paradoxien sind zahlreiche *Referenzpunkte aus der alltäglichen Lebenswelt*, die aus der Erinnerung des lyrischen Ichs auftauchen: einfache lokale Benennungen oder Personennamen. Schon im Vorspann (Prologfunktion) werden Namen verstorbener Freunde, meist zusammen mit den Vornamen, genannt: Jiří Mahen, Jiří Wolker, Josef Hora, František Halas usw. Später tauchen auch der Kritiker Artuš Černík und der Maler Alfons Mucha auf. Ortsnamen kommen hinzu: Hier ist zur Lokalität nationale Mythologie und Kulturtradition konnotiert: Praha, Říp, Tábor, Libuň, Kozákov, Bradlec, Kumburk, die Burg Trosky usw. (Seifert 1984, 14-16). Das hinter der Titelbenennung *Morový sloup* (Pestsäule) stehende konkrete kunsthistorische Objekt gehört zur tschechischen Kulturtradition. Bezeichnet wird damit ein in Erinnerung an überstandene Pestzeiten errichtetes Monument.- "Pest" kann hier auch im übertragenen Sinne als Invasion verstanden werden.²⁰ Diese Kultur der Mahnmale des Todes mitten im Leben ruft Seifert in Erinnerung, verbindet seinen Text mit dem 'kulturellen Gedächtnis' seines Landes.

Montage. Mythos und *všednost* werden bei Seifert montagehaft zusammengebracht, in einer *Montage synthetisierenden Typs*. Paradoxe Bildlichkeit kontrastiert mit Kolloquialität, dem *běžně mluvený jazyk*. Syntax und Benennungen schaffen eine Spannung zwischen Kohärenz und Disparität der Seinsbereiche, zwischen dem Ausgreifen auf den mythischen Raum und der Verankerung im alltäglichen, oft mit denotativen Benennungen authentisierten Lebensbereich. Der Montage des Disparaten entspricht auf der lexikalischen Ebene eine duale, gegenüberstellende Struktur (aus intertextueller Perspektive sei noch einmal erinnert an die oben genannte Barockdichtung Bedřich Bridels mit ihren Gegensatzpaaren, z.B.: "Ty jsi sladkost, a já jed/ tys lahodný, já kyselý / já žluč, hořkost, / a tys med, / já smutný, a tys veselý: [...]"; Strophe 19).²¹ Dies wird deutlich im Titelgedicht (IV), bei der Beschreibung der Pestsäule:

[...]
 Sluneční cestou se potácí
 starý stín sloupu
 od hodiny Okovů
 k hodině Tance.
 Od hodiny Lásky
 k hodině Dračích drápů.
 Od hodiny Úsměvu
 k hodině Hněvu.

Pak od hodiny Naděje
 k hodině Nikdy,
 odkud je už jen krůček
 k hodině Beznaděje
 a k turniketu Smrti.
 [...] (Seifert 1984, 69).

Auf der Sonnenbahn taumelt/ der alte Schatten der Säule/ von der
 Stunde der Ketten/ zur Stunde des Tanzes./ Von der Stunde der
 Liebe/ zur Stunde der Drachenkrallen./ Von der Stunde des Lächelns
 / zur Stunde des Zorns.// Dann von der Stunde der Hoffnung/ zur
 Stunde Niemals, /von wo es nur ein kleiner Schritt ist / zur Stunde
 der Hoffnungslosigkeit/ und zum Drehkreuz des Todes.

Die Strophen sind entlang einer Achse konstruiert: der Zeit. "Hodina" kommt in dreizehn Zeilen neun mal vor, davon acht mal in direkt aufeinander folgenden Zeilen. "Hodina" fungiert als stetiges, aber oszillierendes Zentrum, um das herum Variationen angeordnet sind. Die Verkettung erfolgt überkreuz, in aufsteigender Linie, einerseits in der Anapher zwischen Genitiv und Dativ alternierend ("od hodiny [...] k hodině") sowie am Zeilenende durch die verschiedenen Genitivattribute, die den jeweils entgegengesetzten Stand auf der Zeitspirale angeben:

(Str. II :) Okovů – Tance, Lásky – Dračích drápů, Úsměvu –
 Hněvu./
 (Str. III:) Naděje – Nikdy, Beznaděje -> Smrti \

Insgesamt kann man eine 5-Stufigkeit erkennen, wobei der Endzustand auf der letzten Stufe ("Smrti") nur noch eine Verlängerung des zuletzt erreichten Standes "Beznaděje" ist. Diese Gliederung hat eine Parallele in der 5-teiligen Struktur des Hauptteils des Gesamtzyklus.

Um die Achse der Zeit sind polare Gegensätze aufgebaut, die nach dem Muster einer aufsteigenden Spirale oder Treppe in die Endmetapher münden: "k turniketu smrti". Der paradigmatische Zeichencharakter der Begriffe, ihre existentielle Bedeutung, wird betont durch die Großschreibung, ihre syntagmatische Verkettung durch die beiden antithetischen Genitivreihen. Die aufsteigende Spiralbewegung beginnt mit dem Loslösen vom irdischen Gefesseltsein (vgl. auch das Bild des vergeblichen Bemühens um Erdhaftung in der allerersten Strophe der Sammlung). Mit dem Tanzmotiv wir die Drehung eingeleitet, dann fortgeführt im Widerspruch zwischenmenschlicher Beziehungen: Lásky²² - Dračí drápy - Úsměv - Hněv (Liebe - Drachenkrallen - Lächeln - Zorn). Mit der Folgestrophe wird die Transzendenz eingeleitet, vom positiven Wert zur Negation: Naděje - Nikdy - Beznaděje - (Hoffnung - Niemals - Verzweiflung) als

letzte und höchste Stufe : Smrt (Tod). Seifert hat hier eine apokalyptische Lebensspirale entworfen – die Bezeichnung “apokalyptisch“ selbst folgt wenig später als Attribut der Wasserspeierfratzen. Menschliche Existenz ist eingebunden in das *Prinzip der Antinomie*.

Der Anschluß des nächsten Gedichts (IV/2) setzt der grandiosen Konstruktion wieder eine kolloquiale Geste entgegen, die in die Wirklichkeit zurückführt: “Prosím tě hochu, [...]“ (Ich bitte dich, Junge [...]). Das *synthetische Prinzip* dieser Montage, die ‘poetische Architektur’, ist nicht zu übersehen. Es prägt die Werkstruktur durchgehend, auch an solchen Stellen, die auf den ersten Blick typographisch zunächst eine ‘offene’ Montagestruktur suggerieren (vgl. auch das Cruise-Missile- Gedicht im Teilzyklus “Morový sloup“, IV/10).

Das synthetisierende Montageverfahren fällt z.B. auch im Teilzyklus *Křtk strašidel* (I/ Strophe 3) auf :

(Hallo, Fräulein, haben Sie schlecht gehört?	Haló, slečno, špatne jste slyšela?
Em-pu-sa.	Em-pú-za.
Ich werde das Wort buchstabieren.	Budu to slovo
hláskovat:	
E- wie Eros	E- jako Erós
M- [wie Liebhaber]	M- jako milenec
P- [wie Jungfrau]	P- jako panna
U- [wie Erschrecken]	Ú - jako úžas
Z- wie Zip	Z- jako zip
A- wie Amarant	A- jako amarant.
Haben Sie's geschrieben? Dann bitte schreiben Sie weiter!) ²³	Máte to napsáno? Pak prosím pište dál!

Das mythische Codewort “Empúza“ wird in die Gegenwart herüberzitiert. Die phatische/metasprachliche Sprachfunktion ist aktiviert. Der Inbegriff des mythischen Schreckens “Empúza“ wird in einer alltäglichen Bürosituation in ein diesseitiges Vokabular der Minne umdiktiert. Seifert entwirft dazu ein eigenes assoziatives Buchstabieralphabet, das stark an die assoziativen Bildketten der frühen poetistischen Phase erinnert. Nur “Zip“ (Reißverschluß) verweist humorvoll auf ein Detail der Gegenwartskultur. Die übrigen Begriffe sind überzeitlich, stellen die Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit her. Das Codewort selbst ist als Akrostichon montiert und verbindet die assoziativen Segmente. Zudem gibt sich das lyrische Ich als synthetisierende Instanz zu erkennen.

Ein zentraler synthetisierender Faktor ist im zyklischen Aufbau des ganzen Textes gegeben, von den einzelnen Gedichten über die Teilzyklen zur fünf-

aktigen Struktur des Ganzen, geradezu 'klassisch' von einem Prologteil und "Epilogen" mit dem Abschiedsgedicht "Sbohem" umrahmt.

4

Aus der Entwicklungsperspektive der literarischen Reihe betrachtet, hat Seifert in *Morový sloup* einen spezifischen *synthetischen Montagetyp* in der tschechischen Literatur zur Geltung gebracht. Ihren funktionalen Stellenwert erhält diese Schreibweise jedoch nicht allein aus der literarischen Reihe, sondern auch aus dem Bezug zum ideologischen Kontext ihrer Zeit. Der Code tritt aus dem Raum der Ideologie heraus. Mythos und Alltag bleiben jetzt – im Gegensatz zur Okkupationslyrik und Nachkriegsdichtung in Seiferts 'neoklassischer' Phase – nicht in der Retrospektive, sondern werden in einen gegenwartsbezogenen Kontext montiert, der sich der Instrumentalisierung durch die offizielle Ideologie widersetzt. Die Art der Montage schafft einen separaten, primären, mythischen Bereich. In Seiferts Benennungsverfahren geht es – mit Antinomien und Paradoxien – gerade darum, auf der Basis der alltagsprachlichen Begriffe und Sprechweise zur ursprünglichen, 'primären' Sinnesebene zurückzufinden. Er entspricht damit kaum dem von Roland Barthes beschriebenen Typ, demzufolge Mythos und Ideologie zusammenfallen.²⁴ Weit eher kommt er dem von Mircea Eliade (1963) rekonstruierten antiken Typus nahe, "der Gegensatz von *Logos* und *historia* war und genau das betraf, was sich der rational-wissenschaftlichen Benennung entzog. Dort wurde Mythos als 'wahre Geschichte' empfunden."²⁵ Dieser Mythos wird (nach Jorge Larrain 1979, 153) "von der ganzen Gesellschaft anerkannt, im Gegensatz zur Ideologie [...]" (Zit. n. Zima 1989, 36). Daher rührt also Seiferts Versuch, ihn mit der Alltagswelt zu verbinden, eine von Ideologie unbeschwerte Sphäre zu schaffen, als Gegenkonzept zum totalitären Anspruch der Ideologie.

Die konkrete Funktion eines Textes ist schließlich, wenn man von Mukařovský ausgeht, nicht nur vom kreativen Subjekt aus zu denken, sondern zugleich auch Resultierende einer Spannung zwischen dem Artefakt und dem kollektiven Bewußtsein als Ort des ästhetischen Objekts. Letzteres unterliegt jedoch im Bezug auf *Morový sloup* der *Diskursspaltung* der tschechischen Literatur. Die damit verbundene Rezeptionsproblematik hat sich bei den Reaktionen auf die Nobelpreisverleihung 1984 gezeigt. Das Marburger Herder-Institut hat dies dokumentiert: Die offiziellen Stellungnahmen zielten in z.T. lakonischer Reaktion auf Harmonisierung:

Bewegten sich die Laudationes der offiziellen Medien [...] eher im Allgemeinen und betonen stets die Auflagenzahl“ Seiferts "im eigenen Land - um damit den Vorwurf des zeitweiligen Publikationsverbots zu entkräften“ und eine kontinuierliche Edition zu suggerieren.

“Verlieren [sie] sich in Phrasenhaftem, so bieten die Presseorgane des Exils (sowohl des tschechoslowakischen) und die Polens eine Anzahl von Würdigungen von wesentlich höherstehendem Niveau. (Beushausen 1985, 84)

Die Teilnehmer beider Diskurse beurteilen die Funktionalität des Seifertschen Werks unterschiedlich: Der offizielle Diskurs geht am Phänomen der Doppelbödigkeit der Schreibweise vorbei und blendet damit ein Hauptmerkmal der poetischen Struktur, ihre Polysemie, aus. Er negiert den Abriß.²⁶ Gerade dieser wird im inoffiziellen Diskurs betont (wie die Dokumentation von Beushausen 1985 belegt).

Seiferts lyrisches Ich schlüpfte sozusagen in eine Tarnkappe. Sie erlaubte es ihm, unter dem Image des Nationalkünstlers und Liebesdichters sein Publikum jenseits des offiziellen Diskurses zu erreichen. Die Situation ist von Ironie geprägt: *Der offizielle Diskurs instrumentalisierte nicht mehr den Dichter, sondern der Dichter den offiziellen Diskurs, nämlich als bloßen Medienträger für seine Botschaft, die die Absurdität der menschlichen Existenz mitteilt und stellenweise neuralgische Punkte des gesellschaftlichen Bewußtseins trifft.* Mythos, Alltag und Montage sind zu einem eigenen Modell synthetisiert. Die Konsequenz dieser Schreibweise ist eine Ausweitung über den “Evolutionswert“ (“vývojová hodnota“) für die tschechische Literatur hinaus auf einen “universalen Wert“ (“všeobecná hodnota“)²⁷ der Kultur (vgl. Mukařovský 1966, 69f., Vodička 1976, 21).

Ausblick

Bleiben wir im überschaubareren Bereich der tschechischen Literaturentwicklung. Es dürfte deutlich geworden sein, daß ergänzend zu Chvatíks stiltypologisch komprimiertem Ansatz gerade Seiferts Werk als Beispiel für die Entwicklungsdynamik der tschechischen Dichtung seit der Avantgarde gelten kann. Die Entwicklungsanalyse der Schreibweise setzt voraus, daß textbezogene Kriterien eingeführt werden, die eine komparative Betrachtung ermöglichen, allein schon um die bisher in sich kaum genauer differenzierte Phase III systematischer zu untersuchen, für die Chvatík zufolge Halas' “strenger Stil der tragischen Welt-sicht und der Bürde der Verantwortung“ als Charakteristikum gilt. Die Faktoren Mythos / Alltag – Abriß – Montage können solche Kriterien sein, um den Entwicklungsverlauf der Seifertschen Dichtung in der Spannung zwischen Text und Kontext, zwischen literarischer Eigendynamik und äußeren Eingriffen, zu beschreiben. Einen Ausschnitt aus dieser Problematik wollte ich hier zeigen. Die komparative Seite müßte noch weiter untersucht werden.

Desweiteren bleibt zu fragen, inwieweit der Begriff der “Involution“, den Sus (1981) ins Spiel gebracht, aber vage gelassen hat, auch über Seifert hinaus zur

Beschreibung der Spezifik der tschechischen Literaturentwicklung unter dem Druck der äußeren Eingriffe in die literarische Eigendynamik nutzbar ist. Z. B. kann das unter der Repression der Ära Bach entstandene Idyllenmodell, das mit dem Werk Božena Němcovás für die tschechische Literatur zu einem Entwicklungsfaktor und Bezugspunkt geworden ist (vgl. Guski 1991, Roth 1991) als eine solche *Involutionserscheinung* aufgefaßt werden. Seiferts Hinwendung zu Němcová, die Dominanz des Lokalen bei dem Dichter Prags, sein Abschotten des privaten, alltäglichen Raumes, der bei ihm mythifiziert wird und eine Dignität *sui generis* erhält, das Streben nach Synthese – gegen die Ideologie, sprechen für eine Einordnung in diese Linie. Zur Kenntnis nehmen müssen wir allerdings innerhalb dieser Zuordnung die grundsätzliche Differenz, die darin besteht, daß im Spätwerk Seiferts eine Schreibweise entwickelt worden ist, mit der (durch das spezifische Montageverfahren, die Paradoxien und Antinomien im semantischen Aufbau, die Polysemie) 'Sicherungen' in den Text eingebaut sind, die gegen den Mißbrauch durch den offiziellen Diskurs immunisieren.

Anmerkungen

- 1 Ein Schaffensporträt bis zum Spätwerk liegt neuerdings endlich mit dem Buch von Pešat 1991 vor. Zur Literatur über Seifert sei auf die dortigen Angaben verwiesen. U.a. haben Černý 1954, Kozlíková 1966, Brousek 1990, Chvatík 1992 wesentliche Vorarbeit für die Entwicklungscharakteristik des Seifertschen Werks geleistet. Mein vorliegender Beitrag versucht, diesen Aspekt weiterzuentfalten.
- 2 Chvatíks Studie stammt aus dem Jahre 1984 und wurde anlässlich der Nobelpreisverleihung an Seifert verfaßt. ("Jaroslav Seifert", *L'Alternative*, Paris Nr. 31, Jan./Feb. 1985. - Zuerst in *Listy*. Dokumentiert von Beushausen 1985).
- 3 Zum Begriff des "Entwicklungswerts" (bzw. "Evolutionswerts": "vývojová hodnota") siehe Vodička 1976, 21, dort auch Striedter, XXXVII.
- 4 Chvatík weist darauf hin, daß sich Seifert gerade in seinem Spätwerk von dieser Phase absetzt: "To je zcela nový Seifert, který odhodil to nejsvdněš, co uměl, který odhodil nejen metaforu, ale i melodii a rým, tedy právě onu proslulou seifertovskou kantilenu, onu omamnou hudebnost své poezie a začal znovu, téměř prózou [...]" (Das ist ein ganz neuer Seifert, der das Verführerischste über Bord warf, zu dem er fähig war, der nicht nur die Metapher über Bord warf, sondern auch Melodien und Reim, also gerade jene berühmte Seifertsche Kantilene, jene betäubende Musikalität seiner Dichtung und der von neuem anfang, fast mit Prosa). (1992, 133).
- 5 Chvatík entdeckt darin eine "Entwicklungslogik, "die durch Veränderungen in der gesellschaftlichen Situation bedingt ist," und die "von der revolu-

tionären Welle zu Beginn der zwanziger Jahre über die zeitweilige Stabilisierung in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis zur Krise der dreißiger Jahre (einer ökonomischen und politischen Krise, die mit dem Aufkommen des Faschismus und der Krise der revolutionären Bewegung verbunden ist) verläuft. Gleichzeitig ist sie durch den Entwicklungsstand der dichterischen Struktur der tschechischen Poesie bedingt: in der *ersten Phase* durch das Bedürfnis, auf die Ästhetisierung der Sprache und der Thematik durch den Symbolismus zu reagieren, in der *zweiten Phase* durch das Bedürfnis, die Gefahr des didaktischen Appells zu überwinden, in der *dritten Phase* durch die richtige Einschätzung dessen, was ideell wesentlich ist, sowie durch die Eindeutigkeit der Bedeutung. [...]“ (1987, 154; Kursive WFS).

- 6 Zu den 'äußeren' biographischen Daten siehe die Übersicht bei Beushausen 1985, sowie Brousek 1991.
- 7 Wie Jiří Gruša (1990, 31) berichtet, konnte eine solche 'Auflage' bis zu 14 Exemplaren betragen, vom Autor signiert und als persönliche Exemplare deklariert, mit dem Vermerk, daß die Weiterverbreitung verboten sei. Für darüber hinausgehende Abschriften konnte der Autor nicht mehr haftbar gemacht werden.
- 8 Es handelt sich um den Teilzyklus "Morový sloup" (Teil IV der Gesamt-sammlung, mit kongenialen Illustrationen von Jiří Kolář, versehen), siehe Literaturverzeichnis.
- 9 Die in 10 000 Exemplaren aufgelegte Ausgabe trug den Vermerk "definitivní úprava textu srpen 1979". Ein typographisch verkleinerter Nachdruck von 5000 Ex. erschien in der Reihe *Malá edice poezie* bei Československý spisovatel in Prag 1984, mit Illustrationen von Karel Demel.
- 10 Černý korrigiert hier seine früheren Vorbehalte. Zit. nach der Neuaufl. 1984.
- 11 Zitiert wird, wenn nicht anders vermerkt, nach der 'offiziellen' Ausgabe Seifert 1984; die römischen Ziffern stehen für die Teilzyklen I-V (I: "Křik strašidél", II: "Poutní místo", III: "Kanálská zahrada", IV: "Morový sloup", V: "Kolotoč s bílou labutí"), die arabischen Ziffern für die Gedichte in den betreffenden Teilzyklen.
- 12 Vgl. auch die Selbstdefinition eines Beamten der Staatssicherheit: "My jsme totiž spíš něco jako lékaři", upřesnil major N. 'Lékaři společnosti'. [...] ("Wir sind nämlich eher so etwas wie Ärzte", präzisierte Major N. 'Ärzte der Gesellschaft' [...]), in einer Erzählung des Prager ehemaligen Samizdat-Autors Karel Pecka (1992, 71f; deutsch in Chvatík, Hg. 1991, 331).
- 13 Die ideologische Komponente ist in dieser Phase generell von der poetischen Schreibweise auf die Metabene der Programme verlagert. Seifert selbst hat daran – im Vergleich zu Nezval und dem 'Cheftheoretiker' Teige – nur wenig Anteil (vgl. Drews 1975, 122f.). Die Diskrepanz in der Praxis der Poetisten

- wird z.B. auch in der Kritik aus den Reihen der weiterhin der sozialen (proletarischen) Literatur verpflichteten slowakischen DAV- Gruppe moniert. E. Urx z.B. hatte 1924 in 'DAV 1, anlässlich seiner Kritik von Nezvals Sammlung *Pantomima* dem Poetismus vorgeworfen, eine Dichtung zu produzieren, die nur den "Sonntag" kenne, aber nichts verstehe vom Alltag, bzw. der "Schufterei der verflorenen sechs Tage" (s. Drug 1976, 203 ; vgl. a. Šmatlák 1977, 166f.).
- 14 Jan Mukařovský hat diesen für die damalige Situation bezeichnenden Sachverhalt in einem Zitat festgehalten: "Češi se teď utekají do své kultury [...]" (Die Tschechen flüchten sich jetzt in ihre eigene Kultur). Diesen zufällig aufgeschnappten Ausspruch eines Deutschen zitiert Mukařovský in seiner Erinnerung an den 1942 nach dem Heydrich-Attentat von den Nationalsozialisten ermordeten Freund V. Vančura in "Řeč při tryzně" (Totenrede) (Mukařovský 1948, 403.)
 - 15 Halina Janaszek-Ivaničková, "Czeski Nobel w dziedzinie literatury", *Argumenty*, Warszawa 2.12. 1984 (Dokumentiert bei Beushausen 1985).
 - 16 Deutsche Übersetzung und Kommentar von S. Roth in Guski 1991.
 - 17 Ich gebrauche den Begriff 'freier Vers' im Unterschied zu 'vers libre'. Bei dem 'freien Vers' des frühen Seifert bleibt die normative Folie immer noch im rhythmischen Muster, in der Handhabung des Reims präsent - gegenüber dem reimlosen 'vers libre'.
 - 18 Vollständiger Text bei Hrabák, Hg. 1974, 228-232.
 - 19 In der Prager Schule wird *jazyk běžně mluvený* definiert als "die im mündlichen Verkehr gebräuchliche Sprache; ein Sprachgebrauch in Situationen, in denen der verbindliche Gebrauch der Schriftsprache nicht vorausgesetzt wird." (Beneš/ Vachek 1971, XXVII).
 - 20 In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist eine Inflation solcher Mahnmale in Prag zu verzeichnen: "mehr als zwanzig Beispiele zwischen 1673 und 1696". "Die ersten hatte man 1650 in Prag auf dem Altstädter Ring errichtet - als 'Siegeszeichen der Gegenreformation' (Bachmann)." (Wachmeier, G. 1970, *Prag*, Stuttgart [usw.], 77).
 - 21 "Co bůh? Člověk?" (1658), zit. nach dem Abdruck der ursprünglichen Fassung (ed. v. Josef Vašica, Přerov 1934) in Hrabák, Hg. 1974, 229.
 - 22 In der ersten Fassung von 1977 stand hier metaphorisch "růže" (Rose), was einen Kontrast auf der gleichen (metaphorischen) Ebene zum nächsten Begriff: "Hadí zuby" (Schlangenzähne) ergab. Seifert hat in der späteren Fassung den metaphorischen Anteil zugunsten einer direkten abstrakten Benennung reduziert. Möglicherweise wurde damit in der offiziellen Version gegenüber der Tamizdat-Fassung eine Lektüre von "růže" als sozialdemo-

kratisches Symbol bzw. Symbol eines 'Sozialismus mit menschlichem Antlitz' und damit eine Anspielung auf den August 1968 ("Hadíř zubá") unterdrückt. (s. Seifert 1977, 45). Die weiteren Modifikationen müßten noch analysiert werden.

- ²³ In eckiger Klammer stehen diejenigen deutschen Übersetzungen, die das Akrostichon nicht wiedergeben können.
- ²⁴ Nach der Diagnose von Barthes stellt der Mythos - als Bestandteil des bürgerlichen Denkens - ein 'parasitäres' Zeichensystem dar (vgl. Barthes 1970, 199). Eigentlich läuft Barthes' Konzept auf eine Gleichsetzung von Mythos und Ideologie hinaus, die bei Seifert gerade verweigert wird.
- ²⁵ Vgl. auch Claude Lévi-Strauss, bei dem der Gegensatz von Geschichte ("heiße Geschichte") und Mythos ("kalte Geschichte") eine zentrale Rolle spielt. "Die Geschichte hat in unseren Gesellschaften die Mythologie abgelöst. [...]" (Lévi-Strauss 1980, 56).
- ²⁶ Man kann Antonín Brousek zustimmen, für den "Seiferts beispielhafte Verweigerung (schon bezogen auf seine Absage an den Stalinismus in den 50er Jahren)" nicht etwa "die organische Unfähigkeit des Naturtalents sich mit der Tagespolitik einzulassen" zeigt, sondern vielmehr eine "ganz bewußte, intellektuell sehr wohl reflektierte Absage an die Zweckentfremdung, ja Vergewaltigung der Literatur für politisch-ideologische Zwecke" darstellt (Brousek 1990, 67).
- ²⁷ Ich übernehme die deutschen Termini von Ju. Striedter, zu Vodička 1976, XXXVI f. und Anm. 64. Die wortwörtliche Übersetzung für "všeobecná hodnota" lautet "allgemeiner Wert", für "vývojová hodnota" "Entwicklungswert". Der Entwicklungswert meint den Innovationswert in einer literarischen Reihe (z.B. einer Nationalliteratur). Der "universelle Wert" transzendiert den zeitlich gebundenen Entwicklungswert und "richtet sich auf das allgemein Humane im Menschen, man kann ihn mit der anthropologischen Substanz des Menschen verbinden" (Vodička 1976, 21). Damit ist ein Zugang zu dem weitgehend überzeitlichen Kanon literarischer Werke eröffnet, der gemeinhin als 'Weltliteratur' bezeichnet wird. - Dies sei hier nur angedeutet. Eine Diskussion dieses Aspekts ist unter dem Strich schwerlich möglich. (Zur Problematik des Begriffs 'Weltliteratur' sei verwiesen auf Durišin 1984, 79-90).

L i t e r a t u r

[AZN], 1971. *Avantgarda známá a neznáma*, sv. I, Praha.

Barthes, R. 1970. *Mythologies*, Paris.

- Beneš, E. /Vachek, J. 1971. *Stilistik und Soziolinguistik, Beiträge der Prager Schule* [...], Berlin.
- Beushausen, R. (Hg.). 1985. *Reaktionen auf die Verleihung des Literaturnobelpreises 1984 an Jaroslav Seifert in der tschechoslowakischen und polnischen Presse*. Marburg/L.
- Brousek, A. 1990. "Jaroslav Seifert", Kasack, W.(Hg.), 63-80.
- Černý, V. 1954. *Jaroslav Seifert. Náčrt k portrétu*, Kladno (Neuauf. Köln: Index 1984).
- Chvatík, K. 1987. "Literatur und Kunst als historischer Prozeß", ders., *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt/M., 138-170.
- Chvatík, K. (Hg.) 1991. *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, Frankfurt/M.
- Chvatík, K. 1992. "O poezii Jaroslava Seiferta" [1984], ders., *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha, 105-118.
- Drews, P. 1975. *Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval's, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers*, München.
- Drug, Št. 1976. *Od robotníckej poézie k DAVu*, Bratislava.
- Đurišin, D. 1984. *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava.
- Eliade, M. 1963. *Aspects du mythe*. Paris.
- Gruša, J. 1990. "Migration und Emigration. Die Tschechen und ihre Literatur nach 1945", Kasack 1990, 19-34.
- Guski, A. (Hg.) 1991. *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's "Babička"*, Berlin.
- Halas, F. 1957. *Básně*, Praha. - Ders., 1973. *Naše paní Božena Němcová*, Praha.
- Hrabák, J. (Hg.) 1974. *Tisíc let české poezie, I, stará česká poezie*, Praha.
- Jungmann, M. 1990. "Die tschechische Literatur", *Lesezirkel, Literaturmagazin*, (Beil. zur *Wiener Zeitung*), ed. Rothmeier, Ch., Jg. 6, Nr. 8, 3f.
- Kasack, W. (Hg.) 1990. *Zur tschechischen Literatur 1945-1985, mit einem Titelerzeichnis der Samizdat-Reihe "Hinter Schloß und Riegel"*, Berlin.

- Kozlíková, M. 1966. "Úloha oblasti všedního v lyrice J. Seiferta", *Česká literatura*, 14, 273-293.
- Larrain, J. 1970. *The Concept of Ideology*, London.
- Lévi-Strauss, Cl. 1980. *Mythos und Bedeutung*, hg. v. A. Reif, Frankfurt/M.
- Mukařovský, J. 1966. "Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?", *Studie z estetiky*, Praha, 78-84. – Ders., 1989. "Kann der ästhetische Wert in der Kunst allgemeine Geltung haben?", *Kunst, Poetik, Semiotik*, hg. Kv. Chvatík, Frankfurt, 139-155.
- Mukařovský, J. 1966. "Místo estetické funkce mezi ostatními", *Studie z estetiky*, Praha, 65-73. - Ders., 1970. "Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen", *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/M., 113-137.
- Mukařovský, J. 1948. *Kapitoly z české poetiky*, II, Praha.
- Pecka, K. 1992. "Dopis Josefu K.", *Malostranské humoresky*, Brno (zuerst Toronto 1985), 70-99.
- Pešat, Z. 1991. *Jaroslav Seifert*. Praha.
- Roth, S. 1991. "Babička im Urteil tschechischer Gegenwartautoren", *Guski* 1991, 260-320. - Dies., "[Kommentar zu] Fr. Hałas, 'Unsere Frau Božena Němcová'", *Guski* 1991, 231-235.
- Šmatlák, St. 1977. *Program a tvorba. Štúdie o slovenskej proletárskej literatúre*, Bratislava.
- Seifert, J. 1977. *Morový sloup*. Köln: Index. – Ders. 1980. *The Plague Monument*, transl. by Lyn Coffin, Illustr. by J. Kolář [preface: W. E. Harkins], ed. L. Matejka, SVU Press. - Ders., 1981. *Morový sloup (1968-1970)*. Praha: Československý spisovatel. - Ders., 1984. *Morový sloup*, ilustr. K. Demel, Praha: Československý spisovatel.
- Seifert J. 1985, *Erdlast. Gedichte. [...] Ausgewählt u. aus d. Tschech. übertragen von R. Kunze*, Hauzenberg.
- Seifert, J. 1987. *Vejiř Boženy Němcové [...]*, Praha. - Ders., 1989, *Město v slzách [...]*, Praha. - Ders., 1990, *Jablko z klína [...]*, Praha.
- Sus, O. 1981. "Fragezeichen zum Problem der literarischen Evolution", *WSIA*, 8, 133-158.
- Teige, K. 1924. "Poetismus", *Host* 3, č. 9-10, 197-204. *AZN* I, 1971, 554-562.

Vodička, F. 1976. *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München.

Zima, P.V. 1989. *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen.

Reinhard Ibler

ENTWICKLUNG UND SUJET:
VERSUCH EINER NEUBESTIMMUNG DES
LITERARHISTORISCHEN
STELLENWERTS VON BOŽENA NĚMCOVÁS *BABIČKA*

1

Božena Němcová's *Babička*, fraglos einer der bedeutendsten und populärsten Prosatexte der tschechischen Literatur und seit seinem Erscheinen im Jahre 1855 längst zum 'Klassiker' geworden, gehört zu jenen Werken, bei deren Erforschung sich trotz vieler vorhandener Interpretationen und Untersuchungen noch zahlreiche offene Fragen ergeben.¹ Während nämlich die Tatsache der herausragenden Bedeutung dieses Kurzromans kaum bestritten wird, herrscht über seinen Platz in der tschechischen Literaturgeschichte ebenso Dissens wie über die Gründe für seine exponierte Stellung.

Lange Zeit bestand die Neigung, *Babička* vorwiegend unter außerliterarischen (biographischen, soziologischen usw.) Gesichtspunkten und erst in zweiter Linie als literarisches Phänomen zu betrachten. Abgesehen von vereinzelt früheren Versuchen² beginnt die systematische Auseinandersetzung mit diesem Werk unter künstlerisch-ästhetischen Prämissen erst mit den einschlägigen Arbeiten Felix Vodičkas, der die Notwendigkeit eines solchen Zugangs explizit hervorhebt (Vodička 1958, 252). Gattungstypologisch betrachtet steht der Text im Entwicklungszusammenhang der tschechischen Erzählprosa des 19. Jahrhunderts. In einer speziell den Anfängen der neueren tschechischen Erzählprosa gewidmeten Studie (Vodička 1948) weist Vodička auf die Schwierigkeiten hin, mit denen die Gattung angesichts der erdrückenden Dominanz poetischer Genres in der frühen Phase des *obrození*, der Nationalen Wiedergeburt, zu kämpfen hatte. Das Hauptanliegen der Autoren in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bestand darin, den Anforderungen der Zeit entsprechende und die Leserschaft interessierende Themen in anspruchsvoller künstlerischer Form, vor allem in einer dem behandelten Gegenstand adäquaten Sprache zu präsentieren und damit eine eigenständige, den anderen europäischen Literaturen halbwegs gleichwertige tschechische Prosa zu schaffen. Wie langwierig dieser Prozeß war, zeigt sich in dem Umstand, daß selbst noch die Novellen und Erzählungen Josef Kajetán Tyls aus den 1840er Jahren, die im

Vergleich zum schwülstigen, überladenen Stil früherer Prosatexte (z.B. Josef Lindas *Záře nad pohanstvem*, Glanz über dem Heidentum, 1818) freilich schon ein hohes Maß an Leichtigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks erreicht hatten, hinsichtlich Thematik und künstlerischer Gestaltung noch deutlich die Abhängigkeit von fremden, namentlich deutschen, Vorlagen verrieten. Außerdem waren sie in ihrem übersteigerten Intellektualismus und ihrer idealistisch-patriotischen Ausrichtung nur für einen relativ kleinen, elitären, vorwiegend adligen und großbürgerlichen Rezipientenkreis bestimmt. Die Zusammensetzung des Lesepublikums hatte aber seit den 20er Jahren einen grundlegenden Wandel durchgemacht, da in zunehmendem Maße auch kleinbürgerliche Schichten kulturelle Ansprüche anmeldeten (Sedmidubský 1985, 465). Die Zielrichtung war folglich klar: Themen, Sprache und künstlerische Gestaltung der Werke sollten dem ästhetischen Geschmack und dem Erfahrungsspektrum des erweiterten Rezipientenkreises entgegenkommen, um auch den didaktischen Ansprüchen der Wiedergeburtsideologie entsprechen zu können. Das Kopieren ausländischer Modelle konnte in diesem Prozeß nur eine Übergangslösung darstellen und wurde auch zunehmend zur Zielscheibe von Polemiken. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist Václav Čeněk Bendls Satire *Formulář na romány* (1854; Formular für Romane), worin der allgemeine literarische 'Notstand' aufs Korn genommen wird. Diese Situation führt der Autor teils auf die mangelnden Ambitionen, teils auf das künstlerische Unvermögen der heimischen Schriftsteller zurück: "Das Volk liest aber deswegen nichts, weil es nichts zum Lesen hat." (zit. nach Plch 1978, 391).³ Als Ausweg aus dieser mißlichen Lage schlägt er ironischerweise vor, den Autoren "Formulare" mit vorgegebenen Handlungsmustern zur Verfügung zu stellen, die nur mehr "ausgefüllt" zu werden bräuchten. Bendl, der je ein solches Grundschema mit glücklichem (Heirat) und byronistisch-tragischem Ausgang entwirft, polemisiert damit gegen die Schablonenhaftigkeit der zeitgenössischen Erzählprosa.

2

Wenn sich in *Babička* natürlich auch zahlreiche prätextuelle Bezüge nachweisen lassen (Černý 1982, 166ff.; Poštulková 1988, 31ff.), so ist dieses Werk in seiner Gesamtkonzeption doch sehr eigenständig und weder in sprachlicher und kompositorischer noch in inhaltlich-thematischer Hinsicht konventionell oder gar schematisch. Die innovative Leistung führt Vodička auf drei zentrale Kriterien zurück. Die Autorin schuf seiner Auffassung nach in diesem Werk

1. einen neuen Figurentypus, der den idealistischen Vorstellungen der Wiedergeburtsideologie in umfassendem Maße entsprach, da er die positiven Eigen-

schaften des tschechischen Volks, namentlich seine Handlungsfähigkeit, 'in toto' verkörpert (Vodička 1958, 255ff.);

2. eine neue Form der Erzählprosa, die diesem ideologischen Anspruch einen adäquaten Ausdruck verleihen sollte und die für die weitere Entwicklung der epischen Genres, insbesondere aber für die Herausbildung des tschechischen Romans, paradigmatisch wirkte (Vodička 1958, 282ff.);

3. ein neues ästhetisches Ideal, in dem sich vorbildhafte Vergangenheit und erfülltes zukünftiges Leben begegnen (Vodička 1958, 309ff.).

Vodička bewertet - in gewissem Widerspruch zu seinem selbstformulierten Anspruch einer künstlerisch-ästhetischen Annäherung - den Stellenwert von *Babička* im literarisch-kulturellen Prozeß primär nach nationalideologischen Maßstäben. Die tschechische Literatur des 19. Jahrhunderts ist für ihn offensichtlich ein in erster Linie normativ-advolutes System (Chvatík/ Schwarz 1990, 64) nationaler Selbstfindung. Damit aber muß die Frage nach der eigentlich künstlerischen Leistung zweitrangig werden. Da die Titelfigur des Romans für Vodička als Repräsentantin eines idealen Modells im *Ist-Zustand* (nicht aber in *statu nascendi*) erscheint, hebt er in *Babička* diejenigen Komponenten hervor, die diesen *Status* ausdrücken. Das Fehlen von Merkmalen, die Entwicklung und Veränderung signalisieren, führt ihn zum Schluß, daß hier ein eindeutig *sujetloses* Werk vorliegt.

Die Geschichte der Großmutter ist von der Sujetseite her auf ein Minimum reduziert. Die Großmutter hat keinerlei individuelles Interesse, das ihr Handeln bestimmen würde [...] Als Hauptgestalt des ganzen Werks steht die Großmutter außerhalb des Sujets. (Vodička 1958, 288)

Sujetcharakter im Sinne einer echten, motivierten, dynamischen Handlungsentwicklung tragen nach Vodička lediglich die 'Episoden' (Vodička 1958, 289), also vor allem die in das zentrale Geschehen eingeschobenen Erzählungen aus dem Leben Viktorikas und Madlas. Da diese 'sujethaften' Komponenten in der Grundstruktur seiner Auffassung zufolge offensichtlich eine Art Fremdkörper bilden, charakterisiert er die Gesamtstruktur des Werks als tendenziell 'atomistisch' (Vodička 1958, 301).

Zu ähnlichen Ergebnissen gelangen diejenigen, teils auch in der neueren deutschen Bohemistik (Poštulková 1988, Sedmidubský 1991) unternommenen Versuche, in *Babička* einen starken Einfluß des deutschen Biedermeier nachzuweisen und deshalb den *idyllischen* Charakter des Geschehens hervorzuheben. Auch wenn diese z.T. recht interessanten Versuche im wesentlichen literaturimmanent argumentieren, übersehen sie m.E. durch die einseitige Betonung einer thematischen Komponente die strukturelle Relevanz anderer

Elemente der narrativen Ebene (z.B. der erwähnten 'Episoden'), die sich in das Idyllenraster nur schwer einordnen lassen.

Wesentlich differenzierter nähert sich Václav Černý der Problematik in seinem, mitunter als unkonventionell charakterisierten *Babička*-Buch, das erstmals 1963, damals noch in der Tschechoslowakei erschien und 1982 eine zweite, erweiterte Auflage erfuhr, die der Verfasser aber im Ausland (bei Sixty-Eight Publishers in Toronto) veröffentlichen mußte. In einer direkten Polemik gegen *Vodička* mißt Černý, der Rousseau, Herder und George Sand als die geistigen Paten des Werks bezeichnet und es somit noch eindeutig dem Traditionszusammenhang der europäischen Romantik zuordnet, *Babička* gerade einen stark ausgeprägten *subjektiven* Charakter bei.

Die "Großmutter" soll tatsächlich *ohne* Sujet sein? Hat sie denn nicht sogar mehrere Sujets? Und die Großmutter steht durchaus nicht *außerhalb* davon, sondern wirkt vielmehr *in allen*. (Černý 1982, 211)

Auch die These von den 'atomisierenden' Tendenzen in der Struktur von *Babička* möchte Černý nicht gelten lassen:

Die Form der "Großmutter" ist keineswegs atomistisch oder atomisiert, und die Geschlossenheit der Handlung sowie die Einheitlichkeit des Milieus entspringen darin einfach dem Eindruck der moralischen und charakterlichen Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Großmutter, die innerhalb des Buchs auch in dessen kleinstem Handlungs"atom" allgegenwärtig ist! (Černý 1982, 211)

Da sich die Widersprüche offensichtlich am nachhaltigsten an der Kategorie des literarischen Sujets entzünden, möchte ich auf diese Problematik zunächst etwas näher eingehen und dabei auch die Rolle, die diese Kategorie gerade im literarischen Evolutionsprozeß spielt, sichtbar machen.

3

Am systematischsten wurde der Sujetbegriff bislang in der russischen bzw. sowjetischen Literaturwissenschaft erforscht, wo der Terminus 'sjužet' als poetologische Kategorie schon lange eine wichtige Rolle spielt und sich etwa seit den 60er Jahren ein spezieller Zweig, die Sujetforschung (sjužetologija), etabliert hat. Am ältesten dürfte der Gebrauch von 'Sujet' entsprechend der französischen Grundbedeutung des Worts im Sinne von 'Stoff', 'Material', 'Gegenstand' sein (vgl. z.B. Gogol's im Zusammenhang mit seinem *Revizor* an Puškin gerichtete Bitte, ihm ein 'Sujet' für eine Komödie zu geben). Während der Terminus in diesem Kontext deutlich auf die außertextuelle Sphäre bzw. deren Verhältnis

zum Text verweist, verstand der russische Philologe und Hauptvertreter der historisch-vergleichenden Schule A.N. Veselovskij darunter ein primär inner-textuelles Phänomen, nämlich die Verknüpfung von Motiven zu einem übergeordneten Thema (Veselovskij 1989, 305), womit er Aspekte wie 'Verkettung semantischer Komplexe', 'Sukzession', 'Handlungsdynamik' ins Spiel brachte. An Veselovskijs Auffassung knüpften die russischen Formalisten, vor allem V.B. Šklovskij, B.V. Tomaševskij und Ju.N. Tynjanov an.⁴ Bei ihnen steht die Dichotomie von Fabel und Sujet im Vordergrund, wobei das Sujet als Summe der künstlerischen Verfahren eines Werks mit Erscheinungen wie Desautomatisierung, Auflösung logisch-kausaler Zusammenhänge, Aufbau einer kunstspezifischen Perspektivik usw. kongruiert.

Die Formalisten rechneten das Sujet also primär der Ebene des Ausdrucks zu, während die Fabel in ihrer Bindung an die 'Realität' für sie ein vorwiegend inhaltliches Phänomen war. Demgegenüber versucht Ju.M. Lotman als Hauptvertreter der modernen sowjetischen Semiotik, dem Begriff Relevanz sowohl für die Ausdrucks- als auch für die Inhaltsebene zuzuweisen, wenn er das Sujet als "Kette von Ereignissen" (Lotman 1973, 350) definiert. Dabei versteht er das Ereignis als "die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus" (ebd.) und macht somit die narrativen Komponenten *Handlung*, *Figur* und *Raum* zu den grundlegenden Trägern des Sujets. Aufgrund der Relativität des Ereignis-Begriffs impliziert Lotmans Konzeption zusätzlich einen notwendigerweise subjektiven Wertungsaspekt, da der Grad der Ereignishaftigkeit eines Geschehens schließlich nie absolut gesetzt werden kann, sondern immer subjektiver Voraussetzungen bedarf: was für den einen ein Ereignis ist, muß für den anderen noch lange keines sein.⁵ Aus der immanenten Wechselbeziehung von Ereignis und Sujet leitet Lotman schließlich eine typologische Kategorie literarischer Texte ab, nämlich die 'Sujethaftigkeit' (sjužetnost'), die in erster Linie Ausdruck jener Wirkung ist, die das Werk beim Rezipienten erzielt: entweder es entspricht in zu starkem Maße seinen Erwartungsnormen, so daß die Lektüre letztlich seine bisherigen Erfahrungen und Erkenntnisse höchstens um Detailinformationen erweitert, nicht aber selbst zum 'Ereignis' wird (= 'Sujetlosigkeit'), oder es vermag diese Erwartungsnormen, z.B. durch Impulse literarisch-künstlerischer Innovation, zu durchbrechen. In letzterem Fall wird die Lektüre - oft begleitet von ausgeprägten emotional-wertenden Reaktionen (begeisterte Zustimmung, schroffe Ablehnung u.ä.) - neue Perspektiven eröffnen, das Werk wirkt 'sujethaft'.

Einen noch integrativeren Versuch stellt das von den beiden Daugavpilsler Literaturwissenschaftlern L.S. Levitan und L.M. Cilevič entworfene synthetische Sujetmodell dar (Levitan/Cilevič 1990). In einer kritischen Auseinandersetzung mit den bisherigen Sujettheorien gelangen die beiden Verfasser in enger Anlehnung an M.M. Bachtins Konzeption vom literarischen Werk zu

einer weitgehenden Identifikation von Sujet und 'innerer Form', d.h. der Folge der im Text sprachlich evozierten 'Bilder':

Im Prozeß der künstlerischen Wahrnehmung geht die ä u ß e r e F o r m (künstlerische Rede) in die i n n e r e F o r m (Sujet) über, und das Erfassen des gedanklich-ästhetischen Sinns des Gesehenen führt den Leser zur Beherrschung der geistigen Werte, d.h. des I n h a l t s des Kunstwerks. (Levitan/Cilevič 1990, 12)

Diese Definition impliziert ein wichtiges Charakteristikum: das Sujet ist das grundlegende Merkmal der Wortkunst als sog. *temporaler Kunst* (vremennòe iskusstvo; Levitan/Cilevič 1990, 15), die sich erst im zeitlich-sukzessiven Ablauf des Lesens, Zuhörens oder Zuschauens erschließt (im Gegensatz zu nicht-temporalen Künsten wie etwa Malerei und Bildhauerei, die ihr Sinnpotential dem Betrachter gleichsam 'augenblicklich' enthüllen).⁶ Hier wird der starke rezeptionsästhetische Akzent des Ansatzes deutlich. Der Rezeptionsakt wird durch das Sujet in seiner ('formalen') zeitlich-linearen, aber auch in seiner bewußtseinsmäßigen Dimension 'gesteuert', denn erst nachdem wir, z.B. im Verlauf des Lesens, das Sujet als Aneinanderreihung sprachkünstlerisch hervor-gebrachter Bilder, deren innertextueller Konnex durchaus nicht den logisch-kausalen Gesetzen der realen Welt gehorchen muß (vgl. die formalistische Definition!), 'abgearbeitet' haben, läßt sich das literarische Kunstwerk in seiner Gesamtbedeutung beurteilen, können relativ gesicherte Aussagen bezüglich seines Verhältnisses zur außertextuellen Lebenswelt gemacht und sein Sinn im Rahmen der Interpretation erschlossen werden. Auch eine produktions-ästhetische Dimension läßt sich aus dieser Sujetdefinition ableiten. Das Sujet als nachvollziehbarer Prozeß der F o r m u n g künstlerischer Bilder aus literarischer Rede ist als solcher ureigenster Ausdruck der schöpferischen Tätigkeit des Autors. Der oft langwierige und mühevollere Weg sprachkünstlerischer Gestaltung von den ersten, meist noch unklaren Vorstellungen, der Suche nach systemimmanenten Vorbildern und Bezugsgrößen (Gattungs- und Genre-zugehörigkeit, Intertextualität usw.) über das Entwurfsstadium bis hin zum 'fertigen' Text ist im wesentlichen ein Akt der S u j e t g e s t a l t u n g.

Das Sujet, das dieser Auffassung zufolge als das entscheidende Bindeglied zwischen Ausdruck und Inhalt bezeichnet werden kann, ist folglich sowohl mit der sprachlichen als auch mit der thematischen Ebene des Werks aufs engste verknüpft. In diese Korrelation gehen zwei weitere Kategorien der literarisch-künstlerischen Sinnbildung ein, mit denen das Sujet ebenfalls in immanenter Wechselwirkung steht: Komposition und 'Fabel' (Levitan/Cilevič 1990, 63ff.). Als Komposition läßt sich jener Vorgang definieren, der die Herausbildung der -äußeren wie inneren - Form des Textes steuert, d.h. der Überführung des in der außerkünstlerischen Sphäre vorzufindenden sprachlichen und 'stofflich-gegen-

ständlichen' Materials in künstlerisch gestaltete Rede und Bilder. Die 'Fabel' bildet im Bewußtsein von Produzenten und Rezipienten gewissermaßen das 'reale' Korrelat zum künstlerischen Inhalt. In ihr werden die literarisch vermittelten Informationen nach den Gesetzmäßigkeiten und Denkschemata der außer-künstlerischen Welt beurteilt. In diesem Sinne umfaßt die Korrelation von Fabel und Sujet sehr viel weiter gehende Implikationen, als dies in der formalistischen Theorie der Fall ist.

Aus den hier kurz vorgestellten Positionen lassen sich drei Kriterien ableiten, die einen gewissen Grundkonsens auch zwischen scheinbar unterschiedlichen Sujet-Konzeptionen sichtbar machen:

1. Das Sujet ist der ureigenste Ausdruck der Literatur als künstlerisch-gestaltender Tätigkeit.

2. Es präsentiert sich nach außen hin als sukzessive Folge textueller Komponenten und verfügt deshalb über das Merkmal der zeitlichen Ausdehnung als wesentlichem kunstspezifischem Charakteristikum.

3. Als ausgesprochen literaturimmanentes Attribut unterstützt es das ständige Bestreben des Textes, nach außen hin Aufmerksamkeit zu erwecken, unter anderem durch eine bewußte Distanzierung des künstlerischen Ausdrucks vom normalsprachlichen Ausdruck, der künstlerischen Logik von der Logik der Lebenswelt, durch die Gestaltung auffälliger, nichtalltäglicher, unerwarteter Themen ('Ereignisse') usw.

Nach Levitan und Cilevič verfügt das Sujet also über eine formal-prozessuale und eine wertspezifische Dimension: Jedes Werk, gleich welcher Gattung und welchen Genres, hat demzufolge ein Sujet als Ergebnis künstlerisch-gestaltender Tätigkeit, der auf seiten des Autors ein gewisser wertbezogener Anspruch, künstlerisch innovativ, didaktisch, unterhaltend o.ä. wirken zu wollen, vorangeht (soweit es sich also nicht um 'unkünstlerische', primär auf ökonomischen Erfolg abzielende Massenproduktion handelt). Inwieweit dieses Sujet im weiteren Verlauf des literarischen Prozesses aber in der Lage ist, auch im Wertsystem der Rezipienten eine exponierte Stellung zu erlangen, für die Leser als künstlerischer Impuls zu wirken und damit zum literarischen 'Ereignis' zu werden, hängt von weiteren, zum Teil sehr subjektiven Faktoren ab. Hier bietet sich erneut der Begriff der 'Sujethaftigkeit' als spezifizierende Kategorie an. Um den Zusammenhang zwischen (formalem) Sujet und dem Grad der Sujethaftigkeit auch als typologischem Charakteristikum eines Textes im Lotmanschen Sinne nachvollziehen zu können, sollte m.E. die Problematik 1. semiotisiert, d.h. ihre Voraussetzungen und Auswirkungen im Verlauf der literarischen Kommunikation hinterfragt, und 2. dynamisiert, d.h. ihre Relevanz für den Prozeß der literarischen Evolution verdeutlicht werden.

Was die semiotisch-kommunikative Dimension des Problems angeht, so steht hier die Frage nach dem *bewußtsein*smäßigen Zugang der am literarischen Prozeß beteiligten Instanzen zum Werk im Mittelpunkt. Auf der einen Seite wählt der Produzent (Autor) aus dem Spektrum seiner lebensweltlichen Erkenntnis künstlerisch Gestaltenswertes (für ihn also 'Ereignishafes') aus, das er aus dem mehr oder weniger diffusen Zustand einer 'Vorfabel' allmählich-über 'Protosujet' und 'Vorsujet' (protosjužet, predsjužet; Levitan/Cilevič 1990, 39) - in die künstlerische Seinsweise des Textsujets überführt. Der aus der Lebenswelt entnommene Bewußtseinszusammenhang entfaltet sich dabei zur Motivreihe des Sujets, das mit diesen 'realen' Phänomenen in Korrelation tritt und sich dabei zwischen den Polen von größtmöglicher Annäherung (Mimesis, "Widerspiegelung") und maximaler Distanzierung ('Dekomposition') bewegt.

Der Rezipient nimmt die über die künstlerische Sprache vermittelte motivische Bilderfolge sukzessive im zeitlichen Ablauf wahr, vergleicht sie mit den logisch-kausalen Kategorien und Gesetzmäßigkeiten seines subjektiven Erfahrungsspektrums und macht sie zum Bestandteil seiner eigenen Erkenntnis. Nach der 'Aneignung' des Sujets bildet sich in seinem Bewußtsein die *Fabel*, die folglich prinzipiell sehr subjektiv ist und in dieser Hinsicht eine der wichtigsten Grundlagen für den Erkenntnisakt der Interpretation bildet. Dies wiederum ist die epistemologische Voraussetzung für die 'Weiterverwendung' des Textes in kommunikativer Funktion (vgl. beispielsweise den einfachsten Fall des Weitererzählens der 'Fabel' in der Form einer Inhaltsangabe bzw. komplexere Verwendungstypen intertextueller oder intermedialer Art, z.B. die Inszenierung eines Dramas). Besonders in diesem Zusammenhang wird die Notwendigkeit eines dynamischen Konzepts deutlich.

Das Verhältnis des Sujets zu den konstitutiven Werkkomponenten unterliegt ebenso wie deren Relationen untereinander Einflüssen zeit- und kulturgeschichtlicher Dimension. Diese Einflüsse vermögen sowohl die strukturelle Zusammensetzung dieser Komponenten als auch die Einstellung der am literarischen Kommunikationsprozeß beteiligten Instanzen zu verändern, wie z.B. die Umkehrung der Haltung zu ein und demselben Strukturtypus im Akt der Parodierung zeigt. Aber auch die Frage nach dem Grad der Sujethaftigkeit, den ein Rezipient einem Werk beimißt, hängt zum einen von eher subjektiven Faktoren wie Geschmack, Bildung u.ä., zum anderen auch von seiner kulturellen Kompetenz ab, d.h. inwieweit er etwa in der Lage ist, innovative Tendenzen in der literarischen Entwicklung zu erkennen, zu würdigen und zu akzeptieren.

Ebenso wie das Sujet als gestalterisches Prinzip keine isolierbare Komponente des literarischen Textes ist, sondern erst im Wechselspiel mit einer ganzen Reihe von textuellen Konstituenten Konturen erlangt, ist es auch von seiner wertspezifischen Dimension her ein rein relationales Phänomen, das von einer Vielzahl subjektiver, semiotischer und kultureller Faktoren abhängt. Die Frage

nach dem Grad der Sujethaftigkeit eines Textes kann aus diesem Grund niemals nach absoluten Maßstäben beantwortet werden, sondern erfordert, um zu einer kommunikablen Größe zu werden, stets den Verweis auf die zugrunde liegenden Bezugssysteme. So kann ein bestimmter Texttypus, ja sogar ein und derselbe Text, - abgesehen von den immer unterschiedlichen subjektiven Einstellungen - in verschiedenen Phasen der literarischen Entwicklung im intersubjektiven, kulturellen Bewußtsein einmal als sujethaft, das andere Mal aber als sujetlos eingeschätzt werden. Besonders im komplexen literaturwissenschaftlichen Diskurs wird die Tauglichkeit der Termini 'sujethaft', 'sujetlos' u.ä. als funktionalisierbaren Kategorien m.E. dadurch stark eingeschränkt, daß von subjektiven und temporären Erscheinungen stets abstrahiert werden muß, so daß im Hinblick auf die außerordentlich diffizilen und relativ labilen Systeme des literarischen Prozesses sowohl im synchronen als auch im diachronen Bereich Kompromisse eingegangen werden müssen.

Für die Frage nach dem Grad der Sujethaftigkeit von *Babička* bedeutet dies, daß zunächst einmal jeder subjektiv für sich darauf eine Antwort finden kann - mit dem gleichen Anspruch auf Wahrhaftigkeit und je nachdem unter welchen Voraussetzungen er das Werk liest. Allerdings kann die Aufgabe der Literaturwissenschaft nicht darin bestehen, die kaum überschaubare Vielfalt und Heterogenität subjektiver Einstellungen festzuschreiben, sondern sie muß primär darum bemüht sein, die intersubjektiv wirkenden Faktoren, welche die Literatur überhaupt erst zu einer spezifischen Form der Kommunikation machen, herauszuarbeiten. Generell läßt sich die These aufstellen, daß ein Text, um im Prozeß der literarischen Entwicklung Relevanz erlangen zu können, prinzipiell zumindest in e i n e r (in der Regel der zeitgenössischen) Phase dieser Evolution im intersubjektiven Bewußtsein 'sujethaft' gewirkt haben muß. Da die Frage der literarhistorischen Relevanz von *Babička*, wie bereits erwähnt, unumstritten ist, sollen im folgenden die strukturellen wie funktionalen Merkmale aufgezeigt werden, die zumindest in den wesentlichen Phasen der Wirkungsgeschichte des Werks für einen größeren Teil der Rezipienten einen sujethaften Charakter signalisiert haben könnten.

4

Geht man von den künstlerischen Intentionen der Autorin aus, d.h. von den wichtigsten Impulsen, die der Entstehung des Textsujets (und damit des Textes) vorausgingen, so wird man in diesem wie auch in vielen anderen Fällen über Spekulationen und Hypothesen kaum hinauskommen.⁷ Zu wenig gesichertes Material ist vorhanden, zu wenige authentische Aussagen Němcová's zu dieser Phase ihres Schaffens gibt es. Zudem liegt vieles von dem, was ihr Leben, Denken und Handeln betrifft, in einer kaum durchschaubaren Grauzone zwi-

schen Wahrheit, Gerüchten und Mythos, woran nicht nur die zumeist von übergeordneten ideologischen Interessen getragenen Literaturkritiker und Biographen ihren Anteil haben, sondern auch die Schriftstellerin selbst, deren zumindest zeitweise von gesellschaftlichem Erfolgsstreben und künstlerischem Geltungsdrang beseeltes Ego oft die Hauptursache für die in ihren Werken und Briefen aufscheinende Neigung zu Idealisierung und Verklärung sein dürfte.⁸

Zwar hat die in der Literatur zu *Babička* immer wieder angeführte ver-zweifelte Situation, in der sich Němcová im Jahre 1853 befand (bittere materielle Not, Tod des Sohnes Hynek, beständige Ehekrise, Bespitzelung und Observierung durch die Geheimpolizei, zunehmende Anfeindungen auch durch frühere Freunde), viel zur schöpferischen Motivation im Sinne einer selbstverordneten Therapie durch Schreiben beigetragen. Dennoch greift eine solche Erklärung insofern etwas zu kurz, als bereits 1850 eine "stichwortartige Skizze" (Poštulková 1988, 15) mit zentralen Elementen der späteren *Babička*-Handlung existierte, also eine Art "Vorsujet" in der Terminologie von Levitan und Cilevič. Man kann somit davon ausgehen, daß die Autorin den Plan zur künstlerischen Gestaltung dieses Stoffes bereits mehrere Jahre mit sich herumtrug. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß Božena Němcová seit Mitte der 1840er Jahre aufgrund der zahlreichen von ihr gesammelten und gestalteten Märchen, einer ganzen Reihe von Reportagen und feuilletonistischen Skizzen sowie erster Erfahrungen in der Erzählprosa (z.B. *Baruška*, 1853) ihr kreatives Potential im episch-narrativen Bereich systematisch aufbauen konnte. Ein umfangreicherer Prosatext erscheint deshalb zum damaligen Zeitpunkt vom Standpunkt der schriftstellerischen Entwicklung aus als durchaus konsequentes Vorhaben: *Babička* ist daher nicht in erster Linie Ergebnis der spontanen Reaktion auf eine bestimmte Lebenssituation, sondern die Frucht jahrelanger Pläne, Erwägungen, Intentionen, Absichtsänderungen, Anregungen durch Freunde und Bekannte, literarischer Einflüsse usw.⁹ Was allerdings die konkrete, aktuelle Ausgestaltung des Sujets anbelangt, so dürften hier der unmittelbare Lebenskontext und die künstlerische Reaktion darauf gleichwohl merkliche Spuren hinterlassen haben. F l u c h t und T r a u m sind wohl die beiden entscheidenden Impulse, die das Verhältnis von unmittelbarer lebensweltlicher und künstlerisch gestalteter Realität in *Babička* am treffendsten charakterisieren, wie dies zwei häufig zitierte Stellen aus Briefen der Autorin belegen.

Der Traum führt mir teure Menschen herbei, die ich in Wirklichkeit nie sah, im Traum bin ich manchmal ganz ich selbst, bin ich eine Weile glücklich. (zit. nach Poštulková 1988, 15)

Ich floh in dieses einsame Haus in einem kleinen Tal, zu Füßen der lieben Großmutter, und als ich ihre verständigen Worte vernahm, ihre Lieder und Märchen, da erstand vor mir ihr liebes Bild, und es

schien mir, ich sei ein Mädchen, lief frohen Gedankens durch die Wiesen, Wälder und Haine, besuchte die aufrichtigen Seelen alle und vergaß bei ihnen die ganze übrige Welt, mit all ihren Mühsalen. (Němcová 1930, 300f.)

Flucht und Traum gehören in mehrfacher Hinsicht auch zu den konstituierenden Motiven von *Babička* als literarischem Text. Wie die Autorin in ihrer Gedankenwelt das Idyll als Stätte der Zuflucht sucht, so vollzieht auch die lediglich im knappen Vorwort die Ich-Form wählende Erzählerin eine Art Evasion in die glücklichen (bzw. für glücklich gehaltenen) Jahre ihrer Kindheit. Sie läßt diese Zeit gewissermaßen als künstlerisch gestalteten Traum wiedererstehen, wobei der Übergang zum narrativen Verfahren der Erzählung im Haupttext die Distanz zwischen erhoffter Flucht und verselbständigtem Traum, zwischen erträumter und geträumter Welt, zwischen Realität und Fiktion zum Ausdruck bringt. Das Motiv der Flucht spielt aber auch im Leben der beiden Protagonistinnen Madla und Viktorka eine entscheidende Rolle, denn das Verlassen der Heimat ist für sie auch mit dem Traum von der erfüllten Liebe verbunden.

5

Im folgenden soll zunächst versucht werden, das Sujet in seiner künstlerisch gestaltenden, 'formalen' Ausprägung, so wie es sich dem Leser präsentiert, beschreibend und kommentierend nachzuvollziehen (wobei wir uns angesichts der thematischen Fülle des besprochenen Werks auf die markantesten, d.h. 'sujet-konstituierenden' Erscheinungen konzentrieren wollen), um im Anschluß daran die grundlegende Frage nach dem Verhältnis von Sujet und Sujethaftigkeit und deren Relevanz für die literarhistorische Bedeutung von *Babička* zu stellen.

Bereits bevor wir in die eigentliche Erzählung eintreten, erhalten wir einige nicht unwesentliche Vorinformationen, die zum künstlerischen Ganzen des Werks und damit auch zum Sujet, aber eben noch nicht zur Fabel gehören. Man könnte hier in Anlehnung an die oben eingeführten Begriffe von einem 'rezeptionsseitigen Vorsujet' sprechen, das wesentliche Impulse schaffen kann, um den Leser - u.U. überhaupt - an den eigentlichen Text heranzuführen, d.h. ihn zur Lektüre anzuregen. So läßt der Titel vermuten, daß mit der "Großmutter" die Hauptfigur gemeint ist. Außerdem gibt er bereits zu Spekulationen über die Erzähl- oder Figurenperspektive Anlaß. Tatsächlich bedient sich die Erzählerinstanz über weite Strecken des Blickwinkels der kleinen Barunka, einer Figur, die identifikatorische Merkmale sowohl mit der Autorin des Werks als auch mit der Erzählerin des Vorworts verrät. Der Untertitel des Romans, "Obrazy z venkovského života" (Bilder aus dem Landleben), weist im voraus auf das dargestellte Milieu hin und deutet darüber hinaus ein eher

episodales ("obrazy") denn sukzessives Reihungsprinzip an. Daneben ist er assoziativ mit jenem damals populären, ursprünglich journalistischen, im Umfeld des Jungen Deutschland entstandenen Genre der "Bilder aus dem Leben" verknüpft, in dem auch Němcová in den 1840er Jahren bereits Erfahrungen gesammelt hatte.¹⁰ Einen indirekten Bezug zum Jungen Deutschland vermittelt auch das deutschsprachige M o t t o "Daraus siehst du, daß die Armen nicht so ganz elend sind, wie wir uns denken; sie haben wirklich mehr Paradies, als wir uns einbilden und selbst besitzen." Es ist dem nur wenige Jahre vor *Babička* erschienenen Roman Karl Gutzkows *Die Ritter vom Geist* (1850/51) entnommen. Auch wenn Němcová das Zitat nicht ganz dem Wortlaut entsprechend wiedergegeben und es zudem aus dem Bedeutungszusammenhang herausgerissen hat,¹¹ erfüllt es neben der i n h a l t l i c h e n (Vorwegnahme wichtiger thematischer Aspekte in *Babička* wie Armut und Reichtum, seelisches Glück und Elend) auch die k u l t u r e l l e Funktion des Verweises: Gutzkow als einer der Hauptvertreter des Jungen Deutschland und einer sozial orientierten Erzählprosa sah namentlich in der Dorfgeschichte ein zentrales Paradigma für das angestrebte Genre des Gesellschaftsromans.

In der direkten Konfrontation mit der sozialkritisch gestimmten Aussage des Mottos wirkt die W i d m u n g der Autorin an Gräfin Eleonora von Kaunitz beinahe widersprüchlich. Jedoch waren solche Ehrenbezeichnungen gegenüber Mäzenen damals üblich und notwendig, schließlich bildeten die Adligen einen Großteil der potentiellen Leserschaft literarischer Werke (Blaschka 1965, 135f.). Allerdings dürfte dieser Widerspruch auch mit dem existentiellen Dilemma Božena Němcovás zusammenhängen. Sie, die ihre nach heutigen Erkenntnissen adlige Herkunft ein Leben lang verschwieg,¹² nimmt in ihren Werken zu Vertretern des Adels kaum kritisch Stellung und charakterisiert sie in der Regel weitgehend positiv (vgl. die Fürstin und die Komtesse Hortensie in *Babička*). Ihr letzten Endes sehr idealistisches Bild vom Adel war primär von moralischen Kategorien bestimmt. Wahrer Adel äußerte sich für sie in einer edlen, d.h. wohlthätigen und gerechten Gesinnung.

Der nur wenige Zeilen umfassende P r o l o g des Werks, in dem die Erzählerin im sentimental gestimmten Rückblick die glücklichen Tage ihrer Kindheit und das unsterbliche Bild der geliebten Großmutter beschwört, hat die Funktion, im direkten Zusammenhang mit der von Božena Němcová namentlich unterzeichneten Widmung von vornherein die Fiktion einer Identifikation von Autorin und Erzählerin zu stiften und dem dargestellten Geschehen auf diese Weise einen Anschein von Authentizität zu verleihen. Gerade diesem Bemühen um eine quasi 'realistische' Glaubwürdigkeit in der außerkünstlerischen Sphäre liegt m.E. eine bewußte k ü n s t l e r i s c h e Absicht zugrunde und darf als weiteres Indiz dafür gelten, daß das Werk in erster Linie als ein l i t e r a r i s c h e s zu lesen ist.

Bereits vor der Entfaltung des Sujets im eigentlichen, 'fabelkonstituierenden' Geschehen erhält der Leser also eine Reihe von Informationen, die ihn auf den Gang der Erzählung einstimmen und bestimmte Gegebenheiten, wenn auch noch in weitgehend spekulativer Form, antizipieren lassen, die im weiteren Ablauf des Sujets bestätigt oder enttäuscht werden können.

Dieses 'eigentliche' Geschehen wird in insgesamt 18 Kapiteln und einem Epilog präsentiert. Die ersten wesentlichen Informationen betreffen die Ankunft der Großmutter, Magdaléna Novotná, auf dem nahe Ratibofice in Nordostböhmen gelegenen Einödhof Staré Bělídlo (Alte Bleiche), wo sie auf Bitten ihrer Tochter, die zusammen mit ihrem Mann in fürstlichen Diensten steht, die Kindererziehung übernimmt. In den 'Kapiteln 1-4', in denen auch die meisten der handelnden Figuren eingeführt werden, wird geschildert, wie sie in ihrer disziplinierten, aber doch liebevollen Art das Regiment im Haushalt führt und dabei nicht selten mit den großstädtischen Ansichten ihrer Tochter in Konflikt gerät. Magdaléna Novotná hat aufgrund ihrer Lebenserfahrung, ihrer Naturverbundenheit und einfachen Volksweisheit¹³ in jeder Situation das richtige Wort parat und versteht es, fast auf alles mit einer Erzählung (einem Märchen, einer Sage, Begebenheiten aus ihrem Leben usw.) zu reagieren, wodurch sie die Aufmerksamkeit und die Zuneigung ihrer Umgebung, insbesondere der Kinder gewinnt. Das rund zwei Jahre währende Geschehen in den ersten vier Kapiteln¹⁴ trägt von seiner Darstellung her zyklischen Charakter, die Zeit scheint stillzustehen, es gibt keine Anzeichen einer dynamisch-sukzessiven Entwicklung. Die 'Handlung' ist auf die Schilderung alltäglicher, gleichbleibender Gewohnheiten und kleiner, bedeutungsloser Zwischenfälle beschränkt, der Rest sind die kurzen episodischen Erzählungen aus dem Munde der Großmutter. Wir erfahren von ihren Tätigkeiten im Haus, vor allem vom Brotbacken und der Einrichtung ihrer Stube (Kap. 1), ihrem nach festen Regeln vonstatten gehenden Tagesablauf, ihren Spaziergängen mit den Kindern (Kap. 2), den Besuchen bekannter und fremder Menschen auf der Alten Bleiche sowie den Besuchen der Großmutter in der Nachbarschaft (Kap. 3), den Kirchgängen und sonstigen Verrichtungen am Sonntag (Kap. 4). In Kapitel 4 ist die Geschichte ihrer Begegnung mit Kaiser Joseph II. eingeschoben, die erste von insgesamt drei längeren Erzählungen der Großmutter, in denen sie von wichtigen Begebenheiten und Ereignissen ihrer Jugend und frühen Erwachsenenzeit berichtet. Wir werden diese Erzählsegmente im folgenden nach dem Rufnamen der jungen Magdaléna als 'Madla-Handlung' bezeichnen. Es wird noch zu zeigen sein, daß die Situierung dieser längeren Einschübe in den Ablauf des zentralen Geschehens nicht zufällig erfolgt, sondern jedesmal mit bestimmten *e r e i g n i s h a f t e n* Entwicklungen innerhalb dieses Geschehens verbunden ist. Aufgrund der außerordentlichen Bedeutung des Verhältnisses zwischen der Haupthandlung und den von den Figuren erzählten eingeschobenen Handlungen für die Sujet-

und damit auch für die Sinnbildung des Werks werden wir von einer 'Haupt-sujetlinie' und einer 'Nebensujetlinie' sprechen. Im genannten Fall der zur Nebensujetlinie gehörenden Kaiser-Joseph-Episode kann man sowohl in kompositioneller als auch in thematischer Hinsicht von einer vorausweisenden Funktion sprechen.

Im folgenden '5. Kapitel' nämlich endet die statisch-zyklische Präsentation des Geschehens und geht fast unvermittelt in zeitlich-lineare Handlungsdynamik über,¹⁵ was dem Erzählfluß eine neue Qualität verleiht. Auf einem der zahl-reichen Spaziergänge begegnet die Großmutter der Fürstin, die Gefallen an ihrer bescheidenen und offenen Art findet und sie deshalb zu sich ins Schloß einlädt. Man beachte hier vor allem auch die Parallelität zu o.g. Episode in bezug auf die Konstellation 'Repräsentant der staatlichen Autorität/ Untertan'. Bevor der für die weitere Entwicklung des Geschehens so folgenreiche Besuch der Groß-mutter bei der Fürstin zur Darstellung gelangt, tritt im '6. Kapitel' eine weitere wichtige Unterbrechung der Hauptsujetlinie ein. Den größten Teil dieses Kapi-tels nimmt die weit ausholende Erzählung des Försters vom tra-gisch-mysteriö-sen Schicksal Viktorkas in Anspruch. Es geht in dieser Ge-schichte, die sich ungefähr 15 Jahre zuvor in der Gegend zugetragen haben soll, um das traurige Los eines jungen, hübschen Mädchens, das zunehmend den Verlockungen eines fremden, als dunkel und geheimnisvoll bezeichneten Soldaten, des "schwarzen Jägers",¹⁶ verfällt und schließlich Eltern und Bräutigam verläßt, um dem an einen anderen Ort versetzten Soldaten zu folgen. Nach fast einem Jahr kehrt sie wieder zurück, schwanger und geistig verwirrt, um von nun an im Wald ihr Dasein zu fristen. Schauriger Höhepunkt des durchaus romantische Züge auf-weisenden Geschehens ist die vom Förster selbst beobachtete Szene, da Vik-torka eines Nachts ihr Neugeborenes im Wehr ertränkt. Die Viktorka-Handlung gehört - wie die Kaiser-Joseph-Episode - als eine auf dem Hintergrund des zent-ralen Geschehens weitgehend selbständige Komponente zur Nebensujetlinie. Sie tritt im syntagmatischen Ablauf fast in direkte Verbindung mit einem der wich-tigsten Ereignisse auf der Hauptsu-jetlinie, nämlich dem erwähnten Besuch der Großmutter im Schloß.

Bei diesem Besuch (vgl. 'Kapitel 7') handelt es sich sowohl bezüglich der Figurenperspektive (Großmutter, Kinder) als auch im Hinblick auf die sujet-spezifische Funktion dieses Erzählsegments, beim Leser Neugier und Spannung zu wecken, durchaus um ein 'Ereignis'. Dies findet im weiteren Verlauf der Handlung seine Bestätigung: das sich während des Besuchs herausbildende freundschaftliche Verhältnis zwischen Großmutter und Fürstin schafft eine der entscheidenden Grundlagen für die spätere Lösung am Höhepunkt des Span-nungsbogens. Aus der Sicht des Sujetverlaufs ist innerhalb des 7. Kapitels weiterhin von Bedeutung, daß während des Gesprächs der beiden Frauen die Großmutter ausführlich die Geschichte von ihrer Ehe und frühen Witwenschaft

erzählt. Dabei handelt es sich um einen weiteren Teil der 'Madla-Handlung' auf der Nebensujetlinie. Magdaléna Novotná berichtet der Fürstin, wie sie vor vielen Jahren mit ihrem in preußischen Militärdiensten stehenden Mann Jiří jenseits der österreichischen Grenze in Schlesien lebte und auch mit ihm zog, als das preußische Heer in Polen einfiel, wo er schwer verwundet wurde. Nach seinem Tod schlägt sie die ihr vom preußischen Staat angebotene materielle Absicherung aus und kehrt mit ihren Kindern unter größten Mühen zu Fuß nach Böhmen zurück. Dort findet sie wieder Aufnahme bei ihren Eltern, die sie 15 Jahre zuvor gleichsam über Nacht verlassen hatte, um ihrem Zukünftigen in das fremde Land zu folgen. Dieses Segment der Nebensujetlinie präsentiert sich im Sujetablauf zwischen zwei markanten Ereignissen der Hauptsujetlinie, nämlich dem erwähnten Freundschaftsbund zwischen Fürstin und Großmutter und - im folgenden '8. Kapitel' - dem Beginn der zentralen Liebesgeschichte zwischen Kristla und Mřla, in welcher der Großmutter schließlich die entscheidende Vermittlerrolle zukommt (aber eben auch die Fürstin entscheidende Hilfe leistet).

Diese Geschichte entfaltet sich im weiteren Sujetablauf relativ dynamisch, wenn auch mit Unterbrechungen. Im '9. Kapitel' kommt es zum endgültigen Liebesgeständnis, im '10. Kapitel' wird bereits Verlobung gefeiert, während sich im '11. Kapitel', in dem die beginnenden Wintermonate wieder in zeitlicher Straffung erzählt werden, Unheil andeutet: Mřla, wegen eines groben Burschenstreichs beim Schloßverwalter in Ungnade gefallen, soll zu den Soldaten, was nach den österreichischen Militärgesetzen immerhin 14 Jahre fern der Heimat bedeutet hätte.

Nach einer weiteren Straffung der Erzählung in den 'Kapiteln 12' und '13', wobei die ausführliche Schilderung verschiedener ländlicher Festbräuche sowie die Talbewohner bewegender Ereignisse (z.B. einer Überschwemmung in der Gegend) eine retardierende Funktion in der Darbietung des zentralen Geschehens erfüllt, wird die Liebesgeschichte im '14. Kapitel' wieder aufgenommen: Mřlas Lage erscheint immer aussichtsloser, es bleibt ihm schließlich nichts anderes übrig, als seinen Militärdienst anzutreten. In dieser Situation erzählt die Großmutter der verzweifelten Kristla zur Tröstung die - frappante Parallelen aufweisende - Geschichte ihrer eigenen Liebe: auch Jiří wurde einst von österreichischen Militärwerbfern verfolgt, weshalb er schließlich für einige Zeit im preußischen Schlesien untertauchen wollte, wo er aber bald zum Eintritt in das dortige Militär gezwungen wurde. Die junge Madla folgt ihm über die Grenze, um ihn zu heiraten. Es handelt sich hierbei also um die Vorgeschichte zu jenen Ereignissen, von denen die Großmutter der Fürstin im 7. Kapitel berichtet hatte. Auch dieses Erzählsegment unterbricht den Handlungsverlauf der Hauptsujetlinie an einem entscheidendem Punkt, nämlich am Scheitelpunkt einer sich abzeichnenden Katastrophe, die aber schließlich dennoch abgewendet werden

kann. Nachdem im '15. Kapitel' Kristla und Míla schweren Herzens voneinander Abschied nehmen müssen, kommt es im '16. Kapitel' zu einer Wende, die wieder etwas Hoffnung aufkeimen läßt. Da der Großmutter die Trauer des Mädchens sehr nahegeht, erinnert sie sich der ihr von der Fürstin angebotenen Freundschaftsdienste - die sie niemals zum eigenen Vorteil ausgenutzt hätte - und legt ein gutes Wort für Míla ein. Im gleichen Kontext findet ein bezüglich des Gesamtsujets nicht unbedeutender, wenngleich nur andeutungsweise ausgeführter Nebenstrang der Hauptsujetlinie seine Eröffnung, die Episode von der unglücklichen, da nicht standesgemäßen Liebe Hortensies zu einem italienischen Maler. Auch hier kann die Großmutter weiterhelfen, was im '17. Kapitel' dargestellt wird, dessen weiterer Inhalt im übrigen wiederum eine retardierende Unterbrechung im zentralen Geschehen markiert. Dazu gehört auch der Bericht vom Tod Viktorkas.

Das letzte, '18. Kapitel' bringt innerhalb der Haupthandlung den entscheidenden Umschwung und den glücklichen Ausgang. Die Fürsprache der Großmutter und die Bemühungen der Fürstin sind erfolgreich, Míla wird aus dem Militär entlassen. Es findet eine prunkvolle Hochzeit nach ländlichem Ritual statt, das in allen Einzelheiten beschrieben wird. Auch die Hochzeit Hortensies mit ihrem Maler in Italien findet zum Schluß kurz Erwähnung. Im 'Epilog' läßt die Erzählerin schließlich die letzten Jahre der Großmutter bis zu ihrem Tod Revue passieren (unter anderem erfahren wir auch vom Tod Hortensies nach nur einem Ehejahr). Diese Vorgänge stehen aber bereits außerhalb des eigentlichen Geschehens, sie dienen zu dessen Abrundung und friedlichem Ausklang. Die Darstellung des Todes der Großmutter ruft - ähnlich wie dies bei der Schilderung von Viktorkas Tod der Fall ist - kein Gefühl von Tragik hervor, vielmehr wird das Sterben als normaler Bestandteil des Lebens empfunden.

6

Hat der Leser das Sujet nunmehr im sukzessiven Ablauf des Rezeptionsakts erschlossen, ist er in der Lage, das künstlerisch Dargestellte in seiner Gesamtheit nach den Bedingungen der Lebenswelt zu beurteilen und an seinen eigenen Erwartungen, Vorstellungen, seinem ästhetischen Geschmack sowie seinen literarischen Erfahrungen zu messen. Er kann den Text, so wie er ihn verstanden hat, gleichsam wiedererstehen lassen, ihn 'nacherzählen', kann die Fabel bzw., genauer, seine eigene Version der Fabel bilden und darüber hinaus Aussagen zu Sprache, Aufbau, Thematik, Erzählstruktur usw. machen. Was die Fabel angeht, so wird man in *Babička* bei genauerer Betrachtung mit gewissen Schwierigkeiten konfrontiert. Diese hängen letztlich wiederum mit der Frage zusammen, ob wir es hier mit einem sujethaften oder sujetlosen Werk zu tun haben. Versteht man den Text in seiner Gesamtheit so, daß hier primär ein Ausschnitt aus

dem Leben einer alten Frau erzählt wird, während alle zeitlich vor diesem Ausschnitt liegenden, in erzählten Einschüben wiedergegebenen Geschehnisse (Viktorka-Handlung, Madla-Handlung) als der zentralen Handlungslinie e p i s o d a l (Vodička 1958, 289) zugeordnet betrachtet werden, so können diese Einschübe bei der Fabelbildung ohne weiteres vernachlässigt werden. In diesem Fall wird man tatsächlich zum Schluß kommen müssen, daß hier ein sujetloses bzw. zumindest sujetarmes Werk vorliegt, da es unter diesen Voraussetzungen - abgesehen von einigen sprachlichen und thematischen Innovationen - für die Entwicklung der tschechischen Literatur kaum etwas Neues gebracht hätte: national-patriotisch gestimmte Werke, in denen das Gute (sprich: das Nationale) siegt, hat es in der biedermeierlich orientierten Erzählprosa der 1830er und 40er Jahre genügend gegeben.

Die Alternative besteht darin, aus dem Sujet eine 'mehrdimensionierte' Fabel abzuleiten, was wir mit den Begriffen Haupt- und Nebensujetlinie bereits vorweggenommen haben. Dies bedeutet, daß sich das Gesamtsujet aus mehreren bis zu einem gewissen Grad selbständigen Handlungen zusammensetzt, wobei wiederum j e d e für sich eine e i g e n e Fabel konstituieren kann. Bei einer solchen Auslegung des Sujets stellt sich die Problematik anders dar. Die Differenzierung in eine Haupt- (*Babička*-Handlung) und eine Nebensujetlinie mit zwei autonomen Strängen (*Madla*-Handlung, *Viktorka*-Handlung) erscheint m.E. dadurch gerechtfertigt, daß diese - wenn auch vom Umfang her stark divergierend - über jeweils unterschiedliche raumzeitliche Kontinuen mit selbständigen, durchaus 'ereignishaften' Handlungen und eigenen Erzählerinstanzen verfügen.

Wir wollen in diesem Zusammenhang die Sujetlinien nunmehr im einzelnen betrachten und bei der zeitlich am weitesten zurückliegenden Handlung, nämlich der Geschichte von Liebe, Ehe und Witwenschaft *Madlas* beginnen. Da die Großmutter, die in allen drei Teilsegmenten dieses Strangs der Nebensujetlinie (Kap. 4, 7, 14) als Erzählerin fungiert, immer wieder konkrete Angaben macht, so z.B. welche Herrscher sie persönlich gesehen hat, lassen sich die Vorgänge nach historischen Maßstäben relativ genau einordnen. Das Geschehen reicht zurück bis in die 1770er Jahre (Kindheit *Madlas* - Erzählung von Kaiser Joseph II.) und erstreckt sich über über das letzte Jahrzehnt des 18. und das erste des 19. Jahrhunderts (Liebe, Ehe und Witwenschaft *Madlas* - Zeit Friedrich Wilhelms II. von Preußen) bis in das Jahr 1813 (Koalitionsverhandlungen zwischen Rußland, Österreich und Preußen im Schloß zu Ratibofice, Erwähnung des dort anwesenden Zaren Aleksandr I.). Das räumliche Kontinuum dieses Geschehens in seiner Gesamtheit wird durch verschiedene Gegenden in der nordostböhmisches Heimat *Madlas* (Olešnice), dann in Schlesien (Glatz, Neisse), in Polen und schließlich wieder in der Heimat gebildet, die unter-

einander durch den Topos des *W e g s* verbunden sind, den die junge Frau als zentrale Heldin zurückzulegen hat.

Dieser Weg verfügt aber nicht nur über eine rein geographische Dimension, sondern er kongruiert gleichzeitig mit der persönlichen Entwicklung Madlas: es ist ein Weg der Liebe, der Begegnung mit dem Tod, schließlich der Reue und Sorge um die materielle Existenz. Kurz: es ist ein Weg des Schicksals und der menschlichen Reifung, der für die Protagonistin mit einem erheblichen Erkenntnisgewinn verbunden ist. In der nach räumlichen Kriterien bestimmten Figurentypologie Jurij M. Lotmans ließe sich die Gestalt der Madla somit als eine echte 'Heldin des Wegs' charakterisieren.¹⁷ Für die Erzählerin dieser Geschehnisse, die alte Magdaléna Novotná, handelt es sich um die ihren Lebensweg prägenden 'Ereignisse'. Das Erzählen dieser Ereignisse der Vergangenheit steht für sie dabei immer in Zusammenhang mit gegenwärtigen Vorgängen, ist also nicht lediglich nostalgischer Rückblick, sondern hat im jeweiligen Lebenskontext parabelhafte und belehrende Funktion und soll so-mit dem angesprochenen Gegenüber *E r k e n n t n i s v e r m i t t e l n*. Deshalb sind sowohl die Kontexte, innerhalb derer die Ereignisse erzählt werden, als auch die jeweiligen Adressaten der 'Botschaft' der Großmutter von wesentlicher Bedeutung.

Die zeitlich am weitesten zurückliegende Episode, die Geschichte der Begegnung Madlas mit Kaiser Joseph II., liegt im syntagmatischen Ablauf des Sujets in relativer Nähe zu jener Szene, da Großmutter und Fürstin zum ersten Mal aufeinandertreffen, sie hat also - wie erwähnt - in der parallelen Konstellation einer Annäherung von staatlicher Autoritätsperson und Untertan eine vorausdeutende Funktion. Im Gesamtkontext läßt sich hier sogar eine Entwicklung aufzeigen. Hatte die junge Madla noch einen ängstlich-naiven Bezug zur Welt der Aristokratie, so tritt die alte Frau der Adligen zwar mit dem nötigen Respekt, aber dennoch mit dem Selbstvertrauen einer langen Lebenserfahrung gegenüber.

Die entscheidende Etappe auf Madlas Lebensweg beginnt mit der Geschichte ihrer Liebe, ihrer Flucht aus Böhmen und ihrer Heirat in der Fremde, die sie der unglücklichen Kristla erzählt. Auf den ersten Blick scheint es, daß sie das junge Mädchen nur trösten und ihr plausibel machen will, sie müsse - da sie ihrem Schicksal nicht enttrinnen kann - stets auf Gott vertrauen. In der Art und Weise, wie sie ihre persönlichen Erlebnisse schildert, verbirgt sich bei näherer Betrachtung aber eine weitere Botschaft, die der ersten beinahe diametral entgegensteht. Diese wohl *e i g e n t l i c h e* Botschaft lautet, Kristla solle sich auf ihre eigene Kraft besinnen und selbst die Initiative bei der Gestaltung ihres Lebens übernehmen, wozu die Wirtstochter allein allerdings zu schwach ist. Denn die junge Madla hatte im Grunde viel weniger auf Gottes Hilfe als auf ihren eigenen festen Willen und ihre spontane Entschlußkraft gebaut, setzte sie sich doch über die elterliche Autorität hinweg und folgte ihrem Geliebten

immerhin über die Grenze zweier politischer Großmächte. Ihre Handlungsfähigkeit und ihr unbändiger Überlebenswille werden auch in der chronologischen (nicht sujetmäßigen!) Fortsetzung dieser Lebensgeschichte - mit der Fürstin als Adressatin - deutlich.

Auch in diesem Fall ist die konkrete Situation sehr wichtig. Unmittelbarer Anlaß für die Großmutter, der Fürstin die Ereignisse dieses bereits reiferen Lebensabschnitts zu erzählen, ist das Betrachten von Herrscherporträts in der Bildergalerie der Schloßherrin. Interessant ist hier die auf den ersten Blick fast naive Offenheit, mit der die alte Frau ihre Abneigung gegen den bei der Landbevölkerung allgemein verhaßten Militärdienst äußert. Denn für Jiří und die anderen jungen Tschechen mit ihren Familien gab es offensichtlich nichts Schlimmeres, als im Dienst für den habsburgischen Staat auf private Interessen und das persönliche Glück verzichten zu müssen. Die grundlegende Skepsis der böhmischen Landbevölkerung allem Militärischen gegenüber gehört zu den thematischen Konstanten des Werks. Dahinter verbirgt sich allerdings weniger ein überzeugter Pazifismus als vielmehr die Furcht, sein kleines privates Refugium für übergeordnete, selbst nicht zu beeinflussende politische Zwecke opfern zu müssen. Liebe und familiäres Glück rangieren in der Wertehierarchie deutlich vor staatlichen Interessen.

Die Fürstin fungiert in der vorliegenden Erzählsituation somit gleich in zweifacher Weise als Adressatin einer Botschaft. Einerseits will die Großmutter ihr die Lebensweisheit des einfachen tschechischen Volks näherbringen und ihr plausibel machen, daß Glück nicht unbedingt mit Reichtum zu tun hat (vgl. in diesem Zusammenhang auch das Motto des Romans). Diese Botschaft kommt sehr wohl an, wie der zweimalige Ausruf der Fürstin "Št'astná to žena!" (Glückliche Frau!) einmal nach dem ersten Besuch der Großmutter im Schloß und dann Jahre später bei deren Begräbnis erweist. Andererseits können die Auffassungen der Großmutter gerade der Fürstin als *R e p r ä s e n t a n t i n* des habsburgischen Machtapparats gegenüber auch als eine Art indirekter Protest gegen die Ignorierung der privaten Interessen des einfachen tschechischen Volks durch die Vertreter des Staats verstanden werden. Insbesondere sollte die Fürstin daran erinnert werden, daß 'wahrer' Adel sich in edler Gesinnung zeigt. In dieser Hinsicht entspricht die Schloßherrin durchaus Němcová's Idealbild vom Adligen. Mit ihren politisch-administrativen Einflußmöglichkeiten schafft sie immerhin die Voraussetzungen für die Wirksamkeit der von der Großmutter initiierten Hilfsmaßnahmen (Familie Kudrna, Kristla/Míla), so daß diese beiden Frauenfiguren in bezug auf die Handlungsentwicklung *k o m p l e m e n t ä r e* Rollen einnehmen.

Ihre Handlungsfähigkeit hat Magdaléna Novotná aber bereits in jungen Jahren bewiesen, als sie die äußere Situation nicht einfach akzeptierte, sondern tatkräftig und willensstark alles in ihren Kräften stehende unternahm, um ihr

Dasein gegen die Unbill des sog. Schicksals - das im Weltmodell der Heldin eher mit einer tradierten mythischen Vorstellung als mit echter Überzeugung verbunden ist - zu verteidigen. Sie ist also eine in jeder Hinsicht typische 'Heldin des Wegs', welche die Hindernisse, die das Leben vor ihr aufgebaut hat, überwindet, daran reift, dabei aber - was sehr wichtig ist - den von übergeordneten ethischen Prämissen vorgezeichneten Weg, auf dem die Liebe als oberstes Prinzip dominiert, nicht verläßt.

Anders stellt sich die Situation im Hinblick auf den zweiten Strang der Nebensujetlinie, die Viktorka-Geschichte, dar. In seiner Funktion als Erzähler hat der Förster zu dem zugrunde liegenden Geschehen nur mittelbaren Bezug. Zwar ist er Augenzeuge der Kindstötung, aber die eigentlichen Ereignisse, die zu dem tragischen Schicksal führten, kennt er selbst wiederum nur vom Hörensagen. Seine wohl eher zweifelhaften 'Gewährsleute' sind Viktorkas Schwester Marie, eine ziemlich naive junge Frau, was schon ihre Rolle als Überbringerin einer Botschaft des 'schwarzen Jägers' an Viktorka zeigt, und die alte abergläubische Schmiedin, die sich auf allerlei zwielichtige 'Heilmethoden' versteht und durch ihre Beschwörungen, Amulette und Kräutermischungen dem Mädchen in seiner verzweiferten seelischen Lage ganz offensichtlich mehr geschadet als genutzt hat. Aus diesem Grunde sind bereits die Informationen, die der Förster über Viktorka hat, ein kaum durchschaubares Sammelsurium aus authentischen Fakten, Gerüchten, Spekulationen und subjektiven Interpretationen.

Die handlungstypologischen Parallelen zur Madla-Geschichte sind zunächst frappant. Im Zentrum steht auch hier ein Mädchen vom Lande, das für seine Liebe zu einem Soldaten Heimat, Elternhaus und sogar den Verlobten verläßt. Der fundamentale Unterschied besteht aber schon darin, daß dieser Soldat ein Fremder ist, während Madlas Liebe ja einem Tschechen galt. Auch Viktorka ist, wenn man so will, zunächst eine Heldin des Wegs. Aber bald stellt sich heraus, daß es - in der Sichtweise ihrer Umgebung - eben nicht der vorgezeichnete Weg ist, auf den sie sich begibt und dessen Hindernisse sie zu überwinden trachtet, sondern daß sie vom Weg abgekomme ist. Dieser Topos des Vom-Weg-Abkommens ist im übrigen typisch für den tragischen Helden.¹⁸ Hier besteht das Verlassen des Wegs offenbar primär darin, daß sie - aus nationaler Sicht - Verrat am Tschechentum begeht und m.E. erst in zweiter Linie darin, daß sie ihren erotischen Trieben freien Lauf läßt.¹⁹ Das Charakteristikum der Fremdheit wird dadurch verstärkt, daß die Dorfbewohner den Soldaten als dunkel und mysteriös beschreiben, während seine eigenen Kameraden kaum etwas Auffälliges an ihm entdecken können. Vermutlich gehört dies ebenso zum Verfahren romantischer Mystifikation wie die ganze Orientierung dieser Geschichte. Man hat den Eindruck, als wären dunkle Mächte am Werk gewesen, um Viktorka vom rechten Weg

abzubringen; ihre geistige Verwirrung wird letzten Endes als konsequente Strafe für ihr Abweichen gesehen. Viktorkas Weg führt also nicht auf eine höhere Stufe menschlicher Reifung und Erkenntnis, sondern ins Verderben.

Kommen wir nun zur Hauptujetlinie. Das Geschehen spielt sich etwa Mitte der 1820er Jahre im relativ begrenzten Raum des Úpa-Tals, vornehmlich um das Dorf Ratibořice ab und umfaßt, den Epilog nicht mitgerechnet, rund drei Jahre, wobei sich die eigentliche Handlung auf wenige Tage beschränkt. Obwohl das Erzählermedium durch den Verzicht auf die Ich-Form um Objektivität bemüht ist, verrät die Gestaltung der Geschichte doch eine nicht zu übersehende Tendenz zu Idealisierung, Beschönigung und Verniedlichung, was eben auch mit der erwähnten kindlichen Perspektive zu tun hat.

Es liegt hier über weite Strecken die Präsentation eines *Idylls* vor, und die Darstellungsstruktur auf dieser Sujetlinie kongruiert in vielerlei Hinsicht mit dem, was Bachtin als den "idyllischen Chronotopos" bezeichnet hat (Bachtin 1989, 171f.). Die erzählte Welt ist - zumindest dem Anschein nach - noch in Ordnung, die Zeit scheint dort stillzustehen, und kleine, an und für sich bedeutungslose Vorkommnisse des Alltags werden zu Ereignissen hochstilisiert (vgl. z.B. in Kap. 2 die Bestrafung der Hunde für ihr 'Vergehen', einige junge Enten totgebissen zu haben). Zentrale Gestalt innerhalb dieses Kontinuums ist die Großmutter, sie verfügt über den breitesten Handlungsspielraum aller Figuren und damit über die größten Einflußmöglichkeiten. Wenn Vodička also behauptet, diese Figur stehe außerhalb jeglichen Sujets, so wäre dem bestenfalls darin zuzustimmen, daß sie selbst vom Lauf der Dinge praktisch nicht beeinflusst wird und über alles erhaben erscheint. Andererseits ist es doch gerade die Großmutter, die die Entwicklung des Geschehens entscheidend steuert und die 'Ereignisse' insofern ermöglicht, als sie weitgehend handlungsunfähigen Personen wie Kristla oder - in noch stärkerem Maße - Hortensie, Figuren also, die dem "unbeweglichen, geschlossenen Raum" (Lotman 1974, 206) zuzuordnen sind, immer-hin zur Durchsetzung von Wünschen verhilft, wozu sie selbst zu schwach sind. Durch die relativ große Einflußsphäre der Großmutter wird ein ereignishafter Ablauf der Handlung innerhalb dieser Sujetlinie also erst hergestellt. In gewisser Hinsicht kongruiert diese Gestalt mit einem Figurentyp, den Lotman mit speziellem Bezug auf die Tolstojschen Protagonisten Chadži Murat aus der gleichnamigen Erzählung und Fedja Protasov aus dem Drama *Živoj trup* (Der lebende Leichnam) als 'Helden der Steppe' charakterisiert hat. Dabei handelt es sich um Personen, die das Ende ihrer Persönlichkeitsentwicklung bereits erreicht haben, die weitgehend unangreifbar sind und für die es Grenzen, die für andere Figuren verbotene Zonen markieren, nicht bzw. nicht mehr gibt.²⁰ In *Babička* kommt dies mit gewissen Abstrichen hinsichtlich der ethisch-moralischen Tragweite (die Protagonistin ist in dieser Beziehung gegenüber den Figuren Tolstojs absolut integer) und natürlich der

Adäquatheit des Terminus beispielsweise auch räumlich deutlich dadurch zum Ausdruck, daß die Großmutter im Schloß ein- und ausgehen kann, was anderen Menschen aus ihrer Gesellschaftsschicht streng untersagt ist.

Am zentralen Geschehen um Kristla und Míla kommt unter anderem auch ein Konfliktpotential zum Vorschein, das die These von der funktionierenden Idyllenwelt (Poštulková 1988, 28ff.; Sedmidubský 1991) zumindest als relativierungsbedürftig erscheinen läßt. So zeigen die Privathändler Mílas mit dem Schloßverwalter und dessen Tochter, daß das friedliche Miteinander aller Bewohner des Tals ein unerreichbares Ideal ist. Überhaupt werden die Bediensteten des Schlosses von der Landbevölkerung als hochnäsiger und arrogant charakterisiert und eher als störender Faktor in ihrer Welt empfunden. In der Opposition 'Dorf vs. Schloß' sind es eigenartigerweise sie, die den negativen Widerpart zu den Dorfbewohnern einerseits und den Vertretern des Adels andererseits, die alle weitgehend positiv bewertet werden, bilden.

Und noch von einer Position her erfährt das Idyll Kritik, was sich insbesondere an der Viktorka-Geschichte zeigt. Denn so wie das gesellschaftskritische Potential auf der Hauptsujetlinie durch ein harmonisierend-ausgleichendes Erzählermedium unterdrückt, aber nicht verschwiegen werden kann, wird das durch Viktorka repräsentierte Recht zu subjektiver Freiheit (auch der Triebe) nur durch die Stimmen der Idyllengesellschaft in Frage gestellt. Weshalb sollte aber das, was Madla sich genommen und Kristla sowie Hortensie durch den Beistand der Großmutter erhalten haben, nämlich das Recht, auf die Stimme ihres Herzens zu hören, Viktorka aus vorgeschobenen ethischen oder nationalen Gründen vorenthalten bleiben? Die kunstvoll aufgebauten Parallel-Linien innerhalb des Gesamtsujets lassen an einer solch eindeutig aufgebauten Position Zweifel aufkommen. Sollte ausgerechnet Němcová, die stets für die Emanzipation der Frau kämpfte und offen für das Recht auf freie (auch außer-eheleiche) Liebe eintrat, hier zu einer entgegengesetzten Meinung gelangt sein? All dies zeigt, daß die Positionen und Perspektiven der Rezeptionslenkung im Werk bei weitem nicht so eindeutig sind, wie dies die Mehrzahl der bisherigen Interpretationen suggerieren will. Die meisten Arbeiten zu *Babička* haben sich bislang kaum um eine Offenlegung der textuellen Relationen bemüht, sondern sind von einer a priori existenten ideologischen (stark nationalen) Haltung aus an den Text herangegangen. Diese Haltung hat die Interpretationsgeschichte des Werks bis in unsere Tage bestimmt, und nur wenige Arbeiten (z.B. Černý 1982, Bäcker 1991, Guski 1991) haben die viel weiter gehenden Implikationen in ihrem Funktionsspektrum hervorgehoben.

7

Wenn also in der Rezeptionsgeschichte des Werks immer wieder das Statische, Idyllisch-Harmonische, die Ereignis- und Sujetlosigkeit in bezug auf die Handlung betont worden sind, dann mag das auch darauf zurückzuführen sein, daß *Babička* von den Interpretationen gleichsam erdrückt und beinahe gewaltsam zum nationalen Klassiker hochstilisiert wurde und den Lesern damit ein unvoreingenommener, vorurteilsfreier Zugang erschwert wurde. Natürlich leistete die Autorin einem solchen Eindruck durch die Gestaltung des Sujets in starkem Maße Vorschub: der neutrale, beinahe bescheidene Untertitel, der idealistisch-private Ton des Prologs, die idyllische, mitunter euphemistische Gestimmtheit des Geschehens auf der Hauptsujetlinie, vor allem die Akzentuierung der Ereignislosigkeit in den ersten Kapiteln vermochten und vermögen den Leser bewußtseinsmäßig auf eine harmonische, konfliktfreie Geschichte einzustimmen, während der friedlich-besinnliche Epilog zudem für ein ruhiges Ausklingen sorgt. Hierin sind Mechanismen der Rezeptionslenkung zu erkennen, die das Ziel verfolgen, die zweifelsohne vorhandenen ereignishaften Komponenten von ihrer Wirkung im Gesamtsujet her zu nivellieren und darin zum Vorschein kommende Tabuthemen erotischer und gesellschaftskritischer Natur, die in den 1850er Jahren für eine politisch ohnehin verdächtige Schriftstellerin hätten schädlich werden können, geschickt unter der Oberfläche zu halten. So könnte man das durchaus treffende Bild, das Iris Bäcker in ihrer Untersuchung der Zeitstruktur des Textes entwirft, wonach "unter dem idyllischen Pflaster der *Babička* [...] der karnevalschronotopische Strand eingeklemmt" (Bäcker 1991, 144) bleibe, noch etwas präzisieren: das Pflaster ist ganz offensichtlich an einer Reihe von Stellen brüchig und gibt den Blick auf den Strand frei. Es liegen also gewisse Ansätze zu einem *p o l y p h o n e n* Verfahren der Sinnbildung (Bachtin 1985, 9ff.) vor, da sich die unterschiedlichen in der Textstruktur zum Tragen kommenden 'Stimmen' eben nicht immer harmonisch ergänzen, sondern auch miteinander in Konflikt geraten. Natürlich kann das nicht heißen, daß wir es hier mit einem ausgeprägt polyphonen Konzept im Sinne Bachtins zu tun haben, schließlich sind die beschwichtigenden, kompensatorischen, harmonisierenden Stimmen strukturell eindeutig dominant. Aber der kritische Unterton, der in vielen Repliken der Großmutter an ihre Landsleute, aber auch an die Fürstin mitschwingt, vermag ebenso wie der 'stumme Aufschrei' der verzweifelten Viktorka, der ihrem Verlangen nach subjektiver Freiheit gilt, durch die strukturell dominanten, die Idyllenideologie der Talbewohner²¹ vertretenden Stimmen der Erzählerin und des Försters durchzudringen, so daß sich hier gewissermaßen aus dem 'Untergrund' heraus konkurrierende Stimmen bilden.

Denn im Kontrast zu der 'starken Frau' Magdaléna Novotná als Heldin eines ausgeprägt offenen Raums mit einer vergleichsweise großen Bewegungs- und Handlungsfreiheit müssen die anderen Figuren - mit Ausnahme Viktorkas - passiv und beschränkt erscheinen. Dies aber kann letztlich nichts anderes bedeuten, als daß die Idyllenwelt als das (im Rezipientenbewußtsein auch zu erwartende) Grundparadigma der nationalen 'obrození'-Ideologie hier implizit eine deutliche Kritik erfährt. Die Lehre, welche die Großmutter ihrer Umgebung erteilt, besteht im Aufruf zu aktivem Handeln und Selbstverwirklichung. Die Großmutter ist eine Heldin des offenen Raums, da in ihrer Lebenskonzeption zwar die gleichen oder zumindest ähnliche Ideale vorherrschen, wie sie auch die Vertreter der Idyllenwelt als Figuren des geschlossenen Raums haben, aber sie ist die einzige, die ihre Persönlichkeit dem Erreichen dieser Ideale opfert. Im Sujetraum der Hauptsubjektlinie begegnen sich also zwei kontrastive Handlungsmodelle: ein passiv-idyllisches, das den gottgewollten Zustand der Welt als ideal und immerwährend betrachtet, so daß keinerlei eigene Anstrengungen zur Aufrechterhaltung dieses Status erforderlich sind, und ein aktional-dynamisches, das einerseits die Notwendigkeit von Anstrengungen zur Erreichung des Ideals erkennt und andererseits in der gegebenen Situation durchaus Brüche, Widersprüche und offene Fragen erkennt.

Eine besondere Funktion in der Aufdeckung illusionärer Züge in der Idyllenwelt nehmen die verschiedenen Stränge der Nebensubjektlinie ein. Die Kaiser-Joseph-Episode und die Erzählung von Madlas Ehe und Witwenschaft erinnern in dieser Hinsicht daran, daß das Wiedergeburtsideal einer zumindest nationalen und kulturellen Eigenständigkeit der Tschechen noch lange nicht erreicht, sondern, im Gegenteil, sogar gefährdet ist. Wenn in einem Mitte der 1850er Jahre geschriebenen und erschienenen Werk, also auf dem Höhepunkt der Bach-Ära, das Bild Kaiser Josephs II. beschworen wird, dann mußte das im damaligen Geschichtsbewußtsein der Tschechen auch auf die Zeit *v o r* dem Toleranzpatent verweisen, als die nationale und kulturelle Identität lange Zeit kaum Entfaltungsmöglichkeiten besaß. Die Evokation der Erinnerung an diesen Kaiser darf gleichzeitig aber auch als Appell (und Warnung) an die Landsleute aufgefaßt werden, die Postulate der Wiedergeburtsidee konstruktiv als *H a n d - l u n g s* auftrag zu verstehen und ihre Errungenschaften nicht durch Passivität leichtfertig aufs Spiel zu setzen. Hingegen zeigt die Fluchtepisode, daß Kräfte am Werk sind, die das höchste Ideal, nämlich das private Glück als die entscheidende Grundlage kollektiven Wohls bedrohen. Diese Kräfte manifestieren sich in der Macht des (österreichischen) Staates. Dabei schafft die Parallele in den militärischen Einberufungspraktiken, wie sie Jiří und später dann Míla ausgesetzt sind, durch den zeitlichen Abstand zwischen den beiden Geschichten von immerhin mehreren Jahrzehnten ein Gefühl für die Dauerhaftigkeit und damit auch Aktualität der Bedrohung.

Daß es hier nicht lediglich um eine zeithistorische, sondern auch um eine literarische Auseinandersetzung geht, zeigen die beiden Liebesgeschichten mit Madla bzw. Viktorka im Mittelpunkt besonders deutlich. Beide Erzählungen enthalten ausgeprägte Merkmale gängiger literarischer Klischees. Die Madla-Episode, so wie sie die Großmutter Kristla erzählt, weist strukturelle Gemeinsamkeiten mit Bendls 'Formular mit glücklichem Ausgang (Hochzeit)' auf, d.h. mit den sentimental-idyllischen Novellen und Erzählungen der 1830er und 1840er Jahre. Allerdings unterscheidet sich diese Geschichte in einigen funktionalen wie strukturellen Momenten von den konventionellen Handlungsschablonen. Denn die sentimentale Stilisierung durch die Erzählerin, die Großmutter, kommt hier in erster Linie situativen Erfordernissen, der Tröstung Kristlas, entgegen. Es sind aber auch keine Fügungen des Schicksals (kein 'deus ex machina' oder sonstige positive Zufälle), die die Entwicklung der Handlung bestimmen, sondern die *Heldin selbst* ist die Schmiedin ihres Glücks. Insofern hat die Integration dieser Geschichte in das Gesamtsubjekt neben den intendierten Parallelisierungen auch die künstlerisch-ästhetische Funktion, im Bewußtsein des Lesers ein aktuelles literarisches Paradigma wachzurufen und durch eine minimale, aber doch entscheidende Abänderung dieses Paradigmas - hier in der Handlungsmotivation - dessen Klischeecharakter herauszustellen.

Die Viktorka-Geschichte weist in der Präsentation durch den Erzähler manche Ähnlichkeiten mit Bendls 'byronistischem Formular' auf. Aber auch hier hat das Verfahren, sich an eine gängige Schablone anzulehnen, durchaus Methode. Denn die romantische Mystifikation des Geschehens trägt m.E. am deutlichsten dazu bei, den Scheincharakter der Idyllenwelt und damit auch des entsprechenden literarischen Modells zu entlarven. Neben ihrer Passivität müssen sich die Vertreter der Idyllenwelt nämlich im Zusammenhang mit der Entwicklung und Einschätzung dieser Geschichte Kleinmut und Dogmatismus vorwerfen lassen. Worin die Ursache für Viktorkas Unglück auch immer bestanden haben mag, mit den Erklärungen aus ihrer Umgebung hat es insofern nichts zu tun, als diese lediglich dazu angetan sind, das eigene Schuldbewußtsein zu unterdrücken. Denn Familie und Bekanntschaft Viktorkas haben schwer versagt, da es ihnen letztlich an Toleranz, Flexibilität und Tatkraft mangelte, die erforderlich gewesen wären, um das in seinen Gewissensnöten vollkommen allein gelassene Mädchen zu retten. Vor diesem Hintergrund erweist sich auch die Haltung des erzählenden Försters als Mitglied der Idyllenwelt als trügerisch. Seine romantisch-byronistische Stilisierung des Geschehens ist lediglich ein Versuch, die Integrität des Idyllen-Modells zu retten. Aus diesem Grund kann man hier eigentlich nur von einem pseudoromantischen Verfahren sprechen. Der 'echten' romantischen Konzeption zufolge hätte ja gerade das Recht der Heldin auf eine selbstbestimmte Gestaltung ihres Lebens akzentuiert werden

müssen. Die romantische Schablone aber spiegelt lediglich die Schablonenhaftigkeit der biedermeierlich-idyllischen Auffassung wider.

Im ganzen gesehen entsteht also in der Sinnstruktur des Werks ein eigenartiges Gefüge einerseits unterschiedlicher Sujetlinien und Erzählstränge, andererseits divergierender Sinnfolien, wodurch natürlich auch heterogene Lesarten des Textes ermöglicht werden. Gerade darin dürfte ein wesentlicher Aspekt der künstlerischen Bedeutung des Werks liegen. Die strittige Frage nach dem künstlerischen Typus könnte hierin ebenso eine Antwort finden wie das Problem des Stellenwerts von *Babička* innerhalb der tschechischen Literaturgeschichte. Die Interpretation des Textes als sujetlos ist nichts weiter als das Ergebnis primär derjenigen Lesart, die unterstellt, daß die Stimme der Erzählerin, welche die Sichtweise der Idyllenwelt repräsentiert, alle anderen im hierarchischen Gefüge der Struktur dominiert und daß darin auch die Haltung der Autorin uneingeschränkt zum Ausdruck kommt. Einer solchen Lesart zufolge wäre das Werk tatsächlich nichts weiter als eine einfache idyllische Erzählung. Dies würde unter anderem aber auch die Frage nach sich ziehen, aufgrund welcher Faktoren das Werk in der Entwicklung der tschechischen Literatur eine so immense Rolle hat spielen können. Die immer wieder behauptete sprachliche Innovation und Originalität reicht als Argument hierfür allein nicht aus.

So dürfte m.E. die 'polyphone' Lesart, die nicht nur den 'Stimmen' der Vertreter der Idyllenwelt zu ihrem Recht verhilft, sondern auch Viktorikas Verlangen nach subjektiver Freiheit und Selbstentfaltung sowie den impliziten Forderungen Magdaléna Novotná's, wachsam zu sein und sich auf die eigenen Kräfte zu besinnen, auch die verborgenen Bezüge des Sinnpotentials in diesem Werk aufdecken und damit zu einem tieferen Verständnis seiner künstlerisch-ästhetischen Qualität führen. Die in *Babička* dargestellte Welt zeigt eben nur auf den ersten Blick einen geschlossenen, homogenen und friedlichen Kosmos. Bei näherer Betrachtung ist sie von einer Vielzahl möglicher Konfliktpotentiale gesellschaftlicher, politischer, sozialer, religiöser und privater Art durchsetzt. In diesem Spannungsfeld verschiedener Sinn- und Interessenssphären, staatlicher, ethnischer und subjektiver Natur entwickelt sich ein bilderreiches, komplexes und in keiner Weise eindimensionales Sujet, das schon allein aus diesem Grund nur schwer in eine typologische Reihe einzuordnen ist, so daß es im Detail zwar für viele weitere Werke der tschechischen Literatur als Vorbild wirkte, in seiner Vielschichtigkeit der semantischen Bezüge aber wohl als einzigartig dasteht.

Insofern muß auch jeder Versuch scheitern, *Babička* einem bestimmten Modell in der literarischen Entwicklungsreihe - sei es Romantik, Biedermeier oder Realismus - eindeutig zuzuordnen zu wollen. Es gehört zur Strategie des Textes, Konflikte an der Oberfläche nicht heftig und lautstark aufeinanderprallen, sondern in einen subtilen 'Dialog' miteinander treten zu lassen. Auch das Grundmodell der 'biedermeierlichen Idylle' (Poštulková 1988) kann sich

aufgrund seiner strukturellen Dominanz auf der Hauptsujetlinie auf den ersten Blick scheinbar ungehindert entfalten. Erst bei näherer Betrachtung zeigt sich die eigenartige Gesamtstruktur mit der unkonventionellen Einflechtung relativ autonomer Erzählungen und den durch parallele Handlungsverläufe ermöglichten Vergleich von Wertpositionen. Der durch diesen Vergleich provozierte Dialog führt zu einer Kontroverse ideologischer, aber auch künstlerisch-ästhetischer Konzeptionen und entlarvt vor allem diejenigen Haltungen als verdächtig, die am stärksten im Vordergrund stehen. Aufgrund seiner implizit kritischen Auseinandersetzung mit dem damals vorherrschenden biedermeierlich-idyllischen Modell der tschechischen Erzählprosa steht das Werk am Beginn einer Reihe von Versuchen eines pragmatisch-antiillusionären Umgangs mit der eigenen geschichtlichen und kulturellen Situation. In Jan Nerudas *Povídky malostranské* (1878) sollte diese Linie fortgesetzt werden, um schließlich erst im Naturalismus und in der Moderne voll zum Durchbruch zu gelangen.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Vgl. die fast 700 Titel umfassende Literaturliste bei Laiske 1962, 357-430, sowie - neueren Datums - die Bibliographie in Poštulková 1988, 176-196.
- ² Zwar wies bereits Václav Tille in seiner bekannten, erstmals 1911 erschienenen Němcová-Biographie auf den ausgeprägten künstlerischen Charakter von *Babička* hin (Tille 1940, 184), aber abgesehen von einigen Arbeiten zur Werkgenese (Nejedlý 1922), zu Sprache und Stil (Mukařovský 1925, Havránek 1943, Hrabák 1945) gab es vor Vodičkas Studien keine umfassende Abhandlung zu dieser Problematik.
- ³ Wo nicht anders gekennzeichnet, stammen Übersetzungen aus fremdsprachigen Quellen von mir.
- ⁴ Eingehend zum formalistischen Sujet-Begriff vgl. u.a. Hansen-Löve 1978, 238ff.; außerdem Levitan/Cilevič 1990, 48ff.
- ⁵ Ein Ereignis ragt im wertenden Bewußtsein des einzelnen immer als etwas Besonderes, Abgehobenes, Nicht-Alltägliches und Unerwartetes heraus. Der ostdeutsche Literaturwissenschaftler Manfred Naumann hat im Gegensatz zu Lotman, der das Ereignis vor allem als räumlich markiert sieht, dem Begriff temporale Merkmalhaftigkeit zugewiesen: "Innerhalb der unendlich vielen Begebenheiten, die im Alltag passieren, konstituiert sich das Ereignis dann, wenn sich etwas von der Masse dessen, was sonst noch geschieht, durch besondere Merkmale auszeichnet. Es liegt in der Natur des Ereignisses, sich in dominanter Weise von einem Vorher und einem Nachher abzuheben; um sich aber abheben zu können, ist es auf ein Minimum des Vorher und Nachher auch angewiesen. Das Ereignis markiert eine Differenz zu dem, was

- ihm vorausgeht und was ihm folgt; zugleich bildet sich im Ereignis auch ein neuer Zusammenhang: Auf alle Fälle bringt es einen Wechsel, manchmal sogar eine Wendung in den Ablauf der Dinge, Situationen und Handlungen, in das Gleichmaß der Gewohnheit und des Alltäglichen [...]" (Naumann 1984, 221).
- 6 Vgl. ähnlich bei Vodička (u.a. 1992, 19), wo im Hinblick auf die Art und Weise der Rezeption von 'statischen' und 'dynamischen' Künsten gesprochen wird.
 - 7 Als - notwendigerweise lückenhafter - Ansatz hierzu mag beispielsweise das Kapitel "Entstehungs- und Publikationsgeschichte der 'Babička'" in Poštulková 1988, 13ff., dienen.
 - 8 Dies gilt beispielsweise für ihre frühen patriotischen Gedichte, hinter deren Pathos sich meist weniger echte politische Überzeugung verbirgt als vielmehr das Bestreben, in den Kreisen der Prager Intellektuellen eine angesehene Stellung zu erlangen.
 - 9 Näheres zu diesen Einwirkungen, so etwa zu den konkreten Ratschlägen Ignác Hanuš' zur Gestaltung des Werks oder zur starken Vorbildwirkung von František J. Mošners pädagogischer Schrift *Pěstounka, její způsob vychování dítěte mimo školu* (1848; Die Pflegemutter oder Die Form der Kindererziehung außerhalb der Schule), s. Tille 1940, 171ff.
 - 10 Besonders wichtig für Němcová's künstlerische Entwicklung sind ihre volkskundlichen Studien *Obrazy z okolí domáěřického* (1845; Bilder aus der Tauser Gegend), die sie in der Zeit ihres Aufenthalts im Chodenland verfaßte. In der tschechischen Literaturgeschichte steht dieses Werk gleichrangig neben den berühmten *Obrazy z Rus* (1843-46; Bilder aus Rußland) ihres Zeitgenossen Karel Havlíček Borovský.
 - 11 Der zitierte Satz darf keineswegs als auktoriale Aussage im Sinne eines Aphorismus verstanden werden, sondern ist im Handlungskontext der *Ritter vom Geist* als Figurenreplik eher ironisch-spöttisch gemeint (Blaschka 1965, 137).
 - 12 Zahlreiche Indizien sprechen dafür, daß Němcová nicht, wie bislang angenommen, 1820 als Tochter eines österreichischen Herrschaftskutschers und seiner tschechischen Frau in Wien das Licht der Welt erblickte, sondern bereits drei oder vier Jahre früher, wobei ihre leiblichen Eltern in der unmittelbaren Verwandtschaft von Herzogin Katharina von Sagan (die Vorbild für die Gestalt der Fürstin in *Babička* war) zu suchen sind. Daß Adlige ungewollte Kinder Bediensteten überließen, war in diesen Kreisen keine seltene Praxis. Vgl. Irmann 1973, Sobková 1992; eine Gegenposition zu diesen Auffassungen nimmt aktuell Polák 1992 ein.

- 13 Diese Volksweisheit wird im Text unter anderem durch die Vielzahl von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Wendungen in der Rede der Großmutter dokumentiert. Vgl. hierzu Grzybek 1991, 100ff.
- 14 Diese konkrete zeitliche Determinierung läßt sich aus einer Aussage der Großmutter bei ihrem Besuch im Forsthaus (Kap. 5) erschließen: "[...] dvě léta tomu, co jsem zde [...]" (Němcová 1939, 76; [...] es sind nunmehr zwei Jahre, daß ich hier bin [...]).
- 15 Die eigentliche 'Nahtstelle' zwischen diesen beiden von ihrer Zeitstruktur her so verschiedenen Segmenten im Sujetablauf ist die Szene am Anfang des 5. Kapitels, da zunächst angedeutet wird, daß die Großmutter mit den Kindern alle zwei bis drei Wochen einen Besuch im Forsthaus zu machen pflegt (= zyklisch), dann aber - ohne expliziten verbalen Verweis - der eine k o n k - r e t e Besuch geschildert wird, der zur weiteren - eigentlichen - Entwicklung der Handlung führt (= linear).
- 16 Zur Funktion des 'Jägers' in *Babička*, vor allem auch unter dem Gesichtspunkt der damit verbundenen erotischen Konnotationen vgl. Guski 1991, 173f.; ähnlich Vojvodfk 1989.
- 17 "Der Held des Wegs verändert seinen Ort auf einer bestimmten räumlich-ethischen Bewegungslinie in einem linearen spatium. Der ihm eigentümliche Raum impliziert das Verbot, den vorgeschriebenen Weg zu verlassen. Der Aufenthalt in einem jeweiligen Punkt des Raums (und der ihm äquivalente moralische Zustand) versteht sich als Ü b e r g a n g in einen anderen, auf ihn folgenden. [...] Er ist nicht unbegrenzt, sondern stellt eine verallgemeinerte Möglichkeit zu einer Bewegung von einem Ausgangs- zu einem Endpunkt hin dar. Dadurch erhält der Raum ein temporales Merkmal, und die sich in ihm bewegend handelnde Person den Zug innerer Evolution." (Lotman 1974, 207). Auf die sujetbildende Funktion des C h r o n o t o p s d e s W e g s hat bereits Bachtin hingewiesen (Bachtin 1989, 38ff., 192ff.).
- 18 Um zu einer höheren (geistigen, moralischen etc.) Entwicklung zu gelangen, darf der Held des Wegs im Sinne Lotmans nur die Grenzen der 'auf dem Weg' befindlichen Hindernisse überwinden, während durch die 'seitliche Begrenzung' des Wegs die Normen festgelegt sind, innerhalb derer er sich zu bewegen hat und die er unter keinen Umständen überschreiten darf, will er nicht gegen diese übergeordneten Werte verstoßen.
- 19 So Guski 1991, 168ff. - Immerhin ist auch Madla ihrem Jiří sicher nicht aus rein platonischen Motiven gefolgt. Außerdem darf nicht überssehen werden, daß Viktorka zunächst versucht, dem Soldaten zu widerstehen. Die erotische Abhängigkeit beginnt also erst, als sie sich näher mit ihm einläßt. Wer die Verantwortung für die Annäherung trägt, bleibt im Dunkeln.
- 20 "Im Unterschied zum Helden des 'Wegs' gibt es für den Helden der 'Steppe' kein Verbot zu einer Bewegung in Abweichung von der vorgeschriebenen

Richtung. Mehr noch: statt der Bewegung auf einer Bewegungslinie versteht sich hier eine nichtkontrollierte Undeterminiertheit der Bewegungsrichtung. Dabei ist der Ortswechsel des Helden im moralischen Raum nicht mit seiner Wandlung, sondern mit der Realisierung der inneren Potenzen seiner Persönlichkeit verbunden. Deshalb ist die Bewegung hier keine Evolution [...]. Sie hat auch nicht einmal ein zeitliches Merkmal. Die Funktion dieser Helden besteht darin, daß sie die Grenzen überschreiten, die für andere unüberwindlich sind, die aber in ihrem Raum bestehen." (Lotman 1974, 207f.)

- ²¹ Nach Andreas Guski "[...] entwirft *Babička* das Bild der triebveredelten und unschuldigen Gesellschaft vor allen zivilisatorischen Sündenfällen." (Guski 1991, 174). Im gleichen Zusammenhang spricht Verf. a.a.O. treffend vom "Reinheitsgebot der 'Alten Bleiche', die befleckte Laken zu makelloser Schrankwäsche veredelt."

Literatur

- Bachtin, M.M. 1985. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Übers. a.d. Russ. v. A. Schramm, Frankfurt/M., Berlin, Wien.
1989. "Formen der Zeit und des Chronotops im Roman", M.M.B., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg.v. E. Kowalski u. M. Wegner, Übers. a.d. Russ. v. M. Dewey, Frankfurt/M., 7-209.
- Bäcker, I. 1991. "Zur Modellierung von Zeit in Božena Němcová's 'Babička'", A. Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 127-147.
- Blaschka, A. 1965. "Das Motto zur 'Babička' von Božena Němcová", *Deutsch-tschechische Beziehungen im Bereich der Sprache und Kultur*, Berlin (Ost), 135-138.
- Černý, V. 1982. *Knížka o 'Babičce' a její autorce*, Toronto.
- Chvatík, K. - W.F. Schwarz 1990. "Literatur und Kunst als historischer Prozeß. Bausteine des struktural-historischen Konzepts", *Znakolog*, 2, 59-90.
- Grzybek, P. 1991. "Zur semantischen Funktion der sprichwörtlichen Wendungen in Božena Němcová's 'Babička'", A. Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 81-126.
- Guski, A. 1991. "Die Welt als Schrank. Zur Semantik des Raumes in B. Němcová's 'Babička'", A.G. (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 148-183.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.

- Havránek, B. 1943. "Lidový podklad jazyka v 'Babičce' Boženy Němcové", *Slovo a slovesnost*, 9, 129-137.
- Hrabák, J. 1945. "Příspěvek k charakteristice slohu Boženy Němcové", *Z doby Boženy Němcové*, sv. 2, Brno, 61-71.
- Irmann, A. 1973. "Eine literarische Urkundenfälschung? Božena Němcová, die bedeutendste tschechische Schriftstellerin", *Österreich in Geschichte und Literatur*, 17, 168-182.
- Laiske, M. 1962. *Bibliografie Boženy Němcové*, Praha.
- Levitan, L.S. - L.M. Čilevič 1990. *Sjužet v chudožestvennoj sisteme literaturnogo proizvedenija*, Riga.
- Lotman, Ju.M. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Übers. a.d. Russ. v. R. Grübel, W. Kroll, H.-E. Seidel, Frankfurt/M., 1974. "Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa", Ju.M.L., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg.v. K. Eimermacher, Kronberg.
- Mukařovský, J. 1925. "Pokus o slohový rozbor 'Babičky' Boženy Němcové", J. Horák - M. Hýsek (uspoř.), *Sborník prací věnovaných prof.dr. Janu Máchalovi k sedmdesátým narozeninám*, Praha, 130-139.
- Naumann, M. 1984. "Das literarische Ereignis in der Literaturgeschichte", M. N., *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*, Leipzig, 221-231.
- Nejedlý, Z. 1922. *Božena Němcová a Ratibořické údolí*, Česká Skalice.
- Němcová, B. 1939. *Spisy I: Babička*, Praha.
1930. *Korespondence*, Praha.
- Plech, J. 1978. *Antologie z české literatury národního obrození*, Praha.
- Polák, J. 1992. *Tři kapitoly o Barunce Panklové (Boženě Němcové)*, Praha.
- Poštulková, O. 1988. *Božena Němcová's 'Babička' als biedermeierliche Idylle*, Gießen.
- Sedmidubský, M. 1985. "Tschechische Literatur zwischen nationaler Romantik, Weltschmerz und Biedermeier", K. von See (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 16, Wiesbaden, 463-486.
1991. "Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: Božena Němcová's 'Babička'", A. Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 27-79.
- Sobková, H. 1992. *Tajemství Barunky Panklové*, Praha.

Tille, V. 1940. *Božena Němcová*, Praha.

Veselovskij, A.N. 1989. "Poëtika sjužetov", A.N.V., *Istoričeskaja poëtika*, Moskva, 300-306.

Vodička, F. 1948. *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha.

1958. "Místo 'Babičky' ve vývoji české literatury", F.V., *Cesty a cíle obrozenské literatury*, Praha, 251-318.

Vodička, F. (u.a.) 1992. *Svět literatury*, I, Praha.

Vojvodík, J. 1989. "Erotické motivy v díle Boženy Němcové: 'Babička'", *Zvon*, 9, 1.

Alfred Sproede

DIE RENAISSANCE ALS ZWEITE PATRISTIK?

Notizen zu Jan Kochanowskis Kindertotenliedern (*Treny*, 1580) und zur literarischen Epochenproblematik im Polen der frühen Neuzeit

Wenn nach Untersuchungen mit großer theoretischer Reichweite und nach Vorlagen zu Epochen mit fragloser Gegenwartsbedeutung hier eine Fallstudie zu einem vergleichsweise entlegenen Periodisierungsproblem versucht wird, so gibt es dafür folgende Argumente:

a. Der hier behandelte Gedichtzyklus ist neben Andrzej Frycz Modrzewskis Staatstheorie *De republica emendanda* (1552/1559) – von den Arbeiten des Kopernikus will ich einmal absehen – sicherlich das wichtigste Werk der polnischen Renaissance. Auch im Zusammenhang der Geschichte slavischer Dichtung darf Kochanowskis Klagelieder-Zyklus wohl als eines der überragenden Werke der frühen Neuzeit betrachtet werden.

b. In den slavischen Literaturen ist die Renaissance ein seltenes Phänomen. In Böhmen kommt sie, bereits früh durch die Kontakte Karls IV zu Petrarca in Gang gebracht, mit der Katastrophe der Hussitenkriege zum Erliegen; diesen unvollständigen Epochenverlauf hat bereits Walter Koschmal in seinem Vortrag angesprochen. Die Renaissance als Epoche der slavischen Kultur- und Literaturgeschichte ist mithin überhaupt nur im kroatischen Ragusa und in Polen anzutreffen.¹ Das bedeutet nicht, daß sie ein marginales Phänomen wäre. Im Gegenteil: Die Erforschung der kroatischen und der polnischen Renaissance eröffnet Perspektiven, die schlechthin für den *Grundriß der Literaturgeschichtsschreibung bei den Slaven* – auch dieses Problem ist ja mit dem Thema dieser Tagung aufgeworfen – kaum zu entbehren sind.

c. Speziell in Rußland bzw. der vormaligen Sowjetunion ist die Renaissanceforschung, von Ausnahmen wie den Arbeiten I. Goleniščev-Kutuzovs und den Humanismus-Studien Leonid Batkins abgesehen, eines der rückständigsten Gebiete der Literaturgeschichtsschreibung. Dies gilt eigentlich insgesamt für die marxistischen Arbeiten, – von den Projekten der Polen Budzyk und Zólkiewski bis hin zu den Nachfolgern von Ernst Bloch und Georg Lukács; noch die jüngste Studie dieser Observanz, der gerade neu-edierte Band *Der Mensch der Renaissance* von Agnes Heller, grenzt in seiner vulgär-soziologischen Argumentation streckenweise an unfreiwillige Wissenschaftsparodie. Nicht zuletzt

aus diesem Kontext heraus und aus dem Bedürfnis einer Absetzung von solcher Unbedarftigkeit muß zu großen Teilen der Erfolg von Michail Bachtins Rabelais-Studie (Bachtin 1965) gesehen werden: viel Aufhebens um ein Buch, das, unter sachlichen Gesichtspunkten betrachtet, eigentlich nur bescheiden über die alten Forschungen von Burdach hinausgekommen ist (Burdach 1918). Die schwärmerische Vision vom "Lachen des Volkes" als Durchbruch zu einer neuen Welt geht an Rabelais' viel weniger schlichtem Humanismus und an seinem unpathetischen *humour carabin* deutlich vorbei.

Das von Bachtin beschworene Erneuerungspathos ist, ebenso wie Ernst Blochs Feier paganer Kulturriesen und utopisch "vor-scheinender" Großtaten, zum einen die stark verspätete Fort-Dichtung von Motiven, die einmal in der ersten Renaissance-Forschung Geltung hatten: von Jules Michelets "le XVII^e siècle est un héros"² oder Jacob Burckhardts kunst-heroisch stilisierter *Entdeckung der diesseitigen Welt* (Burckhardt 1860, Abschnitt IV). Bevor kritische Kunsthistoriker wie I. Golomštok oder B. Groys ihre Arbeiten herausbrachten, ist selten das andere, weniger unschuldige Paradigma benannt worden, dem Bloch und Bachtin letztlich auch verhaftet bleiben: der stalinistische Kultur- (und vor allem Architektur-) Kanon mit seinen kaum interesselosen Anleihen bei Machiavelli und bei jenen Prinzipien der *Politik als Kunstwerk*, von denen Burckhardt noch ganz unbefangen sprechen konnte (Burckhardt, Abschnitt I; zur Wendung des Begriffs in der Sowjetzeit s. Groys 1988). Aber das wäre im einzelnen gelegentlich an anderer Stelle zu behandeln.

d. Was eine neue Reflexion über die Renaissance für die slavische Literaturgeschichte schreiben bedeuten könnte, das läßt sich hier auch in Anknüpfung an die von Peter Alberg Jensen vorgetragene Kritik der Begriffe "Primär-" und "Sekundär-Stil" (s. den Beitrag im vorliegenden Band) wohl folgendermaßen resümieren: Es wäre zu zeigen, wieviel hermeneutischer und poetischer Umtrieb in jener Renaissance im Gange ist, die auch noch von Dmitrij Lichačev, ganz in der monumentalisierenden Tradition, als Muster-Periode für den "einfachen", "ganzheitlichen" und genialisch-naiv "gestifteten Primärstil" (russ. *prostota, cel'nost', sozdannost'*) aufgefaßt wird. Diese Triade muß schon dem beginnenden Renaissance-Interessenten, der auch nur ungefähr etwas von der komplizierten Sprach-Arbeit der Humanisten vernommen hat (etwa von den mühsam aus Cicero-Texten herauspräparierten Verzeichnissen mustergültiger *latinitas*), reichlich suspekt vorkommen.

e. Kochanowskis *Treny* (und die Renaissance überhaupt) sind ein interessantes Demonstrationsfeld im Blick auf die Problematik, wie literarische Ordnungsbegriffe mit dem Epochenbewußtsein der jeweiligen Autoren zusammenhängen, und speziell hinsichtlich der Frage, wie dieses Bewußtsein sich in Deutung und Ordnung, in Mißverstehen und Vergessen vergangener Perioden überhaupt erst entfaltet. Wenn eine literarische Epoche im Bewußtsein ihrer

jeweiligen Vertreter sich immer auch als *eine Lesart bestimmter vorausgehender Epochen* darstellt, dann liegt es nahe, literaturwissenschaftliche Epochenbestimmungen mit spezifischen Formen von Traditionsbildung und zitierter Vergangenheit, kurz: mit Formen der *Intertextualität*, in Zusammenhang zu bringen.

Im Falle der Renaissance – der behaupteten "Wiedergeburt" antiker Literatur – scheint das Phänomen der Intertextualität überhaupt die Pointe des Epochenbegriffs auszumachen. Wie Thomas Greene in einer Serie bahnbrechender Arbeiten gezeigt hat, sind die *imitatio*-Lehre der Renaissance und der Wettstreit mit antiken Mustern vor allem der Versuch, aus der "historischen Einsamkeit" auszubrechen, in welche das entstehende Bewußtsein von der Geschichtlichkeit der Sprache die Intellektuellen der Zeit versetzt hat. In der Intertextualität der Renaissance geht es also nicht nur um den gelehrten Pomp des Zitierens. Der Rückgriff auf die antiken Autoren als "Proto-Referenz" soll dem zum Anachronismus absinkenden Latein eine neue "Aitiologie" sichern; auf dem Spiel steht das *Gewicht der Worte* (s. Greene 1986; Greene 1982 - bes. "Historical Solitude", "Petrarch and the Humanist Hermeneutic", "Sixteenth Century Quarrels: Classicism and the Scandal of History"). Die Renaissance ist demnach besonders gut zu fassen, wenn man sie als Aufbau und Umbau von vorgängigen Epochenbegriffen und Erwartungshorizonten versteht; sie tritt vorsätzlich und reflektiert epochenbildend aus naturwüchsig aufgefaßter Tradition heraus, und zwar bereits im Bewußtsein der Beteiligten, nicht erst in der philologischen Retrospektive.

Der folgende Versuch hat zum Ziel, die verschiedenen hier genannten Probleme zunächst einmal in zwangloser Engführung ein Stück weit aufzuklären; eine für demnächst zum Druck vorbereitete Kochanowski-Monographie soll die hier aufgeworfenen Fragen noch einmal grundsätzlich angehen.

I. Stichworte zur neueren Renaissance-Forschung. Die Fragestellung

Der Renaissance-Begriff hat forschungsgeschichtlich seit Jacob Burckhardts Abhandlung und seit den Arbeiten von Konrad Burdach bemerkenswerte Bewegungen durchgemacht. An erster Stelle ist wohl die sog. "Mediävisten-Revolution" (vgl. Ferguson 1948, Kap. XI) zu sehen. Hier ging es um die Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance; die Mittelalter-Fachleute bestritten den von der Renaissance-"Ideologie" behaupteten Bruch. In ebendiesem Sinne ist der Renaissance-Begriff seit einiger Zeit auch philosophie- und geistesgeschichtlich in ein neues Licht gesetzt worden. Odo Marquard hat in einer kürzlichen Darstellung für eine "Entdramatisierung der Mittelalter-Neuzeit-Zäsur" plädiert und witzig-provokativ aus den einschlägigen Arbeiten seines Kollegen

Hans Blumenberg ein "Epochenschwellenabschwellungstheorem" herausgelesen (Marquard 1987, 369, 371; vgl. Marquard 1987a).

Hier ist speziell an die Abhandlung von Hans Blumenberg *Die Legitimität der Neuzeit* gedacht, in der die Philosophie der frühen Neuzeit – und im umfassenden Sinne: neuzeitliche *Theorie überhaupt* – als Ergebnis von Umbe-setzungen im System der spätmittelalterlichen Theologie rekonstruiert wird. Nach Blumenbergs Darstellung entsteht die Neuzeit im Prozeß der Abwehr des "gnostischen Rezidivs", das sich in der Theologie des Spätmittelalters abzeichnet. Diese These kann im Umriß folgendermaßen erläutert werden (s. Blumenberg 1966, 75-200, "Theologischer Absolutismus und humane Selbstbehauptung"; auch Blumenberg 1973/76-1):

Die spätantike Gnosis als häretische Strömung in den Anfängen christlicher Lehre resultiert aus der Schwierigkeit, die neue Erlösungsreligion in den antiken "Gesetzes-Kosmos" einzupassen bzw. die eschatologische Erwartung der frühen Christenheit mit der Einrichtung der Gemeinden im fortbestehenden Diesseits und *in der Dauer* zu vereinbaren. Hier stellt sich die Herausforderung, den christlich-eschatologischen *Erlösergott* mit einem für den Fortbestand der Welt verantwortlichen *Schöpfergott* zusammenzubringen. Für die frühchristlichen Marcioniten etwa ist Christus nicht eine geschichtliche Gestalt mit einer ethisch relevanten innerweltlichen Lebenslehre, sondern der Verkünder einer endzeitlichen Erlösungsbotschaft, die den Menschen aus der diesseitigen Welt herausreißt und in eine abstrakt-sektiererische Geist-Heimat befördert.

Wie Blumenberg zeigt, erneuert sich in der spätmittelalterlichen Theologie diese Konstellation weltflüchtiger Erlösungslehren: Die Theologie selbst negati-viert den Kosmos in den Konstruktionen einer welt-indifferenten *potentia absoluta*. Blumenberg zeigt nun, daß die spätantike Lösungsformel für das Spät-mittelalter nicht mehr fraglos wirkungsmächtig ist. Die Augustinische Lösung des gnostischen Syndroms hatte darin bestanden, die "Erlösungs-Indifferenz" der geschaffenen Welt durch die Erbsünde zu erklären: Die Unbehaustheit des Christen in der Welt hatte auf die menschliche Freiheit (als Freiheit zum Bösen) zu verweisen, nicht auf eine von dem bösen Demiurgen verantwortete verderbte Welt-schöpfung. Gegenüber der gnostischen Konstellation, so wie sie sich in der spätmittelalterlichen Theologie erneuert, kann diese Antwort nicht mehr fraglos verfangen. Hatte nämlich in der spätantiken Problematik ein gerechter und erlösungsmächtiger Gott einer Welt gegenübergestanden, *in der es Kontingenz gibt*, so hat die spätmittelalterliche Theologie den göttlichen Willen in eine Absolutheit entrückt, vor der nun *die Schöpfung selbst zum kontingenten Ereignis* wird (vgl. auch Keßler, 17-21). Blumenberg zeigt, daß die virulente Erfahrung der Kontingenz nunmehr nicht den gnostischen Erlösungsdrang anfeuert, sondern empirische Forschung und wissenschaftliches Experiment. Die spätmittelalterliche Kontingenz "der Welt überhaupt" provoziert also eine

spezifische Antwort, und diese Antwort macht den Inhalt von "Renaissance" aus.

In Blumenbergs Renaissance-Thesen wird indes nur gleichsam die "Fernstraße" des geschichtlichen Prozesses abgemessen. Denn einerseits ist Kontingenz-Bewältigung auch die *raison d'être* einer Reihe von praxisbezogenen Humanwissenschaften: Rhetorik bietet sich an, um die Erfahrungsabstinenz der "terministischen" bzw. nominalistischen Systeme der Scholastik zu kompensieren, als Alternative zur Dialektik, für welche es in philosophischen Aussagen vor allem Realitätsbezug auf logische Konsistenz und Widerspruchsfreiheit ankommt. Die Hermeneutik als textbezogene Realienwissenschaft und als Text-Aitiologie (s.o. Greene) durchbricht den Kreislauf der Kommentare und Digesten; Chaunu spricht vom "refus de remonter toute la cascade des commentaires" und vom "coupe-circuit de la *relectio*" (Chaunu, 27 u. passim). In diesem Zusammenhang ist zuletzt auch die "Wiederbelebung des klassischen Altertums" zu sehen, auf die sich die früheste Renaissance-Forschung konzentriert hatte. Nicht "Vorbilder", geschweige denn "Autoritäten", sucht der humanistische Renaissance-Philologe in erster Linie in antiken Texten; gerade vor dem Hintergrund der Kontingenz-Problematik wird plausibel, daß für ihn vielmehr "die Vergangenheit nur darum und insofern Interesse verdient, als in ihr Erfahrungen der Realität gespeichert sind und Realität daher mittelbar erfahren werden kann" (Kießler, 22).

Andererseits verbleibt natürlich – was in den gängigen Renaissance-Theorien (und selbst bei Blumenberg) nicht immer deutlich wird – in der gesamten Epoche lebendig, was die "welthaltigen" Antworten auf die Kontingenz-Krise überflüssig zu machen scheinen – die Frage nach der Rechtfertigung der Welt und jene andere: "wie kriege ich einen gnädigen Gott?". Während sich die Renaissance-Denker an der gnostischen Weltentwertung abarbeiten, entsteht eine Reihe theologischer Entwürfe von erheblicher geschichtlicher Tragweite: die neo-augustinische Gnadentheologie und die Rechtfertigungslehre der Reformatoren, die Anfechtung der Kirche als Sakramenten-Institut und der Kampf gegen die "panisch-gestuelle" Ritenfrömmigkeit (s. Chaunu). Neben dem von Blumenberg behaupteten Bezug der Renaissance auf die neuzeitlichen Selbsterhaltungslehren steht also eine komplizierte Geschichte theologischer Lösungsversuche für die gnostische Kontingenz-Krise. Die Nahtstellen zwischen dem theologischen Absolutismus der Spätscholastik und dem Humanismus hat Heiko Oberman beleuchtet (Oberman 1960 und 1965/1977), – mit noch nicht übersehbaren Konsequenzen für die Renaissance-Forschung (zur Renaissance-Theologie s. auch Trinkaus 1970).

An Obermans Arbeiten und anderen einschlägigen Studien orientiert (u.a. Courtenay 1984; vgl. Courtenay 1989), hat neuerdings der Romanist Ullrich Langer die literarische Wirkungsgeschichte der spätmittelalterlichen Theologie

und der Dichotomie *potentia absoluta*:*potentia ordinata* nachgezeichnet (Langer 1990). An Texten der italienischen und der französischen Renaissance weist er auf, wie Literatur und Kunst in einem Prozeß vortheoretischer Intuition die "Systemstelle" der *potentia absoluta* für sich vereinnahmen und die vorfindlichen theologischen Kontingenz-Lehren zu einer Rechtfertigung freien künstlerischen Entwerfens machen – und dies lange vor Scaligers denkwürdiger Bestimmung des Dichters als *alter deus*.³

Die Wirkungsgeschichte der Unterscheidung von *potentia absoluta* und *potentia ordinata* reicht auch in das poetische Werk Jan Kochanowskis hinein, wie sich etwa an "Pieśń o potopie" (*Pieśń* II 1) zeigen läßt (Sproede 1993). Auf die Bedeutung theologischer Figuren, namentlich der Theodizee, im Werk des Dichters hatte bereits Aleksander Brückner hingewiesen (Brückner 1924, 43). Unüberhörbar ist das Echo der gnostischen Krise aber auch in den *Treny*, etwa in diesem zentralen Passus (*Tren* 11, v. 5)⁴:

Nieznájomy wróg jákiś miésza ludzkié rzeczy,
 Nie májac áni dobrych, áni złych ná pieczy.
 Kędy jego duch więnie, żaden nie ulęże:
 Praw li, krzyw li, bez bráku káżdęgo dosięże.

Der Menschen Dinge mischt geheim ein feindlich Wesen,
 Das nicht in Obhut hält die Guten, noch die Bösen;
 Wohin sein Atem weht, wird keiner ihm entfliehn;
 Ob schuldig oder nicht, wahllos erreicht es ihn.

Wenn das gnostische Syndrom, das nach Blumenbergs These die Renaissance maßgebend prägt, in Kochanowskis Werk ganz explizit durchgearbeitet wird, so liegt die Vermutung nahe, eine neue Deutung des Zyklus und der philosophisch und geistesgeschichtlich geschärfte Renaissance-Begriff könnten sich mit Gewinn gegenseitig erhellen. Genau dies ist die erste Fragestellung, die in der Optik der Epochenproblematik hier an den *Treny* behandelt werden soll, und zwar in der Erwartung, daß die folgenden Überlegungen auch zu einer *Bestimmung der polnischen Renaissance als literarischer Epoche* beitragen können. Bevor aber gezeigt werden kann, was die Deutung der *Treny* von einer neuen Renaissance-Theorie gewinnt (und diese von jener), ist noch ein im engeren Sinne für die literaturgeschichtliche Periodisierung relevantes Problem zu lösen: die Frage nämlich, was der Literarhistoriker mit der *Grenzstellung der Treny zwischen Renaissance und Barock* anzufangen hat. In der vorliegenden Forschung gibt es dazu einige Bemerkungen und kontroverse Thesen.

2. Kochanowskis Zyklus in der Forschung. Das Cicero-Bild in den *Treny*. Zur Frage der barocken Elemente des Zyklus

Die reiche und komplexe Forschungsgeschichte von Kochanowskis Zyklus kann hier nur in groben Zügen vorgestellt werden.⁵ Die Erforschung des Zyklus läßt sich schematisch unter vier Kategorien fassen, die auch ungefähr in fortschreitender Entfaltung die wichtigsten Dimensionen des Werkes sichtbar machen:

(1) In den frühesten Studien ist der Zyklus vor allem anderen eine Feier der verstorbenen Tochter, ein *Epicedium*, eben "Nagrobek Urszulki" (vgl. Hartleb 1927). In der Gattung des *Epicediums* wird eine verstorbene Person, meist ein Würdenträger, nach einem streng rhetorisierten Werkprogramm – *exordium*, *laudatio* (*iacturae demonstratio*), *luctus* (*comploratio*), *consolatio*, *exhortatio* – idealisierend dargestellt und verabschiedet (zum Argumentationsprogramm s. Scaligers *Poetices libri septem* lib. III cxxii; Scaliger, 168; zur polnischen Gattungsgeschichte vgl. Zabłocki 1968; Nowicka-Jeżowa 1992). Nun würde allerdings ein *Epicedium für ein knapp zweijähriges Kind* eine überraschende Innovation darstellen, und man mag bezweifeln, ob Kochanowski wirklich an eine Verklärung seiner Tochter gedacht haben kann. Im kulturellen System des 16. Jahrhunderts erscheint es problematisch, dem Dichter und seiner Zeit überhaupt die poetisch individualisierte Sicht des Kindertods (als Ableben eines "Individuums") zuzuschreiben (vgl. Pelc 1980, 434p); die hohe Kindersterblichkeit, gelegentlich in der *Treny*-Forschung erwähnt, ist nicht das einzige Argument. Man darf vor allem im Sinne der Studien von Philippe Ariès über "die Entstehung der Kindheit" skeptisch sein. André de Vincenz hat, über Ariès hinausgehend, sprachgeschichtlich präziser rekonstruiert, wie sich überhaupt erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts der polnische Wortschatz für die Sphäre des "Kindlichen" allmählich entfaltet (vgl. de Vincenz 1966 u. 1989).

(2) Im nächsten Deutungsansatz liegt der Akzent auf der *consolatio*, d.h. auf dem *Trost-Monolog des Vaters* bzw. seiner *Meditation über Unglück und Tod überhaupt*. Die verstorbene Urszula ist hier beinahe nur der Vorwand für ein dichterisch gestaltetes Philosophieren. Die Vertreter dieser Deutung (s. etwa Pelc 1980; zuletzt Harreß 1993) sehen in den *Treny* geradezu die Dramatisierung eines frühneuzeitlichen Selbstbewußtseins, die Ausprägung einer Reflexivität, die gar an Montaignes *Essais* herangerückt wird (Skwarczyńska 1970, 216pp). Diese Studien müssen sich allerdings dem Einwand stellen, daß auch Montaigne zunächst auf einer Sammlung von *loci communes* aufbaut; dementsprechend ist auch manchen Kochanowski-Studien anzulasten, daß über dem Interesse an den Formen der "Subjektivität" in den *Treny*, an autobiographischer Fiktion (kritisch dazu Ziomek 1975) oder an Gesten der "Individuation" (zuletzt in dem interessanten Aufsatz von Harreß 1993) oft gerade das "Konventionelle"

an den *Treny* sowie die Problematik der *imitatio* ein wenig zu kurz kommen (dies zeigt bereits Fieguth 1987).

(3) Eben diesen Einwand fängt eine Reihe von Arbeiten auf, die gegen das Neue und Erfinderische in den *Treny* gerade die aus der Antike und der Renaissance-Literatur (besonders Italiens) gewonnenen Muster betonen (Sinko 1917 u. 1919; Pollak 1931; Cytowska 1979 und viele andere). In zwei herausragenden Studien hat zuletzt Riccardo Picchio den Beweis angetreten, wie deutlich Kochanowski auch noch mit seiner vermeintlich beispiellosen zyklischen Komposition an die *imitatio*-Lehre der Renaissance-Poetiken anknüpft (Picchio 1975 u. 1978). Das Interesse an der *imitatio* erstreckt sich in den neueren Studien auch auf Kochanowskis Zitat-Technik und auf die Ermittlung intertextueller Bezüge; wesentliche Einsichten dazu vermitteln u.a. die ausgezeichneten Studien von Jerzy Axer sowie der von ihm mitbetreute Kommentar der Sejm-Ausgabe (Kochanowski 1983).

(4) Als Ergebnis einer Reihe von Forschungen mit diesem Frageinteresse erweist sich in neueren Arbeiten immer deutlicher *Cicero als der zentrale dialogische Bezug*; unter dessen Auspizien Kochanowski sein "philosophisches Drama" organisiert (Skwarczyńska, 215; Grzeszczuk 1988/II; Pelc 1980, 434-59; zur These der "philosophischen Dichtung" s. bereits Hartleb 1927, 134). Mit diesem dialogischen Bezug ist nun ein ganzes Geflecht von Problemen und Fragen angesprochen (zum folgenden vgl. Zielinski 1908, Kap. 11-14; Otwinowska 1973):

a. Cicero ist für die Humanisten das unangefochtene Muster der Kunstprosa; er inkarniert die Standards klassischen Lateins und literarischer Rhetorik, sein Vorbild steht für das Gelingen in Dialog und Argumentation. b. Kochanowski im Besonderen kann aus Cicero auch ein gattungsgeschichtliches Vorbild für seine *Treny* gewinnen: Sein Bekannter, der Philologe Nidecki, vermittelt ihm Kenntnis von den Fragmenten jener noch zur Väterzeit bekannten, aber dann verschollenen *consolatio*, die der Arpinate nach dem Tode seiner Tochter Tullia für sich selbst verfaßt hat (Cytowska 1979; zur Rekonstruktion von Ciceros *consolatio* s. Kumaniecki 1967). c. Das Gesamtwerk des antiken Rhetors ist für Kochanowski (und für die Renaissance überhaupt) aber auch eine Art philosophisches Kompendium; aus Cicero – und in dessen Formulierungen – übernimmt Kochanowski viele Elemente der stoischen Philosophie, die etwa in den *Tusculanae Disputationes* oder *De senectute* großen Raum einnimmt und in den *Paradoxa stoicorum* den Hauptgegenstand ausmacht.

Der somit als Schriftsteller, als Vater und als Denker interessante Autor wird für die Humanisten nun schlechthin als Persönlichkeit des *Bürgers* und "*Intellektuellen*" zum ständigen Gegenüber. Zielinskis Feststellung, die Renaissance sei "vor allem eine Renaissance Ciceros" gewesen, ist also nicht nur auf Stilkunst, literarische Gattung oder Lehre bezogen, sondern schlechthin als die Präsenz

Pióro ánjelskié; duszę tóz w przygodzie,
Co i mnie bodzie.

O Truggeist, Träumereien, wahnbefangen!
Wie leicht ist's doch, mit der Vernunft zu prangen,
Wenn uns die Welt gehorcht und Schicksalstücken
Des Menschen Haupt nicht drücken. (...)

Doch Not und Leid, wenn die auf uns einbrechen,
Ist's nicht so leicht zu leben wie zu sprechen,
Und dann erst ist am Tode uns gelegen,
Wenn er schon unterwegen.

Beredter Arpinate, mit Bedauern
Gehst du aus Rom? Warum? Nicht seine Mauern,
Die ganze Welt ist ja der Sitz des Weisen,
Wie du uns willst erweisen.

Warum beweinst du so der Tochter Sterben?
Hältst du doch nur die Schande für Verderben,
Und alle andern Übel soll und Plagen
Man fast mit Freude tragen.

Der Tod, sagst du, sei Schrecken nur dem Bösen,
Was flohst du ihn, an Tugenden erlesen,
Da deine Rede dich, die zornentfachte,
Ums Haupt beinahe brachte?

Du hast die andern, nicht dich selbst beraten,
Auch dir sind Worte leichter, scheint's, als Taten,
Statt, Engelsfeder, jenes Leid zu tragen,
Das mich auch hat geschlagen.

Zwar identifiziert sich Kochanowski als verlassener Vater mit Ciceros Lage nach dem Tode seiner Tochter Tullia: "Engelsfeder, im Mißgeschick erleidet deine Seele dasselbe wie ich." (v. 35p; Pióro ánjelskié; duszę tóz w przygodzie, Co i mnie bodzie). Dessen ungeachtet bleibt festzuhalten: Wenn Cicero auch eine "Hauptperson" der *Treny* ist ("bohater"; s. Grzeszczuk 1988/II, 105), so doch keineswegs als positiver Held. Denn das enttäuschte Ich der *Treny* vermag mit der exemplarischen Trostleistung des Arpinaten ebensowenig anzufangen wie mit dem gelehrten Ertrag oder dekorativen Wert seiner *dicta*; der intertextuelle Bezug nimmt hier eine resolut kritische Wendung. Da nun aber Ciceros Stil, Rhetorik und Philosophie – und dabei seine Person ebenso wie sein Werk – für das Bewußtsein der Renaissance eine fraglos normative Bedeutung haben, ist mit Kochanowskis Angriff auf diesen "master-text" der Renaissance auch ein *Epochenproblem* gestellt.

Bereits in einer frühen Studie hat Wiktor Weintraub von *Affinitäten der Treny zur Barock-Literatur* gesprochen und dabei die "Jenseitigkeit" (zaświa-

towość) von Kochanowskis Argumentation gegen Cicero betont (Weintraub 1951/1977, 301pp). Die Diesseits-Freude der antikisierenden Renaissance-Philosophie zerbreche angesichts des Pessimismus und der Krisensymptome des heraufziehenden Barock-Zeitalters: "(...) die *Treny* sind nicht nur Ausdruck der Krise des Renaissance-Optimismus, sondern sie kündigen auch eine neue Literatur an – die Barock-Literatur." ("Toteż *Treny* są nie tylko wyrazem kryzysu renesansowego optymizmu, lecz i zapowiadają nową literaturę – barokową"; ibid. 302). Diese Ansicht hat Schule gemacht; auch in neueren Beiträgen zur Kochanowski-Forschung wird das Cicero-Bild in den *Treny* immer wieder auf den Geist des frühen Barockzeitalters zurückgeführt und gelegentlich auch explizit in den Kontext der Gegenreformation gerückt (z.B. Pelc 1980, 447; s. auch Graciotti 1989, 332 u. passim); eine neuere Studie resümiert: "Gedanklich und stilistisch den Barock antizipierend, breitet der Dichter seine polare Weltsicht aus." (Harreß 1993, 154).

Es ist mithin nicht erstaunlich, daß auch in der polonistischen *Barockforschung* hin und wieder von den *Treny* die Rede ist. In einem Beitrag zur Pariser Barock-Tagung von 1988 behandelt Jadwiga Sokołowska den Zyklus als "(une) oeuvre qui s'éloignait déjà des règles de la poétique de l'Antiquité et de la Renaissance. Avec cette oeuvre, Kochanowski, conduit par une intuition extraordinaire, a préparé les transformations futures." (Sokołowska 1990, 32). Die "transformations futures" und die "Vorbereitung der Wende zum Barock" ("la préparation du tournant baroque") sieht die Interpretin etwa im "Manierismus des Zyklus" vorgezeichnet; sie konstatiert eine "convergence surprenante entre la sensibilité poétique de Jan Kochanowski et celle de Šep". Barock-Dichtung wird hier im denkbar stärksten Sinne definiert, – nicht nur durch Stilfiguren, sondern auch durch gleichsam "ideologisch-philosophische" Kriterien: Die Rede ist von einer "poésie introvertie" und einer neuen, individualistischen Auffassung des poetischen Ich, von einer "vision tragique du monde" und von der "acceptation des vérités de la croyance". Die *Treny* sind "une consolation de caractère religieux et non pas philosophique" (Sokołowska, 32-34 passim).

Es spricht in der Tat einiges für die Barock-These, die ich hier in Bruchstücken vorgestellt habe. Als die *Treny* erscheinen (s. etwa die ersten vier Ausgaben von 1580, 1583, 1585 und 1586), zeichnet sich in der europäischen Literatur auch anderweitig das Ende der Renaissance ab: Inzwischen ist *La Semaine* von Guillaume Salluste Du Bartas erschienen; Tasso hat seine *Discorsi del poema heroico* (1564) und *La Gerusalemme liberata* (1580/81) veröffentlicht; auf sein Schüferspiel *Aminta* (1573/1594) hat Guarino mit dem *Pastor fido* repliziert (1581/84). Mit Mikołaj Šep Szarzyński ist auch in Polen selbst bereits der Typ einer mystisch-manieristischen Dichtung der Gegenreformation erreicht.

In der Gestaltung der *Treny* selbst sprechen verschiedene Motive und Verfahren für die Barock-Hypothese. Hier und da flimmert die Obsession von *simulacrum*, Theater, Schein und Vergänglichkeit, beginnend mit der *vanitas*-Topik und den Anspielungen auf Hiob in *Tren I* (v. 16pp): "Was will, bei Gott, nicht eitel auf Erden scheinen?! Alles eitel! Wir tasten, wo's weicher eben, Und allseits drückt's: Ein Irren das Menschenleben!" ("Cóż, prze Bóg żywy, nie jest próżno ná świecie?! Wszystko próżno. Mácamy, gdzie miękcej w rzeczy, Á ono wszędy ciśnie: bład wiek człowieczy"). Der abschließende "Traum" knüpft daran an (*XIX*, v. 41p): "Die Freuden dieser Welt: o jämmerlich und schal | Sind eure Freuden" ("o biédné i płoné Rozkoszy wászé ..."). Zur Präsenz des Predigers Salomo paßt die Formensprache speziell der letzten Klägelieder: das psalmische Moment in *Tren XVI*, die Anknüpfung an Psalm und Choral in *Tren XVII* und *XVIII* sowie die paulinische Note im Klägelied *XIX* (v. 121): "Skryté są Páńskie sądy; so sie Jemu zdáto, Nalepiéj, żeby sie téz i nam podobáto" (vgl. Röm. 11, 33 "Wie unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege"). Erwähnt sei auch die abschließende Quasi-Allegorie in *Tren XIX*: eine an mittelalterlichen Mustern geschulte Traumvision jener Art, wie sie nach vorübergehender Abstoßung eben in der Barockzeit wieder Erfolg hat (s. Pietrkiewicz 1953/1986).

Der Barockforscher braucht in den *Treny* selbst die ingenüösen Stilfiguren nicht zu vermissen: Man denke nur an den beinahe "concertistischen" Schluß des Klägelieds *XV*, auf den bereits Weintraub (1977, 303) hingewiesen hat: "Ten grób nie jest ná martwym, ten martwy nie w grobie, Ále samże jest martwym, samże grobem sobie." (*Tren XV*, v. 33p).⁶ In dieselbe Richtung deutet etwa auch die Schlußpointe von *Tren XIII* (v. 19p): "Verkehrt, achtloser Tod, war diesmal dein Erscheinen: Ich sollte ja nicht sie, sie sollte mich beweinen." ("Opákeś to, niebáczna śmierci, udziáta! Nie jać onéj, ále mnie oná płakać miáta"). So kann es nur einleuchten, wenn schon in einer frühen Kochanowski-Monographie folgendes Bild von der Poetik der *Treny* gezeichnet wird:

(...) der Polemik mit Cicero widmet Kochanowski ein ganzes Klägelied, in anderen argumentiert er mit Seneca, Horaz (und) Lukrez (...;) mit Beweisen zur Hand zeigt er, daß diese ihm in seiner geistigen Krise überhaupt keine Hilfe waren. Es geht (...) um eine konsequente Polemik mit der klassischen Tradition (...). Offensichtlich glaubte Kochanowski nicht mehr an die Inhalte dieser Welt und stand kurz davor, in das Lager der gläubigen Katholiken überzuwechseln. (... poświęca Kochanowski jeden cały tren polemice z Cyceronem, w innych przytacza argumenty z Seneki, Horacego, Lukrecjusza...; z dowodami w ręku wykazuje, że mu żadnej pomocy w jego przełomie duchowym nie dali. Jest to... stanowcza polemika z klasycyzmem... Widać, że w treść tego

świata przestał wierzyć i niebawem przerwuci się do obozu katolików wierzących.) (Windakiewicz 1930, 137)

Für Windakiewicz (und für manchen nachfolgenden Interpreten) geht es in den *Treny* also um die Verabschiedung des Humanismus im Namen eines Diskurses der Gegenreformation: "Die *Klagelieder* sind gleichsam Kochanowskis *Glaubensbekenntnis*, ein Akt, in dem sich der Dichter öffentlich zu Religion und Christentum bekennt und mit den bis dahin vertretenen humanistischen Anschauungen bricht." ("*Treny* są rodzajem *confessio fidei* Kochanowskiego, są aktem publicznego przyznania się poety do religijności i chrystjanizmu, zerwaniem z dotychczasowymi poglądami humanistycznymi." *ibid.* 134).

Und hier ist nun Einspruch fällig. Das Interesse an der Wirkungsgeschichte der Gegenreformation paßt wohl in die konfessionelle Atmosphäre, die Polen seit dem Ende der Renaissance immer deutlicher beherrscht hat. Aber auch unter diesen Umständen muß es nicht schon gleich einen *katholischen Nationalklassiker* im 16. Jahrhundert geben. Ein so bedeutendes Werk wie die *Treny* – überhaupt *das* klassische Werke in der polnischen Literatur der frühen Neuzeit – verdient eine genaue Abwägung darüber, wie weit es mit der Barockthese in Wirklichkeit her ist. Um es im voraus zu sagen: Der vermeinte Katholizismus in Kochanowskis *Treny* ist Ergebnis einer anachronistischen Deutung theologischer Motive. So wie die Burckhardt-Nachfolger (unter Mißachtung der Zeugnisse und in naiver Horizontverschmelzung mit Burckhardts Zeit) das Thema der Modernisierung und der Verweltlichung in die Renaissance projizierten, so unterläuft auch den genannten Interpreten der *Treny* hier eine Horizontverschmelzung. Denn Kochanowskis christliche Argumentation ist eben nicht apologetisch oder gegen-reformatorisch.

Gegen die Barock-Hypothese spricht bereits das bloße Faktum, daß Kochanowski noch mehrere Jahre nach den *Treny* eben jene vermeintlich 1580 überwundene Renaissance-Weltsicht vertritt: als er nämlich 1584 seine stark humanistisch geprägten *Elegien* und *Pieśni* zur Veröffentlichung vorbereitet. Die vermeintliche Wendung zu Barock und katholischer Gegenreformation erscheint aber auch aus anderen Gründen fraglich: Warum etwa sollte ein mit antiker Lebenskunst bewehrter Dichter so problemlos und geraden Wegs in den Schoß der Kirche zurückkehren? - und vor allem, angesichts der komplexen konfessionellen Lage in Polen, in den Schoß *welcher Kirche*?! Die unerwartet leicht entschiedene Polemik der *Treny* gegen die antike Philosophie entspricht überhaupt nicht dem Bild, welches das übrige Werk von Kochanowski bietet. Warum hätte Kochanowski, wenn er gleichsam mit *apologetischem* Interesse argumentierte, die antiken Weisheitslehren so ausführlich vorgeführt, ja regelrecht "inszeniert"?!

In diesem Zusammenhang müssen sich weitere Fragen stellen: Kann Kochanowski überhaupt beabsichtigt haben, in seinen *Treny* mit eigenen Argu-

menten gegen Cicero aufzutreten?⁷ Faßt man den Zyklus hypothetisch als "existentiell" motivierte Philosophie-Kritik auf und betrachtet man Kochanowskis subjektive Krise – also gleichsam das individuelle Geistesabenteuer – als den Gegenstand der *Treny*, so riskiert man einen anachronistischen, falsch modernisierenden Vorgriff auf neuzeitliche Dichtungsbegriffe und moderne Selbstaussprache. An dieser Stelle darf noch einmal an die "topische" Natur von Kochanowskis Dichtung erinnert werden. Zu fragen ist demnach: Ist es nicht wahrscheinlicher, daß der Dichter (statt einer Erfindung "neuer Argumente" gegen Cicero) vielmehr auf eine vorgängige Kontroverse zurückgreift? Im Zusammenhang der Renaissance und ihrer *imitatio*-Lehren kann die Vorstellung einer "Widerlegung" Ciceros, namentlich einer literarisch-poetischen *refutatio*, wesentlich plausibler vertreten werden, wenn man die Auseinandersetzung als poetische Nachahmung einer bereits vorliegenden – und hinsichtlich ihres Ausgangs geklärten – Debatte zu verstehen hat. Von dieser Möglichkeit ist jetzt zu reden.

3. Auseinandersetzungen mit Cicero in exemplarischen Renaissance-Texten. Die Kritik am Stoizismus

Wer sind die Autoren, deren Umgang und Auseinandersetzungen mit Cicero für Kochanowski ein Vorbild abgeben und, mehr noch, den Anstoß für eine auch poetisch wirkungsvolle Gestaltung bieten konnten? Hier ist an erster Stelle wohl an Petrarca zu denken, dessen Briefe und Schriften für die gebildeten Schichten der Renaissance, und sicherlich für den Padua-Besucher und Robertello-Schüler Kochanowski, zur Allgemeinbildung gehörten. In Petrarcas Werk gibt es mehrere Beispiele für einen "quer durch die Geschichte" fingierten vertraulich-persönlichen Umgang mit dem Arpinaten. Der ferne Adressat bleibt dabei auch nicht von Kritik ausgenommen: In seinem Brief an Cicero stellt Petrarca die Frage, warum der "ewig unruhige und ängstliche Greis" ohne Rücksicht auf sein Temperament das öffentliche Leben und die politische Arena gewählt habe, anstatt sich in die humanistisch-private *vita solitaria* zurückzuziehen (*Epist. fam.* XXIV, 3-4; vgl. Zielinski, Kap. 11). Petrarca ist nicht nur mit dem Vorbild seiner Trostschriften wie dem *Secretum* oder den *Remedia utriusque fortunae* für Kochanowski relevant; in Kochanowskis Horizont steht auch der *Canzoniere*, dessen Gedichte auf den Tod von Madonna Laura die Spuren der epicedialen und der *consolatio*-Tradition tragen.

Von diesem wirkungsmächtigen Vorgänger unterscheidet sich Kochanowski indes in einer wichtigen Hinsicht: Die Trost-Arbeit Petrarcas zielt – ungeachtet der gelegentlich positiven Einschätzung von der heilenden Kraft des Weinens – stets auf das stoische Ideal des *medicus animae* und auf abgestufte Formen der

Affektbeherrschung (zu Petrarca's *consolationes* und ihren stoischen Motiven s. McClure 1991, 40-45, 60-71 u. Kap. 1-3 passim; auch Heitmann, 98-121). Demgegenüber führt der Autor der *Treny* die stoischen Bemühungen um Gleichmut und Selbstbeherrschung ausnahmslos in die Aporie. Die Serie anti-stoischer Motive und Maximen kulminiert in einer Formulierung von Tren XVI (v. 37p): "Czlowiek nie kámień; á jáko sie stáwi | Fortuná, tákich myšli nas nábáwi." (Nicht aus Stein ist der Mensch; und wie uns | Fortuna begegnet, so steht unser Sinn).

Die Wendung entstammt dem dritten Buch der Ciceronischen *Tusculanae disputationes*: "(...) denn wir sind nicht von einem Stein geboren, sondern in unseren Seelen ist etwas von Natur Zartes und Weiches, das durch den Kummer wie im Sturm geschüttelt wird" ("... non enim silice nati sumus, sed est naturale in animis tenerum quiddam atque molle, quod aegritudine quasi tempestate quatitur"). Und Cicero erläutert mit einem Dictum des Philosophen Krantor: "ich stimme (...) keineswegs denen bei, die diese gewisse Gefühllosigkeit über alles anpreisen (...). Denn die Unempfindlichkeit wird einem nicht ohne hohen Preis zuteil, nämlich Rohheit in der Seele und Stumpfheit im Körper." ("minime ... adsentior is qui istam nescio quam indolentiam magno opere laudant Nam istuc nihil dolere non sine magna mercede contingit inmanitatis in animo, stuporis in corpore.") (*Tusc.* III, 6, 12; kursiv A.S.). Gerade diese Verteidigung der Affekte wird zum Gemeinplatz der Kirchenväter (s. Zanta, 118pp; Schmitt, 367p) gegen die "wie Steine" ungerührten, unmenschlichen Stoiker, denen Cicero in seiner *consolatio* nachzueifern versprach: Was würde aus der Gottesfurcht, fragt Tertullian, wenn dem Weisen alle Furcht als schädliche *perturbatio mentis* untersagt wäre! Erst recht für das christliche Mitleid wäre die leidenschaftslose *virtus* der Stoiker ruinös (s. Augustins *Civ. Dei* IX, 4-5). Janusz Pelc zeigt an Texten italienischer Humanisten (Coluccio Salutati, Gianozzo Manetti), daß anti-stoische Polemik dieser Art auch in der Renaissance durchaus gängig ist (Pelc 1980: 444p). Aber es geht hier noch um mehr.

Mit der Formulierung "der Mensch ist kein Stein" knüpft Kochanowski an die geistige Strömung an, die in seiner Zeit als der wichtigste Opponent des Neustoizismus auftritt: an die Augustin-Renaissance. William Bouwsma hat die für die frühe Neuzeit bedeutsame Kontroverse zwischen Stoizismus und Augustinismus umfassend belegt (Bouwsma 1975); seine Ergebnisse lassen sich zu folgenden Grundpositionen schematisieren: Während der Renaissance-Stoizismus von einer grundsätzlich rational determinierten, durchschaubaren *Ordnung des Kosmos* ausgeht und dementsprechend *virtus* als individuelle Autarkie definiert, als Rückzug auf eine souveräne Innenwelt und als Freiheit von allen Affekten bis hin zur Hoffnung, sei der geistige Impuls des Augustinismus ganz im Gegenteil *anthropologisch* begründet und persönlichkeitszentriert: Der Mensch ist unausweichlich den Affekten und Trieben seines

Herzens ("cor") ausgeliefert. Sein eigener irrationaler Wille und die Undurchschaubarkeit bzw. der Wandel der Umwelt machen ihm die absolute Abhängigkeit von der höheren Vernunft und Willenskraft seines Schöpfers deutlich. In dieser Situation wird die Tugend – anders eben als bei Cicero und seinen späteren Adepten – zu einer Aufgabe, die ohne das Geschenk der Gnade nicht zu bewältigen ist. Stoizismus und Augustinismus stehen sich in der Renaissance also, schematisch begriffen, als eine Alternative von, stoischerseits rational begründeter "Kosmos-Resignation" und, auf der anderen Seite, "passionierter" Hoffnung auf gerechtfertigte Existenz gegenüber. In diesem Verständnis sind die Mittel gegen Wechselfälle der Fortuna nicht von eigener Vernunft und Affektbeherrschung zu erwarten, sondern von fremder Gnade.

Die wichtigsten Vertreter dieser Kritik am Stoizismus sind die protestantischen Reformatoren. Warum der Stoizismus zu verwerfen ist, erklärt Calvin in einem Passus seiner *Institution de la religion chrétienne* (1560), in dem er die augustinische Unterscheidung polemisch gegen die scholastische Theologie und ihre "foy (...) Formée et Informée" anwendet:

(...) ils (sc. die Sorbonne-Theologen; A.S.) imaginent que ceux qui ne sont touchez d'aucune crainte de Dieu, ou de *sentiment de pieté*, ne laissent point de croire tout ce qui est nécessaire à salut; comme si le saint Esprit illuminant nostre coeur à la foy, ne nous estoit point tesmoin de nostre adoption. (...) l'assentement que nous donnons à Dieu (...) est *au coeur plustot qu'au cerveau, et d'affection plustot que d'intelligence*. (...) la foy est située en la cognoissance de Christ, et Christ ne peut estre cogneu sans la sanctification de son esprit: il s'ensuit que la foy ne doit estre nullement separée de *bonne affection*. [Livre II, ii, 8] (Calvin 1560, 253p; Hervorh. A.S.)

Calvin bedient sich dieses Arguments für weitläufige Illustrationen christlicher Duldsamkeit und für Attacken gegen den Stoizismus ("ceste si dure et rigoureuse Philosophie") und seine Bekenner "qui font de patience stupidité, et d'un homme fort et constant un tronc de boys" (Calvin 1541, T. 4, 275).⁸

Wie intensiv sich Kochanowski mit diesem augustinish-protestantischen Horizont auseinandergesetzt hat, läßt sich leicht an seiner Apokryphen-Paraphrase *Zuzanna*, namentlich an Susannas nächtlichem Monolog, aufweisen. Ganz augustinish gestaltet Kochanowski seine Heldin als *exemplum* für den "passionierten Willen des frommen Herzens". Das anti-stoische Argument gehört also schon lange vor den *Treny* zu Kochanowskis "intellektuellem Bekenntnis". Bereits gegen 1577 gibt es dieses Argument explizit auch in Kochanowskis Grabrede auf seinen Bruder Kasper (*Przy pogrzebie rzezc*).⁹ Meine Hauptthese ist nun, daß für die *Treny* nicht nur ein solcher allgemeiner Horizont von Stoizismus-Kritik anzunehmen ist, sondern die Präsenz von Augustin

selber; mit anderen Worten: Ich möchte jetzt belegen, daß zu den von Grzeszczuk postulierten "drei Hauptpersonen der *Treny*" eine vierte hinzukommt.

4. Kochanowskis Dialog mit Augustin. Zur Philosophie und Theologie der *Treny*

Die Überschrift dieses Abschnitts darf als doppeldeutig aufgefaßt werden: Bei Kochanowskis "Dialog mit Augustin" handelt es sich zum einen um den intellektuellen Umgang mit dem Kirchenvater; ebenso aber darf hier das Gespräch verstanden werden, das der Dichter gleichsam "an der Seite" Augustins mit der antiken Tradition und speziell mit Cicero führt.

Erinnern wir uns zunächst an das Motto des Zyklus: "Tales sunt hominum mentes, quali pater ipse | Iuppiter auctiferas lustravit lumine terras." (Der Sinn der Menschen richtet sich danach, mit welchem Licht | der väterliche Juppiter die fruchtbringenden Felder bescheint). Augustin wurde im Kommentar zur Sejm-Ausgabe gerade in diesem Zusammenhang ein Mal genannt: Er ist Kochanowskis Quelle für die als Motto eingesetzte Cicero-Scholie, die lateinische Übersetzung eines Homer-Zitats. Der Kommentar der Sejm-Ausgabe zeigt, daß diese Cicero-Übersetzung (aus der verschollenen Schrift *De fato*) nur durch Augustins *Civitas Dei* (lib. V, 8) überliefert ist, ein Text, den Nidecki für seine Cicero-Ausgabe benutzt und seinem Freund Kochanowski zugänglich gemacht hat (Kochanowski 1983/II, 104; vgl. Cytowska 1979). Für meine These ist nun diese Wendung wichtig: Mit der Cicero-Scholie will Kochanowski nicht nur auf Cicero verweisen, sondern viel mehr noch auf Augustin.

Es lohnt sich, einmal den Kontext genauer in Augenschein zu nehmen, in dem Augustin das Cicero-Zitat überliefert hat: das Buch V der *Civitas Dei*. Die Kapitel 8 und 9 behandeln das "Schicksal als Kausalzusammenhang ..." und, in einer "Polemik gegen Cicero", "Gottes Vorherwissen und menschliche Willensfreiheit" ("De his, qui non astrorum positionem, sed conexionem causarum ex Dei voluntate pendentem fati nomine appellant", "De praescientia Dei et libera hominis voluntate contra Ciceronis definitionem"; Augustin 1981, I, 201p). In den beiden Kapiteln frapiert sofort die Dichte von Sentenzen und Argumenten, die direkt in die *Treny* aufgenommen werden konnten. In unmittelbarer Nachbarschaft mit dem Cicero-Zitat, das Kochanowski zum Motto seines Zyklus gemacht hat, diskutiert Augustin (1981, I, 201p) den Seneca-Satz "Ducunt volentem fata, nolentem trahunt." (Seneca, *Epist.* 107, 11). Kochanowski operiert mit dieser Wendung am Schluß von *Tren XIX* (v. 111-14, kursiv A.S.):

Człowiek, urodziwszy sie, zásiadł w práwie takim,
Ze ma być jáko célem przygodom wszelákim.

Z tego trudno sie zdzierać; pocznimy, co chcemy:
Jesli po dobrej woli nie pójdziem, musimy.

Der Mensch ward nun einmal in solchem Recht geboren,
 Daß allem Ungefähr zum Ziel er ist erkoren.
 Schwer ist es, dem entgehn: was du auch immer tust,
So du aus freiem Willen nicht magst gehn, – du mußt.

Abweichend von Seneca kommt Augustin über das *Fatum* und das Schicksals-Argument zur Frage des menschlichen Gnadenbedarfs. Zwar verwarf Augustin Ciceros Ideen über Vorsehung und freien Willen als *disputatio detestabilis* (*Civ. Dei* V 9); aber er zeigte in der eingehenden inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Thesen des Arpinaten doch eine auffällige persönliche Hochschätzung für seinen Gegner. Ein für die *Treny* ganz akutes Beispiel findet sich in Augustins Bemerkungen über Ciceros *consolatio* nach dem Tode seiner Tochter: "(...) wer vermöchte es wohl, und ergösse sich seine Beredsamkeit wie ein Strom, das Elend dieses Lebens zu schildern? Wie ergreifend klagte Cicero in seiner Trostschrift über den Tod der Tochter! Und doch konnte die Kunst seiner Rede nicht genügen." (*Civ. Dei* XIX, 4; Augustin 1977-II, 529). Ähnliches läßt sich auch in anderen längeren Passagen der *Civitas Dei* bemerken, die auf Cicero eingehen (z.B. Buch IX, Kap. 4). Dies sind die Passagen, die für die *Treny* fruchtbar geworden sind. Gerade die Bündelung und Kreuzung, in der Kochanowski die fraglichen Themen darbietet, läßt deutlich die Präsenz Augustins in den *Treny* erkennen. Zufall und Vorsehung, Theodizee und Abwehr der Gnosis – das waren auch die in Augustins *Civitas Dei* dominierenden Themenkomplexe.

Gerade zu dem zuletzt genannten Problemerkis will ich noch einige Belege anführen, um – in Anknüpfung an die eingangs referierte Definition von Blumenberg – die Spezifik der Renaissance-Problematik in den *Treny* zu verdeutlichen. Über den Tod seiner Tochter hinaus bedrängt den Dichter der *gnostische Bruch zwischen Schöpfer und Erlöser* als Konsequenz einer ungelösten Theodizee. Dieser Bruch beruht natürlich zunächst einfach auf dem Zusammenstoß christlicher und antiker Gottesvorstellungen. Hier ist das *antike Bildfeld*: "Zgwałciłś, niepobożna śmierci, oczy moje, | Żem widział umierając miłé dziecię swoje" (IV, v. 1p). Das Motiv der *impia mors* (vgl. "sroga Śmierć", VI, v. 9p) verkleidet sich verschiedenartig: in die "böse (grausame) Persephone" ("srogość ciężk[a] Prozerpiny", II, v. 10; "zła Persefon[a]"; vgl. auch IV, v. 15). Dem steht das christliche Bild Gottes gegenüber – allerdings überwiegend in der alttestamentlichen Gestalt. Hier ist der spottende, strafende Gott Hiobs und der Psalmen: "Lecz Pan, który gdzie tknąć widzi, | Á z przestrogi ludzkiej szydzi | Ządał mi raz tym znaczniejszy, | Czymem już był bezpieczniejszy." (XVII, v. 21-24; kursiv A.S.); zu Beginn dieses Klagelieds war mit "Pańska ręká mié

dotknęła" eine Anspielung auf einen Hiob-Monolog vorgelegt worden ("manus Domini tetigit me", Iob 19, 21); damit wird auf die Eröffnung des Zyklus verwiesen: Hiob im Kreise seiner Freunde räsonniert über das Klagen (Tren I, v. 15pp).

Wohl u.a. vor dem Hintergrund der grausamen Parzen-, Pluto- und Cerberus-Bilder verschiebt sich die Kontur des psalmischen oder Hiobs-Gottes in einigen Klageliedern ganz entschieden in Richtung auf einen grausamen Demiurgen. Besonders in Tren XI sehe ich dies als eine gnostische Thematik eindringen:

"Frászká cnotá" – powiedział Brutus porażony.
 Frászká, kto sie przypátrzy, frászká z káždéj strony.
 Kogo kiedy pobożność jego ráutowała?
 Kogo dobroć przypadku złégo uchwalała?
 Nieznájomy wróg jákiś miésza ludzkié rzeczy,
 Nie májác áni dobrych, áni zlych ná pieczy.
 Kędy jego duch więnie, żaden nie ulęże:
 Praw li, krzyw li, bez bráku káždégo dosięże.
 Á my rozumy swoje przedsię udác chcemy.
 Hárdzi miedzy prostaki, że nic nie umiemy,
 Wspinamy sie do niebá, Bożé tájemnice
 Upátrujác; ále wzrok śmiertelnéj źrzenice
 Tępy ná to; sny lekkie, sny płoché nas báwią,
 Które sie nam podobno nigdy nie wyjáváją.
 Żáłości, co mi czynisz? Owa już oboje
 Mam strácić: i pociechę, i baczenie swoje?

"Ein Nichts ist Tugend", sprach Brutus, da er geschlagen;
 Ein Nichts, wohin man blickt, ein Nichts, wohin wir jagen!
 Wen hat wohl Frömmigkeit je aus der Not befreit?
 Wen hat wohl Güte je vor bösem Fall gefeit?
 Der Menschen Dinge mischt geheim ein feindlich Wesen,
 Das nicht in Obhut hält die Guten, noch die Bösen;
 Wohin sein Atem weht, wird keiner ihm entfliehn;
 Ob schuldig oder nicht, wahllos erreicht es ihn.
 Und wir mit unserm Kram, als ob der Weisheit wär',
 Sind vor Einfältigen stolz und wissen doch nicht mehr.
 Wir stürmen himmelauf, Gottes geheime Pläne
 Dort auszuspähn, allein der Blick der Erdensöhne
 Ist stumpf dazu. Uns ziehn flüchtige Traumchimären
 In ihren Bann, die sich, wie's scheint, doch nie bewähren.
 Leid, was tust du mir an? so soll ich beide euch
 Verlieren denn nunmehr: Trost und Verstand zugleich?

"Nieznájomy wróg jákiś miésza ludzkié rzeczy" – das ist in der Tat einer der Schlüsselverse der *Treny*. Wir kennen die Fortsetzung, die das gnostische Syndrom in der Philosophie der frühen Neuzeit, etwa in der cartesianischen Skepsis

Gnosis für Kochanowski sein konnte. Die gnostische Konstellation am Beginn der Neuzeit erneuert, wie Blumenberg gezeigt hat, den Bedarf nach einer innerweltlichen Problembewältigung der Kontingenz. In Kochanowskis *Treny* ist diese Tendenz in Andeutungen zu beobachten (Tren XIX; v. 137-42):

Ná koniec, w co sie on koszt i oná utrátá,
 W co sie praca i twoje obróciły látá,
 Którés ty niemal wszystkie stawił nád ksiégámi,
 Málo sie báwiąc swiátá tego zábáwámi?
 Teraz by owoc zbiéráć swojego szczépienia
 I rátowác w záchwianiu mdtégo przyrodzenia.

Und nun, wozu die Kosten nur, die du getragen,
 Wozu die Arbeit nur in deinen Lebenstagen,
 Die du fast alle über Büchern zugebracht,
 Nur wenig auf die Freuden dieser Welt bedacht?
 Jetzt solltest du die Früchte, die du zogst, genießen
 Und retten die Natur, die sich als schwach erwiesen.

Viel wichtiger aber als diese Verteidigung des weltlichen Lebens ist die Gnaden-theologie, die der Dichter aus Augustinischen Ressourcen gegen die Gnosis mobilisiert.

5. Zur Funktion der Augustin-Anleihen. Die Renaissance als zweite Patristik

Zum Schluß ist jetzt zu zeigen, worin sich Kochanowskis Augustin-Lektüre und die anti-gnostische Argumentationshilfe des Kirchenvaters von der katholischen Orthodoxie unterscheidet. Denn es wäre zweifellos gewagt, gerade mit der Präsenz des bedeutendsten Kirchenvaters zu begründen, daß ein Dichter Distanz zur Gegenreformation hält. Inwiefern bleibt Kochanowskis "augustinischer" Klagelieder-Zyklus tatsächlich dem Paradigma der Renaissance verbunden?

Zwei Gründe sind anzuführen. Zunächst ist die augustini-sche Thematik – und ganz besonders die Gnadenlehre – zu Kochanowskis Lebzeiten beinahe ausschließliches Argumentationsfeld des Protestantismus. Es ist nicht überraschend, daß Zofia Szymdtowa (1979, 69p; vgl. Pelc, in Kochanowski 1986, XLI) aus dem Ende des 18. Klagelieds eine Anspielung auf die calvinistische (i.e. indirekt augustini-sche) Rechtfertigungslehre heraushört (Tren XVIII, v. 25-28): "Wielkie przed tobą są występy moje,| Lecz miłosierdzie Twoje | Przewyższa wszytki złości. | Użyj dziś, Panie, nade mną litości!" (Groß sind vor dir meine Missetaten,| Aber dein Erbarmen | Ist größer als alle Bosheit. | Herr,

erweise mir heute deine Gnade!). Das Augustinische der *Treny* besteht also nicht nur in der Thematik der verschärften Theodizee und der gnostischen Bedrohung.

Für das renaissancehafte Moment von Kochanowskis Augustin-Lektüre ist aber noch ein zweiter Grund zu nennen: Ebenso wie der Kirchenvater für Kochanowski den Schöpfer- und den Erlösergott zusammenbringt und versöhnt, so bietet er ihm auch eine "Lösungsformel" gegen das Auseinanderbrechen christlicher und paganer Tradition. Ebendies bezeichnet der Ausdruck von der Renaissance als "zweiter Patristik", der für den Titel der vorliegenden Darstellung aus Georges Gusdorfs Geschichte der Hermeneutik übernommen wurde (s. Gusdorf, 67, 98). An der poetischen Gestaltung von Kochanowskis *Treny* wäre an anderer Stelle zu zeigen, wie kunstvoll die Parallele der beiden Traditionen in den *Treny* organisiert ist. Tereza Michałowska hat auf die Nachbarschaft von Orpheus (bzw. anderer antik-mythischer Dichter) und dem Psalmisten David hingewiesen: auf die humanistische Idee einer doppelten, nämlich paganen und christlichen, Genese der Poesie (Michałowska, 76pp). Auf diesen Einzel-Beobachtungen aufbauend, ließe sich zeigen, welche Rolle Augustin überhaupt in der frühen Neuzeit spielt – für die die Versöhnung zweier konkurrierender Texttraditionen und ihrer jeweiligen Ansprüche, ja für die Lösung einer allgemeinen "hermeneutischen Krise".

Der Rückgriff auf Augustin sichert Kochanowskis Dialog mit Cicero ein ganz spezifisches Gleichgewicht. Nicht argumentiert Kochanowski – aus seiner Situation und Zeit heraus – gegen den antiken Philosophen; vielmehr wird eine Kontroverse aus der Antike und Spätantike selbst im Kleid der renaissancehaften Nachahmung dargeboten. Das "philosophisch-weltanschauliche Drama" findet nicht in der Reflexion Kochanowskis statt; der Dichter der Renaissance-Zeit ist nicht dabei, in eigenen Begriffen und Glaubensvorstellungen gegen die Anschauungen Ciceros vorzugehen. Vielmehr imitiert Kochanowski eine alte Konfrontation in deren eigenen Begriffen: Es handelt sich um eine Neu-Inszenierung einer spätantiken Debatte.

Darüber hinaus aber ist der Beitrag der paganen und der christlichen Lehren jeweils neu voneinander abgegrenzt und gegeneinander abgewogen. Augustin mußte Kochanowski insofern interessieren, als in dessen Schriften bereits eine solche Abgrenzung der Terrains vorgenommen war. Und wenn Renaissance verstanden werden darf als die Aneignung antiker Lebensweisheit und Evidenzen durch Nachahmung und Anverwandlung antiker Autoren, dann ist auch der *Treny*-Zyklus ein Werk der Renaissance; mehr noch: dann ist für Kochanowski offenbar Augustin eine Instanz einer nachahmenswerten (späten) Antike.

Damit gelangen wir aber auch zu einer neuen Sicht auf die Funktion Augustins in der künstlerischen "Ökonomie" und Gestaltung der *Treny*. Von

Augustin übernommen wird in diesem Zyklus nicht nur eine Reihe von Argumenten zu Fragen des Fatums und der Fortuna; übernommen wird die gesamte Anlage und Kontur des für Augustin lebenslangen Dialogs mit Cicero. Augustin ist nicht als Cicero-Kritiker, ja viel weniger noch als philosophischer "Sieger" über dessen Positionen interessant; statt dessen übernimmt Kochanowski aus seinen Schriften, darunter der *Civitas Dei*, ein Modell des Gesprächs mit dem römischen Rhetor und Philosophen, und zwar als Modell des Gesprächs mit der paganen Antike überhaupt. Weil dieses Gesprächsmodell als ganzes übernommen wird, ist auch den Positionen Ciceros – als einer für die Kultur Augustins zentralen Anleitung und Inspiration (s. Testard 1958) – so großer Raum in den *Treny* gegeben. Und so wie die Arbeit der Anverwandlung und Vereinnahmung der antiken Autoren der wesentliche Inhalt der patristischen Literatur ist, so kann die Renaissance in der hier untersuchten Verarbeitung als eine zweite Patristik bezeichnet werden.

Augustin als exemplarischer Gesprächspartner der stoisch-philosophischen Antike zeichnet Kochanowski ein literarisches Programm vor: die Versöhnung zweier konkurrierender Texttraditionen, den Kompromiß zwischen zwei einander feindlich bzw. destruktiv gegenüberstehenden Konzeptionen literarisch-poetischer Legitimität. Die eingehende Untersuchung einiger *Treny* – an anderer Stelle zu leisten – könnte zeigen, was dies im einzelnen bedeutet. Im vorliegenden Aufsatz wurde zunächst nur geklärt, wie der Kirchenvater und seine Cicero-Kritik hier ins Spiel kommen: Kochanowski möchte aus der Lehre des Augustin Argumente gegen das Auseinanderbrechen christlicher und paganer Tradition gewinnen; er möchte jene Formen kultureller Koexistenz retten, die in der heraufziehenden Barockzeit dem "hermeneutischen Bürgerkrieg" zum Opfer fallen, jener dogmatischen "Gegen-Renaissance", die Stephen Toulmin neuerdings in seiner kritischen Geschichte der Moderne eindrucksvoll skizziert hat (Toulmin 1992, Kap. 2). Kochanowskis Kindertotenlieder können insofern mit Fug und Recht als ein letzter großer Versuch betrachtet werden, die Poetik und Weltsicht des Renaissance-Humanismus zu formulieren.

Anmerkungen

- 1 Die von einigen sowjetischen Forschern beschworene *russische Renaissance* oder "Prä-Renaissance" ist nichts als ein literaturwissenschaftliches Artefakt oder, salopp gesagt, eine der zahlreichen sowjet-russischen Pseudo-Institutionen von vordem – wie Parlamente, "obščestvennost" etc. –, die vor den Augen des westlichen Betrachters ein Leben "kak u ljudej" simulieren sollten.
- 2 "La Révolution française trouva ses formules prêtes, écrites par la philosophie. La révolution du XVII^e siècle, arrivée plus de cent ans après le décès de la philosophie d'alors, rencontra une mort incroyable, un néant, et partit de

rien. Elle fut le jet héroïque d'une immense volonté. Générations trop confiantes dans les forces collectives qui font la grandeur du XIXe siècle, venez voir la source vive où le genre humain se retrempe, la source de l'âme, qui sent que seule elle est plus que le monde et n'attend pas du voisin le secours emprunté de son salut. Le XVIe siècle est un héros." (Michelet 1855, 38)

- 3 *Poetices libri VII* (1561); lib. I, cap. 1: "Poetica (scientia) veri quum & speciosius quae sunt, & quae non sunt, eorum speciem ponit: videtur sane res ipsas, non vt aliae, quas Histrio, narrare, sed velut alter deus condere" (Da die [Wissenschaft der] Poetik uns den Anblick des Wahren, der eher scheinbaren Dinge und des Nicht-Existenten vor Augen stellt, darf man offenbar dies von ihr sagen: daß sie im Gegensatz zu den anderen Künsten von den Dingen nicht nur gleichsam wie ein Schauspieler *erzählt*, sondern sie wie ein zweiter Gott *erschafft*.) (Scaliger 1561, 3).
- 4 Wo nicht anders präzisiert, werden die *Treny* polnisch nach Bd. II der kritischen Sejm-Ausgabe zitiert (Kochanowski 1983). Die deutsche Vers-Übersetzung entstammt der Kochanowski-Anthologie von Sp. Wukadinović (Kochanowski 1937, 79-98); wo es auf thematisch-semantische Nuancen ankommt, bringe ich eigene deutsche Fassungen der Kochanowski-Texte. Hingewiesen sei auch auf die *Treny*-Übersetzung von R. Erb (Kochanowski 1980, 282-319).
- 5 Ausführliche Kommentare zur Rezeptions- und Deutungsgeschichte der *Treny* enthalten die Sejm-Ausgabe (Kochanowski 1983) sowie die Monographien Pelc 1969 und Grzeszczuk 1988a.
- 6 Kochanowski entlehnt diese Verse einem Grabepigramm der *Griechischen Anthologie* (VII, 311): "Das Grab hier birgt in seinem Innern keinen Toten, und außerhalb hat dieser Tote auch kein Grab; im Gegenteil, der Tote ist zugleich sein Grab." (Anthologie, Bd. 2, 85).
- 7 Daß das lyrische Ich des Zyklus sich als poetische Fiktion darbietet – vgl. Ziomek 1980 – bleibt hier zunächst außer Acht, wäre aber in einem nächsten Deutungsgang dringend zu berücksichtigen.
- 8 Vgl. Calvins ausführliche Kritik: "Nous voyons que porter patiemment la croix, n'est pas estre du tout stupide, et ne sentir douleur aucune, comme les Philosophes Stoïques ont folement descript le temps passé un homme magnanime, lequel ayant despoillé son humanité, ne feust autrement touché d'adversité que de prospérité, ne autrement de choses tristes que de joyeuses, ou plustost qu'il feust comme une pierre. (...) ilz ont despainct un Simulacre de patience, lequel n'a jamais esté trouvé entre les hommes, et n'y peut estre du tout (...). Il y en a aussi maintenant entre les Chrestiens de semblables, lesquelz pensent que ce soit vice, non seulement de gémir et pleurer, mais aussi de se contrister et estre en sollicitude. Ces opinions sauvages procèdent quasi de gens oisifz, lesquelz, s'exerceant plustost à spéculer qu'à mettre la

main à l'oeuvre, ne peuvent engendrer autre chose que telles phantasies. De nostre part nous n'avons que faire de ceste si dure et rigoureuse Philosophie, laquelle nostre Seigneur Jesus a condamnée, non seulement de parolles, mais aussi par son exemple. Car il a gémy et pleuré tant pour sa propre douleur qu'en ayant pitié des autres, et n'a pas autrement aprins ses disciples de faire." (Calvin 1541, T. 4, 274)

- ⁹ Vgl. den Beginn der Rede: "Siła sobie ludzie mądrzy dawnego wieku (...) głowy utroskali chcąc to światu wywieść, że przygody, nieszczęście i smętku wszelakie mogą człowiekowi nie być ciężkie ani silne, ale temu wszystkiemu rozum dobrze zdołać i wytrzymać może. (...) a serce człowiecze nie jest kamienne ani żelazne, jakiego żadna troska i żaden żal nie ruszy – ale z tejże krwi, co sam człowiek, i z tegoż ciała stworzone, które jako radość i pociechę swoją czuje, tak z nieszczęścia i z przygody frasować się musi." (Die weisen Menschen der alten Zeit ... haben sich viel den Kopf darüber zerbrochen, wie sie denn der Welt beweisen könnten, daß widrige Zufälle, Unglück und Trauer den Menschen in keinem Fall belasten oder niederschlagen müssen, sondern daß der Verstand all dies gut bewältigen und überstehen kann. ... das menschliche Herz ist aber nicht wie Stein oder Eisen, welche keine Sorge und kein Leid rührt - sondern es ist von dem nämlichen Blut wie der Mensch selbst, und aus eben dem Körper geschaffen, der sich bei Unglück und Widrigkeit so bekümmern muß, wie er ein andermal Freude und Trost in sich spürt.) (Kochanowski 1989, 735; dtsh. A.S.).

Literatur

- Anthologie, 1981. *Die Griechische Anthologie* (übers. D. Ebener), 3 Bde., Berlin/ Weimar (Bibliothek der Antike, Griechische Reihe).
- Augustin. 1977. *Vom Gottesstaat / De civitate Dei* (aus dem Lateinischen von W. Thimme), 2 Bde., München.
1981. *De Civitate Dei libri XXII* (ed. B. Dombart/ A. Kalb), 2 TT., Stuttgart ⁵1981 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Axer, J. 1979. "Smok i słowiczki. Wokół wersów 9-14 «Trenu I» Jana Kochanowskiego", *Pamiętnik Literacki*, T. LXX (1979), zesz. 1, 187-91.
1985. "Rola kryptocytatów z literatury łacińskiej w polskojęzycznej twórczości Jana Kochanowskiego", *Zd. Libera/ M. Zurowski* (red.), *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Warszawski (19-21 marzec 1981 r.)*, Warszawa, 107-20.
1988. "Classical Tradition in Kochanowski's Work: Problems of Reception", S. Fiszman (ed.), *The Polish Renaissance in Its European Context*, Bloomington/ Indianapolis, 374-82.

- Bachtin, M. 1965. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Sredne-vekov'ja i Renesansa*, Moskva (auch deutsch: Hg. Renate Lachmann, Frankfurt/M. 1989).
- Blumenberg, H. 1966. *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt /M. 1973/76. *Die Legitimität der Neuzeit* (erweiterte und überarbeitete Neuausgabe), Bd. 1: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*; Bd. 2: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*; Bd. 3: *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*, Frankfurt /M. 1973-1976.
- Bouwisma, W.J. 1975. "The Two Faces of Humanism. Stoicism and Augustinianism in Renaissance Thought" in: *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations, Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the occasion of his 70th birthday*, (eds. H.A. Oberman/ Th.A. Brady), Leiden (Studies in Medieval and Reformation Thought, vol. XIV), 3-60.
- Burckhardt, J. [1860]. *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, Basel 1860; zit. nach der Ausgabe: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (Hg. W. Goetz), Stuttgart 1928 (18. Aufl.) (Kröners Taschenausgabe, Bd. 53).
- Burdach, K. 1926. *Reformation - Renaissance - Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin/Leipzig (1. Ausg. 1918).
- Calvin, J. [1541]. *Institution de la religion chrestienne* (éd. Jacques Pannier), 4 vols., Paris 1961 (Les Textes Français, coll. Budé). [1560]. *Institution de la religion chrétienne. Revue et corrigée sur l'édition française de 1560* (ed. Frank Baumgartner), Genève 1888.
- Chaunu, P. 1984. *Le Temps des Réformes. Histoire religieuse et système de civilisation* (T. I: La crise de la Chrétienté 1250-1550; T. II: La Réforme protestante), ²Bruxelles (T. I u. II durchgehend paginiert).
- Courtenay, W.J. 1984. *Covenant and Causality in Medieval Thought. Studies in Philosophy, Theology, and Economic Practice*, London. 1989. art. "potentia absoluta/ potentia ordinata", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (hg. Ritter/ Gründer), Bd. 7: P-Q, Basel, col. 1157-62.
- Cytowska, M. 1979. "Nad «Trenami» Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu", *Pamiętnik Literacki*, T. LXX (1979), z. 1, 181-86.
- Ferguson, W. 1948. *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge Mass.
- Fieguth, R. 1987. "Vates Janus Cochanovius. Bemerkungen zum «literarischen Autobiographismus» in Kochanowskis polnischen und lateinischen

- Gedichten", R. Fieguth (Hg.), *Jan Kochanowski - Ioannes Cochranovius (1530-1584). Materialien des Kochanowski-Symposiums 1984*, Fribourg (SEGES, N. Serie, 1), 11-44.
- Goleniščev-Kutuzov, I.N. 1963. *Ital'janskoe Vozroždenie i slavjanskije literatury XV-XVI vekov*, Moskva [auch italienisch: *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, 2 vol. (ed. S. Graciotti/ J. Kresalkova), Mailand 1973 (coll. Scienze filologiche e letteratura, N° 3,1)].
- Graciotti, S. 1989. "Religijność poezji Jana Kochanowskiego", P. Buchwald-Pelcowa/ J. Pelc/ B. Otwinowska (red.), *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka - Twórczość - Recepcja. Prace Międzynarodowej i Międzydyscyplinarnej Konferencji Naukowej w Warszawie 1984 (2 TT.)*, Lublin 1989, T. 1, 331-47.
- Greene, Th. M. 1982. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/ London.
1986. "History and Anachronism", *The Vulnerable Text*, New York, 218-35.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München.
- Grzeszczuk, S. 1988. *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, interpretacje* (wyd. drugie zmienione), Katowice.
1988/I. "«Treny» Jana Kochanowskiego - Próba interpretacji", *Kochanowski i inni ...*, i.e. Grzeszczuk 1988, 42-104 (Erstveröff.: "Treny - próba interpretacji dramatu filozoficznego", *Życie literackie*, R. 17 (1977), nr. 12).
1988/II. "Cycero w «Trenach» Jana Kochanowskiego", *Kochanowski i inni ...*, i.e. Grzeszczuk 1988, 105-32 (vordem in: T. Michałowska (red.), *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety 1530-1980*, Warszawa 1984).
1988a. "Treny" Jana Kochanowskiego (wyd. drugie poprawione), Warszawa (Biblioteka Analiz Literackich 54).
- Gusdorf, G. 1988. *Les origines de l'herméneutique*, Paris (Bibliothèque scientifique Payot).
- Harreß, B. 1993. "Die Totenklage als Ausdruck der Individuation", *Slavistische Studien zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Preßburg / Bratislava* (Hgg. K. Gutschmidt/ H. Keipert/ H. Rothe), Köln/ Weimar/ Wien 1993 (Slavistische Forschungen, N.F. Bd 11[71]), 151-64.
- Hartleb, M. 1927. *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie «Trenów» Jana Kochanowskiego*, Kraków.

- Heitmann, K. 1958. *Fortuna und Virtus. Eine Studie über Petrarcas Lebensweisheit*, Köln/ Graz.
- Keßler, E. 1987 (Hg.). Einleitung zu: Lorenzo Valla, *Über den freien Willen / De libero arbitrio. Lateinisch-deutsche Ausgabe*, München (Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen, Reihe II, Bd. 16), 9-51.
- Kochanowski, J. 1919. *Treny* (Hg. T. Sinko), Kraków o.J. (Biblioteka Narodowa, Serja I, Nr. 1).
1937. *Jan Kochanowski. Eine Auslese aus seinem Werk* (übertragen von Sp. Wukadinović), Breslau o.J.
1980. *Ausgewählte Dichtungen* (Hg. W. Hoepf), Leipzig (Reclam).
1983. *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe, T. II: Treny* (Hgg. J. Axer/ M. Cytowska/ M.R. Mayenowa et al.), Wrocław/ Warszawa etc. (Biblioteka Pisarzy Polskich, Seria B, Nr. 24).
1986. *Treny* (Hg. J. Pelc), Wrocław/ Warszawa etc. (wyd. XV), (Biblioteka Narodowa Serja I, Nr. 1).
1989. *Dzieła polskie* (Hg. J. Krzyżanowski), ¹²Warszawa (Biblioteka poezji i prozy); zuerst 1952.
- Kumaniecki, K. 1967. "Dookola zaginionej «Consolatio» Cyclerona", *Meander* 1967.
- Langer, U. 1990. *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance. Nominalist Theology and Literature in France and Italy*, Princeton NJ.
- Marquard, O. 1987. "Neuzeit vor der Neuzeit? Zur Entdramatisierung der Mittelalter-Neuzeit-Zäsur", J.P. Beckmann/ L. Honnefelder/ G. Schrimpf (Hgg.), *Philosophie im Mittelalter. Entwicklungslinien und Paradigmen*, Hamburg, 369-73.
- 1987a. "Temporale Positionalität – Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen", R. Herzog/ R. Kosellek (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII)*, München, 343-52.
- McClure, G. 1991. *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton NJ.
- Michałowska, T. 1984. "Kochanowskiego «poeta perennis» (W kręgu renesansowych refleksji o poezji)", *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety 1530-1980* (red. T. Michałowska), Warszawa, 59-82.
- Michelet, J. [1855]. *Renaissance et Réforme. Histoire de France au seizième siècle* (préface de Cl. Mettra), Paris 1982 (Collection Bouquins).
- Nowicka-Jeżowa, A. 1992. *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa.

- Oberman, H. A. 1960. "Some Notes on the Theology of Nominalism With Attention to Its Relation to the Renaissance", *Harvard Theological Review* 53, 47-76.
1965/77. *Spätscholastik und Reformation*. Bd. 1: *Der Herbst der mittelalterlichen Theologie*, Zürich 1965; Bd. 2: *Werden und Wertung der Reformation. Vom Wegestreit zum Glaubenskampf*, Tübingen 1977.
- Otwinowska, B. 1973. "Cyceronianizm polski", J. Pelc (red.), *Literatura polska i jej związki europejskie. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów (Warszawa 1973)*, Wrocław.
- Pelc, J. 1969. "Treny" Jana Kochanowskiego, Warszawa [Rez. H. Dziechcińska, *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, T. XV (1970)].
1980. *Jan Kochanowski - Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa (Kap. 9: "Cykliczny poemat o kryzysie światopoglądowym twórcy").
1986. "Wstęp", Einleitung zu: *Treny*, Wrocław/Warszawa etc. (wyd. XV), (Biblioteka Narodowa Serja I, Nr. 1), III-CXIII.
- Petrarca, F. 1992. *Secretum / Il mio segreto* (a cura di E. Fenzi), Mailand ("Grande Universale Mursia", Nuova Serie 213).
- Picchio, R. 1975. "Treny Kochanowskiego a poetyka renesansowa", V. Erlich/R. Jakobson et al. (eds.), *For Wiktor Weintraub. Essays in Polish Literature, Language, and History presented on the occasion of his 65th Birthday*, The Hague/Paris, 345-66.
1978. "Le «cycle élégiaque» de Jan Kochanowski dans le cadre de la poésie du seizième siècle", *Etudes littéraires slavo-romanes*, Firenze (Studia Historica et Philologica, no 6; Sectio Slavoromanica, no 3), 93-115.
- Pietrkiewicz, J. 1953/86. "The Medieval Dream-Formula in Kochanowski's *Laments*", *Slavonic and East European Review*, vol. XXXI (1953) nr 7; zit. nach der poln. Fassung in Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*, Warszawa 1986, 59-80.
- Pollak, R. 1931. "Sonety Broccarda i «Treny» Jana Kochanowskiego", *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. Jana Kochanowskiego w Krakowie (1930)*, Kraków, 358-83.
- Scaliger, J.C. 1561. *Poetices libri VII*, Lyon (Reprint Stuttgart/ Bad Cannstatt 1987, mit einer Einleitung August Buck).
- Schmitt, Ch.B./Skinner, Q. (eds.) 1988. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge/New York.
- Sinko, T. 1917. "Wzory «Trenów» Kochanowskiego", *Eos*, T. 22 (1917), 73-136.

1919. "Wstęp", Einleitung zu: J. Kochanowski, *Treny*, Kraków o.J. (Biblioteka Narodowa, Serja I, Nr. 1), III-XXXII.
- Skwarczyńska, S. 1970. "Treny Jan Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda *Sur la Mort de Marie*", *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*, Warszawa, 203-19.
- Sokołowska, J. 1990. "De la Renaissance au Baroque. [Le] Caractère particulier du détour baroque en Pologne", M. Delaperrière (red.), *Le Baroque en Pologne et en Europe. Colloques Langues'O*, Paris, 29-46.
- Sproede, A. 1993. "Motive spätmittelalterlicher Theologie in der polnischen Renaissance. Göttliche Allmacht und poetische Autorität in Jan Kochanowskis «Lied von der Sintflut» (Pieśni II 1)", *Slavistische Studien zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Preßburg / Bratislava* (hgg. K. Gutschmidt/ H. Keipert/ H. Rothe), Köln/ Weimar/ Wien 1993 (Slavist. Forschungen, N.F. Bd 11[71]), 539-58.
- Szymdłowa, Z. 1979. *Jan Kochanowski*, Warszawa.
- Testard, M. 1958. *Saint Augustin et Cicéron* (T. 1: *Cicéron dans la formation et dans l'oeuvre de Saint Augustin*; T. 2: *Répertoire des textes*), Paris.
- Toulmin, St. 1992. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, Chicago (zuerst 1990).
- Trinkaus, Ch. 1970. *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought* (2 TT), London (T. I u. II durchgehend paginiert).
- de Vincenz, A. 1966. "Zur Frage der «begrenzten Inventare» in der Semantik", D. Gerhardt/ W. Weintraub et al. (hgg.), *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtsag*, München, 865-93 [zu den *Treny*, 883-92].
1989. "Treny jako pomnik życia rodzinnego – Próba reinterpretacji", J. Błoński (red.), *Jan Kochanowski. Interpretacje*, Kraków, 200-10.
- Weintraub, W. 1967. "Fraszka in a Tragic Key: Remarks on Kochanowski's *Lament XI* and *Fraszki* I, 3", *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, 3 TT. (The Hague / Paris), T. III, 2219-2230.
1977. "Manifest renesansowy", *Rzecz czarnoleska*, Kraków (Biblioteka studiów literackich), 287-303 (zuerst 1951: "Kochanowski's Renaissance Manifesto", *Slavonic and East European Review*, vol. XXX, 412-24).
1983. "O poezji religijnej Jana Kochanowskiego", St. Sawicki/ P. Nowaczyński (red.), *Polska liryka religijna*, Lublin (Religijne Tradycje Literatury Polskiej, I), 37-65.
- Windakiewicz, St. 1930. *Jan Kochanowski*, Kraków.

- Zabłocki, S. 1968. *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław/ Warszawa etc. (Studia Staropolskie, T. XXII).
- Zanta, L. 1914. *La Renaissance du stoicisme au XVIe siècle*, Paris.
- Zielinski, T. 1908. *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (2. vermehrte Aufl.), Leipzig/ Berlin.
- Ziomba, K. 1989. "Poezja ostatecznych konsekwencji", J. Błofski (red.), *Jan Kochanowski. Interpretacje*, Kraków, 146-65.
- Ziomek, J. 1980. "Autobiografizm jako hipoteza konieczna («Treny» Jana Kochanowskiego)", *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa, 215-43.

QUESTION 1: THE BIRTH OF THE NATION

1.1.1. The first step in the process of nation building was the creation of a common identity among the diverse ethnic groups in the country.

1.1.2. This was achieved through the establishment of a common language and a shared history.

1.1.3. The second step was the creation of a central government that would represent the interests of all citizens.

1.1.4. This was achieved through the establishment of a constitution and a system of laws.

1.1.5. The final step was the creation of a common culture and a shared sense of purpose.

Александар Флакер

ТРИЛИСТНИК СААРБРЮКЕНСКИЙ

Листяк Первый, элегический

Мне уж спится, нет огня,
Всюду тот период докучный
Ход истории однозвучной
 Раздается близ меня.
Романтизма лепетанье,
Символизма трепетанье
Авангарда болтовня,
Чем тревожишь ты меня?
Постыден реализма шопот,
Постмодерна громкий ропот
Истории утраченного дня.
От меня чего ты хочешь?
Ты не учишь, не пророчишь,
Я понять тебя хочу,
Смысла в периодах ищу.

Листик второй, балаганный,
коломбинам, голубикам, предназначенный

С периодотворческой мечтой
Мы бродим по Германии брэнной,
С презрением к тексту поэзии тленной,
С периода жестокой красотой

И вот - мистификации трона
Тебя спериодила судьба...
Черубинит твой выгиб лба
Червонных кос твоя корона.

И вот - опять в немых веках
Шпеты все Тебе любимы,
И Гегели диалектикой томимы
Бахтины одни
в Твоих мечтах.

Нет, не умрем в снегах чужбины,
Не разомкнем периода круг,
К чему так ловки кисти рук,
Так тонко имя Коломбины.

Листик третий, прощальный

Венской памяти угасшее веселье,
Гамбурга мифическое похмелье.
Ольденбурга волна минувших дней,
Мюнхенской психики сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Периодив загадочное море.

Я захотел Саарбрюкен повидать,
Друзей послушать, повстречать,
Доклады ваши были наслажденья,
Периодизации русской тревоженья
Порой опять модерном я упьюсь,
Над реализмом слезами обольюсь,
И может быть - на мой отъезд печальный
Блеснет Кошмаль улыбкою прощальной.

Саарбрюкен, 4 марта 1993 г. кошмаль/рной эры

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE
HERAUSGEGEBEN VON 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, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 8S 630.-, DM 90.-
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyx vyraženij, 1985, 509 S., 6S 350.-, DM 50.-
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., 8S 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 6S 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rossijsa - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., 6S 300, DM 42.-
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. **Ī.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejj** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., DM 65.-
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
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, 1993, 364 S., DM 60.-

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**

Марина Цветаева

Статьи и тексты

Редакция Л.А. Мнухина

Содержание: М. Гаспаров, От поэтики быта к поэтике слова; В. Адмони, Марина Цветаева и поэзия XX века; V. Lossky, Marina Cvetaeva et la presse parisienne; А. Саакянц, Одиннадцать недель в Берлине (Глава из книги "Птица-Феникс"); Ю. Клюкин, Пушкин по-французски в переводе Марины Цветаевой (К истории создания); С. Полякова, Из наблюдений над поэтикой Цветаевой; П. Зубова, Актив-пассив и субъектно-объектные отношения в поэзии М. Цветаевой; Е. Айзенштейн, К постановке проблемы "Сон в жизни и творчестве М. Цветаевой"; Н. Катаева-Лыткина, Поэт Марина Цветаева и семья композитора Скрябина; Г. Горчаков, К источникам трагического у Марины Цветаевой; В. Купченко, Образ М. Волошина в прозе М. Цветаевой; Е. Коркина, Поэма о Царской Семье; И. Кудрова, "Загадка злодеяния и чистого сердца" (Человек и стихия в творчестве Марины Цветаевой); Неизданное письмо М.И. Цветаевой к В.Н. Буниной; Ю. Клюкин, Об одном стихотворении М. Цветаевой; Марина Катаева. Выписки из прежней записной книжки, верой и правдой служившие мне с 1-го июня 1918 по 14-ое февраля 1919 г.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 32; WIEN, 1992, 252 S., DM 60.-

FESTSCHRIFT FÜR
VIKTOR J. ROZENCVEJG

ZUM 80. GEBURTSTAG

Tilmann Reuther (Hrsg.)

Содержание: Ю.Д. Апресян, экспериментальная, прикладная и теоретическая лингвистика: обратные связи; Л.Н. Иорданская, Перформативные глаголы и риторические союзы; О.С. Кудagina, Синтаксический анализ на основе предпочтений; В.В. Падучева, Факт и общефактическое значение несовершенного вида; Я. Паненова, О некоторых типах обобщенных актантов; В.Н. Топоров, У истоков русского поэтического перевода; В.А. Успенский, Серебряный век структурной, прикладной и математической лингвистики в СССР и В.Ю. Розенцвейг: Как это начиналось (заметки очевидца); Е. Этквнд, О переводе в квадрате; J.-C. Gardin, Linguistique et compréhension des énoncés en information scientifique et dans les sciences de l'homme: un survol franco-sociétique de 30 ans (1960-1990); E. Hajičova, Focus on Focus – Towards a Dynamic Account of Discourse; L. Kopelew, "Unser natürlichster Verbündeter". Friedrich der Große über Rußland; I. Mel'čuk, CHANGER et CHANGEMENT en français contemporain (étude sémantico-lexicographique); P. Sgall, Underlying Structure of Sentences and Its Relations to Semantics; A. Zholkovskiy, ZH/Z: Notes of an Ex-pre-post-structuralist.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LINGUISTISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON TILMANN REUTHER,
SONDERBAND 33; WIEN, 1992, 294 S., DM 65.-

WALTER KOSCHMAL
VOM DIALOG IN DER EPIK
ZUM EPISCHEN DIALOG

EVOLUTION DER REDEFORMEN IN DER RUSSISCHEN LITERATUR
DES 11. BIS 18. JAHRHUNDERTS

Inhalt: I. Zur Poetik des epischen Dialogs; II. Direkte Rede und Dialog als Abbild (11. Jahrhundert bis 1300); III. Deformation des Dialogs und Ästhetisierung der Rede (1300-1450); IV. Vom Kult zur Kommunikation (1450-1700); V. Auktoriale Dialogisierung (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts); VI. Anfänge der Pragmatisierung und Spezifizierung des epischen Dialogs (1750-1810); VII. Der 'Weg nach innen': Höhepunkte und Deformation des epischen Dialogs im 19. und 20. Jahrhundert.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 34; WIEN, 1992, 218 S., DM 58.-

АНДРЕЙ НИКОЛЕВ
(АНДРЕЙ Н. ЕГУНОВ)

СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
По ту сторону Тулы (1931)

Под редакцией
Глеба Морева и Валерия Сомникова

По ту сторону Тулы. Советская пастораль
(Репринт, Ленинград 1931)

Беспредметная юность

Елисейские радости

Приложения:

Беспредметная юность, редакция 1918+1933 гг.

Стихотворения, не вошедшие в "Елисейские радости"

Отрывки из утраченных произведений

Комментарии

С.В. Полякова, А.Н. Егунов как переводчик древних
авторов

Г.А. Морев, В.И. Сомников, Андрей Николаевич Егунов:
канва жизни и творчества

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 35; WIEN, 1993, 364 S., DM 60.-