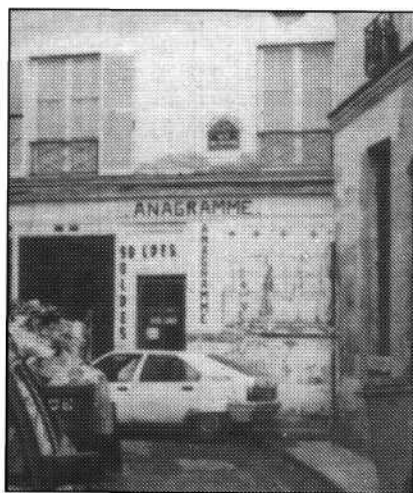


BAND 21

1988



**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

Kryptogramm.
Zur Ästhetik des Verborgenen
Herausgegeben von Renate Lachmann und Igor P. Smirnov

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve

Sprachwissenschaft:

Tilman Reuther
Gerhard Neweklowsky

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

REDAKTIONSADRESSE

Gerlgasse 3/6, A-1030 Wien

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich

DRUCK

Druckerei Kohlweis
Sponheimerstraße 18, A-9020 Klagenfurt

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819



I N H A L T

Vorbemerkung der Herausgeber	5
J.R. Döring-Smirnov (München), Tropen unter Tropen (Politische Allusion am Beispiel von Gedichten N.Zabolockijs)	7
R. Eshelman (Konstanz), "Daj mne, gospodi, znak": Das Kryptische in Gumilevs akmeistischer Dichtung	23
J. Faryno (Warszawa), Paronimija - anagramma - palindrom v poetike avangarda	37
R. Fieguth (Fribourg), "Der Hafer und der Wortzauber" (Oves i volchvovanie slovom). Bemerkungen zu V. Chlebnikovs kryptischer Metrik	63
A. Flaker (Zagreb), Krležas maskierter Moskauer Text	81
E. Greber (Konstanz), Das verdeckte Fragment (Puškin, Achmatova, Pasternak)	91
R. Grübel (Oldenburg), Expliziter und impliziter Wert im künstlerischen Diskurs. Ein Beitrag zur semiotischen Axiologie	109
A.A. Hansen-Löve (Wien / München), Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm	135
W. Koschmal (München), Zum 'szenischen Kryptogramm' und seiner Evolution in der russischen Literatur	225
R. Lachmann (Konstanz), Zu Dostoevskijs <i>Slaboe serdce</i> : Steckt der Schlüssel zum Text im Text?	239
W. Schmid (Hamburg), Die Parömie als narratives Kryptogramm: Zur Entfaltung von Sprichwörtern und Redensarten in A.S.Puškins "Hauptmannstochter"	267
I.P. Smirnov (Konstanz), Literaturnyj tekst i tajna (K probleme kognitivnoj poetiki)	287

Vorbemerkung der Herausgeber

Das Symposium "Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen in der slawischen Literatur" fand vom 18.09. bis 20.09.1987 in Konstanz statt. Es gehört in eine – inzwischen fast schon zur Institution gewordene – Reihe von Symposien, deren erstes 1982 zum Thema "Intertextualität in der Literatur" in Hamburg abgehalten und 1983 vom "Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung", 1984 von dem in Wien organisierten Symposium "Erinnern, Vergessen, Gedächtnis" und dem wieder in Hamburg durchgeführten Symposium "Mythos in der slawischen Moderne" 1986 fortgesetzt wurde. Die Ergebnisse jedes einzelnen Symposiums sind publiziert (s. Liste am Ende der Vorbemerkung). Das Konstanzer Symposium stand darüberhinaus im Kontext eines in der Fachgruppe Literaturwissenschaft der Universität Konstanz angesiedelten Forschungsprojektes "Fiktionalität und Intertextualität" und konnte daher auf die finanzielle Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft rekurrieren.

Die Kryptogramm-Fragestellung knüpfte an die Problematik der Intertextualität ebenso an wie an die des Gedächtnisses und des Mythos. Es ging in erster Linie darum, ob das Verborgene eines literarischen Textes, bzw. das textuelle Wechselspiel zwischen latenten und manifesten Zeichen einer Beschreibung und Interpretation zugänglich gemacht werden könne. Schwerpunkte der Fragestellung waren: die Mythologie des Verborgenen (Abwesenden) im Sinne des verdrängten, tabuisierten, vergessenen bzw. des im Text verborgenen Textes; die Phänomenologie des verborgenen Textes – für die die Literaturwissenschaft Begriffe wie Anagramm, Palimpsest, Rätsel, Kryptonymie etc. bereithält –; die Funktion des verborgenen Textes (im Kontext inoffizieller Gegen- oder Geheimkultur) und schließlich die Semantik des verborgenen Textes. Methodisch ergaben sich mit unterschiedlicher Gewichtung innerhalb der Schwerpunkte Anschlußmöglichkeiten an strukturalistische, semiotische, rhetorische und poststrukturalistische Ansätze.

Die während des Symposiums diskutierten und hier größtenteils in erweiterter Form aufgenommenen Beiträge haben die Ausgangsproblematik sowohl präzisiert als auch eingekreist und deutlich gemacht, daß die Kryptogrammatik ein konstitutiver Bestandteil der Ästhetik der Doppelkodierung und der Intertextualität ist. Der Band enthält neben den Beiträgen der Symposiumsdiskutanten einen Aufsatz von Jerzy Faryno, der leider verhindert war, am Symposium teilzunehmen. Eigens erwähnen möchten wir auch die mündlichen Beiträge zur Thematik des Symposiums von Boris Groys, Hans Günther, Alfred Spröde und Rosemarie Ziegler.

Der Leser der einzelnen Symposiumsbände wird – hoffentlich mit Genugtuung – feststellen können, daß die Herstellung derselben sich technisch in einer Auf-

wärtsentwicklung befindet. Der vorliegende Band ist, was seine Schriftgestalt angeht, ein totales Computerprodukt. An dessen Entstehung haben nun etliche Personen mitgewirkt, die wir hier dankend erwähnen wollen: Juliane Klotz und Regina Sippl. Des weiteren danken wir Erika Greber, Iris Kovič und Myriam Beck.

Liste der Symposiums-Sonderbände:

1. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11). Hrsg. Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel. Wien, 1983.
2. Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz. (= Studies in Slavic Literature and Poetics. 6). Hrsg. Rainer Grübel. Amsterdam, 1984.
3. Erinnern – Vergessen – Gedächtnis (= Wiener Slawistischer Almanach. 16). Hrsg. Aage Hansen-Löve. Wien, 1985.
4. Mythos in der slawischen Moderne (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20). Hrsg. Wolf Schmid. Wien, 1987.

Konstanz, Oktober 1988

Renate Lachmann / Igor' P. Smirnov

TROPEN UNTER TROPEN

(Politische Allusion am Beispiel von Gedichten N. Zabolockijs)

1. *Politische Allusion* sei anfänglich definiert als in einem literarischen Text sich findende indirekte Äußerung zu einem außerliterarischen - politischen oder sozialen - Sachverhalt.

Moderne Versuche, Allusionen zu konzeptualisieren, berufen sich auf Sigmund Freud. In seiner Untersuchung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* differenziert Freud Techniken der Anspielung als Darstellung "durch Ähnliches und Verwandtes" / "durch Zusammengehöriges oder Zusammenhängendes" (59) / "durch ein Kleines oder Kleinstes" (Freud 1981: 64).

Tzvetan Todorov sieht in den aufgeführten Anspielungsformen nur Analogien zu den Tropen Metapher, Metonymie und Synekdoche. Spezifisch für die Allusion hält es Todorov, daß diese nicht wie die genannten Tropen den wörtlichen Sinn suspendiert, sondern ihn beibehält, so daß aus ihm mit Hilfe von Deduktionen eine andere Bedeutung abgeleitet werden kann¹

Diese These von Todorov mag für manche Allusionen zutreffen². Sie definiert aber keineswegs umfassend alle möglichen Erscheinungsformen der Anspielung. Anhand konkreter Textanalysen möchte ich im Folgenden Beispiele beschreiben, in denen die Allusion weitaus komplexer organisiert ist.

2. 1936/37 schrieb Nikolaj Zabolockij zwei explizit politpanegyrische Gedichte - *Gorijskaja simfonija* und *Velikaja kniga*. Das eine ist eine Ode auf Stalin, das andere eine Ode auf die Stalin zugeschriebene Verfassung.

1956/57 veröffentlichte Zabolockij die beiden lyrischen Texte *Protivostojanie Marsa* und *Kazbek*, deren antistalinistische Tendenz leicht zu entschlüsseln war, wagten sie manche Kritiker auch noch nicht beim Namen zu nennen (Étkind 1986: 262).

Die Gegenüberstellung der angeführten Daten könnte dazu verleiten zu meinen, die politische Richtung der Gedichte Zabolockijs folge uneingeschränkt der offiziellen politischen Ausrichtung: pro Stalin in den dreißiger, anti Stalin in den fünfziger Jahren.

Tatsächlich aber zeigt sich nicht nur eine diachrone Widersprüchlichkeit, sondern auch eine synchrone Ambivalenz: gleichzeitig zu seinem Stalinlob dichtet Zabolockij 1936 *Nočnoj sad*, dessen politische Allusionen sich - wie gezeigt werden soll - als Anklage Stalins entziffern lassen. 1948 publiziert Zabolockij das

Gedicht *Ja ne išču garmonii v prirode*, in dem er gegen die Idealisierung der stalinistischen Gesellschaft polemisiert.

3. Im Symmetriezentrum des fünfstrophigen Gedichts *Nočnoj sad*, in der dritten Strophe, steht die Personifikation eines Monatsnamens:

9 Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птичьи. (89)

Daß es sich hier um eine Allusion handelt, signalisiert die Zeitbestimmung der vorhergehenden, achten Zeile, die eine temporale Katachrese zur Nennung des Monatsnamens bildet:

7 Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел,
Переплетались в воздухе осеннем. (89)

Der August ist noch kein Herbstmonat, also kann der "eiserne August" keine Personifizierung des Herbstes sein. Die von der Textoberfläche suggerierte Allegorie (der herbstlichen Fülle) erweist sich damit als eine Pseudoallegorie, als eine Tropen-Maske, hinter der sich eine andere Trope verbirgt.

Daß in dieser Strophe auf Stalin angespielt wird, läßt sich gleich mehrfach entziffern: zunächst einmal *anagrammatisch*. Der Eigenname 'Stalin' ist auf mehrere Wörter zerstreut (*dlinnych / stojal / vdali / tarelkoj*), obgleich sich keine Regel für die Anordnung dieser Zerstreung erkennen läßt:

Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.

Weiterhin ist das Attribut "železnyj" ein Pendant zur Bedeutung des Namens 'Stalin', da es sich um zwei eng verwandte Elemente aus ein und derselben Klasse handelt, wobei Eisen ein weniger wertvolles Material als Stahl ist.

In dem solchermaßen dechiffrierten Kontext scheint die Realie "lange Stiefel" metonymisch auf die Uniform Stalins anzuspielen.

Wir haben hier also eine dreifache Bedeutungsverdichtung, die die Zuordnung zu Stalin überdeterminiert. Die Wahl des Monats "August" selbst für die Anspielung auf Stalin wird verständlich, wenn man das historische Faktum berücksichtigt, daß am 19. August 1936 der große Schauprozess gegen Kamen'ev, Zinov'ev, Evdokimov u.a. begann.

Letztendlich läßt sich die politische Allusion so entziffern, daß hinter der allegorischen Maske der Monatspersonifikation auch die Gleichsetzung Stalins mit

dem ersten römischen Imperator Augustus zu vermuten ist (vgl. die Großschreibung des Wortes "Avgust" bei Zabolockij).

In der russischen Lyrik des 19. Jahrhunderts hatte es schon einmal den Präzedenzfall gegeben, daß der Name dieses römischen Imperators als politische Allusion auf den damals regierenden russischen Herrscher benutzt worden war: in dem Gedichtzyklus *Pesni* von N. M. Jazykov wird unter Augustus Alexander I. verstanden -

Наш Август смотрит сентябрем -
Нам до него какое дело!
Мы пьем, пируем и поем
Беспечно, радостно и смело /.../

Здесь нет ни скиптра, ни оков,
Мы все равны, мы все свободны... (95)

Daß Jazykov hier auf Alexander I. hindeutet, dechiffriert Puškin³ im Brief an seinen Bruder vom Oktober 1822 aus Kišinev, wenn er das Gedicht Jazykovs im Kontext seiner an den Zaren gerichteten Gnadengesuche zitiert:

Жуковск(ому) я писал, он мне не отвечает; министру я писал
- он и в ус не дует - о други, Августу мольбы мои несите! Но
Август смотрит сентябрем... (XIII, 51).

Jazykovs Wortspiel mit dem Monatsnamen (August = September; vgl. bei Zabolockij August als Herbst) läßt vermuten, daß *Nočnoj sad* bewußt auf die angeführten Verse aus dem Zyklus *Pesni* rekurriert.

Zabolockij identifiziert Georgisches mit Römischem auch in der *Gorijskaja simfonija*, wenn mittelbar Stalins Geburtsort Gori das Merkmal Roms zugesprochen wird, Zentrum der Welt zu sein:

21 Как цепи гор, слагаясь воедино,
Преображенные, сияют далеко!
Здесь центр земли. (92)

Während aber in *Gorijskaja simfonija* diese Äquivalenz panegyrisch ausgerichtet ist, wird sie in *Nočnoj sad* zum Ansatzpunkt der zu entziffernden Kritik. Stalin-Augustus ist Repräsentant einer tödlichen und verbrecherischen Gewalt, die jedes Aufbegehren niederschlägt, alles zum Erstarren und Verstummen bringt.

3 О сад ночной, печальный караван
Немых дубов и неподвижных след!

11 И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельцы птичьи.

15 И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки длинных теней,
И души лип вздымали кисти рук,
Все голосуя против преступлений.

17 О сад ночной, о бедный сад ночной,
О существа, заснувшие надолго! (89)

Einer der Prätexte für dieses Gedicht findet sich in Chlebnikovs Poem *Ladomir*:

И будет липа посылать
Своих послов в совет верховный (I, 185).

Diese Verse sind mit den beiden Zeilen Zabolockijs

17 И души лип вздымали кисти рук,
Все голосуя против преступлений

durch das gemeinsame Element (*lipa*) und die Analogie der Prädikate (Abordnung bzw. Abstimmung) verbunden. In der utopischen Welt Chlebnikovs hat die Linde teil am sozialen Leben - deshalb erhält sie auch eine Stimme im Obersten Sovet -, Zabolockij dagegen konstatiert das Scheitern des avantgardistisch-utopischen Denkens: in seinem Gedicht protestieren die Linden gegen das menschliche Handeln.

4. Während der Rezipient die politische Allusion in *Nočnoj sad* aufgrund der Realien: Prozeßmonat, Attribute der Uniform Stalins etc. auch ohne intertextuelle Lesung zu dechiffrieren vermöchte, können die Anspielungen in dem Gedicht *Ja ne išču garmonii v prirode* nur mit Hilfe der Prätexte aufgedeckt werden. Dieses Gedicht thematisiert die Natur so, wie seine Prätexte die Menschenwelt zeichnen.

Eine der Quellen für *Ja ne išču garmonii v prirode* ist Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy*. In der Unterredung mit seinem Bruder Aleša widerlegt Ivan Karamazov die Theodizee und weigert sich, die chiliastische Idee der Harmonie zu akzeptieren:

/.../ от высшей гармонии совершенно отказываюсь /.../ И какая же гармония, если ад /.../ Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. (XIV, 223)

Das Gedicht Zabolockijs beginnt ebenfalls mit einer Absage an die Harmonieerwartung (vgl. u.a. die Isometrie "ne choču" / "ne išču" und die Anagrammierung des Namens *Karamazov* in den Wörtern "garmonii" / "razumnoj" / "sorazmernosti"):

- 1 Я не ишу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал. (110)

So wie Ivan Karamazov die Widersprüchlichkeit in der Gesellschaft als armeliges Trugbild bewertet, nennt Zabolockij die Widersprüchlichkeit in der Natur ein unfruchtbares Spiel.

Ivan Karamazov:

Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять. Оговорюсь: я убежден, как младенец, что страдания заживут и сгладятся, что весь обидный комизм *человеческих противоречий* исчезнет, как жалкий мираж /.../ что, наконец, в мировом финале, в момент вечной гармонии, случится и явится нечто до того драгоценное, что хватает его на все сердца, на утоление всех негодований, на искупление всех злодейств людей /.../ пусть, пусть это все будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять! (XIV, 214-215).

Vgl. Zabolockij:

- 17 Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодной игрой, -
Как бы прообраз боли человеческой
Из бездны вод встает передо мной. (111)

Als weiteren Prätext zieht Zabolockij das Gedicht von Tjutčev *Pevučest' est' v morskich volnach* heran. Tjutčev konfrontiert die Harmonie in der Natur mit der menschlichen Disharmonie:

Певучесть есть в морских волнах
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, -
Лишь в нашей призрачной свободе

Zabolockij transformiert die Semantik dieses Gedichts dergestalt, daß er einerseits die von Tjutčev behauptete Übereinstimmung in der Naturwelt bestreitet, andererseits die menschliche Zerrissenheit der Natur zuschreibt:

- 1 Я не ишу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал.
- 5 Как своенравен мир ее дремучий!
В ожесточенном пении ветров
Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чует стройных голосов.
- 23 И не мила ей дикая свобода
Где от добра неотделимо зло. (110/111)

Daß in der Natur eine vernünftige Ordnung die herrschende wilde Vermengung von Gut und Böse ablösen könnte, erscheint in dem Gedicht Zabolockijs nur als Potentialität, nur als Zukünftiges.

- 25 И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода. (111)

Die Naturauffassung, die von den Prätexten in eine Bestimmung der Gesellschaft umcodiert wird, gerät in den eben zitierten Versen in Konflikt mit dem ideologischen Kontext, in dem das Gedicht entstanden ist, insofern als die stalinistische Ideologie die "Aufhebung der Gegensätze zwischen Stadt und Land, zwischen geistiger und körperlicher Arbeit" etc. als sich bereits gegenwärtig vollziehende behauptete. Es ist kein Zufall, daß Zabolockij gerade auf jene Passagen aus der Rede Ivan Karamazovs zurückgreift, die Aleša veranlassen, die Einstellung seines Bruders als "Revolte" ("bunt") zu qualifizieren.

Die ganze Schärfe der Kritik Zabolockijs am System Stalins offenbart sich jedoch erst dann, wenn wir den Prätext der Strophe vom Traum berücksichtigen: die letzten Verse aus Lermontovs Gedicht *Son⁴* (vgl. die identische Anfangssequenz: "I snitsja ej" / "I snilas' ej"; die Homophone trub: trup; Wörter mit gleichem Stamm: "nalitye" / "lilas' "; zu den Homophonen vgl. weiterhin: "turbiny", "truda"):

И снилась ей долина Дагестана;

Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей. (I, 72)

Der Traum vom idealen Zustand kehrt sich bei Zabolockij in dieser intertextuellen Retrospektive um in den Traum vom Sterben des Menschen, in den Gedanken also an den Preis, den der Mensch für seine Utopie zu entrichten hat.

5. Trotz aller Unterschiede erweisen sich die Mechanismen der Allusionen in den beiden analysierten Gedichten Zabolockijs als ähnlich. In beiden Texten sind die Allusionen **Tropen unter Tropen**.

In *Nočnoj sad* verbergen sich unter der Allegorie weitere Tropen:

- 1) Homonym ("Avgust" als Monats- bzw. Herrschernamen oder auch als abstrakte Zeitbestimmung bzw. als konkrete Datierung eines politischen Prozesses)⁵
- 2) Synekdoche (Detail der Uniform)
- 3) Substitution aufgrund einer gemeinsamen Klassenzugehörigkeit (Stahl -> Eisen).

Das Gedicht *Ja ne išču garmonii v prirode* stellt insgesamt eine Metapher in Bezug auf seine Prätexte dar (Natur als Menschen). Die Prätexte aber müssen ebenfalls im übertragenen Sinn aufgefaßt werden, und zwar anachronistisch, wollen wir die Intention der politischen Allusionen Zabolockijs dechiffrieren. Das anachronistische Lesen der Prätexte besteht darin,

- die göttliche Weltordnung durch die stalinistische (*Brat'ja Karamazovy*)
 - das anthropologische Menschenverständnis durch das soziale (Gedicht von Tjutčev)
 - das Opfer im Kaukasus-Krieg durch die Opfer des Sozialistischen Aufbaus (Gedicht von Lermontov)
- zu ersetzen.

Als Trope unter der Trope ist die Allusion dem Anagramm - den "Wörtern unter Wörtern"⁶ - isomorph.

6. Eine besondere Variante der Allusion stellt die Pseudo-Allusion dar, die wir in dem panegyrischen Gedicht *Gorjjskaja simfonija* beobachten können.⁷ Der Name Stalins wird in dieser Stalin-Ode nirgends ausgesprochen. Die identifizierende Benennung fehlt, wird durch das verabsolutierende Personalpronomen "on" ersetzt:

35 Припоминая отрочества годы,
Хотел понять я, как в такой глуши⁸
Образовался действием природы
Первоначальный строй его души, -
Как он смотрел в небес огромный купол /.../ (92).

Doch der Text macht kein Geheimnis daraus, daß mit diesem Pronomen Stalin bezeichnet werden soll.

Die Transparenz der Pseudo-Allusion entsteht dadurch, daß diese - oppositiv zur Allusion - nicht als zweischichtige, sondern als elementare Trope gebildet ist. Zu diesen einfachen Tropen zählen in *Gorijskaja simfonija* Metonymie ('velikij kartvel'), hyperbolische Synekdoche ('ruka ispolina'), habitualisierte Hyperbel ("vožd' narodov mira") und Litotes ('bednejšaja iz chižin').

Die Prätexte dieses Gedichts erfordern vom Rezipienten keine anachronistische Lektüre, allein schon deshalb nicht, weil sie dem zeitgenössischen Kontext entnommen sind. So feiert Zabolockij die Heimat des Georgiers mit den Worten eines Massenlieds aus der Stalinzeit:

19 Как широка, как сладостна долина,
Теченье рек как чисто и легко /.../ (91),

vgl.: Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек.

Als einen ähnlichen Prätext kann man für die Verse

23 /.../ Живой язык природы
Здесь учит нас основам языка (92)

die damals von Stalin unterstützte "Neue Lehre von der Sprache" Marrs rekonstruieren, die die Vorbildlichkeit der kaukasischen Sprache betonte.

Um zu Freud zurückzukehren, läßt sich die Anwendung der Pseudo-Allusionstechnik in *Gorijskaja simfonija* so erklären, daß Zabolockij unter dem manifesten Lob einen Haß verdrängte, der ihm den Namen des "großen Kartvelen" zum Tabu machte.

A n m e r k u n g e n

¹ Vgl. TODOROV (1974: 222): "Tropes et allusions relèvent également de la symbolisation successive (la conversion); mais ils se distinguent d'un autre point de vue, qui n'est malheureusement pas exploité dans le livre de Freud et qu'il faudra pour l'instant laisser de côté. En effet, les tropes lèvent le sens littéral des mots (sans le faire disparaître entièrement) et imposent à sa place un sens nouveau; l'allusion, au contraire, maintient le sens initial de la phrase mais nous permet de lui associer, par déduction, une nouvelle assertion. Il reste que le débordement du signifié est patent, ici et là, et cela justifie l'utilisation d'un terme unique le désignant: celui de condensation, précisément."

- 2 Vornehmlich ist sie berechtigt für die politischen Allusionen der Romantiker. Vgl. die Beschreibung des poetischen Stils der Dekabristen bei G. A. Gukovskij (1946): "...naibolee specifičny v étom stile slova /.../, priobretajuščie značenie lozungov, samodovlejuščich tematičeskich kompleksov. Dostatočno bylo skazat' v étu poru *tiran* ili, naoborot, *vol'nost'*, - i ves' rjad idej Francuzskoj revoljucii nemedlenno voznikal v soznanii čitatelja" (GUKOVSKU 1965: 177, Hervorh. d. A.).
- 3 Vgl. hierzu AZADOVSKU (1948) 1960: 464.
- 4 Diesen Prätext benannte in einem Gespräch A.K. Žolkovskij.
- 5 Das Homonym scheint die häufigste der Tropen unter Tropen zu sein. In dem antistalinistischen Gedicht *Protivostojanie Marsa* bedeutet der Planet Mars zugleich die mythologische Gestalt des Kriegsgottes. Innerhalb dieser Personifizierung, die das ganze Gedicht umschließt, ist ein Homonym beinhaltet:

Тот дух, что выстроил каналы
Для неизвестных нам судов (173).

Der Genitiv Plural *sudov* bildet ein Homonym für zwei sonst in allen anderen casus differierende Substantive: *sudno* (Schiff) bzw. *sud* (Gericht). Im Zusammenhang mit dem Attribut "neizvestnych" dürfen wir die ganze Zeile als Anspielung auf "geheime Gerichtsuntersuchungen" lesen. Diese Dechiffrierung wird durch das Wort "kanaly" gestützt; vgl. den Bau des Weißmeer-Ostsee- und des Moskau-Volga-Kanals zur Stalinzeit, bei dem Massen von Strafgefangenen eingesetzt wurden.

- 6 So der Titel des Buchs von J. Starobinski über das Anagramm.
- 7 Andererseits können wir das zweite panegyrische Gedicht Zabolockijs *Velikaja kniga*, das eine authentische politische Allusion verbirgt, als quasi-panegyrisches bezeichnen. Über die von Stalin usurpierte Verfassung, die Bucharin konzipiert hatte, schreibt Zabolockij:

*10 *Не Октября ли* грозные тучи
Ее на нашу землю принесли
Не сталинской ли силою могучей
В ней закреплен закон моей земли? (323)

Der Oktober fungiert hier dem Anschein nach als zeitliche Metonymie der Oktoberrevolution. Unter dieser primären Trope ist jedoch eine sekundäre maskiert: wiederum eine zeitliche Metonymie. Die sogenannte "Stalinverfassung" wurde am 5. *Dezember* 1936 angenommen. Ihre Verbindung mit dem "Oktober" könnte befremdlich erscheinen, wüßten wir nicht, daß am 17. *Oktober* 1905 die erste russische Verfassung von Zar Nikolaus II. unterzeichnet worden war. Sollte etwa Stalin Nikolaus II. äquivalent sein?

- ⁸ In diesen Versen identifiziert sich Zabolockij mit Stalin. (Interessant aber ist, daß Zabolockij in Urzum geboren wurde wie Kirov). Die Gleichsetzung Dichter - Diktator unternimmt auch Pasternak in seinem ebenfalls 1936 geschriebenen Gedichtzyklus *Chudožnik*, vgl. ausführlicher dazu FLEJŠMAN 1984: 280 ff.

Literatur

- Azadovskij, M. K. 1960. *Stat'i o literature i fol'klore*. Moskva. Leningrad.
- Chlebnikov, V. 1968. *Sobranie sočinenij, t. I*. München. Nachdruck der Bände 1 und 2 der Ausgabe Moskau 1928-1933 (= Slavische Propyläen. 37, 1). München.
- Dostoevskij, F. M. 1976. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, t. XIV/XV*. Leningrad.
- Etkind, E. 1986. V poiskach čeloveka. Put' Nikolaja Zabolockogo: ot neofuturizma k 'poézii duši'. *Chlebnikov 1885-1985* (= Sagners Slavistische Sammlung. 11). München, S. 213-267.
- Flejšman, L. 1984. *Boris Pasternak v tridcatye gody*. Jerusalem.
- Freud, S. 1981. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (= Fischer Taschenbücher Wissenschaft), Frankfurt a.M.
- Gukovskij, G. A. 1965. *Puškin i russkie romantiki*. Moskva.
- Jazykov, N. M. 1964. *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Moskva, Leningrad.
- Lermontov, M. Ju. 1957. *Sobranie sočinenij, t. I*. Moskva.
- Puškin, A. S. 1937. *Polnoe sobranie sočinenij, t. XIII*. Leningrad.
- Tjutčev, F. I. 1965. *Lirika, t.I*. Moskva.
- Todorov, Tz. 1974. Recherches sur le symbolisme linguistique. *Poétique V*, 1974, H. 18, S. 215-235.
- Zabolockij, N. 1965. *Stichotvorenija*. Hrsg. G. P. Struve, B. A. Filippov. Washington, D.C., New York.

Nachtrag

Nachdem bereits die Drucklegung dieses Aufsatzes abgeschlossen war, wurde mir im Manuskript der Rezensionen-Beitrag "Intertextuality, Its Content and Discontents" von A.K. Zholkovsky bekannt, in dem für Zabolockijs Gedicht "Ja ne išču garmonii v prirode" als Prätexte (über das in Anmerkung 4 bereits vermerkte Gedicht Lermontovs hinaus) auch jene Tjutčev- und Dostoevskij-Texte angeführt werden, die ich bei meiner Analyse herausgestellt habe.

ZABOLOCKIJ (1965: 89)

НОЧНОЙ САД

- 1 О сад ночной, таинственный орган,
Лес длинных труб, приют виолончелей!
О сад ночной, печальный караван
Немых дубов и неподвижных елей!
- 5 Он целый день метался и шумел.
Был битвой дуб и тополь - потрясеньем.
Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел,
Переплетались в воздухе осеннем.
- Железный Август в длинных сапогах
10 Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птичьи.
- И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки длинных теней,
15 И души лип вздымали кисти рук,
Все голосуя против преступлений.
- О сад ночной, о бедный сад ночной,
О существа, заснувшие надолго!
О ты, возникшая над самой головой
20 Туманных звезд таинственная Волга!
- 1936.

ZABOLOCKIJ (1965: 110-111)

Я НЕ ИЩУ ГАРМОНИИ В ПРИРОДЕ

- 1 Я не ищущу гармонии в природе.
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал.

5 Как своенравен мир ее дремучий!
В ожесточенном пении ветров
Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чувствует стройных голосов.

Но в тихий час осеннего заката,
10 Когда умолкнет ветер вдалеке,
Когда, сияньем немощным объята,
Слепая ночь опустится к реке,

Когда, устав от буйного движенья,
От бесполезно тяжкого труда,
15 В тревожном полусне изнеможенья
Затихнет потемневшая вода,

Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодной игрой, -
Как бы прообраз боли человеческой
20 Из бездны вод встает передо мной.

И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.

25 И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.

Так, засыпая на своей кровати,
30 Безумная, но любящая мать
Таит в себе высокий мир дитяти,
Чтоб вместе с сыном солнце увидеть.

1947.

ZAVOLOCKII (1965: 91-93)

ГОРИЙСКАЯ СИМФОНИЯ

1 Есть в Грузии необычайный город.
Там буйволы, засунув шею в ворот,
Стоят, как боги древности седой,
Склонив рога над шумною водой;
5 Там основанья каменные хижин

Из первобытных сложены булыжин,
И тополя, расставленные в ряд,
Подняв над миром трепетное тело,
По-карталински медленно шумят
10 О подвигах великого картвела.

И древний холм в уборе ветхих башен
Царитверху, и город, полный сил,
Его суровым бременем украшен,
Все племена в себе объединил.
15 Взойди на холм, прислушайся к дыханью
Камней и трав, и, сдерживая дрожь,
Из сердца вырвавшийся гимн существованью,
Счастливый, ты невольно запоешь.

Как широка, как сладостна долина,
20 Течение рек как чисто и легко,
Как цепи гор, слагаясь воедино,
Преображенные, сияют далеко!
Здесь центр земли. Живой язык природы
Здесь учит нас основам языка,
25 И своды слов стоят, как башен своды,
И мысль течет, как горная река.

Ты помнишь вечер? Солнце опускалось,
Дымился неба купол голубой.
Вся Карталиния в огнях переливалась,
30 Мычали буйволы, качаясь над Курой.
Замолкнул город, тих и неподвижен,
И эта хижина - беднейшая из хижин -
Казалась нам и меньше, и темней.
Но как влеклось мое сознание к ней!

35 Припоминая отрочества годы,
Хотел понять я, как в такой глуши
Образовался действием природы
Первоначальный строй его души, -
Как он смотрел в небес огромный купол,
40 Как гладил буйвола, как свой твердил урок,
Как в тайниках души своей баюкал
То, что еще и высказать не мог.

Привет тебе, о Грузия моя,
Рожденная в страданиях и буре!
45 Привет вам, виноградники, поля,
Гром тракторов и пенье чианури!
Привет тебе, мой брат имеретин,
Привет тебе, могучий карталинец,

- Мегрел задумчивый и храбрый осетин.
50 И с виноградной чашей кахетинец!
Привет тебе, могучий мой Кавказ,
Короны гор и пропасти ущелий!
Привет тебе, кто слышал в первый раз
Торжественное пенье Руставели!
- 55 Приходит ночь, и песня на устах
У всех, у всех от Мцхета до Сигнаха.
Поет хевсур, весь в ромбах и крестах,
Свой щит и меч повесив в Борисахо.
Из дальних гор, из каменной избы
60 Выходят сваны длинной вереницей,
И воздух пререзает звук трубы,
И скалы отвечают ей сторицей.
И мы садимся около костров,
Вздыхаем чашу дружеского пира,
65 И «Мравалжамиер» гремит в стране отцов -
За здравный гимн - вождю народов мира.
- И снова утро всходит над землею.
Прекрасен мир в начале октября!
Скрипит арба, народ бежит толпою,
70 И персики, как нежная заря,
Мерцают из раскинутых корзинок.
О, двух времен могучий поединок!
О, крепость мертвая на каменной горе!
О, спор веков и битва в Октябре!
75 Пронзен весь мир с подножья до вершины;
Исчез племен косноязычный быт;
И план, начертанный рукою исполина,
Перед народами открыт.

1936.

"DAJ MNE, GOSPODI, ZNAK": DAS KRYPTISCHE IN GUMILEVS AKMEISTISCHER DICHTUNG

Nikolaj Gumilev, obwohl Gründer der akmeistischen Bewegung und unbestreitbar einer ihrer drei wichtigsten Vertreter, wird in der neueren Rezeption fast nie ausführlich im Zusammenhang mit Achmatova und Mandel'stam behandelt. Dieser zunächst etwas paradox erscheinende Zustand ist bedingt durch Gumilevs ästhetische Randposition in jener Epoche, die wir inzwischen als Moderne, Post-Symbolismus oder historische Avant-Garde bezeichnen. Während Achmatova und Mandel'stam heute als exemplarische Vertreter der russischen Moderne gelten – man denke an ihre intertextuelle, ingeniose Semantik und dialogische Kulturosoophie –, bleibt Gumilev einer Ästhetik verpflichtet, die uns inzwischen fremd geworden ist. Diese Ästhetik, die sich aus dem Neoklassizismus des französischen Parnass heraus entwickelte, machte sich die Aufrechterhaltung der Ordnung, Hierarchie und Einheit in der Dichtung zum Ziel, und zwar gerade in einer Zeit, in der man programmatisch und praktisch zunehmend bemüht war, diese Ideale drastisch in Frage zu stellen. Bei Gumilev speziell treffen wir deshalb auf metaphysisches Gedankengut sowie auf eine ganze Reihe von Verfahren und Ideologemen, die nicht in unser Verständnis der Moderne passen, so etwa seine schwerfällige 'oratorische' Haltung, seine plakative, ornamentale Emblematisierung und seine positiv gedachte logozentrische Metaphysik. Dabei war seine Einstellung keineswegs konservativ oder anti-modern. Vielmehr strebte er eine 'andere' Moderne an, die man als neoklassizistisch bezeichnen könnte: In seiner Dichtung versuchte er Ordnung, Hierarchie und Einheit als positive Werte zu projizieren, ohne diese jedoch ästhetisch voll einzulösen. Dabei bleibt sozusagen noch ein dialektischer Rest an Unordnung, Anti-Hierarchischem und Heterogenem, den wir heute als 'modern' rezipieren. Gumilevs eigener Anspruch jedoch (insbesondere in seiner frühen akmeistischen Phase) bestand in der Begründung einer Ästhetik der Ordnung, eines neoklassizistischen Modernismus.

In Anbetracht des obigen Tatbestandes ist es zunächst wenig überraschend, daß Gumilevs Handhabung des Kryptischen in den ersten akmeistischen Werken sehr zurückhaltend war. Das Kryptische erscheint zwar als etwas Notwendiges, als eine Art letzter Garant für die Unkennbarkeit der göttlichen Transzendenz, aber nicht unbedingt als ein ästhetisches Positivum. Diese Haltung kommt besonders in der frühen bis mittleren Dichtung (1912-1918) zum Vorschein: Gumilev pflegt dort eine Dichtung voll "männlicher Entschlossenheit", Abenteuerlust und metaphysischem Pathos, in der das Kryptische kaum Platz hat. Umso überraschender erscheint deshalb die Wende, die sich in seinem letzten Buch, *Ognennyj stolp* (1921), vollzieht: dort trifft man auf eine dunkle, oft völlig verrätselte, spekulative

Dichtung. Diese späte Dichtung erweist sich – auch nicht ganz zufällig – als am meisten vereinbar mit unserem Verständnis der Moderne.

Das Hauptziel der folgenden Ausführungen besteht in der Analyse des Kryptischen in Gumilevs Programmatik sowie in seiner akmeistischen Dichtung von 1912-1918. Mit anderen Worten: ich möchte das Kryptische nicht als ein selbstverständliches Phänomen der Moderne betrachten (wie es etwa in *Ognennyj stolp* zum Ausdruck zu kommen scheint), sondern es anhand der zunächst 'unkryptischen' Phase Gumilevs problematisieren. Daraus ergeben sich Fragestellungen, die zu einer genaueren Bestimmung des Kryptischen in der Moderne beitragen können.

Ich beginne mit einem kurzen Überblick über Gumilevs Ethik, Stillehre, Ontologie und Eschatologie, wie sie in seinen poetologischen Schriften zum Ausdruck kommen.

Poetische Ethik: "Stil" und "Geste"

Die frühe akmeistische Poetik Gumilevs¹ gründet auf den eigentümlichen Begriffen des "Stils" (stil') und der "Geste" (žest). Mit "Stil" meint Gumilev, daß das Gedicht nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen transzendenten Wert vermittelt: Im Gedicht zeigt sich eine göttliche Qualität, die das Dichter-Subjekt vermittelt, ohne daß diese ihm selbst völlig bekannt wäre. Als Exemplum führt Gumilev Dante Aligheri an: man verehere ihn nicht nur wegen der "Göttlichen Komödie", sondern auch in seiner Eigenschaft als politischer Parteigänger ("neistovoj gibbelin") und als "den Jungen, der in die Bleichheit von Beatrices Gesicht verliebt war" (*Sobr. soč.* 4:162). Der "Stil" also ist ethisch nicht ganz eindeutig.

"Geste" dagegen bezieht sich auf die affektive Wirkung des Gedichts auf den Leser: dieser soll die Pose des Dichters, wie sie durch das Gedicht vermittelt wird, erfahren und in seine eigene Handlungs- und Denkweise aufnehmen. Gumilev läßt keinen Zweifel daran, daß das Ziel dieser Geste ethisch positiv ist: der Leser "испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная

¹ Die akmeistische Poetik Gumilevs wurde zunächst in einem "symbolistischen" Kontext formuliert, d.h. vor der eigentlichen Gründung der akmeistischen Bewegung, und zwar in dem 1911 erschienen Aufsatz "Žizn' sticha" (*Apollon* 7, S.5-14; zitiert wird im folgenden nach *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, München 1962-1968). Die in "Žizn'" formulierten Ansichten werden auch in seinen späteren akmeistischen Essays stillschweigend beibehalten. Zu den wichtigsten der poetologischen Aufsätze gehören "Nasledie simvolizma i akmeizm" (1912), "Anatomija stichotvorenija" (1921) und "Čitate!" (1921).

становится уже не ложью, а правдой"². Die "Wahrheit" des Gedichts wird also durch die eindeutige Reproduzierbarkeit der Geste gewährleistet.

Schon an dieser Stelle wird die Grundproblematik des Kryptischen bei Gumilev deutlich. Die ambivalente, halb-bewußte Vermittlung des Transzendenten, die der "Stil" leistet, wird durch die ethisch entschlossene "Geste" deutlich eingeschränkt, denn: wird die Geste nicht verstanden, kann sie vom Leser auch nicht nachgeahmt werden. Umgekehrt aber wird die "Geste" zwangsläufig vom "Stil" unterwandert, denn das Transzendente bleibt selbst für den Dichter nie ganz verständlich. Gumilevs Weltbild läßt also das Kryptische zu, wenn freilich auch in eingeschränkter Form.

Stilbegriff

Gumilev hat aber auch einen Stilbegriff im üblichen Sinne des Wortes. Dieser heißt "prekrasnaja trudnost"³ (schöne Schwierigkeit) und ist zunächst als bewußter Gegenbegriff zu Kuzmins "prekrasnaja jasnost" (schöne Klarheit) zu verstehen, einem Konzept, das dem angenehmen, klaren mittleren Stil der klassischen Rhetorik direkt verpflichtet ist.⁴ Die "schöne Schwierigkeit" Gumilevs ist dagegen eindeutig am *hohen* Stil der Rhetorik orientiert: durch die Projektion von Pathos und den gezielten Einsatz von Verfremdungseffekten soll der Leser zur Übernahme einer bestimmten emotionalen Haltung bewegt werden (das rhetorische Ziel des *movere*). Dabei hat der Begriff eine produktionsästhetische (und zugleich ethische) Dimension: er meint die Überwindung des vom poetischen Material geleisteten Widerstands⁵. In Gumilevs eigener Dichtung zeigt es sich, daß er die "schöne Schwierigkeit" auf zweierlei Weise verwirklicht hat: meist ist sie pathetisch und emotionsgeladen (im Einklang mit dem rhetorischen Ziel des *movere*), aber gelegentlich auch dunkel, verfremdend und kryptisch.

² *Sobr. soč.* 4:162. Hier beruft sich Gumilev natürlich auf Tjutčevs bekannte Aussage "Mysl' izrečennaja est' lož'".

³ Gemünzt von Gumilev in seinem programmatischen Aufsatz "Nasledie simvolizma i akmeizm", *Sobr. soč.* 4:173.

⁴ Siehe Kuzmins Aufsatz "O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze" in: *Apollon*, 1 (1912), S.5-10. Die Vertreter der neoklassizistischen Moderne in Rußland neigen entweder zum mittleren Stil (Kuzmin, Annenskij) oder zum hohen Stil (Brjusov, Gumilev).

⁵ In "Nasledie simvolizma i akmeizm" schreibt Gumilev: "А один из принципов [акмеизма] – всегда идти по линии наибольшего сопротивления", *Sobr. soč.* 4:173.

Ontologie und Eschatologie

Für Gumilev hat jedes Ding in der Welt einen eigenen "udel'nyj ves" – ein spezifisches Gewicht – und bedarf folglich "keiner Rechtfertigung von außen" (*Sobr. soč.* 4:173). Es könnte zunächst erscheinen, als ob die Welt aus völlig unabhängigen Partikeln bestünde, die frei miteinander kombinierbar und keiner höheren Ordnung verpflichtet wären. Dem ist aber aus Gumilevs Sicht nicht so. Dieser Zustand bleibt für ihn nicht eine fröhliche, befreite Potentialität, sondern eher eine perfektionsbedürftige Stasis von unauflösbaren Gegensätzen: die tragende Grundeigenschaft der Welt ist die Unvollkommenheit, die der Dichter durch das Streben nach Gott pathetisch zu überwinden trachtet:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной,
И, Господь, вот Ты мне явился
Невозможной такой мечтой.
("Я не прожил..." *Sobr. soč.* 1:245)

Trotz dieses Überdrusses ist Gumilev sichtlich bemüht, nicht in die negative Haltung des *contemptus mundi* zu verfallen. Bei ihm tritt vielmehr eine versöhnliche, 'organische' Auffassung der Welt zutage:

Точно благовест Твой, весна
Лю веселым идет полям,
А весною на крыльях сна
Прилетают ангелы к нам.
("Канцона вторая", *Sobr. soč.* 2:23)

В скольких земных океанах я плыл,
Древных, веселых и пенных,
Сколько в степях караваны водил
Дней и ночей несравненных...
("Канцона первая", *Sobr. soč.* 2:22)

Die Wurzeln dieser Haltung sind zum einen in der apophatischen oder negativen Theologie der Ostkirche, zum anderen im Neuplatonismus zu suchen. In der apophatischen Theologie spielt die Unordnung bzw. Unverständlichkeit der Welt eine affirmative Rolle, weil sie die Unmöglichkeit eines rational begründeten Gottesverständnisses bestätigt. Gerade das Kryptische, das Unverständliche ist ein notwendiger Bestandteil der Welt, da es den Menschen die absolute Unkennbarkeit Gottes gleichsam vor Augen führt. Für Gumilev bedeutet dies, daß die atomistische Welt – so unverständlich und unordentlich sie auch sein mag –, letzten Endes doch zu bejahen ist. Es bedeutet aber zunächst auch, daß das Kryptische selbst nur ein totalisierendes Emblem ist, das für die Unkennbarkeit Gottes steht:

Если, Господи, это так,
Если праведно я пою,
Дай мне, Господи, дай мне знак,
Что я волко понял Твою.

("Канцона вторая", *Sobr. soč.* 2:23)

In diesem Sinne gibt es zunächst keine spezifische Botschaft, die zu enträtseln wäre: Gumilev entwirft das Kryptische als totalisierende Geste.

Aus diesem Unbehagen mit der Welt erfolgt Gumilevs starkes, ja fast zwanghaftes Verlangen nach eschatologischer Erlösung. Das dichterische Streben nach absoluter Ordnung bei Gumilev ist sehr eng mit seinem charakteristischen Todeswunsch verbunden; der Tod, als ein Akt der persönlichen Erlösung, bedeutet die eigentliche Befreiung von der Unordnung der Welt und den Eintritt in ein vollkommenes Jenseits. Mit anderen Worten: die verheißene, endgültige Erklärung aller weltlicher Rätsel im Jenseits macht die Suche nach deren Lösung im Diesseits beinahe überflüssig. Die Zeile "... смерть проста и ясна" in dem Kriegsgedicht "Smert'" (*Sobr. soč.* 1:241-242) veranschaulicht diese Haltung genau: Der Tod des Soldaten in der Schlacht weist transparent auf die höhere, unsichtbare Ordnung, in welche er mit seinem Tod gleichzeitig eintritt. Der Tod wird zum letzten endgültigen Geheimnis, das zugleich völlig transparent und völlig obskur ist. Wiederum kann das *endgültige* Geheimnis nicht Gegenstand kryptischer Dichtung sein – zumindest nicht in dieser Phase von Gumilevs Dichtung.

Ein weiterer Grund für diese optimistische Haltung liegt in dem (positiv gedachten) Logozentrismus der neuplatonischen Philosophie. Dort wird die Welt von den Ordnungsresten einer ursprünglichen Einheit getragen, von der sie einst abfiel und der sie jetzt wieder natürlich zustrebt. Diese Einheit erzeugt zugleich das Schöne⁶. Der Dichter als jemand, der durch seine Tätigkeit nach Einheit und Schönheit strebt, nimmt positiv an diesem Prozeß teil. Dabei ist er freilich auch selbst einbezogen in die größere "natürliche" Bewegung hin zur Einheit:

⁶ z.B. Plotins Ausführungen in den *Enneaden*, ("Von den Zahlen"), 6,6,1, S.89:

Aber das All ist doch groß und schön! Nun, weil es eben nicht losgelassen wurde daß es in die Unendlichkeit fliehen konnte, sondern zusammengefaßt von dem Einen. Auch ist es schön nicht vermöge des Großen, sondern vermöge des Schönen. Ja es bedurfte überhaupt erst des Schönen weil es groß geworden. Denn wäre es des Schönen ledig, so würde es in demselben Maße als es groß ist, häßlich erscheinen. So ist das Große nur die Materie des Schönen, weil so viel da ist das der schönen Gestaltung bedarf. So ist das Große am All nur ein Mehr an Ungestaltetsein, ein Mehr an Häßlichkeit.

...Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наше счастье и наша трагедия – ежечасно угадывать, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. [...]

(„Наследие символизма...“, *Sobr. soč.* 4:173-174)

Die natürliche Wechselwirkung der Erscheinungen sowie die allgegenwärtige Möglichkeit der Erlösung erlaubt kaum das Entstehen irgendwelcher tiefgreifender Geheimnisse.

Monadenlehre

Der zweite wesentliche Bestandteil der Gumilevschen Metaphysik ist die Monadenlehre, die er in einem späten Aufsatz (im Anschluß an Herbart) „Ejdologija“⁷ nennt. Gumilev – Herbart grob folgend – meint damit „Themen“ bzw. Abfolgen von thematischen Monaden, welche dem Bewußtsein die Welt vermitteln. Diese monadische Metaphysik läßt sich auch in Gumilevs dichterischer Praxis leicht wiedererkennen: Dort stößt man immer wieder auf Motivgedichte, die unverkennbar auf eine einzige thematische Monade zurückgehen. Solche Gedichte sehen aus wie das neuplatonische Universum im Mikrokosmos: Die auseinanderstrebende Heterogenität des jeweiligen Gedichts wird zusammengehalten von einem monadischen Obermotiv, das die Einheit garantiert (bzw. restituiert). Allerdings trifft man hier auch auf allegorische Verfahren, welche die Vereinheitlichung der Welt auf die Spitze treiben: Eine Reihe von sehr verschiedenartigen Bildern oder Themen werden aufeinander projiziert, wobei deren Beziehung zueinander zunächst ungeklärt und rätselhaft bleibt. Gumilevs Kryptik ist auf jeden Fall stark *eidetisch* geprägt, denn sie läuft meist auf das Entziffern von heterogenen Bild-Monaden hinaus, die auf eine thematische Einheit zurückgeführt werden können. Die Embleme selber sind aber konventionell und unproblematisch: Sie reproduzieren eine vergangene, autoritative Bildhaftigkeit.

⁷ Siehe „Anatomija stichotvorenija“, *Sobr. soč.* 4:187. Der Begriff wurde von Herbart in seiner *Allgemeinen Metaphysik nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre* (1829) eingeführt und bezieht sich auf die Lehre von den Erscheinungen im Bewußtsein. Gumilev, der kein Deutsch konnte, wird Herbart vermutlich in französischen oder russischen Übersetzungen gekannt haben; unklar bleibt, wie intensiv er den deutschen Philosophen und Pädagogen tatsächlich rezipiert hat.

Zusammenfassend kann man zunächst sagen, daß Gumilevs Denken und poetische Praxis das Kryptische zulassen, ohne diesem jemals völlig freien Lauf zu lassen. Der enigmatische "Stil" wird von der eindeutigen "Geste" eingeschränkt, die "prekrasnaja trudnost" wird eher affektiv als verrätselnd- verfremdend ausgelegt, die Welt erscheint als totalisiertes Rätsel, das einer transzendenten Lösung harrt, und schließlich wirken die Gedichte selber als vereinheitlichende, selbstgenügsame Monaden. Es ist deshalb besonders interessant zu beobachten, wie die Problematik des Kryptischen – getragen von Gumilevs Mythopoetik der Geschlechter – in sein Werk eindringt und zunehmend beunruhigt.

Drei kryptische Gedichte

Bereits in Gumilevs früher akmeistischen Poesie gibt es eine gewisse Neigung zu kryptischen Verfahren. Ein besonders interessantes Beispiel ist das Gedicht "Ona" (1912, *Sobr. soč.* 1:165):

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живет в таинственном мерцании
Ее расширенных зрачков.

Ее душа открыта жадно
Лишь медной музыке стиха,
Пред жизнью дольней и отрадней
Высокомерна и глуха.

Неслышимый и неторопливый,
Так странно плавлен шаг ее,
Назвать нельзя ее красивой,
Но в ней все счастье мое.

Когда я жажду своеволий
И смел и горд – я к ней иду
Учиться мудрой сладкой боли
В ее истоме и бреду.

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны ее, как тени
На райском огненном песке.

Das Gedicht ist gekennzeichnet durch die typischen Merkmale von Gumilevs hohem Stil. Dazu gehören z.B. der feierliche Ton, eine gewisse Abstraktheit der

Darstellung, die zum Teil sehr verwickelten syntaktischen Wendungen und die emphatischen, pathetischen Enjambements. Auffallend ist aber auch der rebusartige Aufbau des Gedichts, der eine Reihe recht unterschiedlicher Gegenstände und Eigenschaften mit der "Ona" des Gedichts kryptisch assoziiert. Im Gegensatz zur Mehrzahl von Gumilevs Gedichten dieser Zeit wird eine explizit kognitive Handlung vom Leser verlangt, und zwar die Lösung eines vielschichtigen Rebus.

Als erstes bietet sich eine einfache repräsentationelle Lösung an, denn bei der weiblichen Figur dürfte es sich um keine Geringere handeln als Anna Achmatova, die damals mit Gumilev verheiratet war. Achmatova kann hier ohne größere Mühe mit "Ona" identifiziert werden: Ihr Gang wurde oft als "gleitend" beschrieben und ihr unkonventionelles Aussehen ("Назвать нельзя ее красивой") und apartes Benehmen ("высокомерна и глуха") lassen sich ebenfalls in der "Ona"-Figur wiedererkennen. Dazu kommen noch einige verrätselte Hinweise: "Ona" kann als eine homonymische Anspielung auf "Anna" gelesen werden und die Zeile "Четки сны ее, как тени" als wortspielerischer Insider-Hinweis auf ihren Sammelband "Četki".

Die eigentliche Lösung wird aber von den rebus-artigen Informationen geliefert, die zur Beschreibung der "Ona" dienen. Geht man den einzelnen Hinweisen nach, so stellt sich heraus, daß alle auf die griechische Göttin Athena zurückgeführt werden können: Athena soll große, leuchtende Eulenaugen haben ("расширенных зрачков"), man sagt, sie habe die Trompete erfunden ("медной музыке стиха") und verfüge über die Fähigkeit, sich in der Luft zu bewegen ("странно плавлен шаг ее"). Im übrigen wird sie auch als "kämpferische Jungfrau" beschrieben, die den griechischen Helden, wie z.B. Achilles, Beistand im Krieg leistete ("она светла в часы томлений"); wie Zeus hält sie ein typisch männliches Symbol – den Blitz – in der Hand ("И держит молнии в руке"). Schließlich ist Athena, als Göttin der Weisheit, zuständig für die intellektuelle Sphäre ("четки сны ее, как тени")⁸. Diese Eigenschaften sind konventionell verbürgte Embleme, die allerdings in einem ungewohnten Zusammenhang erhebliche Rätsel aufgeben.

Die Athena/Achmatova-Figur ist aber auch innerhalb Gumilevs Mythopoetik der Geschlechter zu lesen. Dabei muß erwähnt werden, daß diese Mythopoetik keine psychologisch motivierte, individuelle Liebe erlaubt; vielmehr erscheinen Mann und Frau als unnahbare Gegensätze, die bis zur Welterlösung dazu verurteilt sind, ihre grundsätzliche Unnahbarkeit immer wieder miteinander auszutragen. Deshalb ist die positiv dargestellte Beziehung in "Ona" eher eine didaktische als eine liebende oder erotische ("я к ней иду / учится мудрой сладкой боли"). Charakteristisch ist aber vor allem die Teilhabe des weiblichen Prinzips

⁸ Vgl. in dieser Hinsicht W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1:679ff und *Der kleine Pauly*, 1:682ff.

am Geheimnisvollen, am Transzendenten ("тайнственное мерцание"): Die Frau ist Vermittlerin des Geheimnisses, dem der Mann vergeblich nachstrebt. Diese Verbindung des Weiblichen mit dem Transzendenten und des Männlichen mit dem Immanenten durchzieht Gumilevs Werk bis hin zu *Ognennyj stolp*; dort z.B. in dem Streitgedicht "Duša i telo" stellt sich die (weibliche) Seele als unsterblich, aber liebesunfähig dar, während der (männliche) Körper, der lieben kann, seinen eigenen Tod beweint. Es ist auch daher nicht ganz zufällig, daß dort, wo das Weibliche dominiert, das Kryptische viel eher zur Geltung kommt. Der (männliche) Dichter entwirft das Bild eines weiblichen Prinzips ("Ona"), das ihm jedoch letzten Endes in seiner Rätselhaftigkeit unzugänglich bleibt; dagegen hat das weibliche Prinzip Zugang zu transzendenten Geheimnissen, ohne diese jemals selber entwerfen zu können (aus diesem Grund *sieht* die Frau, ohne jedoch dem Geschehen Gestalt geben zu können).

Die Rätsel-Struktur von "Ona" entspricht dem oben erwähnten Mechanismus des neuplatonistischen Gedicht-Mikrokosmos: Das Thema des Gedichts erscheint als eine Einheit, die drei völlig verschiedene, auseinanderstrebende Sinnschichten aufeinanderprojiziert und verbindet: eine repräsentationelle (Achmatova), eine mythische (Athena) und eine mythopoetische (die lyrische Heldin). Die Vergewärtigung der absenten kryptischen Details führt zur Erstellung einer projizierten Einheit des "Weiblichen", die jedoch nur als Projektion Bestand hat. Die weibliche Figur wiederum vermittelt das einheitliche Transzendente, ohne ganz in deren Einheitlichkeit aufzugehen. In dieser Spannung lebt Gumilevs kryptische Dichtung, die, wie schon betont, zu dieser Zeit nur einen begrenzten Platz in seiner Dichtung findet.

Gumilevs sehr zurückhaltende poetische Kryptik wird noch deutlicher, wenn man "Ona" mit einem verwandten Gedicht vergleicht, und zwar Baudelaires "Allégorie" (1968:227), das vielleicht sogar auch als Anstoß diente (Gumilev kannte Baudelaire sehr gut):

C'est une femme belle et de riche encolure,
 Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.
 Les griffes de l'amour, les poisons du tripot,
 Tout glisse et tout s'émousse au granit de sa peau.
 Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,
 Ces monstres dont la main, qui toujours gratte et fauche,
 Dans ses jeux destructeurs a pourtant respecté
 De ce corps ferme et droit la rude majesté.
 (...)
 Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,
 Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire,
 Elle regardera la face de la Mort,
 Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remord.

Im Gegensatz zu "Ona" hat Baudelaires "vierge inféconde," die "nécessaire à la marche du monde" sei, keine eindeutige Quelle: In Baudelaires Rehabilitierung (und gleichzeitiger Degradierung) des allegorischen hohen Stils hat sie die Eigenschaften sowohl eines übermenschlichen Wesens als auch einer wirklichen Frau (möglicherweise einer Prostituierten). Die konsequente Vermischung des Erhabenen mit dem Niedrigen führt jedenfalls zu einer Rätselwirkung, die in Gumilevs Einheitsstreben nicht gegeben ist.

Ähnliche Elemente der eidetischen Kryptik und Mythopoetik der Geschlechter wie in "Ona" lassen sich auch in dem späteren "Andrej Rublev" (1916, *Sobr. soč.* 2:4) finden. Dort wird eine weibliche Ikonengestalt vorgestellt, die – leicht grotesk – als aus verschiedenen natürlichen (zugleich auch allegorisch-religiösen) Teilen zusammengesetzt beschrieben wird:

Нос – это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.

Die allegorischen Symbole (wie etwa die Palme) sind konventionell und dienen auch hier als Garanten dafür, daß die malerische bzw. poetische Geste verstanden wird. Ähnlich wie bei "Ona" spielen die Augen (als Emblem der dichterisch-weiblichen Sehkraft) eine entscheidende Rolle:

Два вещей сирина, два глаза,
Под ними сладостно поют,
Велеречивостью рассказа
Все тайны духа выдают.

Interessant ist vor allem das synästhetische Singen der Augen, die wie bei Athena mit einem Vogel (mit dem mythischen Sirin) identifiziert werden; obwohl sie "alle Geheimnisse der Seele preisgeben", bleiben diese Geheimnisse durch den Wechsel der Sinnesfunktion vermutlich unverständlich. Der männliche Maler kann das vom Transzendenten beseelte Bild zwar entwerfen, aber nicht direkt an dessen Kryptik teilhaben:

Все это кистью достохвальный
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

Aus diesem Grund bleibt die Arbeit "traurig"; sie kann nur die Projektion des Transzendenten ständig wiederholen, ohne wirklich Zugang zu ihm zu bekommen. Andererseits aber erscheint die weibliche Figur als etwas Natürliches und –

im Einklang mit Gumilevs logozentristischer Kosmologie – auch als etwas Ver-söhnliches, so daß ein merkwürdiger Mangel an Spannung zwischen Entwerfer und Entworfenen entsteht. Es scheint, als strebe Gumilev so etwas wie die Beru-higung der Welt an.

Diese Beruhigung wird aber gestört in einem anderen Gedicht aus derselben Zeit, und zwar in "Samofrakiskaja Pobeda" (1917, *Sobr. soč.* 2:25):

Самофракийская Победа

В час моего ночного бреда
Ты возникаешь пред глазами -
Самофракийская Победа
С простертыми вперед руками.

Спугнув безмолвие ночное,
Рождает головокруженье
Твое крылатое, слепое,
Неудержимое стремленье.

В твоём безумно-светлом взгляде
Смеется что-то, пламенея,
И наши тени мчатся сзади,
Поспеть за нами не умея.

Ähnlich wie Athena in "Ona" und die Ikone in "Andrej Rublev" ist die "Samofra-kijskaja Pobeda" das poetische Abbild eines anderen, klassischen oder konven-tionell verbürgten Abbildes – in diesem Fall des bekannten Standbildes der "Samothrakischen Nike" im Louvre⁹. Allerdings wird das Abbild hier auf eine Weise problematisiert, die für Gumilev bisher ungewöhnlich war.

Die "Samothrakische Nike" ist zunächst ein konventionelles Emblem des Sieges. Wer mit Gumilevs früheren Kriegsgedichten vertraut ist, könnte zunächst meinen, sie sei ein positives, totalisierendes Zeichen, wie z.B. die Siegesgöttin in "Nastuplenie" (*Sobr. soč.* 1:240-241):

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Оступающего врага.

⁹ Gumilev verbrachte das Jahr 1917 in Paris, wo er zweifellos Gelegenheit hatte, die Statue im Louvre zu besichtigen.

In "Samofrakijskaja Pobeda" haben wir es jedoch mit einem entscheidenden Unterschied zu tun: Wer das Standbild einmal gesehen hat, weiß, daß es sich um eine weibliche Figur mit einem Flügel, jedoch ohne Kopf und Arme handelt, die leicht nach vorne zu streben scheint. Während "Ona" und die Ikonenfrau verschiedene konventionelle Embleme nur reproduzieren, wird in "Samofrakijskaja Pobeda" die Konventionalität des Emblems *selbst* in Frage gestellt: Die samothrakische Nike verbürgt nicht mehr das, was sie der Konvention nach verbürgen soll. Innerhalb von Gumilevs spezifischer Mythopoetik der Geschlechter bedeutet dies, daß Nike auch nicht mehr als zuverlässige Vermittlerin des Transzendenten auftreten kann: Sie erscheint als mißlungene Projektion, als Alptraum des männlichen Dichters ("В час моего ночного бреда"). Auffällig hier sind auch ihre Blindheit ("слепое [...] стремление") und ihr wahnsinniger Blick ("В твоём безумно-светлом взгляде") – vgl. die positiv belegte Seh- und Augenmetaphorik bei "Ona" und "Andrej Rublev"! Im Gegensatz zu der Siegesgöttin in "Nastuplenie" ist die Richtung, in welche die blinde Nike strebt, völlig unklar: Ihr "unaufhaltsames Streben" erzeugt nur "Kopfverdrehen" ("рождает головокружение"). Schließlich werden auch die männlichen Entwerfer vom kryptischen Lachen der Nike berührt: Vom wahnsinnigen Glanz ihres Blickes beleuchtet, werden die transzendenzbedürftigen Verfolger selbst zu unvollkommenen Projektionen: "И наши тени мчатся сзади, / Пospеть за нами не умея".

"Samofrakijskaja Pobeda" ist nicht kryptisch in dem Sinne, daß dort ein Rätsel zur Lösung aufgegeben wäre. Allerdings zeigt das Gedicht einen gewissen Bruch mit dem neuplatonischen Harmonie- und Einheitsstreben, das Gumilevs Dichtung bis dahin geprägt hat. Insbesondere dann, wenn die Bausteine seiner Welt (die Embleme) und die vermittelnde Instanz seiner Metaphysik (das Weibliche) plötzlich ihre Zuverlässigkeit verlieren, beginnt sein Weltbild als Ganzes zu schwanke: Es tun sich plötzlich spekulative Möglichkeiten auf, die bis dahin unterdrückt blieben. Diese Wende zum Spekulativen (auch: zum Mystischen, zum Esoterischen) ist in der Tat das, was *Ognennyj stolp* von Gumilevs übrigem Schaffen unterscheidet: Dort beginnt er, esoterische, äußerst heterogene Embleme aneinanderzureihen (z.B. in "Zabludivšijsja tramvaj"), spekulative Antworten auf seine verfahrenere Metaphysik der Geschlechter zu entwickeln ("Duša i telo") und sich schließlich auch einer zweideutigen, zentrifugalen Gestik hinzugeben (im ekstatischen Taumeln des "P'janyj derviš"). Diese Entwicklung bedarf jedoch einer viel ausführlicheren Untersuchung, als es hier möglich wäre¹⁰.

¹⁰ Ich habe diesen Aspekt von Gumilevs Spät poesie in meiner Dissertation *Gumilev and Neoclassical Modernism* (Konstanz 1988) detailliert behandelt.

Aufgrund der vorangegangenen Beobachtungen lassen sich einige Schlußfolgerungen hinsichtlich der Rolle des Kryptischen in der Literatur ziehen.

Mir scheint es vor allem wichtig, darauf hinzuweisen, daß das Kryptische nicht zuletzt ein *metaphysisches* Problem ist und nicht lediglich das zwangsläufige Ergebnis bestimmter sprachlicher oder literarischer Verfahren. Hier ginge es prinzipiell darum zu zeigen, wie bestimmte Verfahren, die mit dem Kryptischen verbunden sind (Erzeugung einer extremen Heterogenität, Verhinderung der direkten Repräsentation oder Reproduktion, Setzung von Rätselstrukturen), die Beziehung zwischen Absentem und Präsentem, Transzendenterm und Immanentem, Verdecktem und Offenbarem im Weltbild des Künstlers regulieren und wie diese metaphysischen Strukturelemente auf die stilistische Ebene wieder einwirken. Die vorliegende Analyse von Gumilevs akmeistischer Dichtung versteht sich als Beitrag in diese Richtung.

Literatur

Baudelaire, Ch.

1968 *Les Fleurs du Mal*, ed. Jacques Crépet. Paris: Libraire José Corti.

Der kleine Pauly.

1964 (5 Bände) Stuttgart.

Eshelman, R.

1988 *Gumilev and Neoclassical Modernism*, (Dissertation). Konstanz.

Gumilev, N.

1962-68 *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, ed. Gleb Struve/Boris Filippov.
München: Viktor Kamkin.

Kuzmin, M.

1912 O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze. In: *Apollon* 1, 5-10.

Plotin

1936 *Schriften*, Bd. III, (Übs. Richard Harder). Leipzig: Felix Meiner.

Roscher, W.H.

1965 *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (7
Bände). Orig. Leipzig 1884-1886. Wiederabdruck Hildesheim 1965.

ПАРОНИМИЯ - АНАГРАММА - ПАЛИНДРОМ в поэтике авангарда

Наличие паронимии и стихийной анаграмматичности в авангардных художественных построениях (ср.: Левин 1978; Баевский 1982; Шульская 1982; Lönnquist 1986: 301-308; Топоров 1987) - явление естественное и общелитературное. Оно вызывается тем принципом художественного текстопостроения, который был определен Якобсоном как "направленность (Einstellung) на сообщение как таковое", т.е. как "поэтическая функция", которая "проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации" (Якобсон 1975: 202, 204). Этот принцип начинает теперь переосмысляться как авторефлексивность, рекуррентность и конверсивность художественной речи, т.е. как взаимопроекция - и мена местами - порождаемых на обоих осях формальных и семантических парадигм (см.: Смирнов 1985а; Faryno 1987а. Попутно отмечу, что этот подход косвенно перекликается с вновь актуализуемой мыслью Карцевского об асимметрии лингвистического знака, - ср.: Karcevski 1929, Карцевский 1965, W. Steiner 1978, P. Steiner 1982, Ковтунова 1986а). Повышенная же активность поэтической функции в авангарде, ведущая к повсеместности паронимии и анаграмматичности, с одной стороны, и, с другой, - его обращение к классическим жанрам анаграммы, акростиha, палиндрома и другим родственным, т.е. к жанрам, требующим если и не вовсе метасемиотического сознания, то по крайней мере утонченного семиотического чутья, объясняются принципиальной установкой авангарда на дешифровку накопленного культурой запаса текстов и кодов, установкой, которая нацелена не столько на сообщаемое (семантика), сколько на сообщающее - код и его значимости. В покоящемся на принципе дешифровки авангардом сообщении традиционная предикация оборачивается экспликацией, а сам предикат - семой якобы предизируемого. Итог таков, что вместо того, чтобы строить некий мир (текст, культурему, мифологему, архисему или архилексему), авангард, наоборот, "разрушает" этот мир (текст, культурему, мифологему и т. д.) и, на деле, выявляет устройство, значимости и возможности создавших данный мир (текст, культурему и т. д.) семиотических систем, в том числе и языка (см.: Faryno 1988а; 1988b; ср. также книгу Ковтуновой - 1986b, сохраняющей, к сожалению, термин "предикат" и для синтаксических структур поэзии авангарда).

Результат (и задача) паронимных парадигм в классическом тексте - пансемантизм текста и создаваемого в этом тексте мира, их изоморфность вплоть до тождества, а на уровне семиотических отношений - превращение условного в мотивированное и иконическое, дискретного речевого потока в недискретное тексто-пространственное образование; во всяком случае, такой текст стремится стать одной нечленимой "архисемой" (ср. понятие архисемы в: Лотман 1970, а понимание текста как пространства в: Топоров 1983).

Аналогична и задача классических - сознательно составляемых - анаграмм. Так, по наблюдению Топорова (1987: 200) во вступительных семи стихах "Энеиды" "оказывается, что в выстраиваемом Вергилием «римском» тексте слова, связанные с наиболее престижными и положительными значениями, несут на себе отблеск римской темы: в их семантическую структуру как бы вживляется еще одна семема - 'Рим'. Отсюда - экшэгы не только 'предшествующий всему остальному, открывающий ряд' и т. п., но и принципиально «Римоцентричный», указывающий начало именно римской традиции...". Не сложно увидеть, что в таких случаях "вживляемая семема" (тут - 'Рим') - исходная тексто-рождающая (ведающая проекцией парадигматической оси отбора на ось комбинации) и интерпретирующая семема, являющая собой и цель сообщения. Таковы, собственно, и еще более древние индоевропейские анаграммы с заданным, но рассеянным по пространству текста и подлежащим повторному читательскому синтезу именем бога, в чем Топоров (там же: 215) склонен усматривать аналогию мифа "первого жертвоприношения" - расчленения тела божества и последующего возрождения из смерти в усиленной полноте.

Исходная заданность и повторная вычленимость имени в древней анаграмме проливает свет на более фундаментальное свойство как самой анаграммы, так и художественного текста вообще: текст оказывается в данном случае всего лишь устройством, трансформирующим некое предшествующее семантическое состояние исходного имени (текста₁) в его иное семантическое состояние (в текста₂; или, по иной терминологии, трансформирующим "пре-текст" в "пост-текст", - см.: Смирнов 1985b: 19-24). При этом степень семантического сращения отдельных формальных и семических компонентов рассеянного по трансформирующему тексту имени ("пре-текста") с формально-семическими компонентами самого трансформирующего текста - это одновременно и степень семантической насыщенности получаемого имени-"пост-текста" (бывши 'семемой', оно становится теперь 'архисемой', и хотя внешне оно совпадает с исходным, тем не менее ни семантически ни семиотически уже ему не тождественно).

Само собой разумеется, что в большинстве случаев мы имеем дело с, так сказать, редуцированным текстом, т.е. с трансформирующим звеном без вычлененного 'пре-текста' и с искомым 'пост-текстом' (роль первого берет на себя, как правило, лингвистический уровень такого текста; что касается 'пост-текста', то он образуется в процессе читательской интерпретации; см.: Рагуло 1987а) или же, как в случае сонета Вячеслава Иванова "Есть мощный звук: немолчною волной..." из цикла "Золотые завесы" (Иванов 1976, 197-198; его разбор см. в: Аверинцев 1976: 48-49; Рагуло 1980: 150-152; Топоров 1987: 222-223), с трансформирующим звеном только без 'пре-текста': [Маргарита₁] -> мир и текст сонета [постепенно перестраивающийся или артикулирующийся в одну финальную архисемо-лексему] -> "(Сирена) Маргарита"₂.

Как видно, предел паронимных и анаграммных построений и таких трансформаций и сворачиваний - вбирающая в себя семантику трансформирующего текста и стремящаяся обособиться и подменить его собой новая архилексема (полученное имя), которая по своему статусу - не что иное как новая 'мифологема' или 'культурема' очередной более усложненной генерации. В случае ее отрыва от текста и самостоятельного функционирования ее семантикой будет как раз породивший ее и подменяемый ею текст, по крайней мере те единицы текста, из которых вычленились ее составные элементы, а шире - те системы внутритекстовых эквивалентностей, оппозиций и предикаций, в которых она участвовала.

Иначе говоря, традиционное текстопостроение, трансформируя, ш и фрует и порождает новые культуемы, т.е. перестраивает и усложняет семантику имеющихся общекультурных и общелингвистических единиц. Такой смысл, в частности, стоит за поиском индивидуальных поэтических образов Пушкина, Тютчева и Баратынского в "Поэзии слова" Белого (1922: 7-19 и след. или 1983: 551-556) - ср.: "Каково отношение Пушкина - к воде, воздуху, солнцу, небу и прочим стихиям природы? Оно - в сумме всех слов о солнце, а не в цитате, и не в их ограниченной серии. Каково отличие солнца Пушкина от солнца Тютчева? Лишь цитатные суммы решат нам вопрос..." (Белый 1983: 552). Так же, видимо, следует понимать и идею 'памяти слова' о его прежних контекстах (см.: Бахтин 1982: 165-166 или 1972: 346 и др.). Став общепотребительной, такая лексема-'культурема' выдает свою память косвенно: в виде расширенной или суженной сочетаемости, способности быть предикатом, нового стилистического узуса и т. д.

Но если в классическом тексте построение такой 'архилексемы' - предел его трансформаций, а иногда и его формальный конец (текст уже замкнут и не может ни продолжаться, ни внутренне перестраиваться).

ваться), и если в данном случае новый текст - уже некий отдельный другой текст с другой 'архилексемой', в результате чего порождающая их культура - культура множества текстов, сворачивающихся в такое же множество культурем, которые и создают некий новый более сложный вторичный уровень в рамках данной культуры, ее семантический универсум, то постсимволистский, или авангардный, текст начинает именно с унаследованной архисемы (культуремы, мифологемы) и трансформирует - *деш и фрует* - ее вспять, двигаясь к 'пре-текстам' вплоть до исходных предъязыковых или вообще предсемиотических инстанций. Поскольку предел дешифровки - одни и те же семио- и культурогенные инстанции, то теперь культура в целом из разрозненного набора сильно индивидуализированных текстов или культурем (идеолектов, кодов) возвращается к своему исходному единству (так, внешне разительно несхожие Ахматова и Крученых, Мандельштам и Хлебников, Пастернак и Цветаева и т. д. обнаруживают глубокое родство не только по свойственной им установке на дешифровку, но и прежде всего по открывающейся финальной картине мира).

В пределах слова его семантика расслаивается на актуальное (вариантное) и инвариантное значения с позицией последнего как эксплицированной и реализованной 'семы'. Актуальное же значение устраняется, что часто получает также и сюжетное решение. Так, в "Женах смерти" (Хлебников 1971, IV НП: 161; курсив мой - J.F.) первый "череп" - вариант (атрибут и частный признак персонажа), а второй - инвариант, понятие (сущность):

Три барышни белых и с черепом длинным
[...]: веди нам,
[...]
Стать черепом, бросить хохол попугая
Над костию белой. Нам тот милей,
Кто черепу скажет, что радуг дуга я.

Ср. еще: "К себе на небо взяло небо" ("На родине красивой смерти Машуке..." - Хлебников 1968, II СП III: 181); "курчавые всадники бьются в кудрявом порядке", "А за полем полей поле новое Треугольным летит журавлем - [...] Средиземная ласточка шуруется, Вязнет чумный Египта песок", "Я обведу еще глазами площадь всей, Всей этой площади с ее знамен лесами" (соответственно: "Золотистого меда струя из бутылки текла...", "Стихи о неизвестном солдате", "Как дерево и медь - Фаворского полет..." т.е. номера 92, 361 и 369 в: Мандельштам 1967: 64, 246, 252); "Снег идет, густой густой. [...] Может быть за годом год Следуют, как снег идет" ("Снег идет" - Пастернак 1965: 472); "Красней кори [...] корь" ("Бузина" - Цветаева 1983: 85) и т. п.

Не сложно понять, что за этой операцией стоит выявление системной единицы языка - означаемого (или: понятия, концепта; ср. в то же время сформулированную дуальность языкового знака в "Курсе общей лингвистики" Соссюра - 1977: 98-103, 144-150) и что здесь налицо стремление поменять местами речь и язык, парадоксальное стремление авангардистов "говорить на langue", а не "на parole", с одной стороны, а с другой, - строить не конкретную картину мира, а вскрывать стоящую за ней инвариантную модель (ср. ведущий лозунг авангарда - "слово как таковое" и 'вещь без имени'; ср. также не до конца рассекреченную сущность перехода авангарда на langue в "Антимонии языка" Флоренского - 1987: 141-154).

Такое же расслоение наблюдается и по отношению к плану выражения (к означаемому). Так, по крайней мере в теоретических концепциях Хлебникова, выявляются и реализуются чисто ментальные сущности или инвариантные значимости (условно говоря, 'фонемы' и 'графемы'), а не варианты их актуализации, т.е. не звуки и буквы. Если и тут не забывать о контексте тогдашнего языкознания (Бодуэн де Куртэнэ, Крушевский, Соссюр - см. хотя бы лекции "Звук и значение" в: Якобсон 1985: 30-91 и там же - 331-347 - статью о Крушевском), то искомому Хлебниковым плану выражения отвечает чисто ментальный смысловозначительный (дистинктивный) "акустический образ" или "означающее" словесного знака. С данной точки зрения становится более отчетливой та интуиция Хлебникова, которая заставляла его именовать свою искомую систему "Азбукой ума" или "заумным языком". В этом свете иначе представляется и вся 'звукопись' авангарда - на деле она не артикуляторная и не акустическая (не речевая), а именно языковая, смысловозначительная, и в итоге - ментальная, умосозерцательная. Она - не речь, а система, и по отношению к речевым звукам и буквам авангардные 'звуки' и 'буквы' - их сущностные 'семы', их 'внутренняя форма' (правда, еще не "фонемы", как не были еще фонемами даже "фонемы" Бодуэна де Куртэнэ; ср.: Якобсон 1921: 48; Janesek 1985; Matejka 1986: 536-540). У речевого "ч" может быть сколько угодно вариаций-реализаций, у Хлебниковского же 'Ч' - только один единственный инвариант, и этот инвариант не 'архисема' (он не объединяет в себе значения всех слов, в которых встречается), а *а р х е с е м а*, некая изначальная и всюду неизменно повторяющаяся элементарная значимость (см. статьи "Разложение слова", "Перечень. Азбука ума" или "Художники мира" в: Хлебников 1972, III V: 202, 207, 217-218, 219 и др.).

Такое движение вспять к архисеме еще заметнее в случае фактических этимологий, когда восстанавливается по крайней мере ближайший этимон (обычно называемый забытой внутренней формой слова). Так,

например, в главе 4, части третьей "Охранной грамоты" (Пастернак 1982: 263) "бульвар" предиктируется "Пушкиным" и "Никитской", но он одновременно эксплицируется как *Bollwerk*, т.е. 'городской вал', 'бастион' с очередной экспликацией сем 'пушка' и 'победа'. Примечательно при этом, что именно такая задача ставилась и лингвистами того времени в поисках закономерностей в области диахронной системности языка (ср. хотя бы главы "Аналогия и эволюция" и "Народная этимология" в: Сосюр 1977: 203-211 или разрабатываемую Потебней теорию внутренней формы слова - Потебня 1976).

Анаграмматические построения встречаются у авангардистов сплошь и рядом, но они менее формальны и более спонтанны, чем классические, и с принципиально противоположной задачей. Вместо того, чтобы сворачивать текст в имя, они, наоборот, выносят такое имя-текст в 'пре-текст' (чаще всего в заглавие или в посвящение), а сам текст становится их дешифровкой, их семантической экспликацией, т.е. заданное исходное имя разворачивается в текст:

заданное имя -> эксплицирующий текст (последовательная диахронная парадигма этимонов) -> архесема (т.е. 'пре-текст' имени-культуреми в роли 'пост-текста').

Таковы, например, стихотворения "Памяти Рейснер" Пастернака (1965: 212-213), "Имя твое - птица в руке..." из "Стихов к Блоку" или "Небо катило сугробы..." из посвященного Илье Эренбургу цикла "Сугробы" Цветаевой (1980: 227; 1982: 160), "уголовный роман" Крученыха "Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица" (Крученых 1973: 407-428) и др. (ср. ряд разборов в: Топоров 1987; Rister 1985, 1987; Faryno 1987b, 1988a, b, c). Но, в отличие от традиционных анаграмм, ни заданное, ни опознаваемое читателем имя не дает разгадку текста: знание имени и его этимонов обеспечивает лишь связность тексту и его мотивно-семической парадигме. Имя в этом случае ставится в одном ряду со всеми иными исходными культурами и мифологемами. Системы предикатов и сюжетов, сформировавшие такое имя или такую мифологему, превращаются в эксплицированные семы, которые в свою очередь подвергаются очередным экспликациям (очередным разложениям) на еще более элементарные и часто фактически более архаичные семы. Так, пушкинский пророк у Хлебникова ("Одинокий лицедей" - Хлебников 1968, II III: 307) продлевается вспять через библейскую ситуацию к мифу о Тезее и Минотавре (т.е. движется к 'пре-текстам' Пушкинского "Пророка"). К тому же критскому лабиринту - через "Комедию" Данте - уводят и пастернаковские блуждания-лабиринты в венецианских главах "Охранной грамоты" (см.: Faryno 1988d, e).

Само собой разумеется, что, в отличие от научной реконструкции, художественная дешифровка этимологий, имен или мифологем не обязана повторять и не повторяет шифровавшего их пути, создавших их контекстов, наоборот - чаще всего эти унаследованные шифровки оспариваются и вместо них предлагаются новые (более "правильные") прочтения культуры. И тут как раз реализуется авангардом интертекстуальный диалог с культурным наследием (ср.: Смирнов 1985b). Так, в "Теме с вариациями" Пастернака (1965: 161-167) со сфинкса и сирен снимаются популярные представления-предикации в пользу иных, более истинных, сем. Сфинкс оказывается 'предком поэта' (Пушкина) и уже как 'предок' выявляет свою еще более архаическую сущность 'предка-кузнечика' (чем, отчасти, реализуется тютчевское "Природа - сфинкс", но, с другой стороны, опровергается 'губительность искусства природы-сфинкса'); с сирен же снимается такая "дичь" как "чешуя" и "рыбий хвост" ("Он чешуи не знает на сиренах, И может ли поверить в рыбий хвост Тот, кто ...?") и восстанавливается якобы более исконная их сема 'мировой любовной страсти, экстаза'.

Переход с предикации на экспликацию ставит предикат в роли толкования дешифруемой словоформы, в роли ее семы. Это значит, что такая конструкция обретает семантическую симметричность и что она обратима и допускает двустороннее чтение, но с семиотической асимметрией (ср. возможность обратного прочтения Цветаевского "Минута: минущая: минешь!" как 'минешь: минущая: Минута!' - Цветаева 1983: 92), т.е. чтение по принципу палиндрома. Если под палиндромом понимать только результат обратного чтения (в этом смысле термин "палиндром" употребляется в: Алексеев 1951), то тогда все авангардные построения и авангардные чтение культуры - не что иное, как именно палиндром. Поэтому вовсе не случайно в авангарде воскрешается и классический жанр палиндрома, правда, в ограниченном объеме (отдельные замечания и некоторые опыты истолкования палиндрома у авангардистов см. в: Якобсон 1921: 66; Jakobson 1981: 575; Markov 1962: 157; Смирнов 1979: 341; Cook 1980: 22; Lönnqvist 1986: 299-301; Флоренский 1988: 151-153).

Классический палиндром (от греч. palindromeo - 'бегу назад', 'возвращаюсь') или, в русскоязычном варианте, перевертень - это такое речевое образование, обратное прочтение которого (т.е. прочтение вспять) дает полноценный осмысленный текст вплоть до тождественности исходному речевому образованию в его нормативном порядке чтения.

В своем классическом виде палиндром мало продуктивен и даже у авангардистов не так уж и распространен. Тем не менее внимание авангарда к этому маргинальному и к тому же формально чрезвычайно жесткому жанру значимо уже само по себе: нельзя исключить, что в

механизме палиндрома авангард видит одну из реализаций собственного глубинного тексто-смысло-дешифрующего механизма. Поэтому целесообразно присмотреться к нему несколько пристальнее.

Наиболее строго жанр палиндрома выдержан в поэме Хлебникова "Разин" (она датирована 2. VII. 1920; в: Хлебников 1968, I I: 202-215, комментарии на с. 318; ср. также автокомментарии Хлебникова в статье "Свояси" - там же; I II: 8-9) -, за исключением пролога, каждый из ее стихов дает один и тот же 'текст' в обоих направлениях чтения. Кроме того, она читается и с конца, но на этот раз с обратным 'сюжетным ходом': если сюжет нормативного порядка состоит из глав "Путь" - "Бой" - "Дележ добычи" - "Тризна" - "Пляска" - "Сон" - "Пытка", завершается стихом "Мы низари летели Разиным" и соотносится с историей Разина, то сюжет обратного порядка соотносится, по словам Lönnqvist (1986: 300-301), с самим Хлебниковым как 'Разиным навыворот': он начинается с меня "Мы" на "Разиным" - 'мы (низаЭ) и ((летел)и) (разин)ым', после чего следуют 'Пытка' - 'Сон' - 'Пляска' - 'Тризна' - 'Дележ добычи' - 'Бой' - 'Путь', который завершается прологом, ставшим теперь 'эпизодом' со значением 'во головах свеча, боль; мене ман, засни заря', т.е. 'растворения в запредельном', и с меной 'заклинательной формулы' пролога на 'сему' Валтазарова пира ("мене ман" явственно отсылает к прочитанным пророком Даниилом как 'конец' проступивших на стене огненных писем "МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН" и означающих "исчислил Бог царство твое и положил конец ему", "ты взвешен на весах и найден очень легким", "разделено царство твое и дано Мидянам и Персам" - Даниил, 5: 25-31), что соотносит теперь 'Хлебникова-Разина-навыворот' с царем Дарием и пророком Даниилом (что отражалось в отсутствующем стихе "Я Разин и заря", где 'заря' - не только сущность Хлебниковского 'Я', но и эквивалент полученной Даниилом "багряницы" и провозглашения его "третьим властелином в царстве").

Состоящий из двух стихов пролог "Разина" интересен тем, что читаемый вспять по отдельности каждый из его стихов дает иной текст, чем в прямом порядке чтения:

стих 1а	Я Ризин со знаменем Лобачевского логов
дает фразу 1б	'во//голо ^{ГОК} _{ВАХ} //свеча//боль//мене//ман//з ^О _А сни//заря',
а стих 2а	Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря

дает фразу 2б 'я//разин//с^а_о//знаменем//ьЛобачевс^{хав}_{ког}о//логов',

но читаемые в обратном порядке как одно целое они выдают такое же самое целое:

- 1а Я Разин со знаменем Лобачевского логов.
2а Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря ->
2б 'Я Разин с^а_о знаменем ьЛобачевс^{хав}_{ког}о логов.
1б Во голо^{ГОК}_{вах} свеча, боль ; мене ман, з^О_асни заря.'

Обоюдное чтение позволяет сказать, что нормативная фраза 1а является на деле фразой 2б (т.е. извлеченной из 2а), а 2а - фразой 1б (т.е. извлеченной из 1а). Во всяком случае, стих 2а не самостоятелен, он - извлечение из стиха 1а и играет по отношению к нему роль его семантического содержания. Сомнительна, конечно, и самостоятельность семантики стиха 1а - по отношению к стиху 2а он, в свою очередь, есть извлечение из стиха 2а и играет роль его семантического содержания. Несовпадение семантики текста с семантикой, извлекаемой при его обратном чтении, и манифестируется в этом исключительном для всей поэмы прологе: его композиция дает ключ к соотношению текста и смысла поэмы. Чтение в прямом порядке вводит план выражения, строит некий мир, чтение же в обратном порядке этот же план выражения и этот же мир возводит в ранг плана содержания, семантики (если вспомнить палиндромы-"раки" европейского барокко, где обратное чтение часто отрицало смысл прямого прочтения и где палиндром уподоблялся по функции зеркальному отражению, выявляющему 'истинное положение вещей' и 'суетность мира сего', то отношение между прямым и обратным чтением можно определить как отношение 'кажмости' и 'истины'; тогда прямой текст надо бы рассматривать как 'ложный' или 'не текст', а обратный - как 'истинный' или 'текст').

Если стих 2а читать как 1б, т.е. как извлечение из 1а, картина станет еще более сложной и выдаст еще одну особенность данного 'ключа-пролога'. Все это построение теряет свою аддитивность - стих 2а не присоединяется к стиху 1а и не продолжает его, а повторяет его, но уже на уровне извлеченной из него семантики. Это значит, что и тут реализуется механизм экспликации, с той только разницей, что эксплицируемая сема выводится не благодаря знаниям этимонов подлежащего экспликации, а при помощи более простого трансформи-

рующего механизма - заданного обратного чтения. В отличие от анаграммных построений, тут наличествуют и 'пре-текст' и 'пост-текст', искомым же оказывается трансформирующее звено - не имеющие самостоятельного текстового выражения жанровые модальные рамки: 'читай в обе стороны', или 'палиндром'. Совпадение обоих прочтений тут не должно смущать: при прямом порядке имеется 'вариант', 'актуальное значение', при обратном - 'инвариант', 'означаемое', 'сущность' (как "'площадь' площади" или "'череп' черепа" - см. примеры выше). Вызванный же линейностью речи эффект их аддитивности оборачивается эффектом транссемиотического коллажа (ср.: Oraić 1987) или расщепленного знака, когда к единице речи (parole) присоединяется единица языка (langue) и когда некое целое образуется путем присоединения семантики одной семиотики к плану выражения другой семиотики. Элементарнейший пример такого "коллажа" - так называемая реализация тропа (в частности, метафоры или сравнения), например, в эпизоде со стаканом в "Ошибке Смерти" (Хлебников 1968, II IV: 256):

Тринадцатый: Я, тринадцатый, спрашиваю - голова пустая?
 Барышня Смерть: Пустая, как стакан.
 Тринадцатый: Вот и стакан для меня. Дай твою голову.
 [...]

Барышня Смерть: Повелитель! Ты ужаснее, чем Разин. Хорошо. А нижнюю челюсть оставь мне. На что тебе она? (Закидывает косы и отвинчивает череп, передает ему). Не обессудь, родимой.

Заданная линейностью речи последовательность (мнимая аддитивность) сохраняет некие внешние признаки сюжета или наррации. Но у этого сюжета или у этой наррации нет ни 'героя', ни 'предмета высказывания' (референта) - они подменяются 'семантикой иной семиотики', в результате чего 'сюжетом' становится тут сама семантическая экспликация или, точнее: транссемиотическая лестница (но об этом речь пойдет в очередной статье).

Несовпадение плана выражения: "Я Разин со знаменем Лобачевского логов", - с его 'семантикой': 'Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря' сигнализирует, что формально тождественное не есть тождественное и в остальных палиндромных стихах, что, например:

Сегуй утес!		'!сегу й// утес'		"Сегуй утес!"
	и		т.е.	
Утро чорту!		'!утро//ч орту'		"Утро чорту!"

имеют разную семантику и разный семиотический статус.

В случае идеального совпадения обоюдных чтений соблазнительно было бы говорить о том, что в этом случае план выражения отождествляется с планом содержания (семантикой). Дело, однако, в том, что 'план содержания' ('семантика') взят тут из иной семиотики. Это особенно сильно ощущается в таких кратчайших палиндромных стихах как

Оно.	дающее 'оноО',	т.е.	'"Оно."',
И	дающее 'И',	т.е.	'"И"',
Я	дающее 'Я',	т.е.	'"Я"'.

Зная, что это палиндром (= 'читай в обе стороны'), что образования 'оноО', 'И', 'Я' - результат обратного прочтения словоформ "Оно, "И", "Я", мы их воспринимаем как единицы хотя и омонимной, но все-таки иной семиотической системы, не той, в которой существуют единицы "Оно", "И" и "Я". У самого Хлебникова эта иносемиотичность выражена в прологе отсылкой к иной 'геометрии', т.е. к Лобачевскому.

Итак, если расхождение прямого и обратного чтений показывает нетождественность семантик обоих "текстов", то их совпадение делает более отчетливым и нетождественность их семиотик. Другими словами, обратное чтение и иносемантично (если сема 'ропот' становится семой 'топор', то и сема 'потоп' не тождественна семе обратного прочтения 'потоп'), и иносемиотично (если "ропот" стал словоформой "топор", то и "потоП" - единица иного языка), а в итоге - 'иноязычно', независимо от степени омонимии между этими языками', а сам палиндром - образование 'двухязычное' или 'двусемиотичное'.

Сказанное может вызвать ложное впечатление, будто палиндром обнажает условность языка или 'языков'. Тем временем между этими 'языками' тут устанавливается жесткая взаимная обусловленность. Более того, чтение вспять, дающее такое же сообщение (или слово), что и чтение нормативное (типа "кабак" - 'кабак', "казак" - 'казак'), обычно воспринимается как подтверждение безусловности языка, раз и навсегда установленной некоей высшей инстанцией заданности. Такая инстанция в одних культурах может быть интерпретирована как родственная, например, божественному Логосу, в иных же - как абсолютная языковая компетенция или как проявление разных свойств правого и левого полушарий мозга (ср.: Лотман 1984: 20-22). И если совпадение обратного прочтения с прямым расценивается как показатель 'исконности' или 'истинности' данного слова (сообщения), то совпадение с другим имеющимся в языке словом ("ворон" - 'норов', "ропот" - 'топор', "Разин" - 'низар') или же отсутствие удобочитаемого и внят-

ного результата тем более воспринимается как тайный смысловой план этого слова (сообщения), заложенный в нем инстанцией, которая создала язык. По этой причине в ряде культур чтение вспять может быть и желательным и противопоказанным. В обоих случаях, однако, оно расценивается как попытка разгадать устройство языка, овладеть его секретом и сверхчеловеческой мудростью, т.е. некими потусторонними знаниями, - безразлично, соотносимыми ли со сферой сакрального и покровительствующего или же со сферой демонического, колдовского, опасного, и в обоих случаях на обратное чтение налагается строгий запрет: оно допускается только в определенных обстоятельствах и, как правило, закрепляется за носителями особой санкции (это обычно мудрецы, прорицатели, жрецы, знахари, кудесники, колдуны, ведьмы и т. д.).

Обратное чтение (произнесение) соотносится с нормативным как искаженное : неискаженное; тайное : явное; сверхъестественное, нечеловеческое (сакральное либо демоническое) : человеческое; непостижимое ('за-умное') : постижимое, а сам акт обратного чтения (произнесения) понимается как имеющий влияние на такое же 'искажение : исправление' носителя нормативной формы имени, названия или сообщения. Переименование, а тем более обратное произнесение имени, - один из наиболее оскорбительных (реже - возвышающих) актов по отношению к носителю, оно функционирует как лишение носителя его естественного статуса 'человека', и чаще - как причисление его к 'звериному' уровню (реже - к 'сакральному'). Поэтому палиндром целесообразно рассматривать в более широкой системе культурных актов, и прежде всего - в системе нормативных и обратных (изнаночных) действий.

Общеизвестно, что такие обратные действия могут совершаться как с вредоносной целью - заколдовать, остановить некий процесс, сообщить ему ложный ход, так и с целью устранить порчу, расколдовать, вернуть естественное положение вещей, возобновить правильный ход и т. д. Само собой разумеется, что и во вредоносной, и в апотропаической функции обратного акта имеет место одна и та же операция с устойчивым, так сказать, инвариантным значением: 'остановить : возобновить' 'нежелательное : желательное' состояние пациента или хода событий. Не сложно также заметить, что обратный акт несамостоятелен, он акт 'высшего ранга', 'метадействие'. Аналогичен в этом отношении и палиндром: он тоже 'метатекстовая операция', проведенная на нормативном тексте, а результат обратного произнесения (прочтения) - несамостоятельное 'сообщение сообщения', т.е. сообщение, извлеченное из сообщения.

Выйдя из дому и увидев перебегающую дорогу черную кошку, следует вернуться, лучше всего - пятясь. Вернувшись же - немного побыть дома и затем снова отправиться в путь. Редуцированные варианты: плюнуть три раза через левое плечо, перекреститься или, по крайней мере, подождать, пока этот 'след кошки' не пересечет некто другой, кто ее не видел и кому поэтому такое пересечение безвредно.

Покойника выносят из дому ногами вперед, ни в коем случае - головой.

Завершив некое действие, полагается сделать некий 'замыкающий' знак, например, - завязать узел. Начиная же - производят знак 'открывающий', в частности, развязывают узел. А начатое дело остерегаются прерывать на его недискретной фазе.

Задачи препятствующих сил в волшебных сказках не только строго лимитированы временем, но и внутренне недискретны, безструктурны - они состоят из бесконечной итеративности действий и поэтому безрезультатны и неисполнимы (задача толочь воду в ступе, собирать зерна рассыпанного мака, прясть, наматывать веретена и т. д.).

Вынос покойника ногами вперед означает его 'выход из дому' и предотвращает его возврат (вынесенный головою вперед непременно вернется). Так же заходя в опасное место задом наперед, входящий обеспечивает себе возможность выхода оттуда.

Завязывая узел, исполнитель не только завершает, но и 'замыкает' действие, и тем самым обеспечивает 'устойчивость', 'необратимость' уже сделанного. Творя же знак 'начала', - 'открывает' возможность дальнейших действий и их желательного хода.

Вернувшись домой, возвращаются к исходной точке начатого пути и тем самым аннулируют возмущающее влияние перебежавшей дорогу кошки, после чего могут возобновить свой путь уже с правильным решением.

Временная лимитированность итеративных сказочных задач подразумевает аморфность или беспрограммность таких действий, а тем самым - их непродуктивность и неисполнимость.

Во всех этих случаях, как видно, обратность действия аннулирует неправильный шаг в процессе порождения этим действием его результата, возвращает к генерационному узлу, начиная с которого данное действие можно предпринять сызнова уже с правильным (эффективным) исходом. Вредоносность же заключается в том, чтобы вмешаться в процесс генерирования, прервать его и задать ложную генерацию. О том, что дело тут именно в 'правильной генерации', свидетельствуют магические практики, которые строятся на дублировании реальных процессов: таковы телодвижения, сопутствующие некоему действию,

производимые либо самим исполнителем, либо вообще сопровождающим партнером (дублером); таков муж, повторяющий родовые корчи жены. При этом именно дублирующие действия считаются важнее реальных - у некоторых племен преобладает убеждение, что ребенка рождает не женщина, а дублирующий роды муж; на этом древнем смысле покоятся и некоторые цирковые номера, согласно которым фактическим исполнителем действия признается имитирующий дублер, а физический исполнитель - всего лишь 'инструмент', 'орудие' исполнения (с каскадерами в кино включительно).

Прервать правильный ход генерации и направить его по ложному пути - задача сил вредоносных. Прервать неправильный ход генерации, вернуть его в исходный узел и возобновить правильную генерацию - задача сил содействующих. Функция сказочных помощников, например, как раз в том и состоит, чтобы следить за правильной генерацией - будить героя в нужный момент, напоминать в случае его забывчивости, выполнять невыполнимое в нужный срок, указывать (прокладывать) путь и т. д., а волшебные атрибуты играют роль замыкающих и открывающих генерацию (брошенные за собой платок или гребешок создают узлы, замыкающие уже проделанный путь и запирающие путь погоне).

Знахари, кудесники или колдуны не столько преодолевают кризисный момент пациенса (по образу современной медицины), сколько возвращают к предыдущей точке, к исходному состоянию. При этом изгоняемой хвори задается ложная программа - путь 'в поле, лес, болото', а пациенс считает себя 'вовсе не болевшим' (так, кстати, усыпленные сказочные персонажи просыпаются в той же кондиции, в какой и были усыплены, - даже если они и спят годы, это время в их биографию не засчитывается).

Желательность и целесообразность наоборотных (изнаночных) действий в случае неправильного хода событий (процесса) и, с другой стороны, запрет на такие обратные действия в случае правильного хода позволяет сформулировать их статус (или даже механизм) следующим образом:

- Обратность несамостоятельна; она производна от нормативной последовательности неправильной генерации и являет собой 'негацию негативного' (погашение нежелательного);

- 'Негация негативного' - не простое прекращение неправильного, а возврат, по крайней мере, к ближайшему генерационному узлу, с которого данный процесс может быть генерирован сызнова и уже в правильном (желательном) решении;

- Генеративный же узел определяется как такая точка в процессе порождения или в некоторой последовательности действий, где одна дискретная фаза (шаг) завершена, а другая еще не начата и где порождение очередной фазы (шага) может получить как желательное решение (ход), так и нежелательное. В лингвосемиотике этой точке соответствует понятие катахрезы (см.: Smirnov 1984; Смирнов 1986; Biti 1987; о катахрестическом мышлении в системе авангарда см. в: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982: 72-130).

Если теперь взглянуть на обрядовый годовой цикл народной славянской культуры как на порождающий процесс, то станет ясно, что вся обрядность и все табу, в том числе и табу на обратность, имеют своей целью поддерживать и регулировать правильную генерацию как природного (вегетативного), так и социального мира. Изнаночные акты включаются только тогда, когда возникает необходимость либо обмануть противника, либо вернуться с ложного пути и начать правильную генерацию заново. Это особенно хорошо видно на примере святочного изнаночного поведения (получившего распространенное толкование в терминах карнавала), когда один годовой цикл заканчивается и начинается другой. Как раз в этот момент народная обрядность изобилует наоборотностью: наоборотность (изнаночность) и значит тут возврат к мировому генерационному узлу, в точку космической катахрезы. Тут как раз вывернутый наизнанку мех обладает магическими свойствами генеративности, 'плодородия' (поэтому каждый из участников такого обряда пытается выдернуть клочок шерсти и сохранить его как гарантию обилия, приплода и т. д.). Возврат в генерационный узел и есть возврат к началу начал, к тому моменту, где возобновляется очередной мировой цикл и начинается его новая правильная генерация. В славянской народной культуре это исходное катахрестическое состояние, это начало начал, персонифицируется в виде мирогенной инстанции, мира-божества, получившего в научной этнографической литературе имя Велеса-Волоса. При этом необходимо помнить, что все, так сказать, промежуточные генерационные узлы годового цикла обладают основными свойствами этой же исходной катахрестической мирогенной инстанции и фактически являются более или менее отчетливо выраженными ее вариантами. Поэтому и персонификации этих узлов так или иначе сохраняют и повторяют свойства (признаки) исходного божества и тоже должны рассматриваться как его варианты-ипостаси. Так объясняются, в частности, функциональные сходства с Велесом-Волосом, например, домовиков или русалок, с одной стороны, а с другой, - таких более поздних славянско-христианских божеств, ведающих генерацией мира и отдельных годовых его стадий, как,

например, Параскева-Пятница-Мокошь, св. Никола (вешний и зимний), св. Егорий (весенний и осенний), св. Илья и т. д.

Накопившийся опыт описаний и концептуализаций художественной и декларативной практики авангарда позволяет определить ее как манифестацию катахрестического сознания, сознания, локализованного в инициальной или промежуточной точке, там, где 'нет еще ничего' и 'есть уже все', где бытие и небытие слиты воедино, где нет еще никакой дифференцированности, но откуда возможен выход как в бытие (порождение мира, неких его чувственно воспринимаемых форм), так и в небытие (полное растворение и исчезновение). Таковы, во всяком случае, отчетливые и часто тематизированные на сюжетном уровне 'мертвые точки', типа: 'коромысла', 'рычага', 'безмена', 'восьмерки' и т. п. у Хлебникова, Цветаевой, Пастернака, Заболоцкого и многих других авторов (см. хотя бы: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982; Lönnqvist 1979; Faguro 1985, 1986, 1988a-b; Rister 1988). Так могут объясняться и типологические переключки авангарда с культурой барокко (см.: Смирнов 1979; Benčić 1984).

Наивно, однако, было бы считать, что авангардная катахреза самостоятельна, первична, что она - исходная (отправная) точка мировосприятия и текстопорождения. Исторически она - вторична, результат всего предшествующего культурного цикла, т.е. результат исчерпания его генеративных возможностей (так сказать, свернутости в семантический текст-универсум, в одну сплошную мифологему, уже не способную усложняться). Исчерпанность означает информативный тупик - все, что еще можно сказать (генерировать), полностью предсказуемо и оборачивается повтором известного (ср.: Смирнов 1987). Сообщение как единица коммуникации потеряло свою значимость. Тем самым потерял свою коммуникативную действенность и классический коммуникативный акт, построенный на передаче дискретных сообщений (ср. авангардные драматургические опыты с их 'экспериментами' на коммуникативных актах и с их дешифровкой составляющих коммуникацию - ср.: Падучева 1983). А это значит, что теперь потребовался не только новый тип общения, но и принципиально новая семиотика с иным семиозисом (так сказать, транссемиотическая лестница и транссемиотический коллаж).

И декларации, и художественная практика авангарда, особенно раннего периода, убеждают в том, что авангард перешел к стратегии дешифровки. В вербальных декларациях прежняя культура текстов и отчужденных языков (кодов) объявляется ложной и формулируются требования сломать ее и сбросить с 'парохода современности'. В художественной же практике эта ломка реализуется иначе: перепрочением

культуры (=совокупности текстов и кодов) вспять, по принципу палиндрома. В свете изложенной экспликации изнаночных действий народной культуры, это 'чтение вспять' играет роль акта, аннулирующего неправильную генерацию и возвращающего к исходному (или хотя бы к ближайшему) генерационному узлу. Так авангардисты, устремляясь вперед, движутся к истокам культуры и повторно открывают катахрестические генерационные узлы, что на мотивно-сюжетно-жанровом уровне выражается во вторичной актуализации, например, барокко (как ближайшего на диахронической оси 'катахрестического родственника') и наиболее архаичных мифов, в том числе и славянских миро- и культурогенных инстанций, типа: леших, русалок, кузнециков, ведунов, психопомпов, вплоть до самого Велеса-Волоса и Большой Медведицы. Но это, так сказать, первая аналитическая и сенсационная фаза. Менее очевидна и более сложна другая: новая генерация, противостоящая объявленной ложной, аннулируемой генерации культуры сообщений.

Если палиндром - вариант дешифровки, т.е. любого чтения вспять, то не трудно увидеть, что такое чтение вспять является способом получения информации из информации ('мета-информации'), а точнее - выявления моделирующего характера дешифруемого нормативного текстопорождающего устройства.

Всякая семиотическая система являет собой строго регламентированный (если не вовсе замкнутый) универсум. В пределах такого универсума допускается множество частных сообщений, информативность которых возникает за счет того, что "что-то можно не сказать" или "сказать то же самое разными способами". Но если выйти за пределы такого универсума, тогда откроется его "секрет": все, что в его рамках сказано так или иначе, - все это имеет один и тот же экзистенциальный статус, одну и ту же онтологию и одну и ту же кондицию. Говоря разное, такая система говорит только системное (по определению Якобсона, язык это то, чего на нем нельзя не сказать), внесистемное же в ее сообщениях отсутствует (так, например, барочная живопись кишмя кишит рыхлыми преувеличенными телесами и биологизмом, но даже античные боги в ней отнюдь не атлеты, эремитам же тут и вовсе нет места, и вряд ли совместимы с этой системой даже спортивные фигуры XX века). Вот это обязательное системное и есть моделирующий смысл данной системы, или, иначе, ее семиотическая значимость. Носителю системы она дана только одной стороной - содержанием своих сообщений, ее же собственная значимость невычленима (ср.: Степанов 1971: 80-116). Дабы увидеть эту значимость, надо выйти за ее пределы или сделать из нее систему-посредник. Обратное чтение превра-

щает прежний план содержания (нормативное чтение) в план выражения для иного содержания. Это иное содержание и есть содержание семиотическое. Оно отвечает на вопрос: "что есть язык, как он устроен и что он значит?" Полное описание системы должно учитывать, что и как на ней можно сообщить, что и как сообщать на ней обязательно и чего и как в ее рамках сообщить невозможно (последнее являло бы собой так называемую негативную поэтику, которая и освещала бы семиотическую значимость данной системы; показательный пример выявления такой 'негативной поэтики' разных семиотических систем, т.е. того, чего они не говорят, - творчество современного польского поэта Виславы Шимборской - см.: Faugno 1975, 1979).

Дешифровка, ведущая к коду, имеет смысл не как реконструкция системы (ее единиц и грамматики), а именно как раскрытие моделирующего (семиотического) содержания этого кода. Эту интуитивную цель авангарда Хлебников вербализует в терминах "азбуки ума", "заумного языка" и т. д. Обратное же чтение культуры реализуется, в частности, в виде буквального или сюжетного палиндрома (ср. 'биографическую' обратность от старости до рождения в его рассказе "Мирсконца" - Хлебников 1968, II IV: 239-245). Палиндром "Разин" с этой точки зрения - самое закономерное образование в рамках семиотики авангарда, независимо от того, извлекает ли он наружу фактическую семиотическую значимость языка и сообщения в его нормативном прочтении или же всего лишь мнящееся Хлебникову. Пока существенно другое: факт, что обратное прочтение даст такой же текст, но уже и иносемантический и иносемиотический (кстати, самим Хлебниковым "Разин" определяется как "двояковыпуклая речь", "двоякоумная речь" или речь "в обоюдном толкуемом смысле" - см.: Lönnqvist 1986: 300).

В анаграммах, акrostихах или в палиндромах в первую очередь отмечается их 'пространственность', в которой и усматривается их особенность и отличие от прочих, якобы линейно и однонаправленно построенных высказываний (ср.: Lönnqvist 1986: 301; Топоров 1987; Смирнов 1979: 341, где также идет речь и о времени: "Палиндромы означают обратимость времени в пространстве текста; время в линейном следовании частей течет не только от начала к концу, но и в обратном порядке; тем самым его однонаправленность нейтрализуется, оно оказывается преодоленным"). Ссылаясь на наблюдения Алексева (1951) над китайским палиндромом, несколько иначе этот вопрос ставит Лотман (1984: 19-20): "... механизм русского палиндрома состоит в том, чтобы слово видеть. Это позволяет его потом читать в обратном порядке. Происходит весьма любопытная вещь: в китайском языке, где слово-иероглиф как бы скрывает свою морфо-грамматическую структуру, чтение в про-

отивоположном порядке способствует выявлению этой скрытой конструкции, представляя целостное и зримое как скрытый последовательный набор структурных элементов. В русском же языке палиндром требует способности «видеть слова целиком», т.е. воспринимать их как целостный рисунок, своего рода иероглиф. Китайский палиндром переводит зримое и целостное в дискретное и аналитически дифференцированное, русский - активизирует прямо противоположное: зримое и целостность. То есть чтение в противоположном направлении активизирует механизм другого полушарного сознания. Элементарный факт энантиоморфического преобразования текста меняет тип соотношенного с ним сознания". Слова Лотмана о том, что 'обозримость' палиндрома "позволяет его потом читать в обратном порядке", заслуживают особого внимания.

Из этого явственно следует, что 'обозримость' или 'визуальность' - не цель, а то промежуточное звено между нормативным и обратным прочтениями (между 'пре-текстом' и 'пост-текстом'), которое, возможно, и передается в ведомство правого полушария, но для того, чтобы левое смогло прежде им же созданный текст прочесть в обратном направлении. Не исключено также, что правое полушарие 'следит' за полнотой перебираемых вспять элементов. Это станет более очевидным, если иметь в виду не графический (буквенный) палиндром, а произносимый, устный. Если учесть частые в устной речи метатезы, а иногда и палиндромы, и иметь в виду, что даже на фонетическом уровне речь не линейна, а одновременна и иерархична (ср.: Якобсон 1985: 82 и след.; ср. о симультанности текста как семантического пространства: Топоров 1983; Николаева 1987: 34 и др.), то 'обозримость' окажется естественной и для русского - но устного - палиндрома, и как таковой, как 'обозримый', он предваряет артикуляцию и фонацию. Если, далее, считать последние за акт членения, за перевод недискретного потока в дискретный, то и обратное чтение, произнесение должно быть тем более дискретным: чтобы произнести "Разин" как 'низар', слово "Разин" необходимо разбить не на слоги даже, а на отдельные 'фонемы'. Это значит, что палиндром трансформирует единицы речи в системные единицы языка и что 'пост-текст' палиндрома - текст на *langue*, и что он не 'звучащ', он всего лишь фонемичен в строгом лингвистическом смысле этого понятия (интерес Соссюра к анаграммам объясняется именно поиском элементарных системных единиц языка - ср. его слова: "... индоевропейская поэзия анализировала звуковую субстанцию слов..." - Соссюр 1977: 641). Одинаковым образом выявляют свою системную значимость и грамматические показатели, надстраиваемые

над получаемым обратным фонемическим потоком: 'мы/низар//и /летел//и/разин//ым', - в отличие от прямого порядка чтения: "Мы//низари//летели//Разиным".

Разбирая разные типы лингвистической афазии, Jakobson постулирует различие кодирующих и декодирующих операций и, в частности, говорит: "Осуществляя декодирующие операции, мы прежде всего должны уловить целое; в этом состоит глубокое различие между статусом слушающего и статусом говорящего в речевом общении. Декодирующий партнер речевого акта гораздо чаще обращается к вероятностным решениям, чем кодирующий партнер. Так, для говорящего не существует проблемы омонимии; [...] тогда как слушающий, пока у него нет опоры на контекст, борется с омонимией и вынужден прибегать к вероятностным испытаниям своих решений. Идентификация компонентов - второй этап, на котором слушающий как бы отождествляет себя с говорящим, ставя себя на его место: последовательный синтез переходит в симультанный синтез, и речевые последовательности дробятся на куски [...]" (Jakobson 1985; 293). С данной точки зрения обратное прочтение-произнесение выдает установку говорящего на слушание-декодирование, а палиндром оказывается синтезом обеих установок - говорящего и слушающего, кодирующего и декодирующего и в итоге - актом автокоммуникации (ср.: Лотман 1973). Вот тут и открывается перспектива для понимания палиндрома как диалога с самим собой при помощи такого посредника-трансформатора как правое полушарие головного мозга. Это же должно привести и к более строгому обоснованию явления катахрезы.

Авангардный говорящий субъект - это получатель в роли отправителя, слушающий в роли говорящего (см.: Фагуно 1987b). Поэтому он сообщает код дешифруемого и код (язык) играет роль речи. Ср. определение Леви-Строссом (1972: 48) Баха и Стравинского как "композиторов «кода»", Бетховена и Равеля - как "композиторов «сообщения»" и Вагнера и Дебюсси - как "композиторов «мира»": "Первые выявляют и комментируют в своих сообщениях правила музыкального языка, вторые рассказывают, третьи кодируют свои сообщения, исходя из элементов, которые сами уже представляют собой рассказ". Может показаться, что барокко и авангард синтактичны. Тем временем установка на дешифровку и код свидетельствует о другом: и первая и вторая формации трансформативны, а их различие заключается в целях трансформации. Барокко все трансформирует в знаки, а знаки - в знаки знаков (зеркало превращает внешний пейзаж в картину интерьера, а палиндром превращает уже значащее слово в значащее еще нечто). Авангард же и мир, и культуру трансформирует (эжсплиширует) в

первичное космогоническое и семиогенное состояние (Пастернаковское "Зеркало" - 1965: 114-115, как и палиндром Хлебникова, сначала все 'дробит', а затем переводит в иноранговый статус).

Дешифровке, естественно, подлежит у авангардистов и их субъект с постепенной трансформацией вспять к речегенным инстанциям и к космической 'семе' (ср. частоту мотивов языка, горла, голоса, одышек, задыхания, черепа, мозга и распятий, растворов, пере- и раз- воплощений). В этом случае "Я" авангардистов вновь обретает свое единство с макрокосмосом при том, что этот космос, - не "все сущее", а "потенция всего сущего", т.е. мировое катахрестическое состояние: 'мене ман, засни заря'.

Источники

- Иванов, Вячеслав, 1976. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград.
- Крученых, Алексей, 1973. *Избранное. Selected Works*. Edited and with an Introduction by Vladimir Markov. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Мандельштам, Осип, 1967. *Собрание сочинений в трех томах. Том первый: Стихотворения*. Inter-Language Literary Associates, Washington.
- Пастернак, Борис, 1965. *Стихотворения и поэмы*. Москва-Ленинград.
- Пастернак, Борис, 1982. *Воздушные пути. Проза разных лет*. Москва.
- Русская... 1970. *Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII в.в.* Ленинград.
- Хлебников, Велимир, 1968a. *Собрание сочинений, I*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Хлебников, Велимир, 1968b. *Собрание сочинений, II*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Хлебников, Велимир, 1971. *Собрание сочинений, IV*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Хлебников, Велимир, 1972. *Собрание сочинений, III*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Цветаева, Марина, 1980. *Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том первый*. Russica Publishers, Inc., New York.
- Цветаева, Марина, 1982. *Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том второй*. Russica Publishers, Inc., New York.
- Цветаева, Марина, 1983. *Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том третий*. Russica Publishers, Inc., New York.

Л и т е р а т у р а

- Аверинцев, С.С., 1976. Вячеслав Иванов. *Вячеслав Иванов, Стихотворения и поэмы*. Ленинград.
- Алексеев, В.М., 1951. Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании. *Памяти академика Льва Владимировича Щербы*. Ленинград.
- Баевский, В.С., 1982. Фонетика стихотворного перевода: анаграммы. *Учебный материал по анализу поэтических текстов*. Составление и примечания М. Ю. Лотмана. Таллин с. 107-113.
- Бахтин, М.М., 1972. *Проблемы поэтики Достоевского*. Издание третье. Москва.
- Бахтин, М.М., 1982. *Формальный метод в литературоведении*. Silver Age Publishing. New York.
- Белый, А., 1922. *Поэзия слова*. Петроград: Эпоха.
- Белый, А., 1983. Из книги "Поэзия слова". Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. *Семиотика*. Составление, вступительная статья и общая редакция Ю.С. Степанова. Москва.
- Bencić, Ž., 1984. Barok i avangarda. *Pojmovnik Ruske Avangarde*. 2. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb.
- Biti, V., 1987. On the Primary Sense of the Opposite Words: Semiotics and Semantics. (Доклад обсуждался 9. IV. 1987 на организованном проф. Н.-У. Gumbrecht'ом и К.Л. Pfeiffer'ом Симпозиуме "Materialities and Communication" - March 30 - April 11, 1987 - в Дубровнике и будет опубликован в материалах этого Симпозиума издательством Университета в Siegen).
- Grzędzielska, M., 1964a. Akrostych. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, VI, z. 2 /11/. Łódź, s. 150-152.
- Grzędzielska, M., 1964b. Palindrom. Raki. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, VI, z. 2 /11/. Łódź, s. 152-159.
- Деринг-Смирнова, И.Р., Смирнов, И.П., 1982. *Очерки по типологии культуры. ...-> реализм -> (...) -> постсимволизм (авангард) ->... . Salzburg.*
- Karcevski, S., 1929. Du Dualisme asymétrique du signe linguistique. *Travaux du Cercle linguistique de Prague. I*. Prague.
- Карцевский, С., 1965. Об асимметричном дуализме лингвистического знака. В.А. Звегинцев, *История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях, ч. II*. Москва.

- Ковтунова, И.И., 1986а. Асимметричный дуализм языкового знака в поэтической речи. *Проблемы структурной лингвистики* - 1983. Москва.
- Ковтунова, И.И., 1986б. *Поэтический синтаксис*. Москва.
- Cook, R., 1980. Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov. - *Essays in Poetics*, 5, 2. Keele.
- Левин, Ю., 1978. Заметки о поэзии Манделштама тридцатых годов, I. - *Slavica Hierosolymitana, vol. III*. Jerusalem.
- Леви-Стросс, К., 1972. Из книги "Мифологические". I. "Сырое и вареное". *Семиотика и искусствознание*. Москва.
- Лотман, Ю. М., 1970. *Структура художественного текста*. Москва.
- Лотман, Ю. М., 1973. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Труды по знаковым системам, VI*. Тарту.
- Лотман, Ю. М., 1984. О семиосфере. *Труды по знаковым системам XVII: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма*. Тарту.
- Lönnqvist, B., 1979. *Khlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poët"*. Almqvist and Wiksell International. Stockholm.
- Lönnqvist, B., 1986. Chlebnikov's 'Double Speech'. *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*. Edited by Willem G. Weststeijn. Rodopi. Amsterdam.
- Markov, V., 1962. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley - Los Angeles.
- Matejka, L., 1986. Chlebnikov and Jakobson's "Novejšaja russkaja poëzija". *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*. Edited by Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi.
- Николаева, Т.М., 1987. Единицы языка и теория текста. *Исследования по структуре текста*. Москва.
- Oraić, D., 1987. Kolaž - transsemiotički žanr. *Umjetnost Riječi, XXXI, 1*. Zagreb.
- Падучева, Е.В., 1983. Проблема коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла. *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*. Pod redakcją Teresy Dobrzyńskiej i Elżbiety Janus. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź.
- Панченко, А.М., 1970. Истоки русской поэзии. *Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII в.в.* Ленинград.
- Панченко, А.М., 1973. *Русская стихотворная культура XVII века*. Ленинград.

- Потебня, А.А., 1976. *Эстетика и поэтика*. Москва.
- Rister, V., 1985. Ime lika - A. Bjeli. *Pojmovnik Ruske Avangarde. Četvrti svezak*. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb.
- Rister, V., 1988. Ime lika - B. Piljnjak. *Pojmovnik Ruske Avangarde. Šesti svezak*. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb.
- Смирнов, И.П., 1979. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи*. Москва.
- Smirnov, I.P., 1984. Katahreza. *Pojmovnik Ruske Avangarde. Drugi svezak*. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb.
- Смирнов, И.П., 1985а. Два типа рекуррентности: ПОЭЗИЯ мы. ПРОЗА. *Wiener Slawistischer Almanach, Band 15*. Wien.
- Смирнов, И.П., 1985и. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака), *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17*. Wien.
- Смирнов, И.П., 1986. Катахреза. - *Russian Literature, XIX-I*. Amsterdam.
- Смирнов, И.П., 1988. Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме). *Pojmovnik Ruske Avangarde. Šesti svezak*. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb.
- Соссюр, Ф. де, 1977. *Труды по языкознанию*. Москва.
- Степанов, Ю.С., 1971. *Семиотика*. Москва.
- Steiner, P., 1982. In Defense of Semiotics: The Dual Asymmetry of Cultural Signs. *New Literary History, Vol. XII, 1980-1981*. The University of Virginia.
- Steiner, W., 1978. Language as Process: Sergei Karcevskij's Semiotics of Language. *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ed. L. Matejka. Ann Arbor.
- Топоров, В.Н., 1983. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва.
- Топоров, В.Н., 1987. К исследованию анаграмматических структур (Анализы). *Исследования по структуре текста*. Москва.
- Faryno, J., 1975. Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej. *Pamiętnik Literacki 1975, z. 4*.
- Faryno, J., 1979. Семиотические аспекты поэзии о живописи. *Russian Literature, VII - 1*. Amsterdam.
- Faryno, J., 1980. *Введение в литературоведение. Часть II*. US. Katowice.

- Faryno, J., 1981. Семиотические аспекты поэзии Маяковского. *Umjetnost Riječi, god. XXV, 1981. Izvanredni svezak: Književnost - Avangarda - Revolucija. Ruska Književna Avangarda XX stoljeća.* Zagreb.
- Faryno, J., 1985. Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" - "Царь-Девича" - "Переулочки"). *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 18.* Wien.
- Faryno, J., 1986. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова. (В этот день, когда вянет осеннее...). *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov.* Edited by Willem G. E. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi.
- Faryno, J., 1987a. Роль текста в литературном произведении. *Studia Rossica, XI.* Budapest.
- Faryno, J., 1987b. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. (Разбор одной главы из "Охранной грамоты" Пастернака). *Studia Slavica Hungaricae, XXXIV.* Budapest.
- Faryno, J., 1988a. Dešifrovka. *Pojmovnik Ruske Avangarde. Šesti svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić.* Zagreb (Русскоязычный вариант выходит параллельно в журнале *Russian Literature*, Amsterdam).
- Faryno, J., 1988b. Пушкин в "Теме с вариациями" Пастернака. *Dissertationes Slavicae, XX.* Szeged.
- Faryno, J., 1988c. Уголовный роман Алексея Крученых "Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица" [в печати].
- Faryno, J., 1988d. Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова. *Studia Rossica, XII.* Budapest.
- Faryno, J., 1988e. Поэтика Пастернака ("Путевые записки", "Охранная грамота"). *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband.*
- Faryno, J. 1988f. Транссемиотическая лестница авангарда. Дешифровка III. *Umjetnost Riječi, god XXXII.* Zagreb.
- Флоренский, П., 1986. Антиномия языка. *Studia Slavica Hungaricae, XXXII.* Budapest.
- Шульская, О.В., 1982. Функции паронимии в художественной речи. (Паронимические связи слова "дым" в русской поэзии). *Проблемы структурной лингвистики - 1980.* Москва.
- Якобсон, Р., 1921. *Новейшая русская поэзия. набросок первый.* Прага.
- Якобсон, Р., 1975. Лингвистика и поэтика. Структурализм: "за" и "против". *Сборник статей.* Москва.
- Якобсон, Р., 1985. *Избранные работы.* Москва.

Jakobson, R., 1981. Из мелких вещей Велимира Хлебникова: Ветер - Пение. *R. Jakobson, Selected Writings. III.* The Hague.

Janecek, G., 1985. Zaum' as the Recollection of Primeval Oral Mimesis. *Wiener Slawistischer Almanach, Band 16.* Wien.

Rolf Fieguth (Fribourg)

**"DER HAFER UND DER WORTZAUBER"
(ОБЕС И ВОЛХВОВАНИЕ СЛОВОМ)
BEMERKUNGEN ZU V. CHLEBNIKOV'S KRYPTISCHER
METRIK**

Seit den von Chlebnikov mitunterzeichneten futuristischen Manifesten und deren stürmischer formalistischer "Verwissenschaftlichung" in Roman Jakobsons (1921) berühmtem Aufsatz "Novejšaja russkaja poézija" hat sich das öffentliche Bild von der Poesie dieses Dichters zweifellos bedeutend modifiziert und erweitert. Aber trotz der frühen Korrekturen Jurij Tynjanovs (1928) und Nikolaj Stepanovs (1928) kann die "futuristische" Betrachtung Chlebnikovs in der wissenschaftlichen Diskussion nicht als völlig überholt und gegenstandslos gelten; vielmehr fungiert sie nach wie vor als einer der prominenten Ausgangspunkte, zu dem sich jede Kommentierung dieser Poesie in ein Verhältnis setzen muß.

Am wenigsten problematisch erscheint heute eine nachfuturistische Einschätzung von Chlebnikovs Verhältnis zur literarischen Tradition. Er gilt schon lange nicht mehr als uneingeschränkter "futuristischer" Verneiner der poetischen Tradition, sondern ist uns vielmehr als ihr ebenso eigenwilliger, wie konstruktiver Erneuerer in den Blick gerückt – etwa aufgrund der diesbezüglichen Bemerkungen Tynjanovs (1928) und Stepanovs (1928), sowie später der Monographie Vladimir Markovs (1962) über die Poeme und neuerdings der von Willem Weststeijn (1983) über Chlebnikovs produktive Auseinandersetzungen mit den symbolistischen Konzeptionen von poetischer Sprache. Man kann heute sagen, daß Chlebnikov u.a. ein eminent "intertextueller" Dichter ist: Sein Antitraditionalismus beruht nicht zum wenigsten darauf, daß er die poetische und literarische Tradition aller Epochen der russischen (und europäischen) Literaturgeschichte geradezu unerhört extensiv ausschlächtet – die Volkspoesie, die altrussischen Epochen, das rhetorische 18. Jahrhundert, dann besonders die Romantik Žukovskijs, Puškins, Tjutčevs und Lermontovs, aber auch die Epoche des Realismus mit Nikolaj Nekrasov, Aleksej Konstantinovič Tolstoj und Afanasij Fet, und schließlich den Symbolismus, ganz zu schweigen von seinen poetischen Vorstößen nach Asien und Afrika. Das Ungewöhnliche an diesem Traditionsgebrauch ist wohl die Schaffung eines eigenwilligen mythischen universalpoetischen Zeitraums, in dem die chronologischen Bruchstücke der Poesiegeschichte übereinandergewälzt sind wie nach einer geologischen Katastrophe.

Was nun aber die Diskussion von Chlebnikovs poetischer Sprache betrifft, so ist sie von den futuristischen Manifesten und von der großen Autorität Roman Jakobsons noch immer stark befangen. Die betreffende "radikalfuturistische"

Position läßt sich in aller Kürze wie folgt resümieren: Das poetische Wort muß zu sich selbst befreit werden und soll keine außerhalb seiner selbst liegenden Ordnungen mehr bedienen: keine vorgegebenen Satzbaupläne, keine vorgegebenen metrischen Zeilenschemata, und schon gar nicht eine vorgegebene gegenständliche Welt. In diesem letzteren Punkt hat Jakobsons Bemerkung von der Tendenz des poetischen Neologismus zur Gegenstandslosigkeit und zur Abwesenheit von "dinglichem Bezug" im poetischen Wort Chlebnikovs nachhaltige Wirkung gezeitigt; hier liegt noch immer Zündstoff für wissenschaftlichen Streit bei der Diskussion um Chlebnikovs Poesie.

Eine scheinbar so marginale Frage wie die nach Chlebnikovs Umgang mit Metrum und Rhythmus ist aber eng mit diesen heiklen Punkten verbunden. Abgesehen von ihrem traditionssensiblen Charakter problematisiert sie das futuristische Postulat der Befreiung des poetischen Worts vom Dienst an vorgegebenen Schemata – also vom Dienst eben an der Syntax, am Metrum und an einer vorgegebenen gegenständlichen Welt. Vgl. die futuristische Programmthese:

Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер - живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках - всякое движение: - рождает новый свободный ритм поэту. (Садок судей II, 1913; vgl. Weststeijn (1983) S. 8).

Nun gibt es bei Chlebnikov nicht wenige Gedichte, die dieses Postulat einlösen – vgl. das frühe Poem "Крымское. Записи сердца. Vol'nyj razmer" (1908) oder einen Text wie den folgenden, in dem ein metrischer Restbestand¹ nur noch zur weiteren rhythmischen Profilierung der übrigen unmetrischen Verszeileneinheiten dient:

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,

¹ Gemeint ist hier die zweite Zeile: Der Vorgang des Ausschüttens der Dinge aus dem Sack, also ein Symptom der Unordnung der Welt, ist ausnahmsweise metrisch gefaßt: es handelt sich um einen dreiebigigen Daktylus mit weiblichem Versausgang. Man kann hierin eine polemische Anknüpfung an die symbolistische Funktionalisierung von Metrum und Rhythmus als Zeichen einer höheren poetischen Ordnung (im Gegensatz zur gleisnerischen prosaischen Ordnung) der Welt sehen. Hierfür habe ich gerade keinen besseren Beleg zur Hand als Bolestaw Leśmian (1910), "Rytym jako światopogląd" (1910). Leśmian begann als russischer symbolistischer Dichter.

Solchen unmetrischen Gedichten Chlebnikovs stehen indessen sehr viele andere gegenüber – darunter die bekanntesten – in denen ein metrisches Prinzip sich besonders stark bemerkbar macht. Auf Beispiele dafür komme ich zurück.

Что мир -
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного
(1908)

In den bisher nicht allzu vielen und auch nicht allzu systematischen Kommentaren zu Chlebnikovs Umgang mit Metrum und Rhythmus ist denn auch besonderes Augenmerk auf die Beteiligung dieses Dichters am versgeschichtlichen Prozeß der Überwindung des Prinzips der metrischen Versfüße und darüber hinaus der generellen Ablösung von den metrischen Mustern zugunsten freirhythmischer Prinzipien gerichtet worden.² Nikolaj Stepanovs (1928) Bemerkung:

Многое из его дерзаний и достижений вросло в стихи Маяковского, Асеева, Пастернака. (37)

ist in ihrem prosodischen Aspekt inzwischen gelegentlich durchaus aufgegriffen und auf die Frage zugespißt worden, ob nicht Majakovskijs ungemein wirkungsvolle rhythmische Neuerungen (sein System des *akcentnyj stich*) auch auf Praktiken Chlebnikovs zurückgehen.³ Eine systematische Untersuchung dieser Frage steht freilich noch aus.

Indessen gibt es bei Chlebnikov neben und im Zusammenhang mit freirhythmischen Prozeduren auffällig viele, oft absonderliche metrische Passagen, und

² Das gilt bereits für die früheste verstheoretische Arbeit, in der u.a. auch einige Kommentare zu Chlebnikovs prosodischen Verfahren enthalten sind: Božidar (1916) [Bogdan Petrovič Gordeev], [Reprint demnächst im Wiener Slavistischen Almanach; für Hinweis und Text des Buches danke ich A.A.Hansen-Löve].

Erst recht ist Jurij Tynjanov (1924), was Chlebnikov betrifft, zunächst ausschließlich an dessen Verfahren im Rahmen eines das metrische System durch das dynamische metrische Prinzip ersetzenden *vers libre* und dessen spezieller Semantik interessiert.

Spezifischere Charakteristiken zu Metrik und Rhythmik Chlebnikovs, insbesondere zu dessen Mixturen klassischer Versmaße sowie freirhythmischer Passagen finden sich dann bei Tynjanov (1928), Stepanov (1928) und insbesondere auch bei Markov (1962). Es ist wohl sein Beispiel gewesen, das zur Einbeziehung metrischer und rhythmischer Fragen in die Interpretation von Barbara Lönnqvist (1979) geführt hat.

Erstaunlicherweise untersucht Willem Weststeijn (1983) in seiner Arbeit über die Entwicklung von Chlebnikovs poetischer Sprache metrische und rhythmische Fragen nicht.

³ Eine derartige Vermutung legt immerhin M.L. Gasparov (1974), S. 454-461, unter Hinweis auf Chlebnikov-Dichtungen nahe wie "Zuravl", "Zmej poezda", "Markiza Dézes", "Peterburgskij 'Apollon'", "Krymskoe" und "Pamjatnik", während sie von V.P. Grigor'ev (1985), S. 182 aufgegriffen und pointiert, aber nicht weiter untermauert wird [für den Hinweis auf dieses ansonsten anregende Buch danke ich Ljudmila Klotz].

Es ist übrigens anzunehmen, daß die gegenwärtigen russischen Lyriker und Verswissenschaftler sich für Chlebnikov mehr als eigenständigen Freirhythmiker und weniger als Majakovskij-Vorläufer interessieren.

zwar sowohl an der prosodischen Oberfläche, als auch solche, die bald unter freirhythmischen, bald unter anderen, expliziten, metrischen Phänomenen verborgen sind und hier als "kryptometrische" bezeichnet werden sollen. Wie noch zu zeigen sein wird, spielt bei Chlebnikov gerade das Metrische im Zusammenhang mit dem Syntaktischen, dem Semantischen und dem poetisch Gegenständlichen mitunter eine gar nicht zu unterschätzende Rolle.

Die bisher wohl ausführlichste und ehrgeizigste Darstellung von Chlebnikovs metrischen Praktiken ist in Vladimir Markovs (1962) Kommentaren zu den einzelnen Poemen integriert (um nicht zu sagen: versteckt). In sehr unauffälliger Weise verbindet er seine Beobachtungen über den Einsatz von metrischen Formen mit zentralen Verfahren der Chlebnikovschen Poetik: den alle Ebenen im poetischen Text erfassenden Verfahren der "Verschiebung" (*sdivig*), der "Primitivisierung" und der "Archaisierung".⁴ Allerdings fehlt es bei Markov an Hinweisen auf Chlebnikovs näherhin kryptometrische Verfahren.

Mir scheint nun, daß die Frage nach Chlebnikovs expliziter oder kryptischer Metrik neues Interesse im Zusammenhang mit dem generellen Problem der Semantik seiner poetischen Sprache beanspruchen kann. Ich stelle die Behauptung auf, daß zwischen der Aufdeckung von Chlebnikovs oft verborgenen poetisch dargestellten Welten und der Aufdeckung seiner (expliziten oder kryptischen) metrischen Verfahren ein ästhetischer Zusammenhang besteht. Ich meine, daß Chlebnikovs freies, "selbstgefaltetes"⁵ poetisches Wort vom Leser die ästhetische Anstrengung eines produktiven Hinausgehens (nicht: Hinweggehens) über die expliziten und suggestiven Komplikationen im Bereich von Lautlichkeit, Morphologie, Wortbildung und reflexiver Semantik erfordert, um die sich aus ihm entfaltende eigentümliche, bald ungewöhnlich hervorgehobene, bald kryptisch versteckte Metrik und eigene dargestellte poetische Welt⁶ zu entdecken.

⁴ Auf die Frage der Stichhaltigkeit von Markovs Bemerkungen über Chlebnikovs Verwendung freirhythmischer und metrischer Formen in den verschiedenen Phasen seiner poetischen Arbeit kann hier nicht eingegangen werden.

⁵ Mit "zelfgevouwen" übersetzt Weststeijn (1983) sehr anmutig das russische "samovitoe".

⁶ Die Frage der "dargestellten Welt" (Ingarden 1960) schafft unnötige Irritationen, solange man diesen Terminus einseitig mimetisch versteht. Es handelt sich gar nicht darum, die vorfindliche reale Welt abzuschildern, sondern darum, daß die literarische Kunst mit Hilfe von Sprache etwas entwirft, was nicht mehr nur papierene Wort- oder Satzbedeutung ist, sondern kraft einer besonderen Phantasieleistung des Dichters und des Lesers einer imaginativen sinnlichen ästhetischen Anschauung zugänglich gemacht ist. In diesem Sinne entfalten Chlebnikovs Gedichte oft sehr wohl eine "dargestellte Welt". Dem könnte sich auch Weststeijn (1983) anschließen – vgl. seine Bemerkung über Chlebnikovs "aufgrund von und durch Sprache fortwährend geschaffene neue literarische Welten, die mit Wirklichkeit nur sekundär zu tun hatten" (85). Dieser Sachverhalt wird übrigens, wie mir scheint, von Weststeijns Schema "signifiant-signifié-referent" nicht optimal erfaßt. Zum einen macht er keinen

Die Enthüllung des Metrums unter dem Metrum⁷ bzw. des Metrums unter dem *vers libre* bei Chlebnikov verlangt nun freilich einen Blick auf Chlebnikovs versgeschichtlichen Kontext, ehe der postulierte ästhetische Zusammenhang zwischen Metrum und dargestellter Welt zur Diskussion gestellt werden kann.

1. Bemerkungen zu Chlebnikovs versgeschichtlicher Position

Da, wo Chlebnikov metrische Formen verwendet – und das tut er oft – neigt er zu einer besonders "primitiv-schematischen" rhythmischen Aktualisierung der metrischen Vorgaben – und zwar, um seine Einstellung auf das neu geformte Einzelwort auch metrisch-rhythmisch herauszustellen, aber auch, um bei seinen Mosaiken aus unterschiedlichen syllabotonischen Formaten und Bruchstücken zeilengebrochener Prosa die erforderlichen Kontrast- und Vieldeutigkeitswirkungen zu erzielen.

Für diesen "primitivistischen" metrisch-rhythmischen Stil, der sich dann plötzlich mit einem völlig anderen Stil konfrontiert sieht, ein bekanntes Beispiel:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лилиээй пелся облик,
Гзи-гэи-гээо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Gebrauch von Cervenkas (1978) These, wonach das literarische Zeichen sich auch seinen Referenten selbst schaffen kann, zum anderen enthält das Schema keine ausdifferenzierte Begrifflichkeit für die Wahrnehmung der Möglichkeit, daß sich offenbar in unterschiedlichen literarischen Systemen die Verhältnisse allein schon im Bereich der "signifiés" und ihrer umfangreicheren Komplexionen und Verdichtungen unterschiedlich darstellen. Mit den Ingardenschen Begriffen läßt sich die Spezifik des Bedeutungsaufbaus bei Chlebnikov dahingehend bestimmen, daß bei Chlebnikov a) die sprachliche Doppelschicht und die gegenständlichen Schichten (die "schematisierten Ansichten" und die "dargestellten Gegenständlichkeiten") auch bei der entschiedensten ästhetischen Konkretisation ein sinnlich erlebbares Kontinuum bilden, als auseinander hervorgehend wahrgenommen werden, während in anderen literarischen Systemen eine gewisse Indifferenz und Fremdheit zwischen ihnen entstehen kann, und b) sprachliche Phänomene mit besonderer Intensität als Dinge und Gegenstände ("Sprach- oder Wort-Dinge") mitten unter den dargestellten nichtsprachlichen Gegenständen auftreten können. Vgl. hierzu Fieguth (1988; im Druck)

⁷ Für diese spontan in der Diskussion entstandene Formulierung danke ich Renate Lachmann.

Der metrisch-rhythmische Clou liegt hier offenkundig darin, daß nach den reimlosen und "naiv skandierten" Trochäen der ersten fünf Zeilen zwei Verse folgen, denen man auf den ersten Blick nicht recht ansehen kann, ob es sich um zeilengebrochene lyrische Prosa oder doch um metrische Formung handeln soll. Wie immer man diese letzten beiden Zeilen interpretiert⁸, ist hier ein harter Kontrast zwischen stark hervorgehobener metrischer Eindeutigkeit der ersten fünf Zeilen und metrisch-rhythmischer Mehrdeutigkeit der letzten zwei Zeilen gegeben.

Mit einer "primitiv-schematischen" rhythmischen Aktualisierung metrischer Vorgaben wie in den ersten fünf Zeilen des Gedichts verstößt Chlebnikov nun gegen die langfristig dominante Tendenz in der Entwicklung der russischen Verssprache. Im Rahmen dieser Tendenz war es nämlich gerade um die Erweiterung der Spielräume bei der rhythmischen Realisierung syllabotonischer metrischer Vorgaben gegangen. Am Endpunkt dieser Entwicklung stehen Gedichte, in denen die metrische syllabotonische Vorgabe ihren Status als regulative Norm verliert und die 'rhythmische Textrealität' metrisch mehrdeutig wird, d.h. unterschiedliche metrische Muster 'denotieren' kann. Hierfür ein unspektakuläres Beispiel:

А. Ахматова
Венеция

Золотая голубятня у воды,	6-хорей-м	- < < < < < < <
Ласковой и млеюще-зеленой;	5-хорей-ж	' < < < < < <
Заметает ветерок соленый	5-хорей-ж	- < < < < < <
Черных лодок узкие следы.	5-хорей-м	' < < < < < <

Столько нежных, странных лиц в толпе,	5-хорей-м	' < < < < <
В каждой лавке яркие игрушки:	5-хорей-ж	' < < < < < <
С книгой лев на вышитой подушке,	5-хорей-ж	' < < < < < <
С книгой лев на мраморном столбе.	5-хорей-м	' < < < < < <

Как на древнем, выцветшем холсте	5-хорей-м	' < < < < < <
Стынет небо тускло-голубое...	5-хорей-ж	' < < < < < <
Но не тесно в этой тесноте,	5-хорей-м	- < < < < < <
И не душно в сырости и зное.	5-хорей-ж	- < < < < < <

Август 1912
(Из книги "Четки" 1912-14)

⁸ Die beiden letzten Zeilen lassen sich als "Verschiebung" zu unmetrischer Prosa mit entsprechendem Übergang von metrisch-poetischem Vortrag zu einem völlig prosaischen "a parte" interpretieren, oder als dreithebige Dol'niki (hierfür setzte sich während der Diskussion Igor' Smirnov nachdrücklich ein), oder schließlich, ausgehend von der laut R.I. Avanesov (1983) auch zulässigen Betonung der Präteritalform "жнó", als fünfhebige Jamben mit männlichem bzw. weiblichem Versausgang.

Lehrbuchmäßig handelt es sich bei diesen Versen um fünfhebige Trochäen, wobei allerdings die erste Zeile mit ihren sechs trochäischen Hebungen aus dem Schema fällt. Angesichts der freien rhythmischen Aktualisierung des Schemas stellt sich aber die Frage, ob die lehrbuchmäßige Diagnose überhaupt die einzig zutreffende ist. Es wäre nämlich durchaus nicht abwegig, den Text metrisch auch auf das nicht mehr syllabotonische Schema dreiehebiger⁹ Dol'niki mit einer auffälligen Anlehnung an Anapäst und Päon zu beziehen. Diese metrische Interpretation des Gedichts ist nicht schlechter als die obige, denn bei ihr entfällt der metrische Abweichungscharakter der ersten Zeile (sechs statt fünf trochäische Hebungen); allerdings erscheint dafür nunmehr die fünfte Zeile mit ihrer völlig eindeutigen fünfhebig-trochäischen Struktur als Abweichung von dieser anderen Norm. Wichtiger als die Abwägung der einen oder anderen metrischen Interpretation ist freilich die Einsicht in die **metrische Mehrdeutigkeit dieses Verstexts**. Das Verhältnis zwischen Metrum und Rhythmus erfährt hier eine einschneidende Gewichtsverlagerung: es präsentiert sich nicht mehr als das Verhältnis von primärer metrischer Norm und sekundärer rhythmischer Normaktualisierung, sondern umgekehrt als primäre rhythmische Realität, die ihre sekundäre metrische Dimension erst selbständig – und poetisch mehrdeutig – aufruft. Ich wiederhole, daß es sich bei Achmatovas Gedicht um das Beispiel der unspektakulären Beteiligung an einer langfristigen, schon in der sog. Puškinschen Plejade einsetzenden Entwicklungstendenz der klassischen russischen Metrik und Rhythmik handelt, und zwar sozusagen um ein Exempel von metrisch-rhythmischem Impressionismus.

Chlebnikovs hart konturierten "primitivistischen" metrischen Eindeutigkeiten in den ersten fünf Zeilen von "Bobéobi pelis' guby" setzen sich von dieser automatisierten Entwicklungstendenz bewußt und provozierend ab – ähnlich verhält es sich bei den anderen Futuristen, namentlich auch bei Majakovskij. Für metrisch-rhythmische Bewegungen gegen den Strom finden wir Beispiele unter anderem bei dem Symbolisten Vjačeslav Ivanov – vgl. den Beginn von "Dve nedeli":

Силой звездных чар от века,
В дни трудов и в дни торжеств,
Посещают человека
Семь таинственных божеств.

⁹ Bei dieser Interpretation setze ich voraus, daß bei Dol'niki nicht anders als bei syllabotonischen Maßen wie Anapästen und Daktylen metrisch potentiell unbetonte Silbenschemata unter Umständen auch durch phonologisch akzenttragende Wortsilben rhythmisch aktualisiert werden können ("metrische Drückung"; "внеметрический акцент"), vor allem, wenn phonologischer Wortakzent und Satzbetonung nicht zusammenfallen. Diese Möglichkeit wird von M.L. Gasparov (1968), S.70 zugestanden – vgl. die dort zitierte Zeile:

Говорит Фома милым братьям
– während er sie in Gasparov (1974), S. 223, nicht erwähnt.

И ведут чредой священной
Тот же стройный, светлый ход,
Как впервые в храм вселенной
Совершился их приход.
[...]
1888

oder die erste Strophe von Ivanovs "Valun", in der zusätzlich einiges von Chlebnikovs Technik der Lautwiederholungen vorweggenommen zu sein scheint:

Рудой ведун отливных рун,
Я - берег дюн, что Бездна лижет;
В час полных лун седой валун,
Что, приливая, море лижет.
[...]
1905 (Ivanov 1976)¹⁰

Freilich liegen die Dinge bei Chlebnikov komplizierter als bei Ivanovs deutlichen metrischen Konturen einerseits und Achmatovas kohärentem metrisch-rhythmischem Impressionismus andererseits. Seine "primitiven metrischen Eindeutigkeiten" dienen der Erzeugung harter prosodischer Kontraste und Mehrdeutigkeiten. Ein noch vergleichsweise harmloses Beispiel für metrisch-rhythmische Kontrastwirkungen ist der Beginn der parodistischen Schauerballade "Marija Večora":

Выступы замок простер
В синюю неба пустыню.
Холодный востока костер
Утра встречает богиню.
И тогда-то
Звук раздался от подков.
Бел как хата
Месяц сотен облаков
Лаву видит седоков.
И один из них широко

¹⁰ Vgl. hierzu Chlebnikovs (1968-1972) Gedicht:

Тебе поем, Родун,
Себе поем, Бывун,
Тебе поем, Радун,
Тебе поем, Ведун,
Тебе поем, Седун,
Тебе поем, владун,
Тебе поем, колдун,
[II, 271]

Ношей белою взмахнул,
И в его ночное око
Сам таинственный разгул
Заглянул,
Из-за мела белых скул.
[...]

Hier sind stark profilierte anapästische, daktylische, amphibrachische und trochäische Schemata "mosaikartig" und oft hart nebeneinander gesetzt bzw. "montiert".

Ungleich raffinierter in seiner prosodischen Ambiguität und kontrastreichen metrischen Montagetechnik ist das sehr beziehungs- und bedeutungsreiche Gedicht "Son - to sosed" (1912), dem der Titel meines Beitrags entstammt:

Сон - то сосед снега весной,
То левое непрочное правительство в какой-то думе.
Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву,
Мера то полна овса, то волхвует словом.
1912

Dieses hintergründige Programmgedicht produziert neben seiner semantischen auch seine eigene prosodische Mehrdeutigkeit: Es präsentiert sich zunächst als unmetrisches Zeilengedicht, als "poetische Prosa" oder "eigener umgangssprachlicher Rhythmus", wie er in dem oben zitierten futuristischen Programmpunkt postuliert worden war. Aber hinter dieser ametrischen Fassade sind metrische Strukturen verborgen, zu deren Aufdeckung der Text, wie gleich noch zu zeigen sein wird, selbst auffordert:

1. Сон - то сосед снега весной,
2. То левое непрочное правительство в какой-то думе.
3. Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву,
4. Мера то полна овса, то волхвует словом.¹¹

In seiner prosodischen Ambiguität geht dieser Text jedenfalls mehrfach über Achmatovas metrische Mehrdeutigkeit hinaus: Er oszilliert nicht zwischen zwei metrischen Vorgaben, sondern zwischen metrikfreiem Rhythmus ("lyrischer zeilengeborener Prosa") und fünffältiger kryptischer metrischer Formung.

¹¹ Die "kryptischen" Versmaße der Zeilen sind 1. 2-füßiger Chorjambus; 2. 3-füßiger Pëon 3 plus 2-füßiger Jambus; 3. 4-füßiger Jambus plus 4-füßiger Amphibrachys; 4. 3-füßiger Trochäus.

2. Verborgene Metrik und verborgene dargestellte poetische Welt

2.1. Zur Semantik von "Son - to soseď"

Um die Funktion dieser prosodischen Vieldeutigkeit besser zu verstehen, müssen wir uns das Gedicht etwas näher auf seine poetische Semantik hin anschauen.

Der reimlose und scheinbar unmetrische Text versetzt drei "Sprach- oder Wortdinge", nämlich "*son*, *kosa* und *mera*", in jeweils zwei stark kontrastierende, "zusammenhanglose" dargestellte Situationskontexte: *son* an die Grenze von Schnee und Frühling bzw. in ein Parlament; *kosa* in die fragmentarische Beschreibung eines Mädchens bzw. in die Grasmahd; *mera* in die Welt bäuerlicher Gerätschaften und Produkte (Kornscheffel, Kornmaß) bzw. in die Verslehre. Ich komme gleich auf diesen Punkt zurück, da er von poetologischer Relevanz auch für die Frage nach dem Metrum bei Chlebnikov ist. Entscheidend für die Einschätzung auch der prosodischen Natur dieses Texts ist aber erst einmal die Einsicht in seinen generellen Bedeutungs- und Beziehungsreichtum.

Hierzu genügen vielleicht ein paar Andeutungen: Die im Sinne einer "gegenständlichen Konsequenz" (Ingarden) weit auseinanderliegenden dargestellten Situationen sind durch ein vielfältiges Geflecht von Assoziationen miteinander verbunden: "*son*" assoziiert das "Schlafgras" "*son-trava*" [Opium]¹²; das "Gras" kehrt metaphorisch im Haarzopf (*kosa*) und explizit im "geschnittenen Gras" wieder, und der Haarzopf (*kosa*) in der Sense (*kosa*); dem Gras ist wiederum die "Grasfrucht" Hafer im Scheffel (*mera*) zugeordnet. Zugleich wird hier eine kleine poetische Mythologie der Jahreszeiten entworfen: Schnee für den Winter, explizite Nennung des Frühlings, Grasmahd im Frühsommer, Zeit des geernteten Haferkorns im Herbst. Schließlich ist hier in den Wortmotiven *son*, *kosa* und *mera* wohl auch eine Assoziation an das epochentypische Motiv von Eros und Thanatos (russ. fem. *ljubov'* und *smert'*) gegeben: *son* ist von altersher sowohl der Liebesschlaf als auch der "Bruder des Todes"; *kosa* ist zugleich erotisches Motiv (Haarzopf des Mädchens) wie traditionelles Attribut des Todes (Sense); es ist nicht auszuschließen, daß heimlich sogar das Wort *mera* ("Maß") auf das "Stundenglas" als das andere Attribut des Todes verweist.

All diese Bedeutungskomplexionen dienen dem Entwurf einer ebenso phantastischen wie suggestiven poetisch dargestellten Welt, an der die Wörter *son* (Schlaf, Traum [Opiumpflanze?]), *kosa* (Haarzopf, Sense) und *mera* (Kornmaß,

¹² So zumindest der Kommentar in der Ausgabe Chlebnikov (1986), 663. Sollte diese Wortassoziation (*son*-, *son-trava*) zutreffen, läge es vielleicht nahe, den "Schnee" auch im Sinne des Kokains zu verstehen. – Die Lautgestalt von *son* enthält übrigens auch den Chlebnikovschen Neologismus *so* ("Vereinigung"), der aus "soedinenie" bezogen wurde; – vgl. Weststeijn (1983), 24.

Versmaß, [Stundenmaß?]) als dargestellte Wortdinge direkten gegenständlichen Anteil haben.

Von den dargestellten gegenständlichen Situationen verweist die "linke labile Regierung in irgendeinem Parlament" 'kryptisch' auf die sprachliche Ebene zurück: "*pravitel'stvo*" assoziiert paronymisch-metaphorisch Chlebnikovs Theorie des "*pravlenie zvukov*" ("Regierungsgewalt" der Laute)¹³, in diesem Fall bezogen auf die Phoneme des ersten Wortes *son*, welche die übrigen Wörter der Zeile lautlich gleichsam "illegal regieren" ("*levoe pravitel'stvo*") :

Сон - то сосед снега весной

d.h. in die ersten beiden Zeilen ist ein Kommentar zum poetischen Verfahren hineingeheimnißt.

Entsprechend will die letzte Zeile als **Kommentar zur prosodischen Ambiguität des Textes** verstanden werden. Danach wäre der Text zum einen in ein Maß geschüttetes Futterkorn – etwas sehr Gegenständliches und Nahrhaftes also, und zugleich wohl auch 'in Verszeilen gefaßte Laut- oder Buchstabenkörner', also in jedem Sinne 'Prosa'¹⁴, zum anderen enthielte er "metrischen Wortzauber".¹⁵ Betrachtet man aufgrund des Hinweises auf den "metrischen Wortzauber" den Text noch einmal, so entdeckt man, wie schon gesagt, daß jede Verszeile sich auch metrisch interpretieren läßt. Zu diesem Zweck muß der Leser über die "zeilenprosaische" Oberfläche des Texts hinausgehen und die kryptometrische Formung rekonstruieren. Dieser eine geheime Appell zum Hinausgehen über eine Oberfläche verbindet sich mit mehreren ähnlichen anderen. Explizit ist der Appell zum Hinausgehen über die einfache Bedeutung der Wörter oder Wortdinge *son*, *kosa* und *mera*. Implizit ist der Leser gehalten, über die bruchstückhafte Oberfläche der dargestellten Welt hinauszugehen und die eigentümlichen Kohärenzen ihres vielsagenden Sinnzusammenhangs wiederherzustellen.

2.2. Das Metrum, die Syntax und die "Welt" in "Ja videl vydel"

Ein analoges Verfahren läßt sich in Chlebnikovs bekanntem spätem Gedicht "Ja videl vydel" (1920) aufdecken. Hier wird das "kryptische" Verfahren der

¹³ Vgl. Chlebnikov in "Наша основа": "Если взять слова чаша и чоботы, то обоими словами *правит, приказывает звук Ч* [...]" ; s. Weststeijn (1983), 23

¹⁴ Chlebnikov schreibt in "Наша основа": "Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, *заменяющих семена слова*." vgl. Weststeijn (1983), 61 (meine Hervorhebung – R.F.)

¹⁵ Das metrische Thema in dem 'Maß, das mit dem Wort zaubert' holt sich innerhalb des Gedichttexts semantische Verstärkung in einer anderen Bedeutung von "*duma*", welches außer dem russischen Parlament auch noch eine ukrainische Volksballade bezeichnen kann.

metrischen Montage allerdings nicht von zeilengebrochener Prosa verdeckt, sondern von einer "primitiven" eigenen metrikartigen und reimartigen Technik, welche die semantischen und lautlichen Komplikationen einzelner Wörter besonders hervortreibt und ihre überraschenden lautlichen Beziehungen profiliert:

Я видел	1-амфибрахий ¹⁶
Выдел	1-хорей
Весен	1-хорей
В осень,	1-хорей
Зная	1-хорей
Знои	1-хорей
Синей	1-хорей
Сони.	1-хорей
А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	3-ямб д
Полет бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб	1-ямб
Из губ	1-ямб
Свернув	1-ямб
Свой локоть	1-амфибрахий
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога	3-ямб ж
Путь	-
Петь.	-
Сосни,	1-ямб
Летая,	1-амфибрахий
Сосне	1-ямб
Латая	1-амфибрахий
Очи голубые	3-хорей ж
Узлами	1-амфибрахий
Северных бровей	3-хорей м
И голубей.	2-ямб м
В стае	1-хорей
Сто их.	1-хорей

(1920)

Die explizite prosodische Oberflächenstruktur dieses Textes ist, nicht zuletzt kraft ihrer sozusagen schwundmetrischen Durchformung, von recht hoher Geschlossenheit: Das Prinzip der klassischen metrischen Verszeile ist hier in den meisten Fällen offenbar – nicht ohne parodistische Nebengeräusche – auf eines

¹⁶ Die Bezeichnung der metrischen Verhältnisse folgt der in der russischen Verswissenschaft üblichen Notierungsweise. Die Zahlen geben die Zahl der Versfüße an; der Versfußbezeichnung folgt dann gegebenenfalls die Benennung des Versausgangs: "м" für männlichen, "ж" für weiblichen und "д" für daktylischen Versausgang.

ihrer wesentlichen Grundprinzipien reduziert: auf den letzten Versfuß¹⁷, der u.a. durch seine Reimwirkung (oder andere Lautübereinstimmungen) das herkömmliche Verszeilenende markiert.

Die Selbständigkeit und Vollständigkeit der kurzen Verszeilen wird durch die zwischen ihnen bestehenden Lautähnlichkeiten (Reime) sowie die dadurch provozierten einzelwortsemantischen Mehrdeutigkeitseffekte abgesichert, von denen hier nur einige genannt seien: *Vydel* ist auf diese Weise nicht nur ein eindeutiges substantivisches Akkusativobjekt zu *videl*, sondern imitiert sekundär eine das *videl* parodierend verstärkende "sinnlose" Präteritalform eines nichtexistierenden Verbums *vyder*¹⁸. Das Reimpaar *věsen - vosen'* scheint die sinnvollen syntaktischen Beziehungen zwischen den Wörtern durch eine "sinnlose" Vertauschung der Palatalisierung von "v" in *věsen* durch die Palatalisierung des "n" in *vosen'* zu bestreiten. *Soni* kann sich auf den Frauennamen "Sonja" oder auf *son'* ("Schlaf; schläfriger Zustand") beziehen. *Golubej* entfaltet volle drei Bedeutungen – als Genitiv Plural des Substantivs *golub'*, als Komparativ des prädikativen Adjektivs *goluboj* und schließlich als Imperativ des Verbums *golubet'*. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Kurzzeilentechnik die magischen Lautbeziehungen zwischen den Bedeutungseinheiten hervorhebt, die ihrerseits deren paradigmatische Bedeutungsvielfalt maximal zum Vorschein bringen.

Gegen die Geschlossenheitstendenz der Kurzzeilen werden allerdings ästhetische Gegenkräfte mobilisiert, die in erster Linie von der Syntax ausgehen: Der 29-zeilige Text gliedert sich in fünf Sätze, deren meist ausgeprägt hypotaktische Struktur in ästhetisch aktivem Gegensatz zu den Atomisierungstendenzen der Kurzzeilen steht. Es ist die verschrobene poetische Syntax, die hier einen klaren Appell an den Leser zum Hinausgehen über die Isolation der Einzelwörter und zur aktiven Entdeckung einer verborgenen anderen prosodischen und semantischen Ordnung enthält. Die verborgene andere prosodische Ordnung kann man sich etwa wie folgt vorstellen:

Я видел выдел весен в осень,	4-ямб ж
Зная зной синей сони [Сони].	4-хорей ж

¹⁷ In der Diskussion ist mit Recht auf die besonders in der formalistischen Verwissenschaft der Epoche obwaltende Tendenz zur Überwindung der Lehre vom Versfuß hingewiesen worden. Gerade in der originalen typographischen Gestalt dieses Texts wird aber unübersehbar mit dem Versfuß gespielt. – Ein Beispiel dafür wird in Anm. 20 entwickelt.

¹⁸ Bei Zaliznjak (1977) sind folgende Komposita des Simplex *деть* verzeichnet: *за-деть*, *надеть*, *под-деть*, *раз-деть*, *вз-деть*, *воз-деть*, *о-деть*, (mit einigen hiervon abgeleiteten weiteren, doppeltpräfigierten Komposita), und *про-деть*. Ein Kompositum *вы-деть* entspräche nicht nur vollkommen den Wortbildungsregeln dieser Serie, sondern es könnte in älteren Sprachstufen oder Dialekten sogar unter Umständen als durchaus existierend nachgewiesen werden.

А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	2-пеон 2
Полет бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб из губ свернув свой локоть	4-ямб ж
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога путь петь.	4-ямб ж
Сосни, летая,	2-ямб ж
Сосне латая	2-ямб ж
Очи голубые	3-хорей ж
Узлами северных бровей	4-ямб м
И голубей.	2-ямб м
В стае сто их.	2-хорей ж

Ich behaupte nicht, daß diese oder eine auf ähnliche Weise rekonstruierte kryptometrische Struktur die "eigentliche" prosodische Struktur des Gedichts sei. Sie wird aber durch Rhythmus und Satzmelodie des Texts, so wie er in seiner Originalversion explizit typographisch gestaltet ist, auf ambivalente Weise suggeriert und entworfen; es ließen sich gewiß auch andere Notierungen dieser verborgenen metrischen Struktur denken. In der aufgedeckten kryptometrischen Ordnung des Texts bleibt die durch die expliziten Kurzzeilen vorgegebene stark konturierte, "primitiv-schematische" rhythmische Realisierung der kryptischen Metren jedenfalls sehr weitgehend erhalten.¹⁹ Die Aufdeckung dieser latenten langzeiligen metrischen Ordnung "unter" der expliziten kurzzeiligen Segmentierung des Texts vermehrt auch keineswegs seine Eindeutigkeit. Im Gegenteil trägt sie zu der überraschenden Einsicht bei, daß das in der originalen typographischen Anordnung anscheinend einzige erhaltene Prinzip der klassischen Verszeile – die klare Markierung ihres Endes – hier eben ironisch gesetzt ist, wenn sich die anscheinenden Versenden zu längeren Verszeilen zusammenfügen.

Die künstlerische Funktion der latenten "anderen" metrischen Ordnung beruht auf der Signalisierung einer "anderen" semantischen Ordnung des Texts, die hinter der Magie der lautlichen und einzelwortsemantischen Beziehungen zwischen seinen Lexemen verborgen ist. Sie zaubert eine poetische dargestellte Welt hervor, deren fließende und dennoch sinnfällige Gegenständlichkeit wie aus einem Gewirr von über- und ineinandergemalten Konfigurationen auftaucht und darin auch wieder verschwindet: In den Herbst ist der Frühling verschränkt, in den blauen Traum eine blaue Sonja. Im Mittelpunkt steht eine schäferlich-mythologische Szene, in der an einem von Kiefern umringten *locus amoenus* ein

¹⁹ Eine Ausnahme bildet u.a. die Zusammenfassung der beiden im Original einsilbigen Verszeilen "Путь/Петь" zu einem jambischen Versfuß am Ende der kryptometrischen Langzeile in vierhebigen Jambus mit weiblichem Versausgang. Auf diese Weise wird ein lautlich wie rhythmisch komisch-grotesker Reimeffekt zu der eine gleichartige kryptometrische Langzeile abschließenden "локоть" geschaffen.

Du – eine Tänzerin – überrascht wird, die erschrocken ihren marmorweißen Ellenbogen vor den Mund hält.²⁰ Die Szene ruft unüberhörbar das grotesk formulierte Entzücken des lyrischen Ich hervor: "Весной улики Бога / Путь петъ". Die kleinräumige Situation wird sogleich in andere räumliche Dimensionen verschachtelt – z.B. in einen weiten Landschaftsraum am Meer ("в изгиб изгиб" kann auch als "in die Biegung von Buchten" verstanden werden) bzw. in einen kosmisch-planetarischen Raum (die Tänzerin tanzte, bzw. vollführte wörtlich einen "Flug der Ferse", auf dem "Bällchen des Gestirns"). Die Erstarung der Tänzerin wird in eine Flugimagination transformiert und der Naturraum der Szene wird anthropomorphisiert – die Kiefern erhalten Augen – bzw. animalisiert: Aus dem Blau der den Kiefern angehefteten Augen steigt ein Schwarm von Tauben auf.²¹ Diese poetische dargestellte Welt ist so wenig "vorgegeben" und so wenig vorhersagbar wie die bunt gemischten metrischen Muster (Versfüße bzw. Zeilenformate) sowohl des Originaltexts als auch seiner kryptometrischen Ordnung. Sie ist im Gegenteil inkohärent und instabil wie ein halbfigürliches Gemälde der Epoche oder wie eine Traum- bzw. Rauschgiftvision – aber sie hat eine eigentümliche sinnliche Suggestionskraft, die zu den Laut- und Sinnabenteuern der Einzelwörter hinzukommt. Freilich – und das ist die These des Beitrags – blüht die sinnliche Gegenständlichkeit von Chlebnikovs dargestellter poetischer Welt, ebenso wie ein Gutteil seiner Metrik, im Verborgenen, und beide wollen durch die gleiche ästhetische Anstrengung entdeckt werden.

"Для него [...] не существует раздельно вопроса о "метре" и о "теме" " schrieb Tynjanov 1928. (Chlebnikov (1968-72) I, 1, 25f.)

²⁰ In der originalen typographischen Gestalt des Texts wird die dargestellte Szene der Tänzerin, die ihren Tanz abbricht, auch metrisch profiliert – u.a. wird die auffallende "Einfüßigkeit" der ersten Zeilen zunächst nur bis zu der Passage durchgehalten, wo metonymisch von "der" Ferse der Tänzerin auf dem Bällchen des Gestirns die Rede ist: Die zwei Versfüße der neunten Zeile heben die metonymische Einzahl "der Ferse" auf, während die Zeilen 10-13 metrisch den schnellen Tanz und sein stockendes Ende markieren. In der kryptometrischen Anordnung des Texts wird dieser metrische Ikonizitätseffekt verwischt, wenn auch nicht gänzlich beseitigt.

²¹ Es ist möglich, daß das Naturthema auch hier wieder auf die "Natur der Sprache" zurückführen, und die Augen an den Kiefern 'Worte als lebendige Augen des Geheimnisses' sein sollen – vgl. Weststeijn (1983), 18 f.

Literatur

- Achmatova, A.
1965 *Sočinenija*, t. 1, o.O. (München)
- Avanesov, R.I.
1983 *Orfočičeskij slovar' ruskogo jazyka*. Moskva.
- Božidar
1916 *Raspevočnoe edinstvo*. Moskva.
- Červenka, M.
1978 *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München.
- Chlebnikov, V.V.
1968-72 *Sobranie sočinenij*, t.1-4. München.
- Chlebnikov, V.V.
1986 *Tvorenija*. Moskva.
- Fieguth, R.
Ingarden a sprawa "istoty liryizmu", (Krakau; im Druck).
- Gasparov, M.L.
1968 *Ruskij trechudarnyj dol'nik XX veka. Teorija sticha*. Leningrad.
- Gasparov, M.L.
1974 *Sovremennij ruskij stich. Metrika i ritmika*. Moskva.
- Grigor'ev, V.P.
1985 *Grammatika idiosilija. Velimir Chlebnikov*. Moskva.
- Ingarden, R.
1960 *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen (2. Aufl.).
- Ingarden, R.
1968 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen.
- Ivanov, V.
1976 *Stichotvorenija i poëmy*. Leningrad (Bibl-ka poëta. M. serija).
- Jakobson, R.
1921 *Novejšaja ruskaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov. Texte der russischen Formalisten, II*, hg. Wolf-Dieter Stempel. München 1972, 18-135.

- Leśmian, B.
1910 Rytm jako światopogląd. *Szkice literackie*, hg. idem. Warszawa 1959.
- Lönnqvist, B.
1979 *Khlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poét"*. Stockholm.
- Markov, V.
1962 *The Longer Poems of V. Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles.
- Stepanov, N.
1928 Tvorčestvo Velimira Chlebnikova. In: *Chlebnikov (1968-1972)*, 33-64.
- Tynjanov, Ju.
1924 *Das Problem der Verssprache*. München 1977 (hg. und übersetzt von Inge Paulmann).
- Tynjanov, Ju.
1928 O Chlebnikove. In: *Chlebnikov (1968-1972)*, I, 1, 19-30.
- Weststeijn, W.G.
1983 *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*. Amsterdam.
- Zaliznjak, A:A.
1977 *Grammatičeskij slovar' russkogo jazyka*. Moskva.

KRLEŽAS MASKIERTER MOSKAUER TEXT

1926 veröffentlichte Miroslav Krleža seine Reisebeschreibungen *Ausflug nach Rußland (Izlet u Rusiju)*. Dieser Band ist aus voneinander unabhängigen Reisebeschreibungen und essayistischen Texten zusammengestellt, die zuvor in Zagreber Zeitungen und Zeitschriften erschienen waren und die sich nur zu einem Teil auf den Aufenthalt des kroatischen Schriftstellers und jugoslawischen Kommunisten in Moskau von Anfang März bis Mai 1925 beziehen, zum andern Teil aber Notizen über eine mit Unterbrechungen verbundene Reise in Richtung Moskau darstellen, deren wichtigste Etappen Aufenthalte in Wien und Berlin schon im Herbst 1924 waren (vgl. Flaker 1987). Der Text, der Gegenstand dieser Erörterung ist – *Die Maske des Admirals (Admiralova maska)*, zum ersten Mal in der Zeitschrift "Obzor" am 3.10.1925 veröffentlicht) – nimmt innerhalb von *Ausflug nach Rußland* deshalb eine besondere Stellung ein, weil er die Gattungsstruktur einer Reisebeschreibung weit überschreitet und wir ihn eigentlich als eine durch eine Reisebegegnung motivierte *Novelle* betrachten können (vgl. dazu etwa Tolstojs *Novelle "Luzern"*).

Bei einer kritischen Betrachtung von *Ausflug nach Rußland* ist die Funktionsbestimmung von Reisebeschreibungen in der Situation der Mitte der 20-er Jahre hervorzuheben. Krleža reiste nach Rußland als Schriftsteller, aber auch als bekannter Kommunist, als Angehöriger einer *illegalen* Partei, und wurde in dieser Eigenschaft offensichtlich auch in der sowjetischen Republik aufgenommen, denn er war bei den Sitzungen des V. Plenums des Exekutivkomitees der Komintern (21.3.-6.4.1925) anwesend (Flaker 1984:23) und Lunačarskij empfing ihn (Kalezić 1975:27). Die in *Ausflug nach Rußland* zusammengestellten Texte lassen dieselbe Absicht erkennen wie die Reiseberichte jener europäischen Schriftsteller, die in den zwanziger Jahren die Sowjetunion besuchten, um mit der Darstellung ihrer dortigen Eindrücke der weitverbreiteten antisowjetischen Propaganda entgegenzutreten und die Errungenschaften der sozialistischen Revolution und des sowjetischen Staates anhand von Beispielen aus dem sowjetischen Alltag und seiner Kultur zu propagieren (z.B. E.E.Kisch, *Zaren, Popen, Bolschewiken*, 1927; W.Benjamin, *Moskau*, 1927; E.Toller, *Quer durch*, 1930 u.a.). Diese Art von Reisepublizistik gab es auch in der kroatischen Literatur: August Cesarec, Delegierter auf dem IV. Komintern-Kongreß (1922), verfaßte eine Reihe von Zeugnissen über die russische avantgardistische Malerei und das Theater jener Jahre.

Was Krležas Texte jedoch von einer Reihe solcher Berichte unterscheidet, ist die Wahl eines Erzählers, der sich auf der einen Seite als Zeuge der sozialen und

kulturellen Veränderungen in Rußland vorstellen möchte, auf der anderen Seite aber – als illegaler Reisender in der Sowjetunion – die politischen Ziele seines "Ausfluges" nicht aufdecken will. Krleža selbst verbarg seine Anwesenheit auf der Komintern-Sitzung zwar nicht, doch verschwieg er seine Gespräche mit sowjetischen politischen Funktionären (über die beispielsweise der bayerische Kommunist Toller ausführlich berichtete). Analog schuf Krleža die Position eines **ästhetisierenden Erzählers und Reisebeschreibers**, der sich von der Rolle eines Zeitungsreporters distanziert und über seine Eindrücke berichtet, indem er seine Aufmerksamkeit auf "geheimnisvolle Farben, Gerüche und Klänge" richtet, wobei dieses synästhetische Prinzip auch im Untertitel des Fragments *Eintreffen in Moskau (Ulazak u Moskvu)* unterstrichen wird.

Auch im Text *Die Maske des Admirals*, der fast gänzlich einem 'Sonderlingscharakter', dem ehemaligen Admiral Vruble, gewidmet ist, stellt sich der Erzähler als ein Reisender vor, der sich in erster Linie für Kunst interessiert. Seine Bekanntschaft mit Vruble, einem der "Gestirgen", wird dem Interesse für eine "Sammlung wunderbarer Kupferstiche aus dem 18. Jahrhundert"¹ zugeschrieben, und in einem eingeschobenen Fragment über das Schicksal eines russischen Emigranten in Zagreb motiviert der Erzähler diese Bekanntschaft mit dem Kontakt zu einem kroatischen Grafen, bei dem er "einige altertümliche holländische Schränke aus dem 17. Jahrhundert" besichtigte und "kulturgeschichtliche" Gespräche führte (S.111). Demgemäß ästhetisiert Krleža den Raum ikonisch, in dem der Admiral wohnt, ebenso wie die Wohnung des "schwachsinnigen Grafen" in Zagreb, wobei schon dort der Vergleich mit einem "Wachsfigurenkabinett" (S.109) auffällt, was ähnlich bei der Porträtierung Vrubels auftaucht ("Wachsfigur", S.112); dabei stellt er diesem geschlossenen Raum mit der einstmaligen Interieurkultur ("Makart-Lampe", S.109) den offenen Raum der Moskauer Straßen als Raum einer großstädtischen Dynamik gegenüber, die an expressionistische Ikonographie erinnert:

Schwarze Wogen von Menschen, in der gelben Abenddämmerung mit den massiven schwarzen Kuppeln der Stadt über den Kirchtürmen und Antennen in einer bläulichen dunstigen Perspektive, schwarze regennasse Fahnen und Straßenlärm, all das war ein unruhevolles und bewegungsreiches Bild. (S.113-114)

Diesen offenen Raum kennzeichnet auch sowjetische Emblemik: rote Fahnen, "rote jakobinische Partei-Kopftücher" (S.115), doch findet sich auch in diesem Raum das Porträt "[...] einer bürgerlichen Witwe mit einem schwarzen

¹ Krleža (1926: 110), vgl. auch die Übersetzung einer späteren Textvariante (Übs.: Božena Begović) in: Krleža 1968

Trauerschleier, einem sentimentalen Gesicht, wie es die Witwen auf den Genrebildern der achtziger Jahre auf einem Gemälde zu 'Allerheiligen' haben" (S.115).

Die abschließende Szene des Moskauer Straßenraums endet mit einem abendlichen Totentanz, "gespenstischen Konturen eines erregten Tanzes zuckender unbekannter Schatten und Erscheinungen", und mit dem Anblick eines Zuges des Blindenvereins, in dem sich die Emblematisierung der "roten Fahnen" mit einer Berufung auf die religiöse Tradition ("ein Zug von Pilgern") und ikonischen Elementen verbindet, die die Malerei Repins assoziieren (vgl. "Prozession im Gouvernement Kursk" in der Tret'jakov-Galerie), und schließlich **theatralisiert** sich dieser Zug klanglich mit einer direkten Allusion an die Oper "Boris Godunov". In diesem Zusammenhang erhält der abschließende Satz, der sich auf die Szene mit den Blinden bezieht, eine besondere, nahezu symbolische Bedeutung:

Die Blinden schritten singend durch das Schneegestöber, und jene waagerechte rote Fahne bewegte sich langsam vorwärts und entschwand in der Ferne im grauen Getriebe der Straße. (S.110)

Dieses überraschende Grau, das der Emblematisierung des Rot gegenübergestellt und mit dem Eingangsakzent des Totentanzes verbunden ist, erinnert an Bruegels "Gleichnis von den Blinden" (Neapel, Museo Nazionale), das auch als Fragment der "Niederländischen Sprichwörter" (in einer Berliner Sammlung) zu sehen war. Bruegel wird im übrigen in *Ausflug nach Rußland* bei der Darstellung des Roten Platzes auch namentlich erwähnt.²

In diesem Text zeigt sich deutlich ein Gegensatz einerseits zwischen der Neigung des Erzählers zu einer Ästhetisierung des Statischen, Morbiden und im wahren Sinne des Wortes – verbunden nämlich mit einer sterbenden Klasse – Dekadenten und andererseits seinem 'Blick von unten', den der Leser bereits im Novellenzyklus *Der kroatische Gott Mars* (*Hrvatski bog Mars*, 1922) kennenlernen konnte. Diesen 'Blick von unten' verkörpert in *Die Maske des Admirals* ein Zagreber Kleinbürger, Schuster Majdić ("šoštár Majdić"), und sein Konflikt mit dem russischen Emigranten von X ("fon Iks", S.111); er kulminiert in einer Polyphonie von Stimmen aus dem Volk in einer Szene in der Moskauer Straßenbahn. Diese Polyphonie entwickelt sich zu einem **pro et contra** der Vieltimmigkeit um die Frage eines Verbots (oder einer Erlaubnis), Klebebilder zugunsten der Internationalen Hilfe für Revolutionäre anzubringen, wobei Krlježas 'Admiral' das **Prinzip von Ordnung und Verbot** vertritt. Gerade dieser Polyphonie verleiht Krlježa eine klassenbezogene Bedeutung:

² Auf den Eindruck, den Bruegels Malerei gerade am Anfang von Krlježas Reise nach Moskau in seinen Texten hinterließ, habe ich bereits hingewiesen; vgl. Flaker (1982: 787-788; 1985: 286).

In diesen Stimmen riefen Scharen von Roten und Weißen, die Interessen von Herren und Sklaven, Bojaren und Leibeigenen [...].
(S.117)

Im zentralen Teil des Textes, den Dialogen des Autor-Erzählers mit einem Vertreter der Entmachteten, legitimiert sich Krleža als Anhänger der Revolution und ihrer Errungenschaften: in den Dialog mit Vrabel führt er seine Parabel über die Emigranten als "armselige Don Quijotes" (S.111) ein, er betont die "mittelmäßige Einfachheit" (S.112) im Lebensstandard der Massen, wie er sie unterwegs bemerkt hatte, als Kontrast zum "auffallenden Pauperismus" und dem "sichtbaren Elend, von dem die westlichen Großstädte wimmeln" (S.112). Darauf hatte Krleža schon im Kapitel *Berliner Impressionen (Berlinske impresije)* nicht ohne Einfluß der Groszschen Ikonizität (vgl. Flaker 1987) hingewiesen. Im Gesamtzusammenhang von *Ausflug nach Rußland* korrespondiert *Die Maske des Admirals* wiederum einem anderen, ausgesprochen novellistischen Fragment *Im fernen Norden (Na dalekom sjeveru)*, in dem der entmachteten Familie der früheren Sägewerksbesitzer und dem typischen Modell des russischen Intelligenzlers als einem "Wirrkopf im Sinne des russischen Fin de siècle" (S.85) der nunmehrige Direktor des Sägewerks gegenübergestellt wird, ein ehemaliger Arbeiter und Kommandant der roten Kavallerie, der ebenfalls wie nach dem Modell der sowjetischen Literatur der zwanziger Jahre konzipiert ist und besonders an die Figuren in "ledernen Jacken" in Pil'njaks *Das nackte Jahr (Golyj god)* erinnert:

Während diese russischen tschechowschen Intelligenzler entweder wirklich in der Emigration oder sehnsuchtsvoll-sentimental emigrantisch gestimmt sind, ist dieser Wasiljew ein Boxer, der *zuschlug, weil er recht hatte* [...]. Er baut Badezimmer, veranstaltet Kinovorstellungen und läßt am Sonntagnachmittag seinen Phonographen mit einer Rede von Lenin laufen, und alle Fuhrleute und Holzfäller und Arbeiter von der Gattersäge nennen ihn Wasjka und glauben an ihn.
(S.96)³

Eine solche Kontrastierung gibt es in *Die Maske des Admirals* nicht. In diesem Text findet sich keine charakterologische Opposition; sie ist ersetzt durch die

³ Auch ist Krležas graphische Hervorhebung der Aktivität der "ledernen Jacken" mit ihrer kein Hindernis kennenden Energie ("es gibt nichts, was nicht zu machen geht, - denn es geht nicht, nichts zu machen"; Pil'njak 1976: 160) ein für Pil'njak charakteristisches Verfahren. In bezug auf eine Reihe von Vertretern der russischen Literatur der 20er Jahre erwähnt Krleža während seines Moskauer Aufenthalts den "Kult der stillen bäuerlichen Energien eines Pil'njak" (1926: 104) auch ausdrücklich.

Opposition: entmachtete Klasse vs. Volk, wobei der Charakter des Menschen aus dem Volk als Träger der (technischen, zivilisatorischen, kulturellen) Revolution bereits vorgegeben ist.⁴ Daher auch die Konzentration des Autors auf die Gestaltung des Admirals Vruble als eines kompletten Charakters, nicht nur eines Vertreters des Ancien régime, sondern auch eines Menschen mit einer Biographie, mit "familiären" Beziehungen, der in einem ästhetischen und kulturgeschichtlichen Raum angesiedelt und in einer gewissen Weise, soweit das die literarische Gattung der Novelle zuläßt, psychologisch motiviert ist. Dabei ist gewiß am wichtigsten, daß Vruble trotz der ganz zweifellos kritischen Einstellung des Autors gegenüber einem Vertreter der besiegten "Klasse" im Dialog mit dem – eben diesen Autor vertretenden – Erzähler als gleichberechtigter Gegner gestaltet ist und seine Dialogpartien ernstzunehmen sind! Das kommt besonders im Hinblick auf das "Straßenbahnpublikum" zum Ausdruck. Nach der Bemerkung des Admirals, "wie verzweifelt und traurig alle diese Gesichter sind", bildet die Entgegnung des Autor-Erzählers, sie seien "müde, aber nicht traurig" (S.115), kein ausreichendes Argument, und erst die Teilnahme zweier "Jakobinerinnen" am Streit um die "Klebebilder" und ihre Kontrastierung mit der unerwarteten Intervention des Admirals, der sich an einen Polizisten im Namen der "Gleichberechtigung" der Bürger und der gesetzlichen Bestimmungen wendet, stellt ein Gleichgewicht her, hinter dem die Demaskierung des 'Admirals' erfolgen kann.

Der grundlegende Text endet, wie wir bereits wissen, mit dem Zug der Blinden und einer Berufung auf Sverdlov,

der zu seinen Freunden auf dem Totenbett vom großen Glück der Menschen sprach, denen es gegeben war, diese wunderbaren Tage zu erleben, in denen die Menschheit aus dem Schlaf zu erwachen begann (S.118)⁵

- die eigentlich in diesem Zusammenhang unangemessen und ironisch klingt. Es folgt ein Epilog, in dem der Autor den 'Admiral' endlich demaskiert: der 'Admiral', wie er im Text aufgrund seiner Selbstcharakteristik gestaltet ist, ist eigentlich eine *mystifizierte* Person. Er war während der zaristischen Zeit ein Werkzeug konterrevolutionärer Repressionen. Und nun kommt die *Pointe* der ganzen Novelle, wie das einem novellistischen Text auch entspricht. Aus "sicheren Quellen" erfuhr nämlich der Autor-Erzähler die folgende Tatsache über den 'Admiral':

⁴ Die Reihenfolge der Veröffentlichung der Texte im Buch entspricht in diesem Fall der Chronologie ihres Erscheinens in der Presse. Der Text *Im fernen Norden* war schon am 19.9.1925 in "Obzor" veröffentlicht worden.

⁵ Jakov Sverdlov, ein namhafter Partei- und Sowjetfunktionär, starb am 16.3. 1919, und seine Aussage vor dem Tod wurde zum Topos der sowjetischen Publizistik.

Er überprüfte als Agent der GPU meine Meinung über die russische Emigration und den Inhalt meiner russischen Eindrücke. Ich dachte über die Emigration negativ und über die russischen Verhältnisse kritisch und vorwiegend günstig. (S.118)⁶

Im Lichte dieser Pointe muß man den ganzen Text noch einmal von neuem lesen. Der "negative Held" – wenn es uns gestattet ist, einen häufigen Begriff der sowjetischen Kritik zu verwenden – ist in Wirklichkeit ein Agent und Provokateur, und schon die bloße Tatsache, daß in der epilogischen Pointe die Glaubwürdigkeit eines der Hauptthemen, die ja ein wesentlicher Bestandteil seiner Charakterisierung waren, negiert wird, nämlich die "Ermordung seiner Frau, einer kurländischen Baronin", führt zur Schlußfolgerung über eine Automystifizierung des Admirals und damit über die Fiktivität dieser Figur.

Gerade dieses Thema der polizeilichen Repression, so sehr sie auch am Ende gezeugnet wird, führt uns eigentlich in den maskierten Text Miroslav Krležas ein, der im Grunde nicht nur dem Bestehen eines repressiven Apparates, sondern auch dem Schaudern vor seiner Entfaltung gewidmet ist. Die einleitende "Geschichte" des Admirals über die "Ermordung seiner Frau" verbindet sich mit dem Thema der gemeinsamen Gänge und Fahrten durch Moskau, in dem die zentrale Stelle die Lubjanka einnimmt – der bekannte Sitz des Repressionsapparates. In dem Dialog, der sich auf die Spontaneität der "Bewegung der Massen" (Zug zu Ehren des toten Sowjetpräsidenten und aserbeidschanischen Dichters und Revolutionärs Narimanov)⁷ bezieht und in dem der Admiral als Quelle dieser 'Spontaneität' auf das GPU-Gebäude hinweist, findet sich ein wichtiger Kommentar des Autor-Erzählers, den wir vollständig zitieren:

Sergej Michajlowitsch Wrubel sprach diese drei letzten Buchstaben mit einer so mystischen Betonung aus, mit einem derart fast tragischen Beiklang, daß auch ich meinen Blick unwillkürlich auf die hellgelb erleuchteten Fenster dieses vielstöckigen Hochhauses an der Lubjanskaja Ploschtschad warf, auf dessen Tympanon hoch oben ein transparenter, in der Nacht beleuchteter Globus mit einem roten Äquator und den Symbolen der proletarischen Diktatur: Hammer und Sichel steht. Diese drei Buchstaben werden in ganz Rußland mit großem Ernst ausgesprochen, und die Bedeutung dieses Begriffs

⁶ Die Erscheinung der "Gestrigen" im sowjetischen Repressionsapparat bemerkte einige Jahre später auch der polnische Dichter Antoni Słonimski und stellte dem Leser auf einem Empfang in der polnischen Gesandtschaft "Baron Steiger" als jetzigen "Gepisten" vor. Vgl. die kroatische Übersetzung Słonimski (1933: 102).

⁷ Anhand von Narimanovs Todesdatum ließ sich Krležas Aufenthalt in Moskau datieren. Vgl. Flaker (1984: 423).

"GPU" ist so inhaltsschwer, daß er in Dramen und Filmen als *tragischer Effekt im letzten Akt* eingesetzt wird. *Die Rolle der GPU in der zeitgenössischen russischen Dramatik entspricht der Rolle des Fatums in der alten klassischen Tragödie, und wenn die GPU auf der Bühne erscheint, sind alle Gegner verloren.* (S.114, hervorgehoben vom Verf.)

Es ist nicht schwer festzustellen, auf welchen "Effekt im letzten Akt" sich Kriežas Kommentar bezieht: aus dem Kapitel *Das Moskauer Theaterleben (Kazališna Moskva)* wissen wir bereits, daß Krieža bei der Premiere der von Mejerchol'd inszenierten Komödie Érdmans *Das Mandat (Mandat)* zugegen war. Die Komödie, in der die Zeitgenossen eine "soziale Maske" bemerkten und die Schauspieler als "Gestalten aus einem Wachsfigurenkabinett" betrachteten, endet mit einem "Bild des 'Jüngsten Gerichts' über die 'Gestrigen'" eigentlich mit einer Replik auf Gogol's "Auflösung des Revisors"⁸ einer Drohung mit (polizeilicher) Repression, einer scheinbaren zwar, aber dennoch mit dem abschließenden Eindruck von einem Fatum, dem sich der "Gegner" nicht entziehen kann!

Eine nur etwas früher eingeführte Aussage stammt zwar nicht vom Autor-Erzähler, sondern von dem mystifizierten Charakter, doch diese gleichberechtigte dialogische Aussage erscheint uns im Lichte der späteren Entwicklung in der sowjetischen Gesellschaft als besonders wichtig:

- Es gab einmal eine Zeit, in der ein Stückchen Dörrfisch eine erst-rangige Delikatesse war und sich die Hungernden erhoben und die Staatsgewalt stürzten. Ich habe aber ganz den Eindruck, daß wieder eine Zeit kommt, in der ein Fisch (ein stinkender und fauliger Fisch) eine Delikatesse sein wird! Dann werden sich wiederum die Hungernden erheben und die Staatsgewalt stürzen! Heute herrscht über Rußland ein Triumvirat (Bronstein, Dschugaschwili, Dserschinski), und nach einem Triumvirat dauert es nicht lang bis zum ersten Konsul! Haha! Und man weiß ja, was nach dem 18. Brumaire kommt! (S.113)

Ist das eine authentische mündliche Aussage des mystifizierten Admirals, der in Klammern die Machthaber nennt: Trockij, Stalin und Dzerzinskij – mit einem Anklag an die Theorie der "permanenten Revolution" und mit einer direkten Berufung auf den "Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte" von Marx? Daran, daß ein Mensch, der eben noch erklärt hatte, er habe "so ein kommunistisches Manifest" nur bis zur "siebten Seite" gelesen, Marxens Text zu Fragen der Französischen Revolution kannte, können wir wahrhaft zweifeln – oder wenigstens an der Authentizität der Angaben des Autors. Auf die französische Revolu-

⁸ Vgl. Rudnickij (1969: 338-344)

tion als Modell einer Revolution berief sich Vrubel auch vor dem Gebäude an der Ljubjanka mit seinen Ausführungen über die Möglichkeiten einer Manipulation mit den Massen:

- Haben Sie die Geschichte der Französischen Revolution gelesen? Hat nicht die Pariser Straße Robespierre noch zwei Wochen vor seinem Tod zugejubelt? Was wissen Sie, was die Straße ist? (S.114)

Doch ist der Vergleich der russischen Revolution mit anderen Revolutionsmodellen eigentlich für Krleža selbst charakteristisch. Beim Betrachten des bereits erwähnten Sägewerksdirektors "im fernen Norden" erinnert sich der Autor an "Cromwells Panzerreiter"⁹, und schon in seinem Text *Der Leninismus auf den Moskauer Straßen (Lenjinizam na moskovskim ulicama)* vergleicht er Lenins Mausoleum mit Napoleons "Gruft im Invalidendom" (S.100) und führt damit schon hier das Motiv des Thermidorianismus ein. Gemäß diesem Parallelismus erhalten in der genannten "Straßenbahnsituation" in *Die Maske des Admirals* zwei Arbeiterinnen das emblematische Kennzeichen "roter jakobinischer Partei-Kopftücher" und werden in der Polyphonie der Stimmen beständig getrennt als "Jakobinerin" und "zweite Jakobinerin", in der Art der Nennung der auftretenden Personen in einem Theaterprogramm, bezeichnet.

Wenn wir alle diese Motive in *Die Maske des Admirals* miteinander verbinden, kommen wir zu dem Schluß, daß Krleža in diesem Text, besonders in den Dialogpartien, seine eigene Stimme maskierte – voller Bangen um das Schicksal der Revolution und Ahnungen von ihrem "Thermidor". Vrubels dialogische Aussagen – wenigstens einige von ihnen – drücken so in gleichberechtigten Dialogen Meinungen von Krležas alter ego aus und ähneln damit dem späteren Verfahren des polnischen "Rußland-Ausflüglers" Antoni Słonimski, der in einer betonten Weise die Meinung eines "Skeptikers" der Meinung eines "Enthusiasten" gegenüberstellte, wenn er von den Verhältnissen in Sowjetrußland sprach.

Der Dialog zwischen dem Parteipublizisten Miroslav Krleža und dem Schriftsteller Miroslav Krleža ist auch sonst auf den Seiten von *Ausflug nach Rußland* zu spüren. Hier wollen wir nur zwei Ausschnitte anführen. In seinem Text *Einige Worte über Lenin (Nekoliko riječi o Lenjinu)* ist Krleža ein ausgesprochener Publizist, obgleich er behauptet, daß der Abschnitt "außer informativen keine anderen Präntentionen" habe (S.129). Die Projektion in die Zukunft ist hier wirklich optimal:

⁹ Der Vergleich der russischen Revolution mit Cromwell rührt gewiß von Krležas Kenntnis des Dramatexts *Oliver Cromwell* von Lunačarskij her, den Krleža später in der Zeitschrift "Danas" (1934) als Zeichen seiner Achtung gegenüber dem verstorbenen Kommissär und Funktionär veröffentlichte.

Die Erde wird in unseren Tagen (1926) zu einer relativ sehr kleinen Kugel, deren Äquatorgürtel kaum einige Reisetage beträgt. Die Entfernungen sind vollkommen überwunden [...]. Raum, Zeit, Klima, Wasser, Winde, Bodenschätze, Kapital, Geld, Waren, Maschinen, Zugtiere gelangen im Laufe des 20. Jahrhunderts unter die Herrschaft des Menschen.

Der Mensch wird im 21. Jahrhundert frei, und die Erde leuchtet und lebt wie ein sorgfältig gepflegter Park mit Wasserfällen, Meeren und Wäldern. (S.140)

Hier brechen wir das Zitat aus diesem begeisterten Fragment, das mit einer Apologie Lenins endet, ab und fahren fort, indem wir noch einmal (vgl. Flaker 1984:437) den betont literarischen Text *Frühlingsankunft (Dolazak proljeća)* mit Reflexionen des Autors vor dem Moskauer Chemischen Institut zitieren, das die Ankunft einer auf die Wissenschaft gegründeten Zukunft verheißt:

Export und Import werden ausgeglichen sein, und alle statistischen Tabellen werden vieltausendmal stärker sein als die heutigen Tabellen. Es wird kein englisches Pfund und keinen Dollar mehr geben, aber dennoch werden immer noch irgendwelche launenhaften und unordentlichen Menschen leben und dem Wind lauschen, wie er mit kahlen Zweigen in der Vorfrühlingszeit klopft. Diese Menschen werden der Auswurf und das Gespött der Chemischen Institute sein, doch sieh an, sie werden horchen, wie das Gras in den Beeten sprießt und ob der Wind vielleicht nach Kirschblüten duftet. Spatzengezwitzcher und den Flug banaler Wolken werden diese Verrückten mit achtenswerter Aufmerksamkeit beobachten. Sie werden die Trauer des Frühlings fühlen mit dem Bewußtsein, daß der Mensch ein Komplex von Heiterkeit, blauen Perspektiven an einem Frühlingsmittag und Bewegung in der Zeit ist, was nichts anderes bedeutet als einen unablässigen Bilderfall und herabstürzende Farben und Gerüche und Stimmen, und seine Sehnsucht ist nur eine der bunten Lügen und scheinbaren Geschehnisse. (S.129)

Krleža ist hier von neuem ein ästhetischer Reisebeschreiber, der beim Betreten Moskaus den "geheimnisvollen Farben, Gerüchen und Klängen" nachgespürt hat und nun ein Zamjatinsches Bangen für das Schicksal des Individuums und der Kunst in der standardisierten Zukunft einer nach dem sozialistischen Projekt geordneten Menschheit zeigt. Gerade ein solcher Erzählschriftsteller ahnte, als er seine dialogische und polyphonische Novelle entwickelte und in ihr seine skeptische Stimme maskierte, schon 1925 den kommenden Stalinschen Thermidor der russischen Revolution.

Aus dem Kroatischen von Heide Zimmermann

Literatur

Kreža, M.

1926 *Izlet u Rusiju*. Zagreb: Narodna Knjižnica.

1968 *Requiem für Habsburg. Erzählungen*. München: Piper.

Flaker, A.

1982 Pisac i galerija. *Forum XXI*, 10-12, 785-794.

1984 *Ruska avangarda*. Zagreb: SN Liber/Globus.

1985 Pisatel' i galerija. *Slavanske kul'tury i mirovoj kul'turnyj process*. Minsk: Nauka i tehnika.

1987 Berlinski intermezzo Miroslava Kreže. *Revija (Osijek)* 27, 5, 426-434.

Kalezić, V.

1975 *Pokret socijalne literature*. Belgrad: Nolit.

Pil'njak, B.

1976 *Izbrannye proizvedenija*. Moskau: Chudožestvennaja literatura.

Rudnickij, K.

1969 *Režisser Mejerchol'd*. Moskau: Nauka.

Stonimski, A.

1933 *Moj put u Rusiju* (Übs. J. Benešić). Zagreb: Zabavna biblioteka.

DAS VERDECKTE FRAGMENT (PUŠKIN, ACHMATOVA, PASTERNAK)

1. Das Spannungsfeld zwischen Fragment und Totalität¹, in dem literarische Texte seit dem Autonomwerden des Fragmentarischen in der Ästhetik der Moderne stehen, ist durch die einander ausschließenden, aber auch wechselseitig bedingenden Pole des Vollendeten und des Unvollendeten bestimmt. Die Fragment-Theorie in Deutschland und Frankreich hat das Fragment vor allem im Bezug auf seine totalisierende Gegeninstanz zu bestimmen versucht, sodaß Dällenbach und Hart Nibbrig in ihrem Fragment-Buch zusammenfassend feststellen konnten: "Erstens: das Fragment, ob es sich von der Totalität abstößt oder auf sie integrativ bezieht, ist von ihr unabhängig nicht zu denken; zweitens: im Bezug oder im erklärten Nicht-Bezug aufs Ganze bestimmt sich das Wesen des Fragments je verschieden." (1984:14f). In dieser einer disjunktiven Logik unterworfenen Perspektive steht der Text, wenn er als fragmentarischer bestimmt ist, unter dem Vorzeichen des Fragmentarischen und bleibt demselben verhaftet, mag das Fragmentarische selbst einem Ganzen verpflichtet sein oder nicht; gelöscht würde diese Markiertheit erst in der – für die Fragmente der Moderne nicht mehr denkbaren – Aufhebung in einem Ganzen.

Dennoch scheint es einen spezifischen Typ von Texten zu geben, die unter gewissen Bedingungen als sowohl fragmentarische wie auch totalisierende bestimmbar sind, die sich einerseits als (auf ein Ganzes bezogenes und wiederum auch nicht bezogenes) Fragment, andererseits als ein (teilbares und auch nicht eigentlich mehr teilbares) Ganzes erweisen. Solche Texte mit einer **doppelt dialektischen Einstellung auf Fragment u n d Totalität** sind in bezug auf die dominante semantische Kategorie "Vollendung des Textes" weder markiert noch unmarkiert. Sie bleiben ambivalent. Es sind Texte mit variabler Grenze, mit verdeckt veränderlichem Status.

Eine der literarhistorischen Voraussetzungen für das Auftreten der anvisierten Zwittertexte ist die Überwindung des geschlossenen Werkbegriffs und die Existenz eines sich emanzipierenden, im Sinne Schlegels positivierten Fragmentbegriffs. Dieser Emanzipationsprozeß vollzieht sich in der russischen Literatur mit einem gewissen cultural lag – nach Vorstufen in Sentimentalismus und Vorro-

¹ Der vorliegende Beitrag knüpft in bezug auf die Konzepte 'Fragment' und 'Totalität' an den neueren Diskussionszusammenhang, wie er in dem von Dällenbach und Hart Nibbrig herausgegebenen Sammelband (1984) vorgestellt wurde, an.

mantik – bekanntermaßen im eigentlichen Sinn erst mit Puškin². Fragmentation, im 18. Jahrhundert als Normverletzung und Defekt verstanden, ist nun konstruktive Qualität³, sodaß z.B. ein Texttitel wie "Otryvok" positiv konnotiert ist.

Gerade die Tatsache, daß der Fragmentbegriff der Zwittertexte der Totalitäts-Vorstellung noch stark verpflichtet ist – im Gegensatz zu dem als reines Fragment schon entstehenden Schlegelschen "Fragment aus der Zukunft" – reflektiert den Ort ihrer Entstehung an der Grenze des ästhetischen Paradigmenwechsels.

Nachdem in dieser Schwellensituation der Texttyp des fragmentarisierend-totalisierenden Zwittertexts durch Puškin konstituiert ist, wird er zu einer vom spezifischen literarhistorischen Hintergrund ablösbaren Genreform, die auch in anderen literarischen Kontexten funktioniert und z.B. zitathaft benutzt werden kann.

2. Von den insgesamt sieben Beispielen aus Puškins Lyrik sollen zunächst die beiden frühesten Texte paradigmatisch vorgestellt werden. Es handelt sich um zwei der bekanntesten Gedichte des jungen Puškin: "Derevnja" (1819) und "K Čaadaevu" (1818). Beide Gedichte, Beispiele der Agitationslyrik der beginnenden Dekabristen-Ära, wurden den zeitgenössischen Rezipienten zuerst in Manuskript und Abschriften bekannt und hatten in dieser Form enorme politische Brisanz.

Beide Texte stellen jeweils ein von gesellschaftskritischem Impetus getragenes und in ihm gipfelndes Ganzes dar. Der Wechsel des Textstatus vom Ganzen zum Fragment und die damit einhergehende Bedeutungsveränderung erfolgte beim Erstdruck, durch den das im Text verborgene Fragment **bloßgelegt** wurde.

Derevnja wurde von Puškin selbst 1826 in gekürzter Form zum Druck gegeben (Puškin 1937, II, 2:1053ff), ohne den kritischen zweiten Teil, der den Angriff auf die Ausbeutung der Leibeigenen durch die Gutsbesitzerschaft und Andeutungen über die tyrannische Selbstherrschaft des Zaren enthielt (in ungekürzter Länge erschien das Gedicht erstmals 1856 im Ausland, 1870 in Rußland). Der fragmentarische Rest war jedoch ein Ganzes: strukturell in bezug auf Strophik, Syntax, Reim, Intonation etc., thematisch in der Beschreibung ländlicher Idylle, eines dem Rückzug des romantischen Dichters in die schöpferische Einsamkeit dienenden locus amoenus – Lob des Landlebens in der auf Horaz zurückgehenden in der russischen Literatur konventionalisierten Form, nun allerdings in romantischer Transformation.

² vgl. dazu Sandomirskaja (1979) und Frenkel (1984).

³ Dieser Wandel ästhetischer Wertung kann wohl mit der Ablösung des primären durch einen sekundären Stil (vgl. Smirnov 1977) parallel gesehen werden. Die modellbildende Funktion der Kategorien 'Anfang' und 'Ende' in Abhängigkeit vom jeweiligen Kulturmodell mußte hier mitbedacht werden, vgl. Lotman (1966).

Der Wechsel des Textstatus geht mit einer fundamentalen Änderung des Textsinns einher. Der für sich stehende erste Teil ist als eine Form reiner Lyrik lesbar; beide Teile zusammengenommen bilden eine komplexe antithetische Struktur mit veränderter, zum Politischen hin verschobener Dominante; der zweite Teil unterlegt dem ersten einen sonst nicht vorhandenen Sinn, die Entlarvung der ländlichen Idylle. Dem sich verändernden Textsinn korrespondiert die Titeländerung, die Puškin beim Wiederabdruck des Fragments vornahm: "Uedinenie"/"Einsamkeit" (1937 II, 1:567); gleichzeitig referiert dieser Titel auf den sich verändernden Textstatus, die Fragmentierung: "Uedinenie" im Sinne von Absonderung, Vereinzeln; d.h. man hat es mit einem Verfahren zweifacher Auto-Meta-Beschreibung (avtometaopisanie, mit einem Begriff von Timenčik 1975) zu tun. Parallel dazu ändert sich der epochengeschichtliche Status des Texts: steht das Fragment deutlich innerhalb der Koordinaten des romantisch-individualistisch Lyrischen und in der horazischen Gattungstradition, so ist das Ganze synkretistisch – es verweist in der Thematik der schöpferischen Einsamkeit, aber auch im 'Sturm und Drang' der politischen Aussage auf die Romantik, stellt sich jedoch gleichzeitig auch in die klassizistische Tradition der graždanskaja lirika.

Puškin behielt bei der Publikation von "Derevnja" den Bezug aufs Ganze deutlich bei: die weggelassene lange Strophe ist durch ein Textäquivalent (ėkvivalent teksta, vgl. Tynjanov 1963:22f) von vier Zeilen Auslassungspunkten repräsentiert. Dieses für Puškin charakteristische Verfahren indiziert die Komplexität des Gedichts: kompositorisch und thematisch ein geschlossenes Ganzes, zitiert es gleichzeitig ein übergeordnetes anderes Ganzes mit herein. Der Verweis auf die doppelte Lesbarkeit ist hier im Textäquivalent – wenn man so will, einem reinen Kryptogramm – formal verankert.

Ähnlich verhält es sich mit dem Sendschreiben *K Čaadaevu*, das ohne Puškins Einverständnis und Redaktion und ohne seinen Namen erstmals 1829 gedruckt wurde, wobei der Redakteur die fünf Schlußverse, nämlich die die Herrschaftskritik enthaltende Pointe, wegließ (Puškin 1937 II, 2:1042) – möglicherweise nach dem durch Puškin selbst vorexerzierten Muster. Übrig blieb also wieder ein Fragment im einfachsten Sinne: Bruchstück eines vollständig gewesenen Ganzen. Auch dieses Fragment erwies sich als eigenständige Totalität: es besitzt eine vollständig durchgeführte pathetische rhetorische Struktur und stellt syntaktisch-intonatorisch eine gerundete Einheit dar. Ein uneingeweihter Leser konnte es durchaus als affirmatives patriotisches Gedicht lesen. Der neue Sinn war dem ursprünglichen gegenläufig. In der publizierten Form schien der Text ein abgeschlossener zu sein, wurde als solcher rezipiert und auch viermal nachgedruckt. Er enthielt nur eine unbestimmte Andeutung einer potentiellen Fortsetzung, denn die drei Punkte am Ende deuten wohl eine gewisse Offenheit an, sind aber nicht zwangsläufig als Hinweis auf das umfassendere Ganze zu werten,

sondern können ein bloßes intonatorisches Ausschwingen bezeichnen (wie in anderen Puškin-Gedichten⁴), bleiben also ambig.

3. Für die Definition des postulierten Texttyps sind folgende Aspekte konstitutiv:

- Die Doppelfunktion der Texte beruht in erster Linie auf einer spezifischen Segmentierung: einer dem Text eingeschriebenen **zweifachen Ausrichtung auf ein Ende**. Es gibt eine **Soll-Bruchstelle**⁵ die das erste Ende markiert und den Text in zwei Teile teilt. Dieses Ende kann transzendiert werden, fungiert dann im Rahmen des Gesamttextes als deutlich wahrnehmbare Strukturgrenze, Zäsur. Die Finalstruktur ist als solche markiert, gleichzeitig aber auch ihre Vorläufigkeit. Der **beendete Text ist zugleich ein fortzusetzen** – in Abgrenzung vom 'einfachen' Fragment, das als fortsetzbarer Text⁶ zu betrachten wäre. Die Sollbruchstelle stellt in erster Linie eine thematische Zäsur dar: thematische Umakzentuierung oder unerwartete pointenhafte Wendung ("K Čaadaevu") oder Antithese ("Derevnja").
- Der Text enthält ein **doppeltes semantisches Potential**, und die Textkonzeption ist von vornherein **auf zwei unterschiedene Sinntotalitäten angelegt**, wovon etwa Ideologie oder Stilsystem tangiert sein können. Der Titel ist jeweils so allgemein-unspezifisch, daß er für beide Sinnvarianten stehen kann.
- Die Doppelgesichtigkeit der Texte ist ein **textinhärentes Merkmal** derart, daß sie von der konkreten (und möglicherweise wechselnden) Autorintention abkoppelbar ist. Dies wird am Beispiel der nicht vom Autor veranlaßten Teilpublikation von "K Čaadaevu" augenfällig und betrifft natürlich besonders die posthume Textedition.
- Die Doppelgestalt der diskutierten Texte ist an ihre Realisation als **Manuskript** oder als **gedrucktes Werk** geknüpft (sieht man einmal davon ab, daß die ungedruckten Texte oft auch mündlich verbreitet waren). Das Manuskript-Ganze unterscheidet sich also durchaus physisch vom gedruckten Fragment. Trotzdem werden hier **beide Textgestalten als ein Text** betrachtet. Der dabei zugrundegelegte Textbegriff abstrahiert vom materialen Träger, ist

⁴ vgl. jene Puškin-Texte, die mit drei Punkten enden und dabei ohne Fortsetzung sind, wie "Čto v imeni tebe moem" oder "Iz Pindemonti".

⁵ - ein aus der Technik stammender Begriff.

⁶ Vgl. z.B. einen Fall wie Puškins "Egipetskie noči", wo Brjusov sich zur Fortsetzung ge- oder be-rufen fühlte. Daß es sich bei diesem Text im übrigen natürlich um keinesfalls 'einfache' Strukturen handelt, zeigt beispielsweise die Abhandlung "The Cleopatra Cycle" bei Frenkel (1984).

zweischichtig in einem Sinne, wie ihn M.Čudakova in ihrer Arbeit "Pečatnaja kniga i rukopis" (1979)⁷ dargelegt hat.

In diesem Sinne bewirkt z.B. der Rezeptionsakt des unbefugten Redakteurs, der den Puškinschen Text fragmentarisch druckt, eine Veränderung der Textfunktion in der beschriebenen Weise, berührt aber den Textkörper als solchen nicht.

- Der Statuswechsel zwischen Fragment und Totalität erfolgt bei der ersten Drucklegung. Dabei scheint die Erstveröffentlichung des kürzeren Textes eine Bedingung für das Auftreten dieses Texttyps zu sein. So ist der Teiltext ein verdecktes Fragment im Sinne von 'noch nicht entdecktes' Fragment; im Gesamttext ist ein verdecktes Fragment im Sinne von 'wieder zugedecktes' Fragment enthalten.
- Getrennt davon ist die Frage zu sehen, ob der Gesamttext vor dem Erstdruck als Manuskript (bzw. in mündlicher Fassung) bekannt war oder erst nachträglich publik wurde. Im Gegensatz zur Fragment/Totalität-Einstellung in der Produktionsphase, wo für den Autor der Text ja immer Doppelttext ist, betrifft dies die Fragment/Totalität-Funktion in der Rezeptionsphase und hängt z.B. auch von Faktoren wie Druckkultur, Liberalität der politischen Kultur u.ä. ab. Im ersten Fall hat der Text für den Kenner der Gesamtfassung (bzw. für den "shrewd Aesopian reader", den Loseff 1984:21 – und nicht nur er – in der russischen Kultur ausmacht) sofort sein Doppelgesicht und ist nur für den uneingeweihten Leser des Fragmentarischen bar. Im zweiten, häufigeren Fall tritt der Text zunächst als vermeintliche Totalität, als verdecktes Fragment an die zeitgenössische Öffentlichkeit und erweist sich später – u.U. erst posthum⁸ – eindeutig als das Fragment eines umfassenderen Ganzen.

⁷ Der Schriftsteller produziert für zwei Schichten des literarischen Prozesses: Manuskripte (Entwürfe, Briefe, Tagebücher), einem kleinen Kreis zugänglich, und Gedrucktes, allgemein zugänglich. Der handschriftliche Text kann, muß aber nicht, in die Schicht des Gedruckten überwechseln (S.9); in der Moderne mit dem Kulturimperativ des Archivierens ist die Tendenz zur sukzessiven, gerade auch posthum erfolgenden Publikation groß.

Jeder Text, ob in Manuskript- oder späterer Druckform, durchläuft zwei Phasen (S.7f): die Phase des "schöpferischen Potentials", in der das Textpotential akkumuliert wird (S.29), bis zur Fertigstellung; dann die Phase des "Textpotentials", in der die kommunikative (oder autokommunikative) Funktion ausgespielt wird. Mit nachträglicher Veränderung kehrt der Text immer wieder in die Phase des schöpferischen Potentials zurück. Der Text im Zeitalter der Massenkommunikationsmedien entzieht sich allerdings dem Willen des Autors (S.8). Die zweite Phase umfaßt Prozesse wie Aufbewahrung, Sammlung und Restauration der Handschriften, bytovanie der gedruckten Texte, (wissenschaftliche) Benutzung (S.30f).

Die Freisetzung des Textpotentials in der Rezeption kann den Text funktional verändern, nicht aber textologisch (S.12).

⁸ Unter textologischen Gesichtspunkten heben sich die Fälle, in denen das Manuskript fest umrissene Textkörper bereithält (Reinschrift, belovoj oder perebelennyj avtograf), von den anderen ab, in denen der Entwurf noch keine festen, fertigen Konturen gewonnen hat

Ohne genauen textologischen Analysen die Relevanz abzusprechen, könnte man die Zwittertexte als "offene Kunstwerke" spezifischen Typs betrachten und diesen Ansatz in der von Eco gewiesenen Richtung auf das Konzept "Kunstwerk in Entstehung" hin radikalieren. So ließe sich eine frühe Vorstufe desselben in Puškins Manuskript-Werk ausmachen. Das moderne "Kunstwerk in Entstehung" ist ein vom Autor unvollendet belassenes Werk, dessen Vollendung durch den Rezipienten im Akt der Rezeption vorgeplant ist. Die Realisation im Rezeptionsprozeß ist somit Teil des Werks. Es soll nun keineswegs behauptet werden, Puškin habe bewußt ein solch prozeßhaftes Kunstwerk geschaffen. Aber man kann füglich sagen, daß sein Werk diese Prozeßhaftigkeit in sich trägt, den Ergänzungs- und Vollendungsprozeß ermöglicht, herausfordert, ja zur vollen Ausschöpfung des Textpotentials seiner womöglich bedarf.⁹

4. Der postulierte Texttyp erscheint in insgesamt drei Varianten, die durch eine jeweils verschiedene Begründung der doppelten Anlage des Textes als Fragment und Totalität konstituiert werden. Es lassen sich unterschiedliche Gründe denken, welche natürlich häufig, wie Autorintentionen überhaupt, im Dunkeln liegen. Spekulationen über das Faktum der Textkürzung müssen jedoch an der Textstruktur festzumachen sein.

Die Fragmentation kann zum einen außerästhetisch pragmatisch veranlaßt sein.

4.1. Beispiel dafür ist erstens, wie angedeutet, die politische Zensur. Daß sein Sendschreiben an Čaadaev von einem Unbefugten eigenmächtig, angeblich mit dem Einverständnis des anonym bleibenden Autors, zudem noch gemischt mit fremden, aber demselben 'Anonymus' zugeschriebenen Texten gedruckt wurde, mißbilligte Puškin zutiefst und kommentierte: "Г-н АН. собрал давно писанные

(černovoj avtograf). Der textologische Unterschied zwischen ins Reine und ins Unreine geschriebenem Manuskript ist für die Frage von Abgeschlossenheit vs. Fragment nicht bedeutungslos.

Der erste Fall ist unproblematisch: die Autorintention hat sich im Text in einer abgeschlossenen schöpferischen Phase materialisieren können. Der zweite Fall scheint problematisch, weil der hypothetische Fortgang der kreativen Arbeit nicht abzuschätzen ist. Das Recht nun, einen unfertigen Text in Sinn-Ergänzung und -Konkurrenz mit dem korrelierten 'fertigen' (zum fragmentarischen werdenden) Text zu stellen, bedarf eher der Legitimation.

Die (Re-)konstruktion des zweiten Teils von "Vospominanie" aus dem Manuskript-"Chaos" (Tomaševskij) und die dadurch ermöglichte (Re-)kreation eines anderen Textganzen versucht Senderović (1982) etwa mit dem Hinweis auf den nur geringen Rekonstruktions-Aufwand zu legitimieren (S.23). Bei dem hier vertretenen Erklärungsansatz, der von der Vorstellung von "opera aperta" ausgeht, ist solch eine – ohnehin letztlich fragwürdig bleibende und nach Verlegenheitslösung aussehende – Legitimation nicht vonnöten.

⁹ Dieser Tendenz zum "Kunstwerk in Entstehung", diesem dem Werk scheinbar eingeschriebenen Imperativ kommt denn auch ein ganzer Zweig der Puškin-Forschung seit Jahrzehnten nach (am eindrucksvollsten Bondi 1971).

и мною к печати не предназначенные произведения и снисходительно заменил своими стихами те, кои не могли быть пропущены цензурою." (1937 XI:82)

Dies zeigt, daß Zensur-Rücksichten ein wesentlicher Grund für die doppelte Anlage der Texte sind. Gegenüber gewöhnlichen durch die Zensur beschnittenen Textresten ist dieser Fragментtyp aber komplexer.

- Der Textproduzent antizipiert die Fremdzensur – und zwar in einer von vermutbarer Selbst-Vor-Zensur durchaus unterschiedenen Weise. Indem er einen vorbestimmten Punkt anbietet, die Soll-Bruchstelle, dirigiert er die Zensur und unterwirft sie sich.
- Der als zu zensurender ausgewiesene und sodann zensierte Textteil besitzt einen so ausgeprägten Eigen-sinn, daß er als Textkörper eine weitere Existenz zu führen imstande ist; er ist gewissermaßen auf Wiedervereinigung ausgerichtet.
- Die doppelte Einstellung der Texte auf (totalisierendes) Fragment und (fragmentarisierbare) Totalität erweist sich so als **doppelte Einstellung auf Inoffizialität und Offizialität**. Der inoffizielle Diskurs ist als **offizialisierbarer vorgedacht**. Im Fragment offizialisiert, verliert er seine dezidierte politische Brisanz, gibt aber seine Subversivität nicht auf. Die Fragmentation erinnert die Widerspenstigkeit des Textganzen; eventuell gesetzte Auslassungspunkte sind deutliche **Spur der Dissidenz**.
- In diesem subversiven Diskursmuster ist das **Fragment Teil eines präexistenten Ganzen**. Die Konzeption der Soll-Bruchstelle, an der die Totalität in zwei Teile zerfällt, den offizialisierbaren und den dissidenten (der den offizialisierbaren als Teil seines subversiven Gesamtsinns integriert hat), zeugt von einem gezielten souveränen Umgang des sich seine Freiräume schaffenden Dichters mit der Zensur.
- Insofern der genannte Texttyp von raffinierter Antizipation der politischen Zensur generiert wird, ist er als eine spezifische Ergänzung zu den im 19. und 20. Jahrhundert gängigen Formen von Aesopischer Sprache zu charakterisieren¹⁰ und ist naturgemäß besonders in kulturhistorischen Phasen rigider Unterdrückung freier künstlerischer Tätigkeit zu beobachten – nach der Puškinzeit vor allem im Stalinismus.

¹⁰ Insofern ist der vorliegende Beitrag als Ergänzung zu der Arbeit von Loseff (1984) zu lesen, der die Um- und Hintergehung der Zensur durch Aesopian Language zunächst als Verfahren auf der stilistischen Ebene beschreibt, unter dem Gesichtspunkt Aesopischer Genres außer Übersetzungstexten "Parabeln" aus dem Bereich historischer Fiktion, "Science Fiction", "Nature Writing" und "Anekdoten" nennt und schließlich innerhalb der Sowjetliteratur speziell Formen der Kinderliteratur untersucht.

Boris Pasternaks Gedicht *Smert' poëta*, 1930 auf den Tod Majakovskijs verfaßt, ist ein solches verdecktes Fragment und gehört mit seinen zwei Enden eben jenem inoffiziell-offiziellen Diskurs an. Die im Titel gegebene intertextuelle Allusion auf die Konstellation Puškin-Lermontov läßt eine Parallelität der Konstellation Majakovskij-Pasternak hervortreten und stellt eine kritische Interpretation der aktuellen literaturpolitischen Situation dar.¹¹

Weiter kann Anna Achmatovas *Voronež* angeführt werden (1936; 1940 ohne die letzten vier Zeilen gedruckt). Achmatova nutzt wie Puškin eine antithetische Struktur. Das Sujet des publizierten Fragments ist von einer gemischt pessimistisch-optimistischen Stimmung getragen; das zentrale Ereignis, eine Begegnung, bleibt verrätselt. Die Textfortsetzung (in der Sowjetunion erstmals 1976 publiziert) bringt die Entschlüsselung des Rätsels, nämlich die pointenhaft formulierte regimiekritische Aussage, und die Begegnung erweist sich als die des Ich mit dem verbannten Dichter (Mandel'stam). In der Retrospektive der Totalität auf das Fragment wirft das zweite Ende einen tödlich-düsteren Schatten auf das noch ambivalente erste.

Das hier vorliegende Verfahren kann, wie auch bei dem Pasternak-Gedicht, als ein Intertextualitätsverfahren bestimmt werden: Achmatova wiederholt zitierend den Konstruktionsmechanismus der von Puškin geschaffenen subversiven Form; so wird der verbannte Dichter Mandel'stam auch zum verbannten Dichter Puškin.

Daß sowohl Pasternaks als auch Achmatovas Verwendung der Doppeltextur jeweils das Gedächtnis des 'Erfinders' Puškin miteinschließt, verweist nocheinmal auf die mit dem Puškin-Kontext verknüpfte Spezifik der Form, die den Umbruch und Paradigmenwechsel in der Ambivalenz von Totalität und Fragment reflektiert und gespeichert hat.

– Der Opposition inoffiziell-offiziell korreliert in gewissem Maße die Opposition handschriftlich-gedruckt, zumindest im Rahmen der betrachteten Kulturformationen¹². Zumal in Zensur-Systemen wie dem zaristischen und sowjetischen

¹¹ Hierzu Flejšman (1981: 317f). Das in "Smert' poëta" offenbar enthaltene Signal zum Kettentext wirkte noch weiter: 1964 bei Evtušenko, dessen "Ballada o stichotvorenii Lermontova 'Na smert' poëta' i o šefe šandarmov" allerdings nicht an der kryptischen Linie weiterschreibt.

¹² Differenziert betrachtet, ist die Opposition Handschriftlichkeit vs. Druck natürlich in verschiedenen Kulturen bzw. Kulturstadien unterschiedlich begründet und daher von unterschiedlicher Relevanz und mit unterschiedlicher Konnotation belegt. Denn in einer Periode der beginnenden Druckkultur ist der Status von Druckwerken anders einzuschätzen als in fortgeschrittenen Phasen: Handschriftliches, nicht zum Druck Gelangtes ist noch nicht unbedingt vom Offiziellen ausgegrenzt.

Die russische Textkultur zur Zeit des jungen Puškin befindet sich am Ausgang dieses Schwellenstadiums. Die verlegerische Aktivität blüht, Puškin aber hat durchaus Schwie-

wird dem Inoffiziellen der Druck verweigert, Gedrucktes hingegen hat den Status des Offiziellen. Die Puškinzeit und noch die Stalin-Ära kannte als inoffizielle Gegenstrategie nur die mündliche "Veröffentlichung", ehe der Samizdat zur hauptsächlichlichen inoffiziellen Veröffentlichungsform wurde.¹³

4.2. Außer jener Zensur, mit der die politische Macht im Interesse ihrer Herrschaft den Dichter kontrolliert, kann zweitens eine **persönliche Zensur des Dichters dem Publikum gegenüber** im Interesse seines Persönlichkeitsschutzes für die Zwittertexte verantwortlich sein. Solch einen Hintergrund spricht Puškin selbst an in einem Brief von 1823 (im Zusammenhang mit Kürzungen seines Poems "Bachčisarajskij fontan"): "Я выбросил то, что цензура выбросила бы и без меня, и то, что не хотел выставить перед публикою." (1937 XIII:73)

Für diese Variante des betrachteten Texttyps kann ein Paradebeispiel angeführt werden, dessen biographisch-persönlicher Aspekt auch in der Sekundärliteratur diskutiert wurde: Puškins Elegie *Vospominanie*, 1828 von ihm selbst publiziert. Ihre Fragmentarität war lange Zeit verdeckt, bis dann die posthume Publikation des überarbeiteten handschriftlichen Entwurfs (perebelennyj avtograf) die Fortsetzbarkeit durch eine (re)konstruierte zweite Strophe demonstrierte. Durch die persönlich-intime Note der Fortsetzung, die Einzelheiten der Puškinschen Biographie preisgibt, wird die Textbedeutung vom verhaltenen verallgemeinerbaren Individuellen des ersten Teils ins Persönlich-Biographische verschoben. Seit Ende des 19. Jahrhunderts wurde gewöhnlich dieser hypothetische 32-zeilige Gesamttext in zwei voneinander abgesetzten Teilen gedruckt, und in der Literaturwissenschaft wurden Auseinandersetzungen um die ausschließliche Bestimmung des Textes als entweder Fragment oder Totalität und um die Stichhaltigkeit der Argumente dafür oder dagegen geführt¹⁴, wobei auch ästhetische Kriterien herangezogen wurden.

rigkeiten, Publikationsorgane, Verleger, Verlage zu finden. Die Textkultur im nachrevolutionären Rußland findet ähnliche Bedingungen vor wie in der Zeit der ersten Verbreitung des Drucks: das Verlagswesen liegt brach, Papier ist knapp geworden. In dieser Phase nimmt die Bedeutung von Manuskripten wieder zu.

¹³ Selbstverständlich müßte in bezug auf die sowjetische Kulturpolitik stärker differenziert werden in verschiedene Phasen, da sich die Grenzen des Inoffiziellen und Offiziellen immer wieder verschieben; vgl. dazu Lachmann (1988) und Beiträge im Sammelband "Kanon und Zensur" (eds. Assmann, 1987)

¹⁴ vgl. etwa Liapunov (1976:28) und besonders die neuere Übersicht über diese unter Ausschließlichkeitsgesichtspunkten geführte Diskussion bei Senderovič (1982:15-17), für deren Beendigung er sich ausspricht.

Senderovič wendet sich auch gegen die einseitige Auf- und Abwertung. Er betrachtet beide Textvarianten als unabhängige Werke, abgeschlossene Sinn ganze mit eigenständigem ästhetischem Wert und widmet ihrer Interpretation je ein Hauptkapitel seiner Arbeit. Dabei

4.3. Einige Fragmentformen sind in der Tat von innerästhetischen Gründen verantwortet. Dieser Kategorie gehören neben "Vospominanie" andere Doppel-Texte Puškins an wie *Na cholmach Gruzii* (das Puškin in der fragmentarischen Form mit dem Titel, später Untertitel "Otryvok" versah; Fragment hier also im ursprünglichen Sinne von Bruchstück, Rest eines Ganzen), *Vnov' ja posetil*, oder auch *Ja dumal, serdce pozabylo*.

Über solche die Ästhetik der beiden Textgestalten betreffende Fragmentationsprozesse bestimmt außer dem Autor selbst oftmals ein posthumer Herausgeber.

Carskoe Selo (von 1817/19) ist ein in diesem Sinn auf zwei verschiedene Textgestalten und -sinne hin angelegtes Gedicht¹⁵. Der Text wurde nach dem Entwurf (černovoj avtograf) erst posthum in zwei Varianten gedruckt (Puškin 1937 II, 2:1125). Er behandelt das Thema der Erinnerung und zeichnet das Bild eines zurückgezogenen, seine Imagination aus der Natur schöpfenden romantischen Dichters. In der umfassenderen Textgestalt wird das Gegenbild eines politisch verpflichteten und öffentlichen Ruhm suchenden Dichters aufgerufen, gegen das sich das Dichter-Ich absetzt. D.h. die Totalität macht das Meta-Thema des dichterischen Selbstverständnisses, das im Fragment nur implizit war, explizit und setzt es dominant. Insofern ist dies ein Beispiel für die **thematische Verschiebung hin zur Metaebene** als einer durch die Doppeltexur geschaffenen Möglichkeit.

"Vospominanie" zeigt hingegen **ästhetische Konzentration**. Das Fragment hat etwas Lakonisch-Gedrängtes, Prägnant-Konzises, welches dem ausschweifenderen Gesamttext abgeht, eine Konzentriertheit, welcher in der Rezeption immer der höhere ästhetische Wert zugesprochen wurde¹⁶. Die informationstheo-

zeigt sich trotz seines gegen die disjunktive Logik gerichteten Ansatzes ein verkürzter, undialektischer Fragmentbegriff, welchen er auch Puškin unterstellt.

¹⁵ Es weicht allerdings in bezug auf den Aspekt des Textendes vom Regeltypus ab: der umfassende Text beinhaltet eine zwischen die beiden Strophen des Fragments eingeschobene weitere Strophe (eine "Lagune", mit einem Begriff von Hansen-Löve 1984).

In der neuesten sowjetischen Puškin-Ausgabe, einer dreibändigen unkritischen Ausgabe, wird der von Puškin ausgelassene mittlere Teil aber kommentarlos ans Ende angeschlossen, mithin als zweites Ende fingiert (1986 I:208) – ein sehr freier, indessen vom Text her nicht unnöglicher Umgang mit dem Manuskript.

¹⁶ vgl. die Kommentare zu diesem Puškinext von P.V.Annenkov: "С чудесным двоестишием /.../ кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полное определить себя." (1878, zit. nach Senderović 1982:16), und von B.V.Tomaševskij: "Быть может, здесь играли роль и мотивы чисто эстетические: придание стихотворению большей скажности, выразительности и общности путем устранения личных воспоминаний." (1928:176).

Vgl. auch die Ausführungen von Loseff (1984, Kap.II,V) zum Zusammenhang zwischen Aesopischer Sprache und erhöhter "suggestivity" des zensierten, gekürzten Textes, in diesem

retische Perspektive (vgl. dazu Eco 1977:168ff und Lotman 1970,1972) macht klar, welcher Mechanismus hier wirkt: im offenen Kunstwerk ist "das Bedeutungsfeld dichter, die Botschaft öffnet sich für unterschiedliche Auffassungen, die Information wird beträchtlich größer" (Eco 1977:172), mit anderen Worten: die Offenheit und Unbestimmtheit des Fragments gehen mit semantischer Polyvalenz einher und ermöglichen die unabgeschlossene Semiose in größerem Maße als das geschlossener und eine bestimmte, konkrete Interpretation deutlicher vorzeichnende Ganze.

Was immer die tatsächlichen oder möglichen Gründe für die jeweils statthabende Teil-Publikation sein mögen – sie sind letztlich irrelevant für das Phänomen des Zwitter-Texts als solchem, denn sie tangieren nicht den doppelten Textstatus selbst, die als eine doppelte angelegte Semantik. Die Begründungsfrage ist nur insofern interessant, als es einen für das kultursemiotische Funktionieren des Textes signifikanten Unterschied zwischen einer durch politische Zensur induzierten Fragmentation und den anders – persönlich oder ästhetisch – begründeten Formen von Fragmentation gibt: neben der Opposition inoffiziell-offiziell gilt abgewandelt diejenige von privat-öffentlich, während in bezug auf rein künstlerische Prinzipien diese Oppositionen unmaßgeblich sind.

5. Nun ist nach den Voraussetzungen und Funktionsbedingungen des Zwittertexttyps zu fragen.

Die in den angeführten Beispielen so deutlich markierte Dissoziierbarkeit von Fragment und Totalität verdankt sich der kompakten Struktur des **Verstexts**. Aufgrund der spezifischen strukturellen Gesetze von Verstexten, zumal wenn sie sich in so engem, übersichtlichem Raum bewegen wie die angeführten Beispiele, läßt sich eine so komplexe Konzeption wie Abgeschlossenheit vergleichsweise fundiert beurteilen.

Für **Prosatexte** läßt sich die doppelte Einstellung auf Fragment und Totalität kaum so leicht festmachen. Daher ist der postulierte Texttyp wohl in erster Linie im Bereich von Verstexten und besonders in Gedicht-Kurzformen vertreten. Diese Argumentation wäre eine Fortführung der Tynjanovs, der die Einschränkung des fragmentarisch'-Prinzips auf die Poesie mit den von der Prosa unterschiedenen Gesetzen der Sujetentwicklung und der Raum-vs-Zeit-Konstruktion begründet hat.

Fall Solženicyns selbstzensurierter Variante von "V krugę pervom", die Loseff als ästhetisch höherwertig bezeichnet. Loseffs Ansatz geht zurück auf Essays von K.Čukovskij, der für die Verwendung Aesopischer Verfahren den Terminus *tajuopis'* gebrauchte (Čukovskij 1967).

Man könnte das Phänomen aber auch mit der **Kurzform** überhaupt, sei sie lyrisch oder narrativ, in Verbindung bringen wegen ihrer von der Langform unterschiedenen Strukturgesetze¹⁷.

6. Es gibt eine Reihe ähnlicher Textphänomene, von denen der postulierte Texttyp abzugrenzen ist.

6.1. Dabei geht es zunächst um die Frage des **Verhältnisses von Teil und Ganzem**. Daß nicht jeder Mikrotext im Makrotext Fragment im spezifizierten Sinne ist, wird an Lermontovs *Smert' poëta* deutlich, das sich in das Paradigma einreicht (und an das Pasternak sicherlich nicht von ungefähr angeschlossen hat), allerdings nur scheinbar einreicht. Da nämlich dieser Text erst durch eine später geschriebene Fortsetzung überhaupt zum Teil eines Ganzen wurde, folgt er einem anderen Prinzip und ist kein verdecktes, allenfalls ein Pseudo-Fragment. Der erste Teil entstand als fertiges Gedicht im Februar 1837 in kritischer Reaktion auf Puškins Erschießung im Duell, die Lermontov entlarvend als Ermordung bezeichnete; den zweiten, unverblümt die Verantwortlichen nennenden Teil zu schreiben sah sich Lermontov erst später veranlaßt, als er die weitere Entwicklung des Falls, die offizielle Verharmlosung und Vertuschung feststellte. Zunächst war also ein fertiges Ganzes vorhanden, ein so nicht offizialisierbares Ganzes, mit dem die Zensur nicht auszutricksen war (es wurde denn auch erst nach dem Tod des Zaren gedruckt). Da die Fortsetzung radikaler war als der Anfang, wies das spätere Ganze indessen eine gewisse Bruchstelle auf (die radikalere Fassung wurde folgerichtig noch später als die erste, 1860 veröffentlicht). Strenggenommen handelt es sich hier um die **Sukzession zweier Totalitäten**.

Dem entgegengesetzt ist eine weitere Spielart der Fragmentation, die **Sukzession zweier Fragmente**. Das von der Kritik am meisten beachtete bewußte Fragment Puškins, *Osen'*, zeigt gewisse Parallelen zu dem mit Bedeutungsveränderung im Sinne von ästhetischer Konzentration einhergehenden Fragmentationsprozeß. Es wurde von Beginn an als explizites Fragment mit dem Untertitel "Otryvok" gedruckt; auch mit der posthumen Veröffentlichung einer ausgelassenen Strophe und einiger weiterer Schlußverse wurde es nicht etwa zum Ganzen, sondern blieb Fragment – in beiden Fällen zudem formal durch ein 'Textäquivalent' markiert, das in Wirklichkeit nie einem geschriebenen Text äquivalent war, sondern nur einem genau den Fragmentstatus indizierenden imaginären (ein pures, 'leeres' Kryptogramm). Die hinzugefügten Textteile veränderten den ersten Text in der oben spezifizierten charakteristischen Weise: sie bewirkten eine Konkretisierung und Individualisierung des bereits Ausgeführten. Durch ihre Auslassung hatte der Text eine geläuterte Allgemeingültigkeit gewonnen, ähnlich wie in

¹⁷ Hier beziehe ich mich gleichfalls auf Tynjanov (1929 und 1963) sowie auf die Arbeiten von Hansen-Löve und Smirnov aus dem Sammelband "Russische Erzählung" (1984).

"Vospominanie" (oder "Na cholmach Gruzii"). Doch blieb der Fragmentstatus in beider Hinsicht davon unberührt.

In diesem Zusammenhang muß eine weitere, jedoch bekannte Form der wechselseitigen Verflochtenheit von Totalität und Fragment erwähnt werden: **Textzyklus und Einzeltext** (in der Regel Gedichtzyklus und Novellenzyklus, Kurzformen also) und Spezialfälle wie Trilogie, Tetralogie. In dem einem Zyklus angehörenden Einzeltext ist eben jene doppelte fragmentarisch-totalisierende Einstellung festzustellen; der Sinn des Gedichts/der Erzählung/des Romans/des Dramas für sich genommen ist ein anderer als der im Kontext des Zyklus-Ganzen entstehende.¹⁸

Im Falle von Zyklen scheint indessen die Verfügbarkeit der Textkörper freier, denn jeder Text hat seine definiten Textgrenzen¹⁹, es fehlt die Spur eines Fragmentationsprozesses. Hier liegt das Phänomen in Genreform gebunden und gewissermaßen automatisiert vor.

Das Fragment/Einzelgedicht ist also nicht unbedingt von vornherein Teil eines präexistenten Ganzen. Doch trägt seine Thematik, sein Sujet oder seine Form einen Keim zur potentiellen Zyklisierung in sich²⁰, ein textinhärentes Potential, das auch nach dem Tod des Autors wirkt²¹. Hier ist es die "périgraphie" des Einzeltexts (mit einem Begriff von Compagnon 1979), die das Fragment werdende ehemals Ganze in eine neue Totalität integriert. In der Zyklisierung wird die Metastruktur, die die Totalität dem Fragment überstülpt, besonders deutlich.

¹⁸ Vgl. den Hinweis Tynjanovs (1929:362) auf die poetische Produktivität der Dynamik von Fragment und Zyklus im Zusammenhang mit Tjutčev, der "в первый раз выступил крупным циклом": ".../ жанровая новизна фрагмента могла с полной силой сказаться лишь при циклизации в сборнике: из сборника вырастает новое поэтическое лицо фрагментариста-философа, отдельные же 'фрагменты' ощущались его соотношению с другими явлениями, близкими по материалу."

¹⁹ Z.B. kann das Gedicht zuerst als Zyklus-Element auftreten und später vereinzelt stehen – in diesem Fall hat es Fragment-Potential: der doppelte Textstatus besteht von Anfang an (etwa Gedicht IV von Puškins Zyklus "Podražanija Koranu"), oder es kann umgekehrt zuerst als 'normales' abgeschlossenes einzelnes Gedicht funktionieren, das später in einen Zyklus-Kontext eintritt – in diesem Fall hat es Totalitäts-Potential: der doppelte Textstatus kommt erst in einer späteren Phase der Textentwicklung hinzu (etwa Achmatovas Zyklus "Tajny remesla", der Gedichte aus verschiedenen Jahren und Jahrzehnten – den Sinn, und manchmal auch den Textkörper, verändernd – vereinigt).

²⁰ Puškins "Pesni zapadnych slavjan", Achmatovas "Severnyje elegii", Petrarca's Sonette an Laura usw.

²¹ So etwa, wenn in der Puškin-Kritik von einem 'Zyklus' der Lyrik mit Dichtungsthematik die Rede ist.

Einen präziseren Begriff des (lyrischen) Zyklus als Gattungsform hat Fomenko (1979) ausgearbeitet.

6.2. Zweitens geht es um die Frage der Eigenständigkeit des Teiltexsts. Hier sind z.B. **Fortsetzungsromane** zu diskutieren, die ihrer Struktur nach eine spezifische Abart der Zwittertexte bilden könnten: auch sie weisen die doppelte (bzw. mehrfache) Finalstruktur auf. Indessen kann in diesen Fällen der Teiltexst zwar gesondert publiziert werden, hat jedoch keine Eigenständigkeit wie im Fall der wirklichen Zwittertexte. Eine Fortsetzungsfolge steht nicht für sich, sondern kann sich nur im expliziten Bezug zum Gesamtext legitimieren. Außerdem spielen Fortsetzungsromane nicht mit ihrer Sukzessivität als einem Polysemie ermöglichendem Verfahren, sondern kalkulieren sie als pragmatischen Aspekt mit ein und nutzen nur die spannungssteigernden Potenzen. Das Verfahren ist hier erwartbar und automatisiert und entbehrt der spezifischen ästhetischen Wirksamkeit.

6.3. Hier geht es um die eigentliche Crux, die **Finalstruktur**, und die Frage nach dem qualitativen Unterschied von postulierter Soll-Bruchstelle und gewöhnlicher innertextlicher Zäsur (wie im Falle von Kapiteln oder von anderen Segmenten).

Während die Zäsur zwei gleichberechtigte und aufeinander angewiesene Textteile scheidet, ist die Soll-Bruchstelle komplexer und indiziert eine gewissermaßen hierarchische Textteil-Beziehung. Bedeutet die Zäsur gleichermaßen vor- und rückwärtsgewandte Mitte, so ist bei der Soll-Bruchstelle der Akzent auf das Finale verlagert – wie gesagt, ohne volle Einlösung des Endes. Die Kategorie des Endes ist hier als eine vorwärtsgewandte und texttranszendente zu denken (durchaus im Sinne der romantischen Fragmenttheorie), und das erste Ende könnte eher als Markierung einer vorläufigen Nichtfortsetzung bezeichnet werden. Der Fragmenttext unterschreitet die projektiven Grenzen, hält an der Soll-Bruchstelle inne. Im Teiltexst müssen Spuren codiert sein, die den projektiven Charakter konstituieren, den abwesenden Textteil als anwesenden vorauswerfen. Im Fragment ist manches, was im Ganzen explizit ist, impliziert und verborgen.

An *Derevnja*, dem ersten Beispiel, sind solche Vor-Spuren der zu entwickelnden semantischen Potenzen gut aufzuzeigen. Der erste Teil reproduziert perfekt den klassizistischen Code der Georgika in einer Abfolge idyllischer Topoi, die erst in der Finalstruktur eine gewisse Brechung erfährt. Im zweiten Teil wird der Schlüssel zum zunächst nur angedeuteten neuen Code gegeben, was an zentralen Begriffen wie *trud* (Verse 2, 20, 32 sowie 44), *zakon* (23 sowie 42) und *svoboda* (23 sowie 61) gut zu verfolgen ist. Ironisch die Topologie des ersten Teils verwendend (z.B. im Bild der blühenden Mädchen, 50-51), entwickelt der zweite Teil das Gegenstück aus dem Vokabular des ersten, nun in einer anderen Tonart. Das Textganze rettet also die Etüde auf der Klaviatur der klassizistischen Topologie, ehe sie in Perfektionismus und Automatismus umzuschlagen droht, verwandelt die übersättigte Form und arbeitet eine neue Semantik heraus. Der

projektive Charakter der Finalstruktur ist m.E. deutlich genug und könnte sogar auf das formale Fragmentensignal (das Textäquivalent) verzichten.

Bezeichnenderweise nimmt die Tendenz, solch ein Signal zu verwenden, innerhalb der Chronologie der angeführten Beispiele ab – was wohl Indiz für eine zunehmend kryptische Codierung der Fragment-Totalitäts-Dialektik der hier vorgestellten speziellen Genreform sein könnte.

LITERATUR

Assmann, A. und J. (eds.)

1987 *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München

Blanchot, M.

1980 L'Écriture du désastre, *La Nouvelle Revue Française*, Juli, 1-33

Bondi, S.

1971 *Černoviki Puškina: Star'i 1930-1970 gg.*, Moskau

Compagnon, A.

1979 *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris

Čudakova, M. O.

1979 *Pečatnaja kniga i rukopis'*. Vzaimodejstvie v processe sozdanija i funkcionirovanija. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenog stepeni doktora filologičeskich nauk, Moskau

Čukovskij, K.

1967 *Sobranie sočinenij v 6 tomach*, t.5, Moskau, 254-299

Dällenbach, L. / Hart Nibbrig, Ch. L. (eds.)

1984 *Fragment und Totalität*, Frankfurt/M.

Fomenko, I.V.

1979 Liričeskij cikl kak metatekst, *Lingvističeskie aspekty issledovanija literaturno-chudožestvennych tekstov*, Kalinin, 112-127

Frenkel, M.D.

1984 "V malen'koj ramke": *Fragmentary Structures in Pushkin's Poetry and Prose*. Dissertation Yale University

Hansen-Löve, A.A.

1984 Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung, *Die russische Erzählung*, ed. R.Grübel, Amsterdam, 1-45

Eco, U.

1977 *Das offene Kunstwerk* (1962, 1967), Frankfurt/M.

Lachmann, R.

1988 Russische Klassik, *Literarische Klassik*, ed. H.J.Simm, Frankfurt/M. (im Druck)

Liapunov, V.

1976 Mnemosyne and Lethe: Pushkin's "Vospominanie", *Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth*, ed. A.Kodjak, K.Taranovsky, New York, 27-41

Loseff, L.

1984 *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München

Lotman, Ju.

1966 O modelirujuščem značenii ponjatij "konca" i "načala" v chudožestvennyh tekstach, repr. *Teksty sovetskogo literaturovedčeskogo strukturalizma*, ed. K.Eimermacher, München, 307-312; dt. *Semiotica Sovietica*, ed. K.Eimermacher, Bd.2. Aachen, 829-834

1970 *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskau; dt. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M. 1973

1972 *Analiz poétičeskogo teksta*, Leningrad; dt. *Die Analyse des poetischen Textes*, Kronberg/Ts. 1975

Puškin, A.S.

1937 *Polnoe sobranie sočinenij* (16 t.), Moskau 1937-59 (Jubiläumsausgabe)

1985 *Sočinenija v trech tomach*, Moskau

Sandomirskaja, V.B.

1979 'Otryvok' v poézii Puškina dvadcatykh godov, *Puškin. Issledovanija i materialy*, t.9, Leningrad, 69-82

Senderovič, S.

1982 Aleteja. Élegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poétiki, Wien (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 8)

Smirnov, I.P.

1977 *Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem*, Moskau

1984 Logiko-semantičeskije osobennosti korotkich narrativov, *Die russische Erzählung*, ed. R.Grübel, Amsterdam, 47-63

Timenčik, R.D.

1975 Avtometaopisanie u Achmatovoj, *Russian Literature* 10-11, 213-226

Tomaševskij, B.V.

1928 *Pisatel' i kniga: Očerki tekstologii*. Leningrad

Tynjanov, Ju.

1929 *Archaisty i novatory*, Leningrad. Repr. Ann Arbor 1985

1963 *Problema stichotvornogo jazyka*, The Hague

EXPLIZITER UND IMPLIZITER WERT IM KÜNSTLERISCHEN DISKURS. EIN BEITRAG ZUR SEMIOTISCHEN AXIOLOGIE

Zeichengeber, sonst nichts.
Rainer Maria Rilke

- Zeichengeber, sonst nichts. -Und
das von den Liebenden, von ihrem
Ein- und Ausgeschlossensein.
Marina Cvetaeva

0. Vorüberlegungen

0.1. Zur Begriffsgeschichte

Der Gebrauch der Begriffe "implizit" und "explizit" zeichnet sich durch terminologische Vieldeutigkeit aus. Wer sie im wissenschaftlichen Zusammenhang verwenden und Mißverständnisse vermeiden will, tut daher gut daran, ihre Bedeutung näher zu bestimmen oder - wenn mir die reflexive Figur gestattet ist - zu explizieren. Da ich die beiden Termini in ein systematisches Oppositionsverhältnis zueinander setze, verwende ich sie nicht in Übereinstimmung mit der Logik, in deren Gebäude die "materiale Implikation" eine aussagenlogische Wahrheitsfunktion, die "formale Implikation" ihre Verallgemeinerung und die "logische Implikation" ein syllogistisches Verhältnis bezeichnet. Auch gebrauche ich den Ausdruck "explicitieren" keineswegs im Sinne Kants, der so das Angeben von Merkmalen eines "empirischen Begriffs" nennt (Kant 1781: 727f.); noch berufe ich mich hier auf die carnapsche Explikation, auf die im Rahmen einer induktiven Logik vollzogene Präzisierung ungenauer, der Alltags- oder Wissenschaftssprache entnommener Begriffe. Ich gehe vielmehr zurück auf die diskursbezogene Begriffsgeschichte des Ausdrucks "explicite", der ja seit dem Mittelalter am Ende gelehrter Traktate angab, daß ein Thema nunmehr entfaltet vor den Augen des Lesers liege und ursprünglich eine Eigenschaft der Papyrus- bzw. Pergamentrolle bezeichnete, auf welcher der Text geschrieben war. Diesem Verständnis von Entfaltung liegt die auch in unserer Zeit noch erhaltene Vorstellung vom Text als einem (ingerollten) Blatt zugrunde.¹ In einem weiteren

¹ Das deutsche Wort "Blatt" geht etymologisch zusammen mit "Blüte" und "Blut" auf idg. *bhlē- mit Part. Perf. *bhlō-to- für /quellen/, /blühen/ zurück, ist mit griech. φύλλον' verwandt und bedeutet ursprünglich das /Aufgequollene/, das /Ausgeblühte/. (Grimm, 1860, II, 73, stellt daneben auch griech. πέταλον, das /Entfaltete/, das er jedoch in Entsprechung zu "Flügel" und "Feder" sieht.) Die Bedeutung /Buchseite/ ist unter dem Einfluß des urverwandten lat. folium bereits im Mittelalter entstanden. Aufschlußreiche Nähe zur Vorstellung vom Buch des Schicksals bietet die Redensart *Das Blatt hat sich gewendet*. Einen analogen Bedeutungskomplex bieten russ. лист, altbulgarisch листъ, die gleichfalls /Laubblatt/ und

Sinne ist dann die Auslegung eines vorliegenden Diskurses durch einen anderen Gelehrten "Explikation" genannt worden, wobei diese Weise der Entfaltung der Textbedeutung sich gegenüber dem Kommentar durch striktes Folgen des Diskurses ausgezeichnete und ohne in den Ursprungstext eingreifende Umdeutung sowie ohne Hinzufügung neuer Gedanken und schließlich auch ohne Kritik an dem im Text selbst Gegebenen auskommen sollte.

In der Neuzeit bezeichnet der Ausdruck "explizit" das für jeden Verständigen offenkundige unmittelbare Verhältnis, in dem ursprünglicher Sachverhalt und vorliegende Explikation stehen, während "implizit" ein Verhältnis zwischen Sachverhalten angibt, das mittelbar, eben mit Hilfe vermittelnder Denk- und Betrachtungsschritte, vollzogen wird. Aus dieser Tradition heraus ist dann auch der sprachwissenschaftliche Begriff "kontextuelle Implikation" zu verstehen; er bezieht sich auf den Zusammenhang zwischen Sätzen als Teilen von **Ä u ß e r u n g e n** im bachtinschen Sinne. So impliziert nach Lyons (1971: 455f.) ein Satz S_1 immer dann einen Satz S_2 , wenn die Sprecher der Sprache darin übereinstimmen, daß es nicht möglich ist, S_1 explizit zu behaupten und S_2 explizit zu negieren. Wenn wir die drei Sätze betrachten

- (1) Sie liest ein Gedicht.
- (2) Sie liest einen Roman.
- (3) Sie liest einen künstlerischen Text.

implizieren demnach Satz (1) und Satz (2) jeweils Satz (3). Solche einseitige oder *unilaterale* Implikation fundiert die Hyponymierelation, während die *bilaterale* Implikation (wenn gilt, daß S_1 S_2 impliziert, dann gilt auch, daß S_2 S_1 impliziert) die Äquivalenz von Sätzen begründet. So sind die Sätze

- (4) Anna liest einen künstlerischen Text.
- (5) Anna liest ein sprachliches Kunstwerk.

da sie sich wechselseitig implizieren, ä q u i v a l e n t. Hier wird bereits deutlich, daß auch die linguistische Bestimmung von Implikationen eine Axiologie von Sätzen voraussetzt.²

Im Unterschied zu dieser axiologisch-syntaktischen Implikation bezieht sich die sogenannte "kontextuale Implikation" auf den p r a g m a t i s c h e n Kontext der Redeäußerung. So impliziert die Äußerung eines Behauptungssatzes (wenn

/Buchseite/ bezeichnen und von altpreußisch *la-iskas*, /Buch/ nur durch andere Ablautstufen sowie den Formanten *to* statt *ko* verschieden sind.

2 Lyons (1972: 456) behauptet zwar, die linguistische Implikation sei "grundsätzlich objektiv überprüfbar", räumt aber ein, daß nicht alle Sprecher einer Sprache in der Annahme, daß ein Satz einen anderen impliziere, übereinstimmen müßten. Freilich hat er es unterlassen, anzugeben, ob die Überprüfung einer hypothetischen Implikation dann statistisch - mit welchen Relationen? - vorzunehmen sei.

nichts anderes angegeben ist), daß der Sprecher von der Wahrheit des Behaupteten überzeugt sei. Die Mitteilung einer Zusage impliziert entsprechend, daß der Mitteilende die Einhaltung dieser Zusage beabsichtige. Hier kommen unübersehbar Fragen der Kommunikationsethik, eines besonderen Zweiges der Axiologie, ins Spiel, da Prädikatoren wie "Lüge" oder "Betrug" als Verletzung kontextueller Implikationen bestimmt werden können.

Eine weitere, für unser Thema besonders relevante Bestimmung der Implikation haben Bachtin und Vološinov (1926: 251f.) gegeben. Sie sind der Ansicht, die jeweilige kultu-relle Kommunikationssituation finde als notwendiger Bestandteil des Sinns (*как необходимая часть его смыслового состава*) Eingang in die Äußerung selbst. Eine lebendige Äußerung besteht dann, als Sinnganzes gedacht, aus zwei Teilen:

1. aus dem verbal realisierten (oder artikulierten) Teil und
2. aus dem implizierten (*подразумеваемый*) Teil.

Im Bachtinkreis wird die Äußerung nun verglichen mit der logischen Figur des Enthymems. Ein Enthymem ist ein unvollständiger Syllogismus, z.B. der Schluß "Sokrates ist ein Mensch, also ist er sterblich". In diesem 'Syllogismus imperfectus' fehlt das Mittelglied "alle Menschen sind sterblich", das aus der Prämisse erst die Folgerung ziehen läßt. Bachtin und Vološinov meinen jedoch mit dem Begriff "Implikation" weder einen logischen noch einen psychologischen Sachverhalt. Die Kommunikationssituation ist ihrer Auffassung nach nämlich nicht als individual-psychologischer Akt, etwa der Vorstellung, des Denkens oder des Fühlens gegeben, sondern als ein objektiv sozialer Sachverhalt. Nicht, was der einzelne Sprecher weiß, sieht, will usw. werde zum impliziten Teil der Äußerung, sondern nur dasjenige, was alle am Kommunikationsakt Beteiligten wissen, sehen, anerkennen. Objektivität erlange das Implizierte gerade dadurch, daß es vor allem die materielle Einheit der Welt (*материальное единство мира*), die in den Horizont der Kommunizierenden Eingang finde und die Einheit der realen Lebensbedingungen es seien, die eine Gemeinsamkeit der Wertung begründeten, nämlich die Zugehörigkeit zu einem kulturellen Sozium, zu einer Familie, einem Beruf, einem sozialen Stand und schließlich einer historischen Epoche.

Hier begegnet uns im Text von Bachtin und Vološinov eine bemerkenswerte Erscheinung. Die These, daß eine jede Äußerung der lebendigen Rede ein objektiv soziales Enthymem darstelle, wird durch folgenden Satz expliziert:.

Это [то есть энтимема, Р.Г.] как бы 'пароль' который знают только принадлежащие к тому же самому кругу.

[Dies [das heißt das Enthymem, R.G.] ist gleichsam eine 'parole', die nur diejenigen kennen, die ein und demselben sozialen Horizont angehören.]

Leider gestattet es die deutsche Übersetzung nicht, das Wortspiel nachzubilden, kraft dessen der russische Wortlaut explizit vollzieht, was er sagt. Mit dem

französischen Wort *parole* für /Kennwort/ wird sicherlich nicht zufällig gerade jener Ausdruck aus de Saussures *Cours de linguistique générale* zitiert, der Bachtins Begriff der enthymemischen Äußerung entspricht, nämlich "parole". Eine solche implizite Demonstration der Implikation war ja nur jenen Lesern zugänglich, die mit den Verfassern *ein und demselben sozialen Horizont* angehörten. Meine Explikation dieses poetischen Verfahrens wird im Text der Leningrader Gelehrten durch den Folgesatz erhärtet, der die Besonderheit der Äußerung - alias *parole* - gerade darin faßt, daß sie "durch tausend Fäden mit dem außerverbalen Lebenskontext verflochten ist und, von ihm losgelöst, fast völlig ihren Sinn verliert".

Der "nächste Lebenskontext", der im Falle dieses Beispiels von der Auseinandersetzung mit den damals in der Sowjetunion intensiv rezipierten Mitschriften der Vorlesungen des in Genf wirkenden Linguisten gekennzeichnet war, kann mehr oder weniger breit sein, er kann chronotopisch auf einen bestimmten Raum zu einem fixierten Zeitpunkt beschränkt sein, er kann sich aber auch auf einen sehr weiten kulturellen Raum ausdehnen. Dabei gehen in der Regel topische Weite und chronische Stabilität der implizierten Momente miteinander her. Nicht ohne Grund haben Bachtin und Vološinov hervorgehoben, die Äußerung erstrecke sich bei der Einbeziehung eines weiten Horizontes nicht allein auf konstante Momente des Lebens, sondern auch auf "wesentliche, grundlegende soziale Wertungen" (*на существенные, основные социальные оценки*): Gerade diese Wertungen seien es, von denen die künstlerische Form bestimmt werde. Leider haben Bachtin und Vološinov keine Gelegenheit gefunden, darzulegen, auf welche Weise diese Wertungen die Gestaltung der künstlerischen Form bedingen; sie beschränkten sich vielmehr darauf, als Momente der Wirkung dieser Werte die Wahl der Wörter, des Gegenstandes sowie der Beziehung zwischen dem Autor, dem Leser und der Personage zu benennen.

Es ist das bescheidene Ziel meines Beitrags, die Erscheinung und Wirkungsweise von Werten in der literarischen Kommunikation im Blick auf die Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter Wertrealisierung auf semiotischer Grundlage zu betrachten und an Hand einiger Beispiele aus der russischen und deutschen Lyrik vorzuführen. Obgleich auf den ersten Blick vielleicht nicht erkennbar, bezieht sich meine Ausführung dadurch auf das Thema des vorliegenden Bandes, daß die Kryptogrammatik aus dieser Perspektive lediglich als Sonderfall der impliziten Bedeutungs- und Wertrealisierung erscheint. Wie nämlich ein jedes Kryptonum in einem Text ein fremdes Moment in einem eigenen darstellt, da es aus dem Text hinausweist, so fordert die implizite Wertigkeit eine den Innenbezirk des Textes überschreitende Wertexplikation.³

³ Jacques Derrida (1979 [1976]) spart in seinem Aufsatz *Fors* leider den axiologischen Aspekt völlig aus dem Diskurs aus, obgleich gerade der Hinweis auf die Krypta ihn in seiner

Dem entspricht durchaus die Beobachtung, daß in der 'Phylogenese' des Textes die Beziehung /AUSSEN/ - /INNEN/ nach dem Modell der Stadt mit ihrer Abgrenzung, ihrer Mauer, ihrer *structura*, hergestellt wurde.⁴ Wenn Toporov (1987b, 196) die "Suche nach solchen *Sinnverdichtungen*, welche den Text deformieren (oder genauer: ihn auf Kosten einer jähren Erhöhung der Stufe der Diskretheit 'superformieren' [...])", die "entsprechende Suche nach *Texttypen* (Gattungen), die sich am besten für das >Spiel< mit anagrammatischen Kombinationen in ihnen eignen [...]" und "die Suche nach den Grenzen im Gebrauch der Anagramme, d.h. die Bestimmung der Fälle größter Fernwirkung im Rahmen des jeweiligen Textes oder sogar außerhalb dieses Rahmens (fremde Rede)" als Aufgaben bei der Erforschung von Anagrammen bezeichnet, so verwendet auch er bei der Formulierung einer jeden Aufgabe (von mir hervorgehobene) axiologische Bestimmungen, die jedoch in seinen ertragreichen Analysen keineswegs systematisch verfolgt werden.

0.2 Zum Verhältnis von Implikation und Konnotation

In keiner der referierten Konzeptionen findet sich eine operationale Abgrenzung zwischen impliziter und expliziter sprachlicher Erscheinung. Hjelmslev (1974: 112-115) hat jedoch die bekannte Unterscheidung zwischen *denotativer* und *konnotativer* Bedeutungsbildung getroffen; sie eignet sich vorzüglich dazu, den Unterschied zwischen Explizitheit und Implizitheit semiotisch zu fundieren. Als denotativ definiert Hjelmslev bekanntlich eine Semantik, bei der die Zuordnung von significans und significatum innerhalb einer einzigen Ebene erfolgt. Dies ist etwa bei den Farbwörtern "rot" oder "красный" der Fall, wenn ihnen ein bestimmter Ausschnitt aus dem Farbspektrum zugeordnet wird. Solche denotativen Bedeutungsbestimmungen bilden dann auch in aller Regel den Hauptgegenstand bedeutungsumschreibender Wörterbücher. Sie sind relativ stabil und garantieren die Wiederholbarkeit der Zeichen in unterschiedlichen Kontexten. Eine solche Stabilität der Beziehung zwischen dem sinnlich wahrnehmbaren Zeichenträger und seiner nicht empirisch erfassbaren Referenz erweckt beim Zeichenbenutzer leicht den Eindruck des Evidenten. Es ist

Beschreibung aufs Deutlichste impliziert: "geschlossen, also selbst innerlich, im Innern äußerlich. Was man auch über sie schreibt, die Wandoberflächen der Krypta trennen nicht einfach einen inneren Hof (*for intérieur*) von einem äußeren Hof (*for extérieur*) ab. Sie machen aus dem inneren Hof ein im Innern des Innern ausgeschlossenes Außen." Wie hier Fragen der Valenz des Innern in seinem Verhältnis zum Außen, so bleiben bei der Darstellung der Übersetzungsarbeit des Wolfsmannes die jeder Translation zugrunde liegende Problematik der Äquivalenz ausgeschlossen.

⁴ Vgl. E.C. Polomé (1982) über die Abgrenzung von /Innen/ und /Außen/ sowie V.N. Toporov (1987a) zur Analogie Stadt-Text.

daher durchaus verständlich, daß der philosophische Begriff der Evidenz, d.h. der "unmittelbar einleuchtenden Selbstbezeugung wahrer Erkenntnis und der unmittelbaren Legitimation von Urteilen" (Halbfass 1972: 830) sich vom lateinischen Verbum "videre" herleitet. Wie die Bedeutung der lateinischen bzw. gotischen Präteritopräsentien "vidi" und "wait" zu erkennen gibt, wie auch noch heute die Instanz des 'Augenzeugen' vor Gericht belegt, meinen wir solchermaßen, durch das bloße visuelle Wahrnehmen Wissen zu erlangen. Das Augenscheinliche, vermeintlich Offenbare gründet so auf der stabil codierten Zuordnung von Zeichenträgerkette und Referenz. Das Bewußtsein der Bedingtheit oder des arbiträren Charakters dieser Zuordnung ist dem mythischen Denken ebenso fremd wie dem kleinkindlichen und nicht selten dem alltäglichen des Erwachsenen; es wird in der Regel erst durch die Berührung mit fremden Sprachen, fremden Standpunkten und fremden Kulturen oder aber durch die innersprachliche Aufhebung der Selbstverständlichkeit dieser Zuordnung herbeigeführt. Die Einsicht in die grundsätzliche Unbeständigkeit des Verhältnisses von Zeichenkomponenten zueinander ist auch keineswegs gegen Regressionen in ihr historisch oder biographisch vorausliegenden Zuständen gefeit. Der naive Realismus betrachtet die Zuordnungskonventionen als naturgegeben, und das positivistische Denken neigt dazu, die denotative Bedeutungsbildung zur Norm zu erheben, da sie allein die Allgemeingültigkeit und Einheitlichkeit der Bedeutungsbildung garantiert.

Implizit nenne ich jene Momente der Äußerung, die (wieder in Anlehnung an die Terminologie Hjelmslevs) durch konnotative Bedeutungsbildung entstehen, bei denen also als Zeichenträger eines Zeichens seinerseits ein komplexes Zeichen auftritt. Die Semiose findet hierbei nicht innerhalb *einer* Ebene, sondern in *zwei* hierarchisch angeordneten Schichten statt, wobei ein Zeichen mit konnotativer Semiose als significans eines sekundären Zeichens dient, dessen Bedeutungszuordnung eben konnotativ erfolgt.⁵

Als Beispiel lassen sich wiederum die verbalen Zeichen "rot" bzw. "красный" anführen, die in der deutschen wie in der russischen Kultur mit der Bedeutung /Blut/ konnotiert werden. Dabei ist es von prinzipieller Relevanz, daß die Bedeutung /Blut/ weder der Graphem- oder Phonemfolge {r+o+t} für sich genommen zugeordnet ist, (wie sich in der russischen Sprache leicht erkennen läßt) noch etwa notwendig dem Referenten des Zeichens "rot". Wir verbinden ja die Vorstellung von Blut so wenig mit dem roten Lichtschein des Feuers wie mit dem roten Ball, der an der Meeresküste das Badeverbot anzeigt.

⁵ Hier ist darauf hinzuweisen, daß Roland Barthes (1964: 88-96) diese Art der Zeichenbildung für den Mythos und Jurij Lotman (1973: 20-24) sie für alle "sekundären modellierenden Systeme" in Anspruch genommen haben, ohne sich auf den dänischen Linguisten und Semiotiker zu beziehen.

Sinnstiftende konnotative Bedeutungsbildung ist, da sie nicht allein Zeichenkomponenten, sondern ganze komplexe Zeichen einander zuordnet, wesentlich instabiler als denotative semantische Konstitution. So hat sich das russische Farbwort "красный", als Epitheton für Gold - wie hier in Puškins (1949b, 2: 337) Gedicht über Sten'ka Razin - aus der Folklore in die Lyrik übernommen, in der Literatursprache der Gegenwart durchaus nicht in denotativem Gebrauch durchsetzen können:

Пригону тебе три кораблика:	[Ich werde dir drei Schiffelein
На первом корабле <i>красно золото</i> ,	herbeitreiben:
На втором корабле <i>чисто серебро</i> ,	Auf dem ersten Schiffelein ist rotes
На третьем корабле <i>душа-девица</i> .	Gold,
	Auf dem zweiten Schiffelein reines
	Silber,
	Auf dem dritten Schiffelein eine
	Jungfrauen-Seele.]

Ist diese Verwendung einer konnotativen Semiose innerhalb eines abgegrenzten Kommunikationsbereiches noch relativ stabil, so erweist sich Puškins (1937, 11: 198) konnotativer Gebrauch des Farbwortes "красный" in dem Ausdruck "красный зверь", der zunächst /Bär/, /Wolf/ oder /Fuchs/ als jagbare Tiere und dann im übertragenen Sinne den Orden am roten Band meint, als begrenzt auf ein höfisches, sozial und historisch bestimmtes Kommunikationsgeschehen. Ganz abgesehen davon, daß sich auch die denotative Bedeutung der Zeichenfolge "красный" im Russischen von /schön/ zu /rot/ verschoben hat, setzte sich - unter dem Vorbild der Pariser Commune - die Assoziation des Farbwortes "красный" mit dem Prädikat /bolschewistisch/ bzw. /sowjetisch/ erst im zweiten und dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts durch. Dieses Beispiel lehrt übrigens auch, wie stabilisierte konnotative Zeichenbildungen in denotative semiotische Gebilde übergehen.

0.3 Zum Wertbegriff

Der Wertbegriff ist meines Wissens von de Saussure in die Semiologie eingebracht worden, eben jenem Linguisten, dem wir nicht zufällig auch die linguistische Begründung der Anagrammatik verdanken. Unter dem Oberbegriff des "sprachlichen Wertes" hat er zwischen dem Wert des Zeichens im Blick auf die Lautform, also den Zeichenträger, und seinem Wert im Blick auf die Vorstellungsform, also die Bedeutung, unterschieden. Sein Wertbegriff bezieht sich dabei auf den Stellenwert, den systematischen Rang des Zeichens im Gesamt des Inventars an Signifikanten und Signifikaten. Im Unterschied zu de Saussure bin ich der Ansicht, daß wir ganz abgesehen von der Axiomatik der Signifikate und Signifikanten erst einmal einen allgemeinen semiotischen Wert unterscheiden

müssen, d.h. einen Wert, der angibt, daß etwas überhaupt zum Zeichenträger bzw. zum Objekt der Semiose geworden ist.⁶ Wenn nämlich der Lehrer im Physikunterricht das Unsichtbar-Werden der Körperfarbe rot im Rotlicht vorführt, erhebt er diese Erscheinung in den Rang eines Zeichens: das Ereignis steht paradigmatisch für die Unsichtbarkeit der Körperfarbe rot im Rotlicht oder sogar einer jeden Körperfarbe im farbidentischen Licht. Auch die Einbeziehung natürlicher Erscheinungen in das Material von Zeichenträgern oder Zeichenobjekten ist in ihrem axiomatischen Charakter freilich stets kulturspezifisch: In einer jeden Kultur hat das Verhältnis zwischen *Zeichen-Sein* und *Nicht-Zeichen-Sein* axiomatischen Charakter. So unterscheidet sich die hebräische Kultur des Alten Testaments, in der es für Gott kein Namenszeichen geben darf, das an seine Stelle treten könnte, in semiotisch-axiomatischer Hinsicht grundlegend von der Kultur des Neuen Testaments, für die der Beginn des Johannis-Evangeliums festlegt: "Im Anfang war das Wort".⁷

Der amerikanische Semiotiker Charles William Morris (1972[1939]) hat die Spezifik ästhetischer Zeichen gerade darin gesehen, daß sie in der ikonischen Semiose auftreten und Werteigenschaften denotieren. Dabei stimmt seine Formulierung, das ästhetische Zeichen denotiere seinen Zeichenträger, auffällig mit Jakobsons (1921) Definition der Poetizität als der 'Einstellung auf den Ausdruck' überein. Wenn wir uns aber die grundsätzliche Frage vorlegen, welche Eigenschaften von Zeichen denn werthaft denotiert werden, müssen wir meines Erachtens alle Komponenten des Zeichens in Betracht ziehen. Morris selbst unterscheidet bereits zwischen einer mittelbaren und einer unmittelbaren Erfassung von Werteigenschaften. Mittelbar sei sie, wenn die axiomatischen Qualitäten durch das Zeichen lediglich dargestellt werden, unmittelbar sei sie dagegen, wenn der Zeichenträger die Werteigenschaften in sich inkorporiere. Die ästhetische Wahrnehmung zeichne sich gerade dadurch aus, daß die

6 Ich ziehe die Terminologie der dreistelligen Zeichenkonzeption von Peirce der Begrifflichkeit des zweistelligen Zeichenkonzeptes von de Saussure vor.

7 Lotman (1970: 86-102) hat ein typologisches Modell der Kultur auf der Grundlage der axiologischen Unterscheidung zwischen semantischer Repräsentation und syntaktischer Implikation getroffen. Im einen Fall vertritt das Zeichen etwas, das höherwertig ist als es selbst; im anderen Fall ist es Teil eines höherwertigen Ganzen. Vom Fundament dieser axiomatisch-semiotischen Differenzierung ausgehend, gelangt der sowjetische Semiotiker zu einem doppelt binären Modell kultureller Typen: 1. semantischer Typus mit der Modellierung der Welt als *W o r t*, wobei sich die Zeichen zueinander verhalten wie die Varianten eines Archizeichens, 2. syntaktischer Typus, in dem die Welt als eine einzige *O r d n u n g* vorgestellt wird., 3. asemantischer und asyntaktischer Typus, der den realen Dingen der Welt einen größeren Wert zuspricht als den Zeichen und die Natur der Kultur axiomatisch vorzög, und schließlich 4. den semantisch-syntaktischen Typus mit der Konzeption von der Welt als einer Folge realer Fakten, die Ausdruck einer geistigen Bewegung sind.

Werteigenschaften nicht nur mittelbar, sondern auch unmittelbar erfaßt werden, d.h. sich in Eigenschaften des Zeichenträgers manifestieren. Daher kann für ihn ein jedes Objekt der aktuellen Wirklichkeit zu einem Kunstwerk werden, indem es zum Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung gemacht, indem in der Struktur seiner Zeichenträger Werteigenschaften erkannt werden. Morris (1972: 103) erweist sich, wie Jakobson, als Theoretiker der avantgardistischen Ästhetik, wenn er die aktuelle Lebenswirklichkeit zum möglichen Kunstwerk erhebt:

Und wenn das Leben selbst ein Kunstwerk wird, ist der Gegensatz zwischen Kunst und Leben (zwischen ästhetisch vermittelten Werten und der Tätigkeit, die auf Kontrolle und unmittelbaren Besitz von Werten abzielt) beseitigt.

Den ersten Versuch einer Spezifikation der semiotischen Werte im literarischen Text hat Greimas (1983[1973]: 21-22) vorgelegt. Die semiotischen Werte in den Horizont der kulturellen Werte stellend, untersucht er das Verhältnis zwischen den Begriffen Wert (*valeur*) und Objekt (*objet*). Als linguistisches Objekt erscheine das Lexem als ein Ensemble von Virtualitäten. Da es Greimas vor allem um eine Axiologie der Prosa zu tun ist, befaßt er sich vornehmlich mit der modalen Axiologie. Er entwickelt dabei ein nützliches Modell der Abgrenzung von realen und potentiellen Werten und unterscheidet folgende Wertmanipulationen (*manipulations des valeurs*): 1. den Umlauf konstanter (äquivalenter) Werte in einem isotopischen Universum, 2. das Problem des Ein- bzw. Austritts von Werten, die einem gegebenen Universum immanent sind, die das Vorhandenseins eines Universums transzendenter Werte voraussetzen und für die bestimmenden Sujets eines transzendenten Universums eine entscheidende Rolle spielen, 3. die Transformation von positiven Werten in negative und vice versa. Es dürfte deutlich sein, daß allein das Problem der Immanenz (vs. Evidenz) von Werten sich mit unserem Fragenkreis berührt. Während aber das Immanenzproblem sich auf die Relation des Wertes zum Wertobjekt selbst bezieht und daher auch außerhalb der Semiotik von Bedeutung ist, lenkt die Frage der Implikation vs. Explikation der Werte unser Augenmerk auf die **Ä u ß e r u n g ü b e r** das Wertobjekt. Vorerst wenden wir unser Augenmerk aber dem allgemeinen semiotischen Wert zu.

1. Allgemeine semiotische Axiomatik

Der allgemeine Zeichenwert kann sowohl implizit als auch explizit verwendet werden. Explizit tritt der Zeichenwert dann auf, wenn er ausdrücklich durch sekundäre Zeichen einem primären Zeichen zugeordnet wird. So schreibt Puškin(1949b, 2: 32) 1821 im Brief an Gnedič:

Избранник Феба! твой привет,
Твои хвалы мне драгоценны -
Для муз и дружбы жив поэт.

[Erwählter des Phoebus! dein Gruß,
Deine Lobesworte sind mir wertvoll -
Für die Musen und die Freundschaft lebt
der Dichter.]

Es versteht sich von selbst, daß in diesen Versen der Gruß (*привет*) und die Lobesworte (*хвалы*) Gnedičs an Puškin als Zeichen ausdrücklich positiv gewertet werden.⁸ Dagegen ist der Zeichenwert der Zeichen "Izbrannik" und "Feba" in diesem Text implizit, d.h. er ist nicht innerhalb ein und derselben Zeichenebene codiert. Ein Indiz für den Zeichenwert dieser Wörter bildet allerdings das Ausrufezeichen nach dem Wort "Feba", das mit der Intonation auch ihre herausgehobene axiomatische Position anzeigt.⁹

Ich habe an anderer Stelle (Grübel 1979) gezeigt, daß in der Triade Wort - Bewußtsein - Tat, die der Trichometrie des Zeichenmodells bei Peirce homolog ist, bei Dostoevskij der Tat der höchste Rang zukommt. Als Beispiel für eine andere Werthierarchie ziehe ich einen Brief von der Frau Brjusovs an ihren Gatten heran, in dem sie ausdrücklich zu sterben wünscht, um dem Tod der Renata in dem Roman "Ognennyj angel" als Modell zu dienen (Brjusov 1974, 4: 346):

[...] Я хочу умереть [...] чтобы смерть Ренаты списал ты с
меня, чтобы быть моделью для последней прекрасной главы
[...].

[[...] Ich möchte sterben [...] damit Du den Tod der Renata von mir
abschilderest, damit ich das Modell für das letzte schöne Kapitel
abgäbe [...].]

Ganz explizit wird die aktuelle Wirklichkeit hier als dienender Vorwurf für den schönen Schein der Kunst bezeichnet.

Der Unterschied zur Rangfolge von aktueller und künstlerischer Wirklichkeit ließe sich am Beispiel des französischen Realisten Jacques Rigaut vorführen, der am 5. November des Jahres 1929 tatsächlich durch Freitod aus dem Leben schied, nachdem er seit zehn Jahren seinen Selbstmord für dieses Datum vorhergesagt hatte. Die Schrift *Agence générale du suicide* bedurfte der axiomatischen Legitimation durch die Tat, durch ein Factum, da sie nur so als *gemachte Wirklichkeit* ausgezeichnet wurde, während für die Symbolisten die äußere

⁸ In diesen Versen ist übrigens auch der Zeichenwert des Wortes "dragocennyj" implizit, obgleich das Adjektiv semantisch auf einen positiven Wert verweist. Dies wird deutlich, wenn wir uns vorstellen, das lyrische Ich habe das Wort hier ironisch gebraucht. Während die zitierten Verse den Zeichenkomplexen "Привет" und "хвалы" einen positiven Wert zuweisen, ist bei dem Zeichen "драгоценный" der positive Wert zunächst lediglich expliziter Inhalt des Referenten.

⁹ Auf die Bedeutung der Intonation als Indikator der Redeaxiomatik hat Bachtin (Vološinov 1930: 232-237) bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert hingewiesen.

Wirklichkeit erst durch ihre semiotische (Re-)Interpretation (z.B. in der Vorstellung) ihren wahren Rang erlangte.

2. Axiomatik des Zeichenträgers

2.1. expliziter Gebrauch

Wollen wir neben der Zuordnung eines Wertes zu einem Zeichen bzw. zur Semiose insgesamt auch die Wertzuordnung zu den Zeichenkonstituenten erfassen, so haben wir - dem Zeichenmodell von Peirce gemäß - mit einer axiologischen Bestimmung von Zeichenträger, Zeichenobjekt und Zeicheninterpretant zu rechnen. Wenden wir uns zunächst dem Zeichenträger zu, der von Morris ja als der genuine Ort der Wertinkorporation angesehen wird, so lassen sich als Beispiel für die explizite Wertzuordnung die folgenden Verse aus Puškins (1949b, 2:191) dialogischem Gedicht "Gespräch des Buchhändlers mit dem Dichter" anführen:

И я, средь бури жизни шумной,	[Und ich, mitten im Sturm des lauten
Искал вниманья красоты.	Lebens,
Глаза прелестные читали	Suchte der Aufmerksamkeit Schönheit.
Меня с улыбкою любви;	Anmutige Augen lasen
Уста волшебные шептали	Mich mit einem Lächeln der Liebe,
Мне звуки сладкие мои...	Zauberhafte Lippen flüsteren
	Mir meine süßen Laute...]

Der ästhetische Wert der Laute ('звуки') wird in dieser Replik des Dichters durch das Prädikat /сүб/ ('сладкий') explizit gemacht. Daß in dem Gespräch der positive ästhetische Wert in der Erinnerung des Dichters durch das Prädikat /des poetischen Wahnsinns/ freilich relativiert ist ("Утехи юности мои безумной"), berührt diesen Sachverhalt nur am Rande. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang, daß die Zeichenfolge 'сладкий' eben nicht nur die Geschmacksempfindung /wohlschmeckend/ (/vkusnyj/) sondern, wie schon das lateinische "dulcis", die angenehme Empfindung überhaupt bezeichnet.¹⁰

Als schönes Beispiel für die explizite Wertung eines Zeichenträgers läßt sich ein Absatz des ersten Briefes anführen, den Marina Cvetaeva im Jahre 1926 an Rainer Maria Rilke gesandt hat. Die Wirkung, die eine alte orthographische Schreibung auf die Dichterin ausübt, das Prädikat des "Adels", das sie dem Wort "Mai" durch die Schreibung mit dem Zeichen Ypsilon zuerkannt sieht, bringen diese Wertschätzung ungemindert zum Ausdruck:

Das erste, was mich an Ihrem Brief auf den höchsten Turm der Freude warf (nicht - hob, nicht - stellte) war das Wort May, dem Sie mit dem y den alten Adel wiedergaben. Mai mit i - so was vom ersten

¹⁰ Das Adjektiv "сладкий" fungiert hier durchaus nicht mehr als Metapher, auch seine etymologische Herkunft von der Bedeutung /gesalzen/ spielt hier überhaupt keine Rolle.

Mai, nicht dem Arbeiterfest, das noch einst schön wird (werden kann)
- dem zahmen Bourgeoisie = Mai von Verlobten und (nicht zu arg)
Verliebten. (Rilke, Zwetajewa, Pasternak 1983: 107)

2.2. impliziter Gebrauch

Implizit wird ein Wert nicht selten den Trägern von Zeichen desjenigen semiotischen Typus zugewiesen, den Peirce als rhematisch-ikonisches Qualizeichen charakterisierte. Hatten in früheren Zeiten Illuminationen, Miniaturen sowie die gesamte kalligraphische Gestaltung des Manuskriptes die Funktion, den Wert des Textes konnotativ zu markieren und metonymisch die Validität des darin Ausgesagten auszudrücken, so finden sich heutzutage vor allem Druckgestaltung und Illustration, seltener schon Einband- und Umschlaggestaltung (und in Ausnahmefällen etwa Goldschnitt) als Mittel, den Wert des Buches durch eine dem Zeichenträgermaterial zugeordnete außersprachliche Axiomatik zu kennzeichnen. Der von Benjamin (1963) so eindringlich beschriebene Verlust der "Aura" des Kunstwerks in der Epoche technischer Vervielfältigung hängt ja ursächlich mit jener Wertigkeit zusammen, die durch die semiotische Einmaligkeit des Kunstwerks begründet und mit den werthaften Bestimmungen der Authentizität und Originalität konnotiert wird. Im Unterschied zur Reproduktion, die im Kunsthandel nicht zufällig zunehmend euphemistisch "Replik" genannt wird, steht das Zeichenträger-Original offenbar in einer metonymischen Beziehung zu seinem Urheber, dessen soziales Prestige sich der Wertschätzung seiner Produkte gleichsam unmittelbar mitteilt. Die Signatur des Künstlers auf einem Exemplar einer Serie von Drucken als Beleg für ihre Autorisierung, die handschriftliche Widmung des Dichters in dem Exemplar eines gedruckten Buches bilden aktive Relikte dieser konnotativen Zuweisung eines Originalitätswertes. Wenn Benjamin die Aura als Unnahbarkeit auf den Kultcharakter des ursprünglichen Kunstwerks zurückführt, kennzeichnet er von der Position einer avantgardistischen Ästhetik der Unmittelbarkeit aus die Authentizität als die säkularisierende Ersetzung des ursprünglichen Kultwertes beim Kunstwerk.

Grundsätzlich leitet sich der implizite Wert von Zeichenträgern aus der Axiologie des jeweiligen Zeichenträgersystems sowie seiner kulturellen Einbettungskonventionen her. Beim Buchdruck gehören hierzu der Schnitt, die Größe und Verwendungshäufigkeit von Drucktypen, die Farbe und Qualität des bedruckten Papiers, das Verhältnis von bedrucktem und unbedrucktem Anteil der Buchseite, die Bindeweise wie auch die Qualität des Einbandes. Im russischen Futurismus trat die Verwendung billiger Papiersorten, die Vervielfältigung handschriftlicher Blätter in einen unverkennbaren Gegensatz zum Gebrauch aufwendiger Materialien, zur Distanz zwischen Künstler und Kunstwerksexemplar im Symbolismus. Wie die Montage, so enthüllen auch Kručenyčs Glasplattenvervielfältigungen von Manuskripten den Charakter des Kunstwerks als eines Mach-

Werks, das die Unmittelbarkeit des kultischen Verhältnisses von Vollziehenden und Vollzug zu rekonstruieren bemüht ist.

Für manche russische Autoren hatte auch nach der orthographischen Reform von 1918 die Unterscheidung zwischen den kyrillischen Buchstaben (Zeichenträgern) **ѣ** und **е**, obgleich ihnen phonetisch der gleiche Laut entsprach, besondere Wertigkeit. So bestand Aleksandr Blok darauf, daß auch nach 1918 seine Gesammelten Werke weiterhin nach der alten Orthographie gedruckt wurden.¹¹

3. Axiomatik des Zeichenobjekts

3.1. expliziter Gebrauch

In der literarischen Kommunikation tritt ein Wert in expliziter Form am häufigsten als ausdrückliche Bewertung eines Zeichenobjektes hervor: Ein Zeichenobjekt wird mit einem Wert belegt und in denotativer Semiose einem Zeichenträger zugeordnet. Als erstes Beispiel habe ich einen Fünfzeiler von Rainer Maria Rilke gewählt, der neben der expliziten auch die implizite Axiomatik des Interpretanten darzulegen gestattet. Es handelt sich um das "Initiale" überschriebene Eingangsgedicht zum ersten Teil des Zweiten Buches im *Buch der Lieder*.

Gieb deine Schönheit immer hin
ohne Rechnen und Reden.
Du schweigst. Sie sagt für dich: Ich bin.
Und kommt in tausendfachem Sinn,
kommt endlich über jeden.

Was ohne Berechnung und Worte hinzugeben das lyrische Ich das Du hier auffordert, dieses Objekt ist mit dem Prädikat /Schönheit/ als ästhetischer Wert angezeigt. Nicht Schönheit an und für sich ist es freilich, die das Du hingeben soll, sondern - durch das Possessivpronomen "deine" unmißverständlich ausgewiesen - der ästhetische Wert des Du. Mit anderen Worten: Objekt des Weggebens, auf das hier zeichenhaft Bezug genommen wird, ist nichts anderes als die ästhetische Wertigkeit des lyrischen Du; der ästhetische Wert des Du ist die explizite, da denotativ dem Zeichenträger "Schönheit" zugeordnete Referenz dieses Zeichens.

Das im "Wende-Jahr" (*поворотный год*)¹² 1921 entstandene, noch im Todesjahr von Chlebnikov (1986: 132) überarbeitete Gedicht *Тайной вечера глаз знает много Нева...* zeichnet sich durch eine mehrfache explizite

¹¹ Vgl. Ju. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta*. Leningrad 1972, S. 74. Ein weiteres Beispiel des Festhaltens an der alten Orthographie wird uns weiter unten am Beispiel von Anna Achmatova beschäftigen.

¹² Chlebnikov, 1928 -1933 IV: 149.

objekthafte Wertung aus. Die Aussage, das Auge des Heiligen Abendmahls wisse viel (von der) Neva, spricht der zum Sinnesorgan hypostasierten Wahrnehmung des Wandbildes von Leonardo da Vinci im Refektorium der Santa Maria delle Grazie zu Mailand einen quantitativ bestimmten Erkenntniswert zu.¹³ Dem Ausdruck *любовь* [Liebe] dagegen eignet offenkundig ein ethischer Wert. In dem Prädikat *воспета* [besungen, lobgepriesen] tritt unverkennbar eine weitere - hier durch das ästhetische Geschehen bezeichnete - Wertzuweisung hervor, die aber den ethischen Wert der Liebe der vom Staub befreiten Seiten des Welt-Textes in sich aufnimmt. Schließlich beansprucht unverkennbar ein expliziter religiöser Wert Geltung, wenn von der Kommunion *des Bluts der Retter mit dem Körper des Nordens* die Rede ist. Nun bildet aber die Partizipation, die hier kraft des russischen Ausdrucks *причастилась* in der *communio* des Abendmahls vollzogen wird, im chlebnikovschen mythopoetischen Weltmodell den Grundbezug aller Dinge untereinander sowie zum Universum. Wie die Liebe kraft des (odischen) Singens Teil hat an der ästhetischen Wertigkeit, so werden in der sekundär synkretistischen Axiomatik Chlebnikovs¹⁴ gnoseologischer und religiöser Wert durch Säkularisation und Ästhetisierung in einen ästhetischen Wert transformiert. Die Wahrnehmbarkeit des roten Lichtes (Blutes), das sich aus der dreiarmligen Laterne von den Brücken (von 'oben') auf den steinernen Erdenkörper (nach 'unten') ergießt und die durch Transsubstantiation ermöglichte Kommunion des Hohen mit dem Niederen sinnlich erfahrbar macht, visualisiert in der Ikonographie Chlebnikovs die Verschiebung der religiösen Eschatologie zur poetischen Teleologie:

Тайной вечера глаз знает много Нева,
 Здесь спасителей кровь причастилась вчера
 С телом севера, камнем бульжника.
 В ней воспета любовь отпылавших страниц.
 Это пеплом любви так черны вечера
 И рабочих, и бледного книжника.
 Льется красным струя,
 Лишь зажжется трояк
 На усталых мостах.
 Трубы ветра грубы,
 А решетка садов стоит стражей судьбы.

¹³ Das Nomen "glaz" meint im Sinn der chlebnikovschen Auffassung von der Reflexivität der Wahrnehmung zugleich das Auge des Künstlers, das Auge des Betrachters und die dem Bild eingemalte Betrachtungsweise. Vgl. neben der mittelalterlichen Gepflogenheit, ein Auge ins Bild zu malen, auch den Ausdruck "небовые глаза" in dem 1913 erstmals veröffentlichten Gedicht *Так как* (Chlebnikov II, 104).

¹⁴ Vgl. Grübel 1987.

Тайной вечери глаз знает много Нева
У чугунных коней, у широких камней Дворца
Строганова.

[Heiligen Abendmahls Auge weiß viel Newa,
Hier ist der Retter Blut gestern eins geworden
Mit dem Körper des Nordens, dem Stein des Pflasters.
In ihm ist besungen die Liebe entstaubter Seiten.
Durch Asche der Liebe sind so schwarz die Abende
Der Arbeiter und des bleichen Schriftgelehrten.
Es ergießt sich als rotes ausströmend,
entflammt nur die dreiarmige Straßenlampe
Auf den ermüdeten Brücken.
Die Schornsteine des Windes sind grob,
Und Gitter der Gärten steht dem Schicksal Wache
Heiligen Abendmahls Auge weiß viel Newa
Bei gußeisernen Pferden, bei breiten Steinen des Stroganov-
Palasts.]

Während solchermaßen die Wertigkeit von da Vincis Fresco in Chlebnikovs Text durch gnoseologische, ethische und ästhetische Wertung ihren zweifelsfreien Ausdruck findet, wird man die Frage, ob die Axiomatik des Nomens *трояк* [dreiarmige Straßenlampe] explizit oder implizit gegeben sei, nicht mit gleicher Zweifelsfreiheit beantworten können. Der von der Syntax suggerierte logische Zusammenhang zwischen dem Blut und der Lampe als Licht- (und Blut-) Spenderin legt einen positiven Wert für die Straßenleuchte nahe¹⁵, bringt ihn aber nicht unmittelbar zum Ausdruck. Hier stellt sich ein expliziter Wert erst im Zusammenhang der poetomythischen (Se-)Mantik der Zahlen bei Chlebnikov ein. Der Umstand, daß V.P. Grigor'ev und A.E. Parnis in der jüngsten sowjetischen Ausgabe der Werke Chlebnikovs (1986: 671) Bedeutung und Sinn dieses Ausdrucks im Kommentar angeben, mag als ausreichender Beleg für diese Feststellung gelten. Da die Zahl /drei/ bei Chlebnikov gerade nicht als numerus perfectus, sondern als Ausdruck des Umsturzes, der Vergeltung, der Rache bestimmt wird,¹⁶ tritt sie in einen axiomatischen Widerstreit mit der religiösen

¹⁵ Zur positiven Wertigkeit des Lichts und seinem Zusammenhang mit dem Himmel sowie zur negativen Axiomatik des Dunkel im archaischen Mythos vgl. Frejdenberg (1978: 60): "Wenn es [das Totem] 'Hölle' ist, so ist es 'böse', 'Finsternis', 'Gesetzlosigkeit', 'Zerstörung', all das, woraus eine jegliche 'Verneinung', 'nicht', die künftige negative Kategorie gebildet wird; wenn es 'Himmel' ist, ist es 'gut', 'Licht', 'Gerechtigkeit', die künftige Behauptung."

¹⁶ Vgl. Grübel 1986: 440f., Anm. 16. In den *Tafeln des Schicksals* (Chlebnikov 1972 [1922]: 498) findet sich ein Gedicht über die verschiedene Wertigkeit der Zahlen zwei und drei: "Трава и труд и трение, | Текиге из озера три! Дело и дар - из озера два! | Трава мешает ходить ногам, | Отрава гасит душу и стынет кровь." ; dort werden auch die Lexeme

Symbolik (Dreifaltigkeit, троица¹⁷) ein, obgleich ihre Motivation - die Wiederherstellung der Rechtlichkeit - durchaus positiv gewertet wird. Mit dieser negativen Wertigkeit der dreiarmigen Straßenlampe korrespondiert die Zahl der Verse des Gedichtes - dreizehn. Wenn jedoch das Verständnis dieses Textes, das ja den möglichen Nachvollzug der angelegten Wertigkeiten einschließt, die Kenntnis dieser Semantik und Axiomatik notwendig voraussetzt, so ist im Horizont dieser Kenntnis die Wertzuordnung von *трояк* als explizit zu bestimmen. Dabei fassen wir das Œuvre Chlebnikovs als einen einzigen Text auf, in dessen Zusammenhang sich die Bedeutungen und Werte explizieren. Ohne diesen Kontext bliebe dem Leser wohl auch die Relevanz des anagrammatisch mit *трояк* verbundenen Ausdrucks *трубы* verborgen, der den Austausch zwischen 'oben' und 'unten', die Verbindung zwischen dem Stadtkörper (*тело севера*) und dem Himmel inkorporiert.¹⁸ Sie tritt damit neben die Valenz von Lichtstrahl/Blutstrahl, die metamorphotisch die *communio* zwischen Gott und den Menschen ermöglicht. Die poetomythische Ästhetisierung löst das christliche Sakrament topisch von der Bindung des religiösen Aktes an den geschlossenen Raum der Kirche und pragmatisch von der Institution des amtlich eingesetzten Sponsors. Am aufgewerteten Weltkörper selbst vollzieht sich das Mysterium, es bedarf nicht des Weihenden Priesters. In seine ursprüngliche Offenheit zurückversetzt,¹⁹ ist das profane Sakrament des Gott-Essens durch die Metonymie der Teilhabe ebenso all-präsent wie die Liebe in der Aufnahme, im Verzehr der "entstaubten Blätter". Zwar gibt es ein 'heute' und 'gestern' - und erst gestern (*вчера*) war der Tag des Abendmahls (*вечера*) - doch gibt es kein 'innen' und 'außen'. Damit korrespondiert die Topik des Textes: es gibt kein Kryptogramm und die Anagrammatik des Textes (*трояк - трубы, вечера - вчера - вечера*) ist seine wahre Grammatik.

Die Kardinalzahlen bilden in Chlebnikovs Werk werthaft besetzte anagrammatische Kerne, die nicht nur den Text, in dem sie auftreten, axiomatisch umcodieren, sondern auch das Textgeschehen selbst in seinem Wert zur Geltung bringen. Für Chlebnikov war es eine unumgängliche Voraussetzung, daß jenes 'archaische' Geschehen, auf welches das Gedicht sich ursprünglich werthaft bezieht, in der *d r i t t e n* Realisierung präsentiert wird. Die Feier der Eucharistie, die in da Vincis bildlicher Darstellung wiederkehrt, vollzieht sich im Gedicht

тупой, тупик, трудно, труп, труна auf paronomastischer Grundlage mit der Zahl drei identifiziert.

¹⁷ Chlebnikov (1928-1933, IV: 149) selbst hat den Begriff *Троица* im Sinne von 'Aufstand' auf das Jahr 1921 angewandt: "И Троица 1921 года в Халхале [...] на родине удалого дела Разина."

¹⁸ Vgl. Hansen-Löve 1986.

¹⁹ Vgl. O. Frejdenberg 1978: 156

selbst notwendig ein drittes Mal, da nur so die Schuld vergeben, die Sünde getilgt werden kann. Hiermit restituiert Chlebnikov die archaische Ambivalenz der Erscheinungen. Von Bloks Poem *Двенадцать* (Die Zwölf) vorbereitet, bildet das gleichfalls ambivalent aufgefaßte Referenzobjekt dieses 'dritten' Vollzugs die russische Revolution.²⁰ Das Lesen (oder Hören) des Gedichts wird kraft der Metonymie pars pro toto zum rituellen Vollzug des *Тайный вечер*.

3.2 impliziter Gebrauch

Im Werk des seit den 60er Jahren auch in russischer Sprache schreibenden tschuwaschischen Dichters Gennadij Ajgi (1982: 518) begegnet uns ein Gedicht aus dem Jahre 1969, das zwar den Bezug auf Ort, Person und Zeit durch Titel, Motto und Datierung ausdrücklich kenntlich macht, das Geschehen selbst aber, auf welches es reagiert, in impliziter Form behandelt. Auf diese Weise bleibt auch der Wert der ausdrücklich gemachten Zeichenobjekte implizit. So wird der Name der Person *Jan Palach* zwar genannt, das historische Ereignis jedoch, in dem die Person hervortritt, als bekannt vorausgesetzt; der Wert von Person und Geschehen bleibt unausgesprochen. Allerdings begründet bereits der Umstand, daß diese Person als kulturell relevant, als literatur- oder zeichenfähig vorgestellt, daß sie zum Gegenstand eines Gedichtes erhoben wird, einen impliziten allgemein-semiotischen Wert.

Zwar bildet das Datum *25. Januar 1969* ein allgemein werthafte Indiz für den referentiellen Zusammenhang, auf den dieser Text bezogen ist, doch bleibt verborgen, ob sich dieser Zusammenhang etwa zeit- und/oder lebensgeschichtlich herstellt. Schließlich gibt der Titel mit dem Wortlaut "Rosen auf dem Wenzelsplatz" einen topographischaxiomatischen Hinweis:²¹

²⁰ Ein prominentes Beispiel negativer Wertung bildet das Gedicht *Ночь перед Советами*, das mit dem Epigraphen $\mathfrak{F} + \mathfrak{F}$ den Zusammenhang zwischen der Zahl 'drei' und dem Revolutionsgeschehen herstellt; vgl. dazu Thomson (1976). Ob auch der bei der Einsetzung der Eucharistie ausgesprochenen Prophezeiung des Verrats in der Niederschlagung der Petrograder Arbeiterunruhen und des Kronstädter Aufstandes vom Februar bzw. März 1921 (sowie der Erschießung Gumilevs) bei Chlebnikov eine Parallele erwächst, wäre erst bei Einsicht in die verschiedenen Textfassungen zu entscheiden. Bemerkenswert ist, daß Chlebnikov den Wechsel negativ wertet, während in der Archaik die Bewegung gegenüber dem Verweilen positiv ausgezeichnet wird (Frejdenberg 1978: 61).

²¹ G. Ajgi, *Otmečennaja zima*. Paris (Sintaksis) 1982, S. 518.

РОЗЫ НА ВАЦЛАНСКОЙ ПЛОЩАДИ

[ROSEN AUF DEM
WENZELSPLATZ

Памяти Яна Палаха

Dem Gedenken von Jan Palach

и белые-по-дагестанский
знамена-розы вы неисчислимы:

und dagestanisch-weiße
Banner-Rosen ihr unzählbaren:

все время в ряд о в ряд по всей стране!

allzeit zur Reihe oh zur Reihe
übers ganze Land!

вы розы-голови: сиянием отверзты!
и кровоточите: "я Роза-Прага!.."

ihr Rosen-Köpfe: seid vom
Strahlen eröffnet!
und blutet: "ich bin die Rose
Prag!.."

"я Роза-Сон: я на твоей груди"

"ich bin die Rose Traum: ich bin
auf deiner Brust"

25 января 1969

25. Januar 1969]

Der zusammengesetzte Ausdruck *знамена-розы* gibt an, daß *розы* (Rosen) hier im übertragenen Sinne zeichenhaft aufzufassen sind. Die metaphorische Deutung der Rosen als Banner weist ihnen - wie in der Auseinandersetzung der Brüder Edmund und Johann, der Begründer der Häuser von Lancaster (*Red Rose*) und York (*White Rose*) in den englischen "Rosenkriegen" von 1455 bis 1485 - den *praktischen* Wert von Kampfeszeichen zu. Zugleich aber wird den Rosenblüten im Bild des Sich-Öffnens durch das Strahlen (*сиянием*) ein positiver kosmogonischer Wert zuerkannt, der im Bild der Rose als axiomatisch markiertes Symbol des Totems Sonne mythische Gestalt gewonnen hat.²² An die weißen Rosen gerichtet, verweist die Aufforderung zu bluten werthaft auf die Rose als christlich-religiöses Symbol des Martyriums (die weiße Rose wird rot durch Christi Blut), das seinerseits wohl auf den Mythos der Aphrodite zurückgeht, in dem ja die Blume aus dem Blut des Adonis entspringt²³.

Der Gepflogenheit der Rosenzüchter, den Rosen Namen (auch Toponyme) zu verleihen, verdankt sich die durch Großschreibung explizit axiomatisch ausgezeichnete Namensschöpfung *Роза-Прага*. Diese Namensgebung erkennt der Stadt mit dem *Václavské náměstí* implizit die Würde eines Ortes des Martyriums zu.. Der Wertgipfel des Gedichtes liegt jedoch ohne Frage in der syntaktisch ausgedrückten, axiomatisch aber implizit bleibenden Verbindung von kosmogonischem Mythos und religiösem Symbol: die Rosenblüten mögen offen

²² Vgl. B. Seward (1960) und Toporov (1982). Zur positiven Wertigkeit des Lichtes und der Sonne s.o. Anm. 15.

²³ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, X, 710ff.

sein und ihren Namen bluten.²⁴ Wie die Bezeichnungen für die Farbe /rot/ in diesem Nekrolog ausgespart sind, so bleiben die Werte der Zeichenobjekte in diesem Gedicht implizit: der Text richtet sich an Leser, die von der Selbstverbrennung Jan Palachs Kenntnis haben und ihre Bewertung - die Wahrung der Würde des Menschen durch imaginative Identifikation - teilen.

4. Axiomatik des Interpretanten

4.1. expliziter Gebrauch

Im Mittelvers des oben angeführten Rilke-Gedichtes tritt der ästhetische Wert, durch das Personalpronomen "Sie" auf das Substantiv "Schönheit" bezogen, als Interpretant auf: "Du schweigst, Sie sagt für dich: Ich bin." Interpretantenfunktion erlangt der ästhetische Wert hier schon allein dadurch, daß er zwar auch als Zeichen über Zeichen hervortritt, freilich nicht jedoch in der Art des metasemiotischen Diskurses. Während im metasemiotischen Diskurs als Referent eines Zeichens ein Zeichen an d e r e n Niveaus auftritt, findet beim Interpretanten das primäre Zeichen als Deutungsregel des sekundären Zeichens Verwendung. Eben dies macht der in Rede stehende Vers explizit, indem er den ästhetischen Wert gerade nicht zum Objekt, sondern zum Subjekt der Semiose erhebt. Der Zeichenvorgang wird darin ganz ausdrücklich (nämlich denotativ) codiert, daß die Schönheit als ästhetischer Wert für das Du und anstelle des Du spricht: dieser Wert ist als für das Du stehend benannt. Auch die Kategorie "Sinn" in den beiden Schlußversen verweist ganz explizit auf den Interpretantencharakter der ästhetischen Axiomatik: "und kommt in tausendfachem Sinn, | kommt endlich über jeden." Es ist keineswegs zuviel gesagt, wenn man diesen Fünfzeiler als einen axiologisch pointierten Interpretanten für den ersten Teil des zweiten Bandes von Rilkes Buch der Lieder bestimmt. Er birgt in der verdichteten Form Rilkescher Lyrik deren Ästhetik gleichsam in nuce.

4.2 impliziter Gebrauch

In seiner *Elegie an Marina Zwetajewa-Efron* gelingt Rilke (1966, II: 218) eine Bestimmung des interpretatorischen Wertes der Existenz des Dichters, die sich über den Zeichenwert stuft:

So, Marina, die Spende, selber verzichtend, opfern die Könige,
Wie die Engel gehen und die Türen bezeichnen jener zu Rettenden,
also rühren wir dieses und dies, scheinbar Zärtliche, an.
Ach wie weit schon Entrückte, ach wie Zerstreute, Marina
auch noch im innigsten Vorwand. Zeichengeber, sonst nichts.

²⁴ Die Vorstellung des Blutens als genuinen Schreibens oder Sagens hat mythische Quellen (vgl. die Blutsbruderschaft und den Ausdruck *mit Blut besiegeln*), geht aber in der jüngeren Kulturgeschichte auf Nietzsche zurück.

Dieses leise Geschäft, wo es der unsrigen einer nicht mehr erträgt und sich zum Zugriff entschließt, rächt sich und tötet. Denn daß es göttliche Macht hat, merkten wir alle an seiner Verhaltung und Zartheit und an der seltsamen Kraft, die uns aus Lebenden zu Überlebenden macht.[...]

In einer Allusion an den alttestamentlichen Bericht von der Rettung des Volkes Israel aus Ägypten mit der Einsetzung des Passah-Festes sowie an die neutestamentliche Offenbarung über die Rettung in der Apokalypse durch das Siegel des Engels bezeichnet das lyrische Ich *Marina* und sich selbst kraft des pluralischen *Wir* als *Zeichengeber*, die zwar das zu Rettende kennzeichnen, nicht aber in die Wirklichkeit eingreifen können. Die Bewertungsgrundlage wird hierbei freilich nicht entfaltet, sie bleibt trotz des Vergleichs *Wie die Engel gehen und die Türen bezeichnen jener zu Rettenden* implizit, da in der Heiligen Schrift an keiner Stelle von solchen die Türen kennzeichnenden Engeln die Rede ist. Vielmehr entsteht der Vergleich erst durch die Kontraktion des mosaischen Berichtes von der Rettung der jüdischen Erstgeborenen mit der neutestamentlichen Prophezeiung in der Offenbarung des Johannes. Im Alten Testament sind es die männlichen Familienältesten, die ihre Haustüren bezeichnen sollen (2. Buch Moses, 12, 21-23 in Luthers Übersetzung; vgl. auch 12, 1-8):

Und Moses forderte alle Ältesten in Israel, und sprach zu ihnen: Leset aus und nehmet Schafe jedermann für sein Gesinde, und schlachtet das Passah. Und nehmet ein Büschel Ysop, und tunket in das Blut in dem Becken, und berührt damit die Überschwelle, und die zween Pfosten. Und gehe kein Mensch zu seiner Haushür heraus, bis an den Morgen. Denn der Herr wird umher gehen, und die Egypter plagen. Und wenn er das Blut sehen wird an der Überschwelle, und an den zween Pfosten, wird er vor der Thür übergehen, und den Verderber nicht in eure Häuser kommen lassen zu plagen.

Die Darstellung der Apokalypse in der *Offenbarung des Johannis* (7, 2-3) handelt zwar von den Engeln als von denen, die das Siegel der Rettung geben, doch wird das Zeichen hier nicht an den Türen, sondern an den *Stirnen* der zu Rettenden angebracht:

Und ich sahe einen andern Engel aufsteigen von der Sonnen Aufgang, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes, und schrie mit großer Stimme zu den vier Engeln, welchen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer. Und der sprach: Beschädiget die Erde nicht, noch das Meer, noch die Bäume, bis daß wir versiegeln die Knechte unsers Gottes an ihren Stirnen.

Die Bedeutung, der Wert der lyrischen Subjekte in ihrer Eigenschaft als *Zeichengeber* leitet sich solchermaßen weder aus der vergleichenden Anspielung auf die Passage des Alten Testaments her noch aus dem Bezug zum Text des

Neuen Testamentes; vielmehr a k k u m u l i e r t sich die Valenz hier durch ein komplexes Verfahren intertextueller Verschränkung der Rettung vor der Rache des strafenden mit der Gnade vor dem Gericht des versöhnenden Gottes. Neben diese Teilhabe am göttlichen Wert, der in der christlichen Symbolik des Opferlammes den sinnfälligsten Ausdruck gefunden hat, tritt freilich in einer axiologischen Katachrese die Minderung des Wertes gerade durch den Status der *Zeichengeber*. Wer nämlich aus der Funktion dessen heraustritt, der Zeichen zuweist, wer also asemiotisch handelt, der rettet nicht mehr, sondern tötet. In der verborgenen interpretatorischen Wertigkeit dieser Zeilen, die der sprechenden Instanz des Gedichtes einen ambivalenten Wert zuweist, ist eine Funktionstrennung impliziert, die den Wert des ä s t h e t i s c h e n semiotischen Handelns grundsätzlich vom praktischen Handeln, vom *Zugriff*, scheidet.²⁵ In dem hier gleichfalls kryptischen Referenzfeld der Liebesbeziehung zwischen Rilke und Cvetaeva ermahnen diese Verse unüberhörbar zur konsequenten Beschränkung auf Zeichenhaftigkeit, wo Marina Cvetaeva, wie ihre Briefe ausweisen, zwischen semiotischer und asemiotischer Realität schwankte.²⁶ Nicht ohne Grund haben K.M. Azadovskij und die Pasternaks (1978: 268) in ihrem Kommentar zur russischen Veröffentlichung der Korrespondenz Marina Cvetaevas mit Pasternak und Rilke diese Elegie als "klassisches Muster der 'Geheimschrift', einer besonderen esoterischen Dichtung" bezeichnet. Ob freilich ihr Urteil zutrifft, dieses *intime Gespräch* unter Dichtern sei nur den Korrespondierenden selbst völlig verständlich, da es ein Verständnis vom *halben Wort* (*с полуслова*) voraussetze und solchermaßen andere Teilnehmer ausschließe, mag dahingestellt bleiben.

Als ein weiteres Beispiel für die interpretatorische Axiomatik sei hier Marina Cvetaevas (1980, I: 264) Nekrolog auf Rilke unter dem Titel *Новогоднее* (*Zum Neuen Jahr*) angeführt. Nach den einleitenden Neujahrswünschen heißt es dort:

Как рвалось и не разорвалось как —
Сердце? Как на рысаках орловских,

²⁵ Es versteht sich von selbst, daß hier eine Unterscheidung vorgenommen wird, die der funktionalen Trennung von *poetischer Sprache* und *praktischer Sprache* im russischen Formalismus sowie der axiologischen Differenzierung von *praktischem* und *ästhetischem Wert* im tschechischen Strukturalismus analog ist.

²⁶ Vgl. die Briefe der Cvetaeva (Rakusa/Ingold 1979: 150, 156, 160, 162) vom 9.5.1926 ("Aber schreiben will ich Dir – ob Du willst oder nicht."), von Himmelfahrt 1925 ("Ich liebe den Dichter, nicht den Menschen (Wie Du es Liest, stocktest Du). Das klingt ästhetisch, d.h. seelenlos, unbeseeht Aestheten sind – die keine Seel haben, nur fünf (oft weniger) scharfe Sinne.[...] Sobald ich liebe, kann und will ich nicht wählen (das schale und schmale Recht!), Du bist schon ein Absolut."), vom 3.6.1926("Ohne Brief – ohne Dich, mit Brief – ohne Dich, mit Dir – ohne Dich. /n Dich! Nicht sein. [...] also, Rainer, vorbei. Ich will nicht zu Dir. Ich will nicht wollen.") vom 14.6.1926 ("Rainer, ich hab Dich lieb und will zu Dir").

От орлов, *сказал*, не отстающих,
 Дух захватывало — или пуще?
 Слаше? Ни высот тому, ни спусков
 На орлах летал заправских русских —
 Кто. Связь кровная у нас с тем светом:
 На Руси бывал — тот свет на этом
 Зрел. Налаженная перебежка!
 Жизнь и смерть проиэншу с усмешкой,
 Скрытою — своей ея коснешься!

[Wie barst und ist doch nicht zerrissen wie —
 Das Herz? Wie von Orlover Trabern,
 Von Adlern, *sprach er*, von nicht ermüdenden,
 Den Atem verschlug es — oder mehr?
 Süßer? Für den es keine Höhen, keine Abhänge gibt,
 auf Adlern flog, auf zünftigen russischen —
 Wer. Ein blutiges Band haben wir mit dieser Welt:
 In Rußland war er — Diese Welt hat er auf jener
 Gesehen. Auferlegtes Überlaufen!
 Leben und Tod spreche ich mit einem Lächeln aus,
 Einem verborgenen — mit dem deinen wirst du es
 anrühren!]

Hier wird im odischen Tone von Rilkes Dichtung gesprochen, doch so, daß der interpretatorische Bezugspunkt der werthaften Erhabenheit des Sprechens implizit bleibt. Die Wendung *на рысках орловских* bildet ein übersetztes Zitat²⁷ aus Rilkes (1966, I: 357) Gedicht *Nächtliche Fahrt* von 1907, das den Untertitel *Sankt Petersburg* trägt:

DAMALS als wir mit den glatten Trabern
 (schwarzen, aus dem Orloffschen Gestüt)-, [...] fuhren, nein: vergingen oder flogen [...].

Anders als Rilke etymologisiert die Cvetaeva den Namen Orlov²⁸ jedoch und realisiert damit axiologisch die rilkesche Metapher als Metamorphose: Rilke *sprach* (*сказал*) ja gerade nicht von Adlern.²⁹ Diese implizite Wertkonstituierung des Interpretanten verschränkt sich freilich (wie in Rilkes Cvetaeva-Gedicht) mit

²⁷ Vgl. M. Cvetaeva 1983, IV: 382.

²⁸ A.G. Orlov hatte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gemeinsam mit dem Pferdezüchter V.I. Šiškin den sogenannten "orlovsker Traber" gezüchtet. Für Rilke ergibt sich noch ein möglicher Bezug zur Schriftstellerin Sof'ja Nikolaevna Ši', die unter dem Pseudonym *Sergej Orlovskij* veröffentlicht hat und mit der er im Winter der Jahrhundertwende in Berlin bekannt geworden war.

²⁹ Rilke war sich des etymologischen Zusammenhangs zwischen dem Familiennamen und dem Raubvogel wohl kaum bewußt und hätte - wie in anderen Gedichten - zweifelsohne dem Falken den Vorzug gegeben.

jener axiologischen Bedeutung des Fliegens, die in der Metapher für die ästhetische Realisierung im Sonett XXIII des ersten Teils der *Sonette an Orpheus* hervortritt:

O ERST *dann*, wenn der Flug
nicht mehr um seinetwillen
wird in die Himmelsstillen
steigen, sich selber genug,

[...]
wird überstürzt von Gewinn,
jener den Fernen Genahnte
sein, was er einsam erfliegt.

Die übertragene, in den Anmerkungen des Dichters zu den Sonetten mit dem Hinweis *An den Leser* angezeigte Bedeutung des Fliegens³⁰ hat Rilke ja auch in dem vom Mai 1926 stammenden Widmungsgedicht Für *Marina Ivanovna Cvetaeva* verwendet (Bott 1981: 207):

Wir rühren uns womit? Mit Flügelschlägen,
Mit Fernen selber rühren wir uns an.
E i n Dichter einzig lebt, und dann und wann
kommt, der ihn trägt, dem, der ihn trug, entgegen.

Die Emphase des Sprechens wird auch dort von dieser Axiologie des Interpretanten getragen, wo - wie in dem von der Cvetaeva (1983, III: 249) aus dem Französischen ins Russische übertragenen Rilkegedicht - die tropische Bedeutung nicht expliziert ist. Nun kann kein Zweifel daran bestehen, daß in dieser Passage die Lautfolge *орлов* in den Wörtern *рванось, разорвалось орловских, орлов* dergestalt anagrammiert ist, daß sie zunehmend enthüllt wird. Im folgenden Teil der zitierten Passage aus dem Nekrolog der Cvetaeva auf Rilke wird das Anagramm dann freilich wieder tragend. Da die Verbindung zur anderen Welt als *кровная*, als /blutig/, bezeichnet wird, erweist sich *орлов* nur als scheinbarer Code der anagrammatischen Verschlüsselung. Die Axiomatik des Fliegens vs. Dichtens verbindet sich solchermaßen mit der Wertbesetzung des Blutes, das hier ja im Zusammenhang mit Rilkes Leukämie-Tod zu erfassen ist. In dem Prosatext *Твоя смерть*, der sicherlich zu den ergreifendsten Texten der Gattung "Gespräche mit Toten" gehört, findet sich im Kapitel *Ваня* eine Passage, die den axiomatischen Zusammenhang entfaltet:

Кровь. Слово сказано.

Твоя Blutzersetzung (разложение крови) - которую я сначала не поняла - как! он, впервые после Ветхого Завета сказавший кровь, так сказавший кровь, просто - сказавший кровь! - не статья и не доказывать не стану - именно он от Blutzersetzung разложения, обвиняния ее. Какая ирония! Не ирония вовсе, а моя первая, сгоряча недалёковидность.

³⁰ Vgl. auch die Äußerung von M. Cvetaeva im Brief an Rilke vom 12.5.1926: "Von mir zu dir darf nichts fließen, fliegen ja! Und wenn nicht - lieber stocken und stolpern!"

Истек хорошей кровью для спасения нашей, дурной.
Просто - перелил в нас свой кровь. [...]

Райнер-Мария Рильке, и это подтвердит каждый врач, умер
от разложения крови.

- Перелив свою. -

[Blut. Das Wort ist ausgesprochen.

Deine Blutzerersetzung (разложение крови) - die ich anfangs nicht
verstand - wie! er, der erstmals nach dem Neuen Testament Blut
gesagt hat, so Blut gesagt hat, ist einfach - Blut **gesagt hat!** - kein
Artikel und ich werde nicht beweisen - gerade er an Blutzerersetzung,
von seiner Verarmung. Welche Ironie! Überhaupt keine Ironie,
sondern aus Jähzorn mein erster Mangel an Weitsichtigkeit.

Er hat sein gutes Blut vergossen zur Rettung unseres schlechten.
Einfach - er hat uns sein Blut gespendet. [...]

Rainer Maria Rilke, und das bestätigt jeder Arzt, ist an
Blutzerersetzung gestorben.

- Nachdem er seines gespendet hat. -]

Marina Cvetaeva deutet den Leukämie-Tod Rilkes aufgrund einer impliziten
axiomatischen Konjunktion³¹, die in der anagrammatischen Paronomasie
кровна́я - орлов ihr explizites Gegenstück, ja ihre sprachliche Legitimation
findet, als künstlerischen Opfertod.

Seinen definitiven Schlüssel findet das Anagramm freilich erst in der expliziten
Nennung des Adressatennamen am Ende des Gedichtes - Rainer Maria Rilke. Wie
in *кровна́я* die Stützkonsonanten des Familiennamen, in *орловских* fast alle
Laute in der Sequenz von außen nach enthalten sind, so fand Marina Cvetaeva
den zweiten Vornamen des Dichters in ihrem eigenen Vornamen wieder. Wichtig
ist aber in diesem Zusammenhang, daß der Name von ihr als interpretativer
Schlüssel für das Werk gewertet wurde. So sprach sie ihn im Brief vom 9. Mai
1926 als "die verkörperte Dichtung" an, sagte ihm daß sein "Name allein ein
Gedicht" sei. Die Namengebung als Wahlhandlung des Benannten auffassend,
formulierte sie im poetomythischen Sinne die Einheit von Sprechen und Werten:
"Sie geben den Worten ihren ersten Sinn, und den Dingen — ihre ersten Worte
(Werte)." Das ganze lange Gedicht *Новогоднее* ist als eine axiomatische Klimax
angelegt, in deren Verlauf die impliziten interpretatorischen Wertkomponenten
zunehmend expliziert werden, bis am Ende in der Nennung des vollen Namens,
dem Aufruf der Person, der axiomatische Gipfelpunkt erreicht ist.³²

³¹ Eine axiomatische Konjunktion nenne ich die Synthese von zwei Werten, hier der Werte von
/Blut/ und /Adler (Dichter)/.

³² Ähnlich verhält es sich mit den Namen *Rhône* und *Rarogne* im Blick auf den ersten Vornamen
Rilkes. Vgl. die Schlußverse des Essays *Твоя смерть* in (Cvetaeva 251-267, hier 267, in dem
auf gleiche Weise die Axiologie der Namen Marina und Maria (implizit) sowie Jeanne und

5. Die Wertkonjunktion im poetischen Text

Eine andere, gleichfalls hochkomplexe Form der axiomatischen Konjunktion eines Interpretanten bietet Anna Achmatovas (1983: 500) Gedicht *Отлетела от меня удача...*, das wohl 1921 entstanden, aber erst 1982 veröffentlicht worden ist³³:

<p>Отлетела от меня удача, Поглядела взглядомъ ястребинымъ На лицо, померкшее отъ плача И на рану, ставшую рубиномъ На груди моей.</p>	<p>[Fortgeflogen ist von mir Gelingen, Hat geblickt mit einem Habichtsblick Aufs Gesicht, verblaßt vom Weinen, Und die Wunde, die ward zum Rubin Auf der Brust von mir.</p>		
1921	Анна Ахматова	1921	Anna Achmatova]

In diesem Gedicht der Achmatova, das wohl die Erschießung Gumilevs zum Anlaß hat,³⁴ sind die Wörter *рану* und *рубиномъ* anagrammatisch encodiert (durch Vokalreduktion entspricht das *о* aus *рубиномъ*, abgesehen vom Akzent, durchaus dem *а* aus *рану*). Dabei kann die Präposition *на* als Vorform angesehen werden, so daß sich eine phonetische Reihe *на...рану ру на* mit dem Zyklus *на > ан > на* ergibt. Die figura etymologica des zweiten Verses *поглядѣла взглядомъ* kann dabei sowohl als Vorbereitung der Rezeption von Erscheinungen der Lautwiederholung wie auch als Suggestion verstanden werden, Paronomasie als Ausdruck von Urverwandtschaft aufzufassen.

Nun läßt sich an diesem Beispiel sehr deutlich zeigen, daß die Elemente der anagrammatischen Konstruktion axiomatisch besetzt sind. Der Rubin ist in Gumilevs Ballade *Перстень* Tauschobjekt für das Blut (*кровь*). Das Mädchen, das seinen Fingerring mit einem Rubin in den Brunnen hat fallenlassen, spricht, von den Tritonen und Undinen aufgefordert, ihren Geliebten für den Ring zu opfern:

<p>"Просто золото краше тела И рубины красней чем кровь, И доньше я не умела Понять, что такое любовь."</p>	<p>["Gold ist einfach schöner als ein Körper Und Rubine sind roter als Blut, Und bis heute konnte ich nicht Verstehen, was das ist, die Liebe."]</p>
---	--

Vanja, ja auch Johanna und Johannes zu einem Kulminationspunkt getrieben wird: Райнер Мария Рильке, *покоящийся на скале Ragogne | над Роной - без соседей - | во мне, его русской любящей, покоится | между Жанной и Ваней - Иоанной и Иоанном.*

³³ Vgl. Grübel 1988; allerdings ist in der sowjetischen Erstveröffentlichung dieses Textes (A. Achmatova, *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 1, Moskau 1986, 346) die Datierung 1914 angegeben.

³⁴ Vgl. auch Mandel'stams (1974: 126) Gedicht "Умывался ночью на дворе", das aus dem gleichen Anlaß entstanden ist; dazu O. Ronen (1977: 162-166).

Bei Gumilev ist durch den expliziten Vergleich das Wertverhältnis von Gold und Körper ästhetisch, von Rubin und Blut farblich bestimmt. Die Präferenz des Rubins gegenüber dem Blut wird im Gedicht von Anna Achmatova jedoch zunichte gemacht, da sich die (blutige) Wunde dort gerade in den Rubin verwandelt. Das Anagramm erweist sich solchermaßen als die Kodierung einer Wertantwort, die sich der anagrammierten Struktur einer Metamorphose bedient, indem sie die Wertkonjunktion von Wunde und Rubin enthält. Die Wertkonjunktion der Zeichen *рану* und *рубиномъ* in der Elegie von Anna Achmatova bildet eine implizite syntagmatische Wertstruktur, während in der Ballade Gumilevs die syntagmatische Beziehung zwischen *рубины* und *кровь* expliziert ist. Im Gegensatz zu Gumilevs Ballade opfert das lyrische Ich nicht den Anderen, sondern nimmt den Tod des Anderen auf sich.

In Achmatovas Elegie dient die axiomatische Konjunktion in ihrer impliziten Form zugleich zur Verhüllung und Bewahrung der gewerteten Interpretanten. Hier begegnet uns eine Kryptoaxiomatik, der die gleiche Funktion zukommt wie der Umdatierung von Texten und dem Festhalten an der alten Orthographie³⁵. Es entsteht eine vorausgesetzte, doch selten ausgesprochene, inoffizielle Schicht der Werte und Bewertungen, die der offiziellen gegenübertritt und sich ihr doch entzieht. Sie nimmt den Rang einer Gegenkultur an, die einen Leser verlangt, der in der Lektüre die impliziten Werte realisiert und damit zu ihrer Erhaltung beiträgt. Nach dem Tode Bloks hat Larisa Rejsner als erste diese besondere Mission von Anna Achmatova gespürt: "Ihre Kunst ist der Sinn und die Rechtfertigung von allem. Schwarz wird weiß und Wasser springt aus dem Stein, wenn die Poesie lebt."³⁶

³⁵ Hier wird der implizite Zeichenwert der kyrillischen Grapheme *Ѣ* und *Ѥ* zum Träger einer gleichfalls impliziten Interpretantenaxiomatik, die den Wert des kulturellen Gedächtnisses angibt.

³⁶ Zitiert nach der dt. Übersetzung von F.Mierau (1985: 288).

VELIMIR CHLEBNIKOVS ONOMATOPOETIK. NAME UND ANAGRAMM

1. Der "Dichter-Adam" als Namengeber

In den alten kosmogonischen Mythen ebenso wie in der Mythopoetik der Moderne tritt der "creator mundi" als ein Wesen auf, das zugleich als Geschöpf seines eigenen Namens und als Namensschöpfer gilt: Da im mythischen Denken nicht zwischen 'Namen' und 'Ding' unterschieden wird, bedeuten Namengebung ("Nomination") und Dingschöpfung ein und dasselbe. In diesem Sinne kann man auch von "nominacionnyj charakter mifologičeskogo mira" sprechen (Ju.M.Lotman, B.A.Uspenskij 1973, 286). Die eigentliche Schöpferkraft, also der energetische Ursprung des Kreativen liegt im Namenhaften selbst beschlossen. Die Namen sind nicht bloße Bezeichnungen der Gegenstände (Produkt einer Korrelation der konventionellen Zeichen und der Realia eines Kultursystems), sie realisieren vielmehr die zeichenhafte bzw. sprachliche Seite der Ur-Dinge, also der Gegenstände ("predmety") im Zustand ihrer präkulturellen, prähistorischen, präkommunikativen Naturhaftigkeit.¹

Das Nennen des Namens ist identisch mit dem Schaffen des Dinges (Frejdenberg 1936, 104; V.V.Ivanov 1976, 35, 47ff.), da der Namengeber im Akt der Nomination etwas von seinem eigenen Wesen (genauer: der Energie seiner Namenhaftigkeit) freisetzt. Vielfach wird dieser Vorgang als "Einstrahlung" des göttlichen Lichtes in die irdische Sphäre oder direkt als Zeugungsakt verstanden, wobei "semja" und "imja" (bzw. "semena" und "imena") ebenso äquivalent, ja völlig gleich gesetzt werden wie - im Rahmen der 'Welt-Buch'-Symbolik - "imena" und "pis'mena".²

Nach Ju.Lotman/B.Uspenskij (1973, 282) besteht im mythischen Text ein Isomorphismus zwischen der beschriebenen Welt und dem System der Beschreibung (also auch zwischen 'Dingen' und ihren 'Namen'). Daher ist die typische Semioseform des Mythos die Nomination: "Znak v mifologičeskom soznanii analogičen sobstvennomu imeni" (ibid. 284). Umgekehrt könnte man das mythologische Bewußtsein als ein "asemiotisches" bezeichnen (287), da hier keine konventionellen Zeichen existieren. Die mythische Sprache ist eine solche, die aus Eigennamen besteht (300) bzw. eine Sprache, in der die Gattungsnamen als Eigennamen auftreten. Wenn es in dieser Welt keine Trennung gibt zwischen Bezeichnung und Ding, kann es auch keine Synonyme geben, sondern nur die "Transformation des [bezeichneten] Objekts" (ibid.). Daher dominiert im Mythos

das Prinzip der *Homonymie* - was im übrigen auch für die archaische Mythopoetik Chlebnikovs gilt.³

R. Jakobsons einigermmaßen kryptisches Schema der semiotisch denkbaren Verhältnisse von Mitteilung und Kode sieht neben der objektsprachlichen (Mitteilung -> Kode), der metasprachlichen (Kode-> Mitteilung) und der zitathaften Relation (Mitteilung -> Mitteilung) auch den Fall vor, daß sich der Kode auf den Kode bezieht (R. Jakobson 1957, II:130; E. Holenstein 1975, 166f.): Für diesen Fall einer zirkulären Bezugnahme (K/K) wird der (Eigen-)Name als typisches Beispiel reklamiert (ob es auch andere Fälle dieser Art gibt, bleibt im Dunklen). Diese schwer nachvollziehbare Korrelation von Kode auf Kode, die inzwischen selbst zu so etwas wie einem wissenschaftlichen Mythos geworden ist (vgl. auch A. Nozicska 1985:233ff.), erfährt aus der Sicht des archaischen (unterbewußten und auch mythopoetischen) "Sprachdenkens" eine erstaunliche Aufhellung. In diesem gewissermaßen präsemiotischen "konkreten Denken" (Cl. Lévi-Strauss) bildet die Ambivalenz von 'Dingen' und 'Namen' die Vorform des semiotischen Verhältnisses von Gegenstand und Zeichen, Signatum und Signans. Die fundamentale "différence" zwischen beiden Sphären (der Biosphäre und der Semiosphäre, der Welt der Realia und jener der Signantia) ist noch nicht eingetreten. Die Korrekation von Kode <-> Kode ist insoferne als eine Wechselseitigkeit von zwei Erscheinungsformen ein und desselben Kode denkbar, in dem die (verbalen) Zeichen in der Gestalt von 'Namen' als Kehrseite der 'Dinge' auftreten - und vice versa. Die neoprimitivistische, archaische Restitution dieses Sprachdenkens operiert denn auch (im Symbolismus ebenso wie im Futurismus) mit dem Begriff des "Wort-Dinges" ("slovo-vešč") oder - auf einer abstrakteren, mehr hermeneutischen Ebene - mit dem uralten Topos des "Welt-Buches".

Der demiurgische Mensch reproduziert die mythische Funktion des Gott-Menschen "Adam-Kadmon", eben jenes zweiten, schon irdischen "geschaffenen Schöpfers", der in der frühen griechischen Philosophie als *ὄνομαθέρης*, als "tvorec imen" oder "ustanovitel' imen" wirkt.⁴ Das von Plato im Dialog "Kratylos" aufgeworfene Problem, ob nämlich die Namen dem Wesen der Dinge entsprechen oder nicht, tangiert den mythischen Kulturhelden (also den adamischen Onomatheten) noch nicht, denn "im paradiesischen Zustand hatte der Mensch den Dingen ihren wahren Namen gegeben" (Blumenberg 1981, 54): "Die Schöpfungsgeschichte ist nichts anderes als die Summe der Befehle an die bei Namen genannten Wesen: zu sein. Der paradiesische Mensch wiederholt also die Namen, die im Schöpfungsbefehl Gottes vorgekommen waren. Diese sind die wahren Namen der Dinge, bei denen sie zu rufen bedeutet, daß sie genauso gehorchen, wie sie im Schöpfungsakt gehorcht haben, aus dem Nichts hervorzutreten" (ibid., 87).⁵

Wenn also Adam (nach Gen.2,19ff.) alle Tiere benennt, so bestätigt er damit seine Herrschaft über die Kreatur (Kittel V, 252). Das Buch der Natur wird nicht gelesen, "aus ihm sind vielmehr die Namen zu nennen, bei denen die Dinge gerufen werden, zu rufen sind, die wahren Namen ihres Wesens. Wissen bedeutet [...] Wiedereinsetzung des Menschen in seine ursprüngliche Hoheit und Macht, die Dinge bei ihrem wahren Namen zu rufen und dadurch wieder über sie zu herrschen" (Blumenberg 1981, 89).⁶

Schon in Platos "Kratylos" wird der "Onomathetes" als "Handwerker", d.h. δημιουργός bezeichnet (Kratylos 389a), er wird mit dem Künstler, dem Schmied, dem Tischler verglichen - eine Vorstellung, die sich noch in der säkularisierten Gestalt des "Verseschmiedes" spiegelt.

Denselben Gedanken aktualisiert Chlebnikov in "Truba Marsian" (V, 151): "My, surovye plo t n i k i, snova brosaem sebja i naši i m e n a v klokočuščie kotly prekrasných zadač".

Chlebnikovs "Wort-Künstler" ist solch ein "slovo-tvorec", der wie A d a m den Dingen ihre Namen gibt, genauer: vor dem Hintergrund ihrer utilitären Verflachung und Irrealisierung als Gegenstände der rezenten Alltagswelt (des "byt") ihre U r s p r ü n g l i c h k e i t (also Ding- und Namenhaftigkeit) r e s t i t u i e r t. In diesem Sinne ist die "Deklaracija slova kak takovogo" wörtlich zu verstehen:⁷

Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому, как А д а м , дает всему свои и м е н а . Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы - первоначальная чистота восстановлена. (Kručených, *Manifesty*, 63).

Chlebnikov beruft sich - wie in allen anderen Begründungen des "slovo-tvorčestvo" - auf die kreative Kompetenz des archaischen Menschen, alle Geschöpfe mit seinem/ihren Namen zu versehen: "Pervobytnye plemena imejut sklonnost' davat' i m e n a , sostojaščie iz odnoj glasnoj" (I, 311). Daraus leitet sich das Bestreben der Futuristen ab: "My choteli vsemu dat' i m e n a ." (IV, 112). Dieser Anspruch erstreckt sich sowohl auf die Dingbenennung als auch auf die Selbstbezeichnung als "Vorsitzende des Erdballs": "Tol'ko my, stoja na glybe sebja i svoich i m e n , osmelivaemsja sredi morja vašich zlobnych zračkov nazvat' sebja Pravitel'stvom Zemnogo Šara. Ono - my." (V:162).

В Председатели шара земного
Посвящается за стаканом джи-джи.
Страна, где все люди А д а м ы ,
Корни наружу небесного рая! [...]
Где молчаливому месяцу

Дано самое звонкое имя -
Ай.
В этой стране я! (I, 239)

Снова мы первые дни человечества!
А дам за А да м о м
Проходят толпой
На праздник Байрама
Словесной игрой. (III, 124)

...Где вместо народа А да м о в - а да м. (V, 35)

In einem Brief an Kruščenych aus dem Jahr 1913 vergleicht Chlebnikov den futuristischen Adamismus mit jenem des Akmeismus (wobei er sich auf Gorodeckijs Artikel "Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poëzii" (*Apollon*, 1, 1913) bezieht:

Пылкие слова в защиту А да м а застают вас вдвоем
вместе с Городецким. В этом есть смысл: мы пишем после
"Цусимы". Но А да м о м нужно быть, а сурьма и белила не
спасут обманщиков. Строго? Кто молод, тот отче людей.
(NP, 367, 474)

Der futuristische "Onomathet" ist gleichermaßen der Ur-Adam (als Archaist) und der "neue Adam", der als Messias die neue-alte Sprachwelt beherrscht: "Ja zovu uvidet' lico togo, kto stoit na prigorke i č'e i m j a Prišedšij Sam." (V, 187). Chlebnikov kann sich also sowohl auf den synchronen Adamismus der Akmeisten beziehen als auch auf jenen des mythopoetischen Symbolismus.

Auch die Symbolisten setzten "naimenovanie" und Welschöpfung gleich.⁸ Der irdische "slovo-tvorec" agiert a n a l o g und symbolisch im Geiste des kosmischen "miro-tvorec", der als "kosmičeskij chudožnik" die Natur-Dinge hervorgebracht hat.⁹ Indem der theurgische Künstler die "Inhalte benennt", verwandelt er sie auch in "Dinge": "I m e n u j a soderžanija, my prevraščаем ich v vešč'i; i m e n u j a vešč'i, my bezformennost' chaosa soderžanij pretvorjaem v rjad obrazov.." (A.Belyj, "Emblematika smysla", 1910, 129). Der Künstler-Adam wirkt in der mythischen Funktion des Namen-Ding-Schöpfers:

Все имена слетели с вещей; все виды творчества
распались в прах, пока мы стояли у преддверья; стоя во храме,
мы должны, как первозанный А дам, дать имена
вещам; музыкай слов, как Орфей, заставить плясать камни.
(Belyj, "Emblematika", 112)

Auch die Symbolisten sahen den Wortkünstler - wenn auch im Rahmen ihrer Kunst-Religion - als einen "Restitutor", er vollführt die dionysisch-christliche Aufgabe des "Wiedererweckers des Wortes" und ist zugleich selbst der Logos, Träger des "Names Gottes". Im Lebenstext der Symbolisten ("žiznetvorčestvo") werden aus 'Dingen' mythisch-symbolische Wesen (ibid. 129). Daher bedeutet für sie Namengebung auch "mifotvorčestvo": "Nazyvaem my obrazy i m e n a m i veščej [...] I obrazy fantazii naseljajut naš mir: tak v iskusstve načinaetsja mifičeskoe tvorčestvo.." (Belyj, "Pesnja žizni", 1911, 57)¹⁰

2. Nomen est omen. Die Ursprache ("prajazyk")

2.1. Die Urlaute als "imena slov"

Die sprachschöpferische Aktivität des "slovotvorec" ist eine doppelte: Als Futurist bekämpft er die "abgetragene", "automatisierte" Alltagssprache ("predmetnyj jazyk") durch die verfremdende "Umbenennung" ("pereimenovanie") v o r h a n d e n e r Ausdrücke, als Archaist macht er sich an die im wörtlichen Sinne "Ent-Deckung" der unter der Alltagssprache verborgenen, kryptischen "Ding-Sprache", indem er "Sprach.-Dinge" bzw. "Wort-Dinge" ("slova-veščiči") kreiert. Der Futurist fordert daher konsequent die "Ersetzung" der alten, abgetragenen Namen durch neue, eigentliche:

Жирные толпы человечества
Протянутся по нашим следам.
Где мы прошли
Лондон, Париж и Чикаго
Из благодарности з а м е н я т свои
и м е н а нашими.
Но мы простим им их глупость.
Это дальше будущее...[...] (III, 18)

Die alten Namen werden im Futurismus als "abgetragene Kleider" bezeichnet, die infolge der Revolution (= futuristischer Aspekt) durch neue ersetzt werden - bzw. unter denen der Archaist das eigentliche Natur-Wesen der Dinge bloßlegt: "I vdruk | vse v e š č i | kinulis', | razdiraja golos, | skidyvat' | o c h m o t' j a iznošennych i m e n .." (Majakovskij I, 163).¹¹

Für Chlebnikov sind die "Urlaute" seiner "Sternensprache", also jenes kosmischen Alphabets, das der Sprachschöpfer im eigentlichen Sinne des Wortes "beherrscht", die "einfachsten Namen der Sprache" (vgl. sein Buch "O prostych imenach jazyka", NP, 346ff.). Die Urlaute sind zugleich "Urworte" (im Sinne der deutschen mythopoetischen Romantik, also Novalis und Schlegels), die konsonantischen "Buchstaben" ("pis'mena") dienen dem "slovotvorec" als Material, aus dem er seinen Sprachkosmos aufbaut. Hier einige Beispiele:

Тогда с З должны быть начаты: 1. все виды зеркал; 2. все виды отраженного луча. [...] И м е н а глаза, как построения из зеркал: зень, зрачок, зрак, зины [...] И м е н а мировых зеркал: земля, звезды; [...] (NP, 346)

Но вот из темноты донеслось знакомое и м я , и сразу стало ясно, идут свои. "Свои!" - доносится из темноты с каждым словом общего языка.

Мировой закон Лоренца говорит, что т е л о сплюсчивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание "простого и м е н и" Л; значит ли Л - и м я , лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку [...] (V, 230).

Таким образом Ч есть не только э в у к , Ч - есть и м я , неделимое тело языка. [...] Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть и м я .. (V, 236-237).

Die Ur-Laute sind somit "unteilbare Körper der Sprache" (wörtlich "individua"), der sich aus ihnen wie ein Leib aus Gliedern zusammensetzt.¹² Gleiches gilt für die (magischen, heiligen) 'Zahlen' ("čisla"), die im mythischen Sprachdenken den Buchstaben äquivalent sind. Auch die 'Zahlen' sind 'Namen' der Welt-Sprache:

Но в именах чисел мы узнаем старое лицо человека. Не есть ли число семь усеченное слово "семья"? [...] Именем числа стали названия занятий пращура в этом числе. (V, 184-185).

И м я восемь говорит на вход в семью (во-) нового чужого члена. (V, 189)

Die (mathematische) "Teilbarkeit" der Zahlen entspricht der "Gliederung", d.h. dem "rasčlenenie" des 'Sprach-Körpers' (vgl. die Ableitung des Ur-Lautes /t/: "Telo, tuša, tuchnut' v smysle r a z l o ž e n i j a tela", V, 231; der Laut /m/ fungiert als 'Gliederung eines Volumens': "Ėm - razdelenie ob'ema, nožom i cel'ju | Na množestvo malych častej..", III, 81). Daher sind auch die einfachsten "Sprach-Körper" - die "Laute des Alphabets", d.h. "i m e n a raznych vidov prostranstva, perečen' slučaev ego žizni. Azbuka, obščaja dlja mnogich narodov, est' kratkij slovar' prostranstvennogo mira [...] Tak 20 i m e n postroek, načatych s Ch.." (V, 219). Der einzelne Urlaut (der "Hauptlaut eines jeden Wortes", der "zvuk i m e n i") wird ėm Wort gleichsam zum "Schicksal":

..мы говорим и открываем особую природу заглавного звука, звука и м е н и , независимую от смысла слова, присваивая ей и м я провода судьбы. (V, 189).

[...] и везде вижу, даже в ливне и луже, Л начинает те и м е н а , где сила тяжести, шедшая по некоторой оси, расходится по плоскости, поперечной этой оси. (V, 198)

Так задача о п р о с т ы х и м е н а х приближается к своему решению с помощью точных понятий. В языке столько простых и м е н , сколько единиц в его азбуке - всего около 28-29; далее будут разобраны, как простые и м е н а , некоторые согласные звуки (М, В, С, К). [...] Им начаты и м е н а самых малых членов нескольких многообразий. ("O prostych imenach jazyka", V, 203).

Далее и м е н е м М начаты и м е н а вещей, делящих другие на части [...](V, 204)

Эти и м е н а речи всегда касаются двух вещей или, точнее, описывают пять случаев отношений между двумя вещами и их движением. (NP, 330)

In "Naša osnova" stellt Chlebnikov das "slovotvorčestvo" in den oben erwähnten Kontext der Biosphäre, in welche die Semiosphäre im Zuge der Restitution der "Ding-Welt" rückverwandelt wird.

Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих с е м е н а слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый с е я т е л ь языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, з е р н а м и языка. (V, 228)

Слово живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть "всевеликим" и самодержавным; звук становится "и м е н е м" и покорно исполняет приказы разума [...] (V, 222)

Речь высшего разума, даже непонятная, какими-то с е м е н а м и падает в чернозем духа и позднее загадочны - ми путями дает свои всходы. Разве понимает земля п и с ь - м е н а зерен, которые бросает в нее пахарь? (V, 226)

Aus der "Sprach-Wurzel" und dem "Samen" (also dem "Namenhaften" als Ursprung des kreativen Wortes) "vyrastaet derevo vseirnogo jazyka" (V, 269)¹³: Die "Götterspeise" ("pišča bogov", V, 163) ist zugleich Nahrung für die Götter und a u s dem Wesen der Gottheit. Das Mythologem des 'Wortes als Same Gottes' verbindet sich in der Anagrammtheorie Saussures mit dem mythischen Wesen der Urworte als 'Namen': Das "thematische Wort" (d.h. der Name) "produziert eine entfaltete Rede" (J.Starobinski 1980, 46f.), der Text ist eine Emanation aus dem "Wortkörper" des "thematischen Wortes" (ibid. 62).

2.2. "Zvuko-ljudi" als Personifizierungen von "Laut-Namen"

Wenn sich der mythische Text aus dem einzelnen Ur-Wort, also dem Namen, entfaltet und umgekehrt ein jeder Mythos "in nuce", eingefaltet im Namen schlummert (weshalb ja auch das archaisch-futuristische Wortkunstwerk "aus nur einem einzigen Wort bestehen kann", V, 247), dann gilt dieses Prinzip des "razvertyvanie"- "svertyvanie" auch für die Personen, für die Ebene der Figuren: Diese treten bei Chlebnikov (und anderen Futuristen) als **P e r s o n i f i z i e r u n g e n** von Lautmetaphern auf.¹⁴

V.Kamenskij's Personifizierung der Phoneme bzw. Morpheme /ju/ und /ja/ in seinem Gedichtband *Devuški bosikom* (17-19) ist deshalb so interessant, weil hier der **P r o z e ß** der Reduktion des Lexeme, ja Texte auf die namenhafte Ausgangsformel im Gedicht selbst paradigmatisch präsentiert wird:

Ю

Юночка

юная

юно

юнится

юнами юность

В июне юня

Ю - крыловейная лейная.

ю - розоутрая раяЮ - невеста Ста Песен.

Ю и Я. (Kamenskij 1917, 17)

Als Morphem bzw. Phonem Teil des Ganzen, d.h. "Glieder" des "Wort-Körpers" ist es zugleich auch das Ganze selbst, indem am Ende dieses Text-Paradigmas die Laut-Namen "Ju" und "Ja" als Personen auftreten, die nach dem futuristischen Prinzip des "brakosočtanie slov" sich vereinigen und immer neue Worte und Texte zeugen. - Eine isolierte Entblößung dieser Personifizierung des wortschöpferischen und textgenerativen Morphems demonstriert Kamenskij im Almanach *Rykajuščij parnas* (46):

Я
излучистая
лучистая
истая
стая
тая
Ая
Я.

In mehrfacher Hinsicht läßt sich an diesem Text der Vorgang der Entfaltung der Wörter aus den Ur-Namen (einer davon ist der Laut /ja/) verfolgen: Das Phonem /ja/ generiert ein Morphem {ja} (etwa als Suffix), das seinerseits das Lexem #ja#, d.h. "Ich" generiert. Dieser Prozeß wird aber *r e d u k t i v* präsentiert, d.h. es wird das "Dahinschmelzen" des Textes bis auf das ursprüngliche "Ja" ebenso vorgeführt (thematisiert auch im Wort "taja"), wie auch der typographisch vermittelte Eindruck eines Hervorwachsens des Textes aus dem "Wort-Samen" /Ja/.¹⁵ Die enge Verbindung dieses gleichermaßen reduktiven und produktiven Vorgehens mit dem Namen-Mythos belegt folgendes Gedicht ("Morskaja", in: *Devuški bosikom*, 19):

Есть страна Лальняя
Есть страна Дания
Есть имя Анния
Есть имя - Я. [...]

Vasilij Kamenskij's Laut-bzw. Buchstaben-Theorie ist zwar weniger universell als jene Chlebnikovs, sie funktioniert jedoch nach demselben Prinzip (Kamenskij 1918, 123-125) und kann im übrigen als Kommentar zu den vorher zitierten Texten gelesen werden:

Буквы

Ю.
гласная - жена.
Согласная - муж [...]
Согласные - корни Букв, отцы.
гласные - движенья, рост, материнство..
Каждая буква - строит индивидуальный мир [...]
Образец - Ю.

Ю
Юночка
Юная
Юно [...]

Ю всегда принесет слову женственность, звучальность, розоутренность, гибкость, возбужденье. [...]

Поэт - мастер - строитель высшей организации слова-мысли-речи-формы.

A. Belyj bezeichnet das Produkt dieser Personifizierungen als "zvuko-ljudi" (A. Belyj, 1922, 68), die etwa in seinem Roman *Peterburg* (42-43) aus einem einzigen Phonem "erwachsen":

В звуке "ы" слышится что-то тупое и склизкое [...]
Липпанченко сидел перед ним совершенно бесформенной г
л ы бо ю ; и дым от его папиросы ослизло обмыливал
атмосферу [...] Перед ним сидело просто какое-то "Ы" [...] С
соседнего столика кто-то, икая, воскликнул: - "Ерыкало ты,
ерыкало..

Chlebnikov präsentiert eine vergleichbare Verdinglichung bzw. Personifizierung des "Laut-Namens" /Y/ in dem Gedicht "К А.." (II, 239):

И чтоб устроить вещь Ы,
Я забавам бросил "кыш!",
Красивым кинул "брысь!"
А смерти [крикнул] "цыш!" (II, 239)

3. Name und/als Anagramm

3.1. "Pis'mena" und "imena"

Die für die wissenschaftliche Linguistik befremdliche Vermischung von Phonem und Graphem in der "zaum"-Poetik (vgl. die Polemik Baudouin de Courtenays mit den Futuristen) erhält ihren eigentlichen Sinn erst dann, wenn man einerseits die "grafičeskaja zaum" im Rahmen des avantgardistischen Lettrismus analysiert, andererseits die mythisch-magische Rolle der Buchstaben ("pis'mena") im archaischen Kult der "Schriftlichkeit" ("pis'mennost") bedenkt.¹⁶

Der Begriff Anagramm kommt in der futuristischen Poetik kaum vor. Er ist ersetzt durch die Konzeption der "sdvigologija", also der Technik der Wortgrenzenverschiebung bzw. der Neuordnung der Grapheme zu Morphemen, die der normale Wortgebrauch nicht vorsieht. Der Zusammenhang zwischen der "sdvig"-Technik in der Wortkunst und jener in der Bildkunst der Kubofuturisten (woher der Terminus wie so viele andere dieser Zeit ja stammt) war den Futuristen und Formalisten durchaus bewußt.¹⁷

Ausgehend davon, daß die mündliche Form der rituellen Sprache später auftritt als die schriftliche (O.Frejdenberg 1936, 140), wird auch eine enge Verbindung zwischen der archaischen Namenhaftigkeit der Wörter und ihrer magischen Buchstaben-Natur deutlich (J.Derrida 1976, 282ff.). In der Gestalt der Buchstaben, die "vor Gott hingelegt werden wie Speiseopfer" (O.Frejdenberg 1936, 140), ist die biologische, materielle, dinghafte Natur der sprachlichen Zeichen viel deutlicher als im "flatus voci", dessen abstrakte Natur den Übergang zu den konventionellen Zeichensystemen bildet. Die ursprüngliche Vorstellung der Welt als Text, als ein hieroglyphischer, verschlüsselter, kryptischer Text, postuliert ja gleichfalls die "Schriftlichkeit".¹⁸

Im Laufe der Zeit wurde das Buchstabensystem und allgemein die "pis'menost" immer hermetischer und für den Uneingeweihten undurchschaubar. Die Rolle des Schrifterfinders (bzw. des Hüters der Geheimnisse der Schrift) wird höchsten Gottheiten zugeschrieben. Bei den Ägyptern ist es der Gott Tot (bzw. Toth), dem der Gott der Rede - Ra - zur Seite steht (Plato, Phaedr 274cd). Die Griechen übertrugen diese Aufgabe dem Hermes Trismegistos, auf den sich wieder die gnostischen Hermetik beziehen konnte, die - wie jedes magische System die "Schriftlichkeit" der "Mündlichkeit" vorzog. Es gehört zu einem Wesensmerkmal der Abgrenzung der Hochreligionen gegenüber Mythos (bzw. Magic und heterodoxer Mystik), daß - wie im frühen Christentum - der "Geist des gesprochenen Wortes" (also das Pneumatische) dem toten "Buchstaben des Gesetzes" (also der jüdischen Schrift-Gelehrten) entgegengesetzt wird: "Der Buchstabe tötet" (2 Kor 3; Röm 2,29; 7,6).¹⁹

Im Gegensatz zu allen Formen der Alliteration, der Paronomasie auch, ist der anagrammatische Text nur visuell-optisch auflösbar, ja er operiert mit seiner Doppelnatur als schriftlicher und mündlich-akustischer Diskurs, wobei die Interferenz zwischen beiden medialen Präsentationen den eigentlichen Sinn, den "Witz" des Anagramms ausmacht. Der akustische Text bildet gleichsam die normale, "harmlose", alltägliche oder sonstwie genrehafte "Textoberfläche", unter der sich der eigentliche, wahre, unbewußte, mythisch-magische Text verbirgt, der aus der Kombination und Variation von Buchstaben bzw. Silben erst gewonnen werden muß (vgl. unten Sprach-Kabbala). Der (göttliche) Name ist das Rekonstrukt aus der "pis'menost" des Textes, die ihrerseits seine magische, heilige Natur repräsentiert. Starobinski spricht - im Anschluß an Saussure - vom Haften der vedischen (wie überhaupt indogermanischen) Texte "am Buchstaben" (Starobinski 1980, 30).

Die altgermanische Vorstellung des Buchstaben als "Stäbchen" und zugleich "alliterierendes Phonem der Poesie" (ibid. 31ff.) bindet die Zeichenhaftigkeit der Schrift noch ganz ein in die Biosphäre der Baumwelt, die ja auch in der Mythopoetik Chlebnikovs auf vielfältige Weise mit der Buchwelt assoziiert ist (vgl. Frejdenberg 1978, 541ff.). In dem Schlüsseltext "Edinaja kniga" (III, 68-69)

figuriert das ganze Menschengeschlecht als "Leser" des "einen Welt-Buches", auf dessen Umschlag der Namen seines Schöpfers als "Aufschrift" prangt, die nichts anderes darstellt als den Eigennamen des "slovotvorec":

Род человечества - книги читатель!
И на обложке - надпись творца,
Имя мое, письма на голубые.
Да, ты небрежно читаешь,
Больше внимания, [...]
В этих страницах прыгает кит [...] (III, 69)

Das Auftreten des (Eigen-)Namens in der Gestalt der "Aufschrift" ("nadpis") verleiht dem "slovo-imja" einen dinglichen, ja graphischen Charakter (man denke an die Vorliebe der kubo-futuristischen Bildkünstler für Schilder, Aufschriften) - v.a. dann, wenn der Name (der seinerseits als Namen-Mythos fungiert) einen Gegenstand (zumeist der modernen Zivilisation - etwa ein Schiff) bezeichnet: ²⁰

Мы несемся в зеркальном заливе
Около тучи снастей и узорных чудовищ с телом железным
С надписью: "Троцкий" и "Роза Люксембург". (I, 245)

На глухом полустанке
С надписью "Хапры",
Где ветер оставил "Кипя"
И бросил на землю "ток" (III, 228)

На тучах надпись "Наш", -
А это значит: готовлю порох. (III, 299)

Парус Оки высоко стоял над Украиной, и надпись: "я
страшен" зияла на нем. (IV, 122)

Серебряная шапка лежала с ним рядом на столе; на
прекрасном боевом железе была вырезана золотая надпись
и его имя. (IV, 129)

Я буду рад когда мое имя с надписью "продано" на
этот холст навесится. (IV, 227; NP, 78)

Der Futurist ist im buchstäblichen Sinne "Auferwecker des Wortes" (so seine säkularisierte Gestalt als "Logos" vgl. die Formel des "vokrešenie slova", das mit einem "vosstanie veščej" einhergeht, womit soteriologische und apokalyptische Motive eine Einheit bilden) - der archaische Dichter ist ein "Barde des Aufstandes der Buchstaben", aus denen die kryptischen Namen zu erraten sind:

Баян восстания п и с ь м е н
Засеял нивами станков.
Те юноши, что клятву дали
Разрушить языки -
Их и м е н а вы угадали -
Идут увенчаны в венки. (I, 198)

Der Beherrscher der Anagramm-Technik (der "theologische Dichter" im Sinne Schellings, der "poeta vates", "prorok" etc.) schreibt - analog zum Schöpfer des Makrokosmos mit der Sprache der Natur auf/in das Welt-Buch: "Na knigu t e l a i m j a Ol'gi. | Rečnoj volny p i s a l glagoly ja." (I, 293); er vermag die "Runen der Sterne zu lesen", deren Sprache als nomothetische "Schrift" erscheint:

А эта синяя доска, [...]
Кто не прочтет их звездных рун.
Она небесная глаголица,
Она судебников п и с ь м о [...] (I, 299)

In der Gestalt des Kuckucks entdeckt sich das Geheimnis des Welt-Textes als Name:

То смерть кукушкою кукукала,
Перо рябое обнаружив,
За сосны спрятавшись событий,
В и м е н а х сумрачных вождей.
Кук! Ку-кук!
Об этом прежде знал Гнедов.
Пророча сколько жить годов,
Пророча сколько лет осталось.
Кукушка а з б у к и в хвое и м е н закрыта,
Она печально куковала.
Душе и м е н доступна жалость [...] (I, 298)

Der archaische Bärenknochen dient dem Urmenschen nicht nur als Instrument der (saugenden) Nahrungsaufnahme, sondern auch zum (kultischen) 'Schreiben der Namen': "Kost' medvedja goditsja sosat' i pisat' imena." (IV, 262) - somit ist das Motiv des 'Essens' mit jenem des 'Namen-Schreibens' untrennbar verbunden. 21

3.2. Der Name als Anagramm

In Ferdinand de Saussures Anagramm-Theorie (J.Starobinski 1980, 13ff.) ist das anagrammatische Verfahren untrennbar mit der Funktion der "thematischen Worte", d.h. der "Namen" verbunden: Dieses "thematische Wort" beinhaltet jenen Laut- bzw. Buchstabenbestand, der dann über den Text verteilt wird wie die "disiecta membra" des zerstückelten Gottes Dionysos, der im Mutterleib der Erde (des Sprach-Körpers) wiedergeboren wird zum kryptischen Urwort, das allen anagrammatischen und somit mythischen Texten zugrundeliegt. Mit "Thema" meint Saussure einen "Text unter dem Text" (Starobinski 1980, 16f.): "Die poetische 'Rede' wird also nichts anderes sein als die zweite Seinsweise eines *N a m e n s* : eine entfaltete Variation, die einen scharfsinnigen Leser die evidente (wenngleich zerstreute) Anwesenheit der leitenden Phoneme wahrnehmen läßt. Das Hypogramm gleitet vom einfachen Namen in die komplexe Ausbreitung der Silben eines Verses; es wird darum gehen, die leitenden Silben zu erkennen und zu sammeln wie Isis des zerstückelten Körper des Osiris wieder zusammensetzte" (Ibid. 25). Darin bestand eben die Rolle des "vates" bei den Römern oder aller priesterlichen Aufgaben des Dichter-Priesters, der die "heiligen Namen" als Einfaltungen des Mythos (und diesen als deren Entfaltungen) zu lesen weiß (46): "Das thematische Wort produziert die entfaltete Rede" (47; vgl. Frejdenberg 1978, 541): "..glagol vyrastaet iz toj že smyslovoj fonemy, što i i m j a , vzjatoe v dejstvii, a vse vyraženie ('delo delat') načinaet ešče dal'se rasprostranjat'sja na celuju sentenciju, na vychodjaščuju za uzkie fonetiko-semnatičeskie predely etogo i m e n i ..".

Eben dieses Verbergen von Phonemen bzw. Graphemen im Text ist typisch für die am meisten archaischen Texte (ibid. 54, 543), ja für alle urtümlichen Sprachzustände (V.V.Ivanov 1976, 251ff.). Der religiöse Grund der Anagramme ist die Annahme, daß "Gebete und Bitten, die an die Gottheit gerichtet sind, dort nicht ankommen, wenn nicht der Name Gottes in ihnen enthalten ist" (ibid. 264). Claude Lévi-Strauss spricht von einer universellen "anagrammatischen Fähigkeit" (IV, 763), die ihren Benützern unbewußt war. Daher gibt es auch - worüber sich Saussure schon wunderte - keine direkten Nachrichten über die Anagrammatik in den antiken Poetiken und Rhetoriken: "Die poetische Inspiration beruht auf dem Spiel einer *K o m b i n a t o r i k*, selbst in einem alten Mystizismus, der seit fernsten Zeiten die wahren Mechanismen der ästhetischen Schöpfung immer wieder ins Unbewußte drängen konnte" (ibid. 763).

Nicht nur die Eigennamen im engeren Sinne, auch das Lexem 'Name' bzw. "imja" selbst bildet den Ausgangspunkt für vielfältige Zerlegungen und Neukombinationen, sodaß das Wort "imja" seinerseits zu einem magisch-mythischen "NAMEN" wird, da es ja seinerseits aus "pis'mena" zusammengesetzt ist, die

ihrerseits Namen darstellen und zu immer neuen anderen synthetisierbar sind. Die erfolgt etwa durch die palindromatische Etymologisierung von "imja" bzw. "imena" in dem Palindrom-Poem "Razin": "..Mečem | Operiv svirepo | Imen nemi." (I, 212) oder "..Operiv svirepo | Morov ognjami, imjan govorom.." (I, 213), "..imjan gologol ognjami!" (I, 214); "Č'i kamni na sabljach? [...] Stekaet burno golota, | Ee nemy imena | I burno razvevajutsja znamena.." (II, 291).

Wenn die einzelnen Grapheme bzw. Laute 'Namen' und zugleich auch Lebewesen bzw. Menschen sind ("zvuko-ljudi"), dann muß auch - jenseits der linguistisch korrekten Etymologie des Lexems "imja" - dasselbe in solche "Buchstabenwesen" zerlegbar sein. Chlebnikov bietet dafür eine Reihe von Varianten an, die allesamt typisch sind für seine Onomatopoetik: Die naheliegendste Zerlegung ("razloženie") des Lexems "imja" ist jene in "im", d.h. Dativ Plural des Personalpronomens "oni" (also "ihnen") und "ja" also "Ich": "..No, brezgaja, bryzgaju imi. | Moe vosklicalosja imja.." (II, 218); "Imi, imi, imja, imja | Predkov dušami ov'em. | Snimem, snimem, s nimi, s nimi.." (II, 20); "Žizn' im imja, čelo ich nositel'.." (NP, 315); "..Starik: O, lukavoe imja! (ronjaet rog i isčezaet vo mgle). Slušajuščie: imi.." (IV, 200); "Ogon', zažegšij oči, roven, | Im ja nedavno očarovan.." (NP, 272).

Somit figuriert hier "im" ebenso als 'Name' als auch "ja" - vgl. das oben zitierte Beispiel bei Kamenskij: "..Est' imja Annija | Est' imja - ja.." - oder bei Chlebnikov: "..Gde molčalivomu mesjacu | Danu samoe zvonkoe imja - | Aj. | V etoj strane ja!" (I, 239). Eine seltene Variante dazu bildet folgende Textstelle: "..Vchožu v odinokuju chižu, | Kuda ja goduju sebja i menja. [...] Uvozit svoi imena, i.." (III, 66-67). Die Formel "im" + "ja" ergibt als mögliche Etymologisierung die Aussage: "imja" ist (bedeutet, realisiert) das, was "ich" - "ihnen" bin (bedeute), das Lexem "imja" kombiniert das Individuum (also den Namen "Ich") mit dem Kollektiv ("Sie"). Denn das "Ich" des Namenträgers ('Chlebnikov') besteht ganz aus "Lauten" und ist umgekehrt ein "Laut", der identisch ist mit dem Namen(träger): "..I stanu ja iz zvukov ves'.." (NP, 270).

Es gibt eine ganze Reihe von Beispielen dafür, daß in der Poesie Chlebnikovs das Lexem 'ich' nicht nur als Personalpronomen auftritt, sondern - und in diesen Fällen markiert durch Anführungszeichen ("ja") - als "slovo-vešč'" als verdinglichtes bzw. personifiziertes 'Wort', das selbst zum Träger von "Handlungen" wird. Dies gilt im übrigen auch für andere Lexeme (ebenso für Grapheme und Phoneme bzw. Morpheme), die durch Anführungszeichen (oder bisweilen Großschreibung) als **A k t a n t e n** eines entfalteten Sujets ("razvertyvanie") fungieren:

**И дыхчие польмем змеи и косматые миристые гласом дива
и постепенно миренело утихающее тихвой величия слово:
"я!" и тонуло в немичии..(IV, 32-33).**

[...] понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным "я" на разумное небо. [...] Это самовитое слово вне бытия и жизненных польз.. (II, 9).

Итак, мы делаем вывод, что чувства этого сердца опережают его возраст. Они весть "я" в будущем - "я" сегодня. (NP, 339).

Она сотрудник гайдамака
И верит в силу "я" лучей. (NP, 242)

Es gibt auch andere Schlüsselwörter, die den "Wort-Namen" "ja"²² anagrammatisch (als "Glieder" ihres "Wortkörpers") in sich tragen: "Junoša ja - Mir. Ja kletka volosa ili uma bol'sogo čeloveka, kotorogo imja Rossija?" (IV, 35), oder: "..Polovoj (podchodit i pal'cem trogaet slovo "Rossija"..)" (IV, 222). In folgendem Text bildet "ja" eben jenes "thematische Wort" (im Sinne Saussures), aus dem das gesamte Gedicht sich entfaltet:

Я забывал тебя во всяком взоре,
Я зрел твою в зазоре,
Но знал, что я - уж не я,
И ты моих снопов жнея.
Лия пустотность в алчность ям,
Я отдавался всем змеям.
Я был угрюм и одинок, [...]
Благословляя или роси яд,
Но перед взорами одна,
Завет морского дна
- Р о с с и я. [...] (NP, 250)

Das "Ich" des universellen Archaisten Chlebnikov verbirgt sich sowohl in "rossija" (vgl. auch das Gedicht "Ja i Rossija", II, 304) als auch in "Asija", d.h. "AZ"-*"I"*-*"JA"*: Das archaische "Az" ist die "befreite Persönlichkeit", das befreite, urtümliche, mythische "Ich" (S.Mirskij 1975, 16ff., 22). Das Ich zerlegt sich in die Ding-Welt bzw. wird zum Teil - also Lexem, Morphem - des kosmischen (Welt-)Sprache und damit auch zum Glied des "Welt-Körpers": "Podzornye truby ustremlyeny na Ja, I Čtoby svesti s neba na zemlju "ja" čeloveka" (III, 177). Analog dazu lässt sich das "Ich" in ein (Welt-)Buch entfalten: "Ja ščetovodnaja kniga i Živych na zagrobnogo sveta" (III, 57).

In einigen wenigen Fällen begegnen auch andere Personalpronomina in dieser Funktion als personifizierte Lexeme, die als Aktanten präsentiert werden: "..Rokovoe slovo "on".." (II, 246); "..Tebe govorju - Ty!.." (II, 256); "..Ty milyj, s toboj my že na "ty".." (NP, 161); "Mir i vse - liš' k "ja" i "ty"!" (II, 284); "Ja byl bolee slovo, čem sleva.." (II, 285).

Neben den hier vorgeführten Möglichkeiten der Zerlegung von "im-ja" gibt es auch andere, von denen etwa eine darin besteht, die personifizierte Gestalt des "I" aus dem Lexem "i-mja" herauszulösen und selbständig auftreten zu lassen - so etwa in der "Povest' kamennogo veka" - "I i Ê" (I, 83f.): " - Gde I i V lesu dremluščem [...] Stanu ja, č'e imja I. | Ê! Ujdi v lesa svoi." (I, 87). Bezogen auf /m/ in "imja" ließe sich - mit Einschränkungen - folgendes Beispiel verstehen: "Triždy ve, triždy êm! | Imenem ravnyj otcu!.." (V, 92), oder: "Ja - Pê, | Glavnyj par v serdce velikoj čachotki. | Razve ne Mo boga, | Čto jas v čerepe boga [...] Êto ja, napolniv serdce Peruna, | Sdelal penu, puzyr', pyl' i poroch, [...] V Če božestvo moe Pê, | Ottuda prol'ju svoe Êl' [...] Ved' My vzjal vzajmy | U Êm, materi malych mirov, | Radost' Mavy, radost' ved'my. [...] Vy videli Mavu | U svajnych stolbov bukvy Êm. [...] Ved' my mirskoe celoe | D e l i l i n a j a , n a m n o ž e s t v o j a , | Muku ja. | Derevo Gospodina Naroda | Melem na ja, | Sostoim iz mnogich častej [...] My peresekli vremena | Ich ugol - raznoj blizosti čertam, | I m e n i o d n o i t o o g r o m n e j . ." (V, 107-113).

Eine weitere, sehr produktive poetische Etymologisierung von "imja" ist seine (linguistisch inkorrekte) Ableitung von "imet'", d.h. 'haben': "..Solnca zatmenie, ostrye bulavki! | Ser'gi - i m e n i e , iz lučšej lavki.." (III, 250), oder:

Влада художников и немеев, беседников трудоты.
Неимен всех длин соединяйтесь! Неумен умеете рост
умства и думственной жизни.." (IV, 309).

Schließlich erlaubt die russische Präteritalform von 'haben' ("imel") die anagrammatische Rückbindung sowohl an "imja" als auch an "est", d.h. 'essen', dessen Präteritalform "el" lautet. Gleichzeitig begegnet die "Laut-Figur" "Êl" als personifiziertes Phonem in zahlreichen Texten Chlebnikovs, vgl. etwa sein "Slovo o Êl" (III, 70-74): "..Êto on prosit, čtob leli lelejali | Leli i čistye êli telo ustaloe.." (III, 327). Das Phonem bzw. Graphem /l/ findet sich im "Wort-Körper" von "telo" ebenso wie - in inversiver Form - im Ur-Namen der gesamten poetischen Welt Chlebnikovs - in Chlebnikov selbst: "Gorelo Chlebnikova pole. [...] I vmesto ja | Stojalo - My" (III, 306); "Gromko pel togda golos Chlebnikov!" (III, 226); "..V Nižnem ja popa! [...] V rot mladogo čeloveka | I prošel želudok | Chlebnikova.." (V,102)²³

3.3. Das 'Wort' als 'Name'

Wenn in der mythopoetischen Welt (nicht nur Chlebnikovs) das Wort gleichermaßen 'Zeichen' und 'Ding' ("vešč") ist (bzw. einen 'Körper' oder eine 'Person' darstellt), dann kann umgekehrt ein solchermaßen verdinglichtes und personifiziertes "slovo" auch über einen oder keinen 'Namen' verfügen: "...I plačetsja i volitsja | S l o v a m i bez nazvanij.." (III, 33). Umgekehrt kann eine solche "Wort-Figur" auch schweigen: "...Molčit sijajuščij g l a g o l.." (II, 55). Die "Laut-Namen" sind "Wörter" die (auch hier bisweilen unter Anführungszeichen oder sonstwie markiert) als "WÖRTER" präsentiert werden: Sehr produktiv ist u.a. der "Laut-Name" /M/ (vgl. seine Realisierung zum 'Fliegen', d.h. "mucha"-Motiv²⁴). Schließlich "enthält" die "Lautgestalt" des russischen "imja" auch dieses Phonem:

Зачем виденью моему
Я дал кладбищенское слово?
[Ахти! Могил усонших "мму"]
Свирель взять именем готова. (V, 47)

Могай, могой! могой могой!
Глаза моговы, уста могоды!
Могатство могочей!
Это Эм ворвалось в владения бэ [...]

Так мы пришли из владений ума в замок "могу".. (III, 338-339)

Прочти на заумной речи. Расскажи про наше страшное
время с л о в а м и Азбуки! Чтобы мы не увидели войну
людей, шашек Азбуки.. (III, 325).

Die nachfolgenden Zitate von "slova" stehen für zahlreiche andere markierte "slova-vešč" oder "slovo-ljudi" im Werk Chlebnikovs:

Окон прозрачное "нет"! (III, 324)

Не даром хохочут холмы: "Сарынь на кичку", и оси, корни
из мнимой "нет" из единицы русалок протягиваются к "да"
единицам. (IV, 146)

И Разина глухое "слышу"
Подымеется со дна холмов, .. (I, 247)

..И первые вылетят птенчики
Из тихого слова "люблю". (V, 67)

Знайте, что новые будут Бироны
И новых "меня" похороны. (II, 177)

И мне опорой будет палка
Одно лишь слово ваше: "жалко". (II, 233)

Я слово "бог" и вслед ругательство
Кого-то "стерва"
Что догоняет собакой лающей кошку на дереве. [...]
Я - "боже! боже!", я возглас уст священника. (III, 167)

..Играет словом бог. [...]
Вы еще не поняли, что мой глагол -
Это бог, завывающий в клетке. (V, 46-47)

Я верю, что перед очень большой войной слово:
"пуговица" имеет особый пугающий смысл, так как еще
никому неизвестная война будет скрываться как заговорщик,
как рано прилетевший жаворонок в этом слове,
родственном корню пугать. (IV, 58)

С л о в о "сверхгосударство" мелькало чаще, чем следует. (IV, 64)

Мы - высшая сила
И всегда сможем ответить
На мятеж государств,
Мятеж рабов, -
Метким письмом.
Стоя на палубе слова "надгосударство звезды".. (III, 21)

3.4. Das inszenierte Anagramm

Auf den Zusammenhang zwischen der archaischen Funktion des R ä t s e l s und dem Anagramm ist in der Fachliteratur oft verwiesen worden (T.J.Elizarenkova / V.N.Toporov 1984, deutsch 1986, 39ff.; V.N.Toporov 1981, dt. 1986, 181ff. u.a.).²⁵ Neben den Rätseln, die mit semantischen Figuren arbeiten (also v.a. denjenigen, deren Auflösung eine metaphorische Transformation, genauer: Substitution notwendig macht) scheinen die anagrammatischen Texte einen wesentlich urtümlicheren Status kultischer Genres darzustellen, mehr noch: alle archaischen Texte waren offenbar anagrammatisch strukturiert, d.h. sie bestanden aus einem d o p p e l t e n Text, dessen primäre Gliederung (in Lexeme) durch Transformationen reduzierbar war auf eine sekundäre Gliederung, wobei es zu

einer Neuverteilung der Grapheme und Phoneme kommen mußte. Diese sekundäre Ebene erweist sich dann im Zuge dieser Rekonstruktion als die "eigentliche", magisch wirksame, im axiologischen Sinne "primäre", überirdische, kosmische Rede, oder als Aussage, die die Funktion einer Weissagung, Prophetie oder eines Arkanum hat. Der "zweite Text" ist das Zu-Erratende, das Substituendum, die Auflösung der Frage, die der erste Text (genauer: die Textur, die Textoberfläche) artikuliert. Die Antwort ist also gleichsam in der Signifikantenstruktur der Frage enthalten, versteckt, wogegen die Struktur des direkten, denotierten Signifikats eine leere, irreführende, falsche Antwort bereithält (also die Antwort 1 auf den Text 1). Noch radikaler könnte man sagen: im archaischen Text (nicht nur im Rätsel) ist der Signifikant, jenseits seiner primären referenziellen Funktion, für sich genommen Ausdruck, ja wesenhafte, essentielle, magisch-mythische Sprach-Realität, die auf das "Alphabet der Welt", auf die makro- und mikrokosmische Signifikanz des Welt-Textes verweist, diese präsent macht. Nach Elizarenkova/Toporov "entspricht eine derartige Struktur des Rätsels in idealer Weise dem allgemeinen Prinzip der Zergliederung und des Verbergens der sakralen Werte und entsprechend auch ihrer Bezeichnungen (der "geheimen Namen") möglichst versteckt (tief) und an verschiedenen Stellen im Text" (ibid. 53).

Das schon vorhin erwähnte 'Zergliedern' der heiligen Namen (oder letztlich des Ur-Wortes, des Namens Gottes), also die Zerlegung eines Lexems in seine lautlichen und schriftlichen 'Bestandteile', des "totum" in die "partes", wie es der Priester-Poet vornimmt, entspricht der Vorgangsweise des archaischen Opferpriesters, der wie der Grammatiker und Dichter die ursprüngliche Einheit (des Opfertieres) zerteilt. Der Selbstbezug des Rätsels, nachdem "die Antwort aus der Frage folgt, die Frage aber durch die Antwort bestimmt wird [...] kann als ikonische Widerspiegelung der Opferung verstanden werden.." (ibid. 67): der Opfernde (also der Rätselsteller) ist zugleich das Opfer (also der Rätselauflöser) und umgekehrt. Diese Wechselseitigkeit von Opfer und Opfernden spielt in der dionysischen Poesie Vj.Ivanovs eine zentrale Rolle. Bei Chlebnikov und im Archaismus fehlt ihr jegliche personale Komponente und ist in die Struktur der Texte selbst eingegangen.²⁷

Der magisch-kultische Prozeß des 'Zerlegens', der 'Neuverteilung' und der metamorphotischen 'Neu-Zusammensetzung' bildet die Analogie zu allen kreativen Akten der Reanimation, der Wiedergeburt, des dionysisch-christlichen 'Stirb und Werde'. Wie bei allen Kulturen ist auch hier der "Ausgang" immer gewiß, d.h. die (dionysische) Tragödie ist in ihrem Hergang und ihrer dramaturgischen Auflösung dem Publikum schon beim Betreten des Theaters altbekannt (ebenso wie der Gläubige die Liturgie nicht mit dem Spannungsgefühl mitmacht, wie sie diesmal wieder ausgehen wird...). Entsprechend dazu ist auch dem Rätselauflöser (sowie dem Adressaten des Anagramms) die Freudsche

Auflösungslust (wenn damit der Abbau einer "Spannung" gemeint ist) gar nicht erst gewährt: Er löst eine Frage, deren Antwort schon im voraus bekannt ist; eine Frage, deren Antwort in der Signifikantenstruktur der Frage gleichsam enthalten ist, die zutage liegt, wenn der Blick des Betrachters sich von der direkten Referenz löst und auf die Ebene der "Elemente", der "stoicheiai" **reduziert**, also eigentlich das vollzieht, was die moderne Poetik auch (zumal Jakobson) als die poetische Intention bezeichnet. Das magisch-mythische (später dann hermetisch-mystische, kabbalistische) **Wissen** ist immer ein affirmatives, es stellt keine Überraschung dar, keine Abweichung von einem Erwartungswert, es entsteht nicht jenes spannungsreiche semantische "Gefälle" zwischen dem ursprünglich Erwarteten und dem Gebotenen, wie es S.Freud in seiner Witz-Theorie vorführt²⁸ - im Gegenteil: der archaische Text affirmiert den Kosmos, seine Signifikantenstruktur bildet ein Analogon (und Homologon) zum sprach-dinglichen Weltenbau.

Die Spannung der Rätsellösung liegt also ursprünglich nicht in dem Verfremdungseffekt, sondern in jenem (später als therapeutisch zu bezeichnenden) **Prozess** der Auflösung, der einer Kulthandlung gleichkommt - und zugleich (siehe den Kampf mit der Sphinx!) eine Überlebensfrage darstellt. Wer im Besitz des **richtigen** Wortes (also des "Namens Gottes") ist, der gewinnt; wer die Buchstaben nicht richtig zusammensetzt - geht unter. Die "Spannung" ergibt sich also aus dem Weg selbst, der zwischen dem Text 1 und Text 2 (letztlich dem eingefalteten "Urwort") liegt, da im Laufe dieser **Findung** des Wortes im Löser des Textes eine Selbstfindung stattfindet, wie wenn der Auflöser des Rätsels seinen eigenen Lebenstext enträtseln würde und dabei auf seinen eigenen Namen stieße. Wenn also nicht das Ergebnis das Wesentliche ist (es ist das "Wesenhafte" allerdings), dann der **Vorgang** selbst, der **Weg** zur Auflösung, also nicht das Thema, sondern die Struktur. Das "Inventar" der archaischen Texte ist derart aufgebaut, "daß ihm eine Menge von (im Prinzip) isomorphen Bildern des grundlegenden Objekts entspricht" (Elizarenkova/Toporov, 59), wodurch das Szenarium des Rituals darin besteht, die "Erschaffung des Weltalls" zu rekapitulieren. Ein jeder Text wiederholt also in seiner Struktur Auf- und Abbau des gesamten Kosmos, freilich in mikrokosmischer Modellierung.

Insofern ist eigentlich ein jeder archaische Text ein Rätsel (und als Rätsel auch ein Anagramm) ebenso wie der Weltschöpfer die Welt als Rätsel konzipiert hat, die ihre eigene Antwort (in ihren "disiecta membra") bereithält. Besonders deutlich wird dies in dem berühmten indischen Hymnus an die Göttin der Rede (Vac), deren Name selbst aus der Textur des Hymnus rekonstruierbar ist (ibid. 69): Vac ist der "Urdichter", der demiurgische Schöpfer des Welt-Textes, "Subjekt und Objekt" des Hymnus gleichermaßen. Insofern ist dieser Hymnus das Paradigma (so wurde es auch von G.Scholem in seiner Kabbala-Studie verstanden) für den magisch-mythischen Text selbst.

Freilich gibt es zwischen Rätsel und Anagramm auch einen Unterschied: Das Rätsel läßt sich prinzipiell korrekt und vollständig auflösen (V.N.Toporov, "Das Anagramm in Rätseln", *ibid.* 181), dagegen bleibt die anagrammatische Ebene von Texten vielfach uneindeutig, polysem; es bleibt ein Rest, der unauflöslich, unenträtselt ist. Wenn nach Jolles (*Einfache Formen*, 1925, 1929, 129) "die Mythe eine Antwort ist, in der eine Frage enthalten war", und wenn das Rätsel die genau umgekehrte Situation markiert, dann ist das Anagramm eine Frage, die eine weitere Frage enthält - und so ad infinitum. Die pragmatische Situation des (anagrammatischen) Rätsels ist eigentlich paradox: Der Rätselgeber stellt eine Frage, deren Antwort er schon kennt (also eine "rhetorische Frage", eine Frage nach dem Fragbaren); dagegen beantwortet der Rätselrater eine Frage, die er gar nicht gestellt hat (P.Grzybek 1987, 21, 32).

Die Mythopoetik bzw. der Neomythologismus der Moderne (besonders der Archaismus Chlebnikovs) operiert bei der Textgenerierung mit dem Prinzip der "Entfaltung" ("razvertyvanie") von Ausgangsfiguren (zumeist paronymischer, metaphorischer Art) zu Texten unterschiedlicher Gattung. In der Chlebnikov-Forschung wurde gerade die Entfaltung von semantischen Figuren zu Texten²⁹ als zentrales Generierungsprinzip erkannt, wobei die Realisierung von Metaphern, besonders aber auch von Kalauern (also Paronymien) im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand. Es gibt nun bei Chlebnikov (und im Archaismus allgemein) auch das Verfahren der "Entfaltung von Anagrammen", das ich als "inszeniertes Anagramm" bezeichnen möchte. Es geht dabei um die Präsentation des Anagramm-Verfahrens (also des Prozesses der "poiesis") an der Textoberfläche (in der V-Ästhetik ein reiner Akt des "obnaženie"). Die Buchstaben des Kryptogramms, also eigentlich die "Antwort" auf das Laut-Rätsel wird nicht nur in ihrem Ergebnis, sondern auch als Prozeß ihrer Fragestellung thematisiert, die Signifikantenstruktur, die das Signifikat (wenn auch selektiv) von Text 2 (= dem Kryptogramm) darstellt, wird zum innersprachlichen Referenten von Text 1: Darin manifestiert sich die allgemeine Problematik archaischer Textprinzipien im Rahmen des modernen, rezenten Sprachdenkens. Der moderne "slovotvorec" hat ja nur die Möglichkeit, auf der Grundlage archaischer (oder universeller) Regeln und Elemente einen neologistischen Kode aufzubauen (vgl. Chlebnikovs Laut-Semantik) ein Kode, der dann in denselben mythopoetischen Texten, die ihn realisieren, wieder desakralisiert und säkularisiert wird, indem seine Bestandteile (die *στοι χεῖρα*, also die Grapheme und Phoneme) und seine Kombinationsregeln (seine "Grammatik") zum Thema des Textes 1 gemacht werden: d.h. zu Aktanten oder Objekten eines Diskurses, den der Dichter über die Dichtung und mit ihr dialogisierend führt. Damit wird aber aus dem "kryptum" des Textes 2 (dem Substituendum, dem Objekt der Auflösung, der Enträtselung) das "apertum", aus dem "Latenten" (Freud) wird das "Manifeste", wogegen die objektsprachliche Referenz des Textes 1 gewissermaßen zum "kryptum" wird, jedenfalls was die Referenz auf ein narratives oder rhetorisches Wahrscheinlichkeitsmodell betrifft,

sind doch nunmehr die Sprachfakten zu Sachfakten "realisiert". Im Extremfall wird dagegen die objektsprachliche Referenz auf die Ebene eines zu rekonstruierenden Textes 2 verlagert.

Was solchermaßen entsteht, ist auf den ersten Blick ein leeres oder zumindest absurdes Rätsel, das - zumindest auf der pragmatischen Ebene dieser Gattung - einen Text darstellt, der eine Antwort liefert, ohne daß es eine dazugehörige Frage gäbe. Das inszenierte Anagramm "illustriert" gewissermaßen jenen neugeschaffenen sprachmythischen Kode, indem es die Entstehung, die Hervorbringung seiner Regeln demonstriert, wie dies ja auch der Fall ist, wenn Chlebnikov semantische Paradigmata (also "paregmata") als *T e x t e* präsentiert, also als autonome literarische Texte. Auch sie haben ja u.a. einen demonstrativen Zweck - nämlich die Affirmierung des neologistischen Kodes, den sie exemplifizieren, exemplarisch vorführen.

Die Entsprechung zum "inszenierten Anagramm" bilden alle Verfahren der realisierten, personifizierten Entwicklung semantischer Figuren - nach der klassischen Formel A. Belyjs, daß bei Majakovskij (und überhaupt in der grotesken Poetik) "die Hyperbel in Hosen geht".³⁰ Dennoch gibt es einen Unterschied: Die semantische Figur (also etwa eine wörtlich genommene parömische Formel) ebenso wie die Verfahren der Lautäquivalenz (Alliteration, Paronymie, Kalauer etc.) sind durchaus (ja primär) *l a u t ä s t h e t i s c h e*, prosodisch-akustische Phänomene, die sich beim Sprechen und Hören en- und dekodieren lassen. Das "Wort-Spiel" der Paronymie³¹ (oder des Kalauer) ist - nach allen Regeln des Wort-Witzes - im Moment des Sprechaktes (oder nur mit kurzer Verzögerung) auflösbar (es soll ja auch den semantischen Effekt, nämlich die Generierung neuer Bedeutungskonexe aufgrund von Äquivalenzen auf der Signifikatenebene *s o f o r t* erreicht werden), da alle bedeutungsgenerierenden Prozesse der mündlichen Gattungen ("ustnost") schließlich in einem *Z e i t m e d i u m* realisiert werden müssen (also sukzessiv). Das Anagramm gehört aber schon aufgrund seines archaischen Charakters, der einen semantischen, bzw. mythischen Raum impliziert) in die Sphäre der *R a u m m e d i e n*, d.h. es setzt die "pis'mennost" bei seiner Realisierung voraus.³² Dabei bildet der Text 1 des anagrammatischen Textes (genauer die Textur, die Textoberfläche) eine sukzessive, zeitmediale Struktur (mit der entsprechenden Referenz), wogegen der Text 2 räumlich funktioniert. Unter der dahinströmenden Oberfläche der Textur (1) wird der "Grund" der Sprache (also der Kode, das Engramm der Welt-Sprache, also der Name Gottes) sichtbar, durchscheinend, wogegen sich im Falle einer illusionären, fiktionalen Betrachtung der Textur nur das Spiegelbild des Narzisses in der Textoberfläche abbildet, also eben das sichtbar wird, was schon *v o r* dem Text da war, was in ihn hineinprojiziert wird.

Besteht die *P a r o n y m i e* in der "Abwandlung" (d.h. der paradigmatischen Deklination oder Konjugation) eines *V o k a l s*, dessen Variation immer neue

Lexeme generiert, während die Konsonanten gleichbleiben - so sind im Falle des archaischen Anagramms (jedenfalls bei Chlebnikov) die Verhältnisse genau umgekehrt: die Konsonanten (also die eigentlich bedeutungstragenden Laute, die "Laut-Namen", s.o.) variieren, hier aber nicht in ihrer Substanz (bzw. ihrer Signifikantenstruktur), sondern in Hinblick auf ihre Position im Text. Die Vokale spielen dabei eine untergeordnete Rolle. Wesentlich ist jedenfalls die Neuverteilung im anagrammatischen Raum des Textes. Wenn im 1. Fall die Variation des Vokals die Bedeutung der Konsonanten-Kombination ermöglicht, ist es im 2. Fall die (Neu-)Kombination der Konsonanten, die eine neue Bedeutung des Textes selbst herbeiführt.

Folgendes amüsante Beispiel einer paronymischen Entfaltung (kombiniert mit "sdvig"-Wörtern bzw. Kalauern) belegt diesen Unterschied sehr deutlich (zahlreiche weitere Beispiele finden sich in dem erwähnten Chlebnikov-Aufsatz Jakobsons 33):

- Вы богородица?
- Да, я богородица.
- Садитесь, не хотите ли вина?
- Может, вы любите какие-нибудь блюда?
- О, только спросите и ответьте люблю? да? ["sdvig"]
- Здесь нет прибора.
- Нисса, подайте прибор богородице!
- Извините - моя вина - я не знаю, в чем моя вина?
- Ах, вы не желаете вина?
- Ну, тогда, может быть, вы хотите чаю?
- Я чаю воскресения мертвых.
- Ах, вы не хотите чай.
- Ну, тогда так посидите.
- Я хотела бы вам сказать: за мной идите. (NP, 422)

Der Namen-Kalauer, also die paronymische Ableitung von Eigennamen, wird bei Chlebnikov vielfach in entblößter Form präsentiert - so in seinem parodistischen Text "Karamora No.2-oj" (NP, 202f.). Hier ist der Terminus "kalambur" selbst zum Bestandteil einer Realisierung geworden:

О том что есть, мы можем лишь молчать.
 На то, что сказано, легла лукавая печать. [...]
 Вот новая Сафо ; внучка какого-то деда,
 Она начинала родовое и м я с "дэ", да.
 Как Сафо , она, мне мнится, какого-то извела.
 Как софа , она и мягка, и широка, но тоже не звала.
 Сафо с утра прельщет нас,
 Когда завтра всходим на Парнас.
 "Куда идешь? Куда идешь?
 Я - здесь, Сафо , о, молодежь!"

Софа зовет прилечь, уснуть,
Когда игти иссякла нудь. [...]
Но, знать, пора уж в скуку буре
Цветку завянуть в к а л а м б у р е. [...]

Beginnen wir mit dem einfachsten Fall - dem metasprachlichen Gedichttext(teil) - den folgender Ausschnitt in Reinkultur vorführt. Man beachte übrigens auch hier den engen Zusammenhang mit der Sphäre der Wort-Leib-Zerstückelung und der oben erwähnten kultischen Opferung des "Wort-Fleisches" als "pišča bogov":

Плаха плохо только тем,
Что на ней р у б я т головы людям.
Так государство и ты
Очень хорошее с л о в о со сна -
В нем есть 11 з в у к о в :
Много удобства и свежести.
Ты росло в лесу слов:
Пепельница, спичка, окурок,
Равный меж равными;
Но зачем оно к о р м и т с я людьми? [...]
То зачем эта п и ш а богов? (III, 19)

Das Wort mit den 11 Buchstaben ist "gosudarstvo", genauer: das "Wort-Ding" ("slovo-vešč"); der "slovo-tvorec" besteht aber auch aus "Lauten", insofern ist er auch "veščij" und "veščnyj":

Да, есть реченья князь и кнезь.
Вершинней тот из них, кто вещь,
И меньше тот из двух, кто вещь.
Огрезьте грязь приказом: грезь!
И стану я из з в у к о в весь. (NP, 270)

Im Falle der Paronymie, die hier reichlich vertreten ist, wird das Phonem als bedeutungsdifferenzierendes Element ("meč", "mjač" etc., oder hier: "knjaz", "knez", "vešč" und "vešč" etc.) aktualisiert, ja geradezu personifiziert.³⁴ Im Falle der Anagrammatik treten die Laute nicht als negativ definierte (funktionale) Differenzqualitäten auf (also apophatisch), sondern als eigene Essenzen, als Bedeutungsträger, als Figuren und Personen - eben als "imja-slovo" und "zvukoljudi". Das personifizierte Alphabet der Welt tritt von der sekundären Ebene des Text 2 ins Licht der narrativen Fiktion von Text 1 - ein Vorgang, den Chlebnikov in seinem Gedicht "Carapina po nebu" als "Poryv v jazyki" bezeichnet eine "Vereinigung der Sternensprache mit der alltäglichen" (III, 75):

Где рой зеленых Ха для двух,
 И Эль одежд во время бега,
 Го облаков над играми людей,
 Въ толп кругом незримого огня,
 Ча юноши, До ласковых одежд,
 Зо голубой рубахи юноши,
 Пе девушки червонная сорочка,
 Ка крови и небес, [...]
 Эс смеха, Да веревкою волос,
 Где роши - Ха весенних тел,
 А брови Ха для умных взоров. [...]

In der mythopoetischen "zvukopis" fliegen die "göttlichen Laute" dem Menschen von oben zu ("Božestvennye zvuki, sletajuščiesja sverchu na prizyv", III, 336), die funktionalen "Phoneme" treten auf die Bühne einer mythopoetischen Szenerie und beginnen zu agieren, zu sprechen, nachdem sie vorher im Sklavenzustand der "Gegenstandssprache" gehalten waren:

Мы
 Были жратвой чугуна,
 Жратвою, - жратва!..
 И вдруг "же" завизжало,
 Хрюкнуло, и над нею братва как шершнево жало,
 Занесла высоко
 Кол
 Огромной свободы.
 Это к горлу "же"
 "Бэ"
 Приставило нож, моря тесак,
 Хрюкает "же" и бежит, как рысак.
 Слово "братва", цепи снимая [...]
 Свободы пожар. Пожар. Набат.
 Хрюкнуло "же", убежало...
 - Брат!... (V, 19-20; vgl. NP, 61-62)

Der hier mythisierte historische Hintergrund ist der Weltkrieg, durch den die Mutter-Erde (und damit die Mutter-Sprache) "aufgefressen" wird (ebenso auch: "Togda škuru stran s'edaet mol' graždanskoj vojny", III, 325) - woraus sich nur noch die einzelnen Laute retten können, indem sie sich aus den Fesseln der konventionellen Sprache (aus dem Rahmen der Lexeme) befreien und neue Bruderschaften eingehen:

Расскажи про наше страшное время словами А з б у к и !
 Чтоб мы не увидели войну людей, шашек Азбуки, а
 услышали стук длинных копий Азбуки. С е ч у противни-
 ков: Эр и Эль, Ка и Пэ ! [...] Мы знаем Эль - остановка

широкой площадью поперечно падающей точки, Эр - точка прорезавшая, просекающая поперечную площадь. Эр - реет, рвет, рассекает преграды, делает русла и рвы. Пространство звучит через Азбуку. Говори! (III, 325)

Die "Laut-Menschen" "Er, Ka, El i Ge" waren als "Vojny azbuki" die "handelnden Figuren dieser Jahre", die "Helden" dieser Tage (ibid. 330); ihre Lautgestalt löst sich aus dem Schriftbild vorhandener Lexeme:

..Если орел, сурово расправив крылья косые, тоскует о леле, Вылетит Эр, как горох из стручка - из слова Россия. (III,327)

Vgl. damit auch:

Упало Гэ Германии
И русских Эр упало.
И вижу Эль в тумане я
Пожара в ночь Купала. (I,188)

..Но рушатся первые цепи
И люди сразились и крепки
Сурового како!
Как? Как? Как?
Так много ихъ
Ка..Ка..Ка...
Идут, как новое двуногое,
Колчак, Корнилов и Каледин. [...]
Шагает Ка,
Из бревен наскоро
Сколоченное [...] (I, 295)³⁵

И вот, чья месть горда, надменна, высока,
В потомстве Каина не видит "ка".. (II, 80)

Im folgenden Textausschnitt sind sowohl ein Dichter-Name (Aseev) als auch die hypostasierte Gestalt des 'Buchstaben' bzw. 'Wortes' ("Glagol") - gleichfalls als Produkt der Zerstückelung des Sprach-Körpers 'Rußland' durch den Krieg - Ausgangspunkte von Metamorphosen:

Когда сошлись Глагол и Рцы
И мир качался на глаголе
Повешенной Перовской,
Тугими маятник вороньих стай -
Однообразная верста!
Столетий падали дворцы,

Одни остались Асеевы,
 Вы Эр, покинули расею вы,
 И из России Эр ушло,
 Как из набора лишний слог,
 Как бурей вырвано весло...
 И эта скобок тетива,
 Раскрытою задачей,
 От вывесок пив и пивца. (I, 294)

Vielfach tritt diese "Zerstückelung" und Neumontage der Wortkörper (der Ortsnamen zumal) als Folge von "Schlachten" (des Krieges und der Zerlegung des Leichnams) auf. Hier ist die Motivation für die Inszenierung des Anagramms gleich mitgeliefert:

..Дремляли здесь мертвые битвы
 С высохшей кровью пены и пана.
 Это Бештау грубой кривой,
 В всплесках камней свободней разбоя,
 Похожий на запись далекого звука,
 На А или У в передаче иглой
 И на кремневые стрелы.. (NP, 52)

Auch im folgenden Zitat ist die graphische Fixierung eines Wortes ("nadpis") durch äußere Einwirkung bedingt de- und transformiert:

На глухом полустанке
 С надписью "Хапры",
 Где ветер оставил "Кипя"
 И бросил на землю "ток",
 Ветер дикий трех лет.. (III,228)

Где Волга скажет "лю",
 Янтцекиянг промолвит "блю",
 И Миссисипи скажет "весь",
 Старик Дунай промолвит "мир",
 И воды Ганга скажут "я",
 Очертит зелени края
 Речной кумир. [...]
 Язык любви над миром носится
 И Песня песней в небо просится. [...]
 И в чертежах прочту судьбы я.. (I,189)

..И мир лишь падеж к слову "любовник - я" (II,283)

Der Prozeß der linguistischen Substitution wird als metamorphotische Verwandlung präsentiert. Im archaistischen Sprachkosmos von Chlebnikovs "Zan-

gezi" herrscht somit totale Anagrammatikalität und Paronymität. In vielen anderen Texten - besonders in grotesken und satirischen Gattungen - wird diese Totalität in Relation gesetzt zur nicht-kreativen Alltags- und Vernunftsprache. Sie ist jener Wahrnehmungshintergrund, vor dem die wortkünstlerischen Verfahren (also auch das Anagramm) k o m i s c h e Züge annimmt. Wie auch sonst so oft ist auch hier das "Komische" die Kehrseite des "Kosmischen".

Am durchsichtigsten sind jene Fälle, in denen der S c h r e i b v o r g a n g eben jene Handlungsebene darstellt, in die eine (zumeist substitutive) Veränderung des Graphem- oder Phonembestandes vorhandener Wörter oder Namen "entfaltet" wird. Zumeist ist dieses "Anders-Schreiben" als voluntaristischer, emanzipatorischer Akt der Befreiung von Rechtschreibregeln präsentiert, deren programmatisch postulierte Nichtbeachtung neben dem bloßen Verfremdungseffekt auch innovatorische poetische Verfahren freisetzt:

Я хочу слово черный писать через "о".
А вы любите в поле кузнечика.
Разорвано вновь кимоно,
И краснеет прекрасное плечико. (NP,263)

Das nachfolgende Beispiel demonstriert die Transformation von "kOrol" zu "krolIK", wobei der Wegfall des Phonems /o/ durch das Hinzukommen des Morphems (ik) kompensiert wird. Gleichzeitig läßt sich dieses Morphem im Lexem #dIKij# entdecken, dessen Semantik mit jenem Bedeutungskontext assoziiert ist, der durch das 'Kaninchen' markiert wird. Daß "krolIK" und "koroI" tatsächlich etymologisch verwandt sind (man denke auch an das deutsche "Küniglhase"), gehört ebenso zum Verwandlungsspiel, wie die im Futurismus so beliebte Entfaltung einer Phonem-Transformation in die Graphemebene: Das aus dem Lexem (genauer aus dem Graphembestand des Wortes "koroI") eliminierte Graphem /o/ gleicht in seiner Buchstabengestalt einem 'Ring' ("kol'co"): Das 'Wegfallen' des ringförmigen /o/ wird wörtlich genommen und damit zu einer "tatsächlichen" (bzw. inszenierten) Handlung entfaltet. Der Ring "rollt über den Boden", nachdem er (irgendwo "oben" befindlich) aus dem Wort heruntergefallen oder dem "König" vom Finger geglitten ist. Das zweimalige Auftreten des Graphems bzw. Phonems /o/ in "kol'co" und das dreimalige in "zolotoe" rundet das Bild ab:³⁶

Ныне в плену я у старцев злобных,
Хотя я лишь к р о л и к пугливый и дикий,
А не к о р о л ь государства времен,
Как зовут меня люди:
Шаг небольшой, только "ик",
И упавшее О, кольцо золотое,
Что катится по полу. (II, 246)

Zu ergänzen bleibt die Transformation der Phoneme /ik/ aus "dikij" zu dem ad hoc gebildeten Exklamations-Lexem "ik", das den Überraschungseffekt des so gefährlichen, wortzerstörerischen "Fehltritts" ausdrückt.

In der nachfolgenden Strophe desselben Textes verbirgt sich die schicksalhafte Rolle des /o/ im Wort "on", das seinerseits aus dem Lexem "son" herausgeschnitten ist, ebenso wie aus einigen anderen Wörtern im Umkreis. Die Inversion von "son" zu "nos" liegt gleichfalls auf der Hand. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch die für Chlebnikovs Mythopoetik wesentliche Rolle von "slon", dessen anagrammatischer Zusammenhang mit dem hier beschriebenen Komplex ergänzt wird um seine paronymische Ableitung aus "slovo":

Меня проносят на слоновых
Носилках - слон девицедымный.
Меня все любят Вишну новый,
Сплета носилок призрак зимний. [...]
И вы, зачарованный сном,
Сплетайтесь носилками тесно.. (NP,259)

Der Konnex von "slon" und "kon" ebenso wie von "imja" und "nositel'" (also "Namenträger") wird in folgendem Zitat deutlich:³⁷

Длинные руки из камня слонового токарь прекрасного
рока высек и выточил для восхищения и взоров. [...]
Спускались камня слонового шуйцы. [...] но конский череп
был поднят на темя, как шлем. [...] Сейчас вселенная -
жемчужная раковина для жемчужины твоей смерти. Ты
новый звук, вошедший в ее слух. Крыло водяное объемлет
тебя и уносит. Я старого лебеда шея. Так я спасу от
страданий. Жизнь им имя, чело их носитель. Время
страданий твой век.. (NP,314-315)

Вы были строгой, вы были вдохновенной,
Я был Дунаем, вы были Веной. [...]
Панна пены, панна пены,
Что вы тополь или сон?
Или только бьется в стены
Роковое слово "он"? (III,246)

Die inversive Lautgestalt von "on" - also "no" - läßt sich nicht weniger effektiv aus einem anderen Lexem "herausschneiden" - ein Vorgang, der im nachfolgenden Textstück verdinglicht ist durch die "zerbrochene Fensterscheibe" von "okNO":³⁸

В избе бревенчатой событий
Порой прорублено окно -
Стекланных дел
Задумчивое но.
Бревенчатому срубу,
Прозрачнее окна,
Его прозрачные глаза,
На тайный ход событий
Позволят посмотреть.. (I,293-294)

..Город был поднят бивнями звезд,
Черные окна темнели как О, [...] (III,226)

..Что катятся в окно,
Ручей-печаль, чей бег небесен, [...]
Из небытия людей в волне
Ты вынул ум, а не возвысил
За смертью дремлющее "но".
Или игрой ночных очей [...]
На лоне ночи светозарных [...]
Иль мне не быть сказкой суждено?
Но пощади меня! Отважен
Переверни концом копьё!" (I,158)

..Утратил вожжи над собой
Я в этот год, забывший, кто я.
Но поздно, поздно бить отбой,
Пускай прикроют песни ноя.
Носатый бес отворит двери,
И вас засыплет град вопросов. [...]
Я со стены письма Филонова
Смотрю, как конь усталый, до конца.
И много муки в письме у оного,
В глазах у конского лица.. (NP,237)

..Ведь это вы сидели в ниве,
Играя полночью на нитях кос.
Ведь это вы, чтоб сделаться красивой,
Покрылись медом - радость ос. [...]
Мы вместе сидели на скошенном жите,
Здесь не было "да", но не будет и "но",
Что было - забыли, что будет не знаем.
Здесь божия мать мыла рядом
И голубь садится на темя за чаем. (II,238; vgl. V,400)

Allen nachfolgenden Beispielen ist der komische Effekt eigen, daß einem Laut-Rätsel (unaufgefordert) die Auflösung beigegeben wird, ja daß die "Lösung" ohne eigentliche Aufgabenstellung geliefert wird. Im Rahmen einer grotesken

Poetik wäre hier von Anagramm-Kalauern zu sprechen, im Rahmen einer satirisch-komischen Gattungsfunktion von "absurden" Anagramm-Rätseln:

..Слушай, там в дверях дощечка:
"Прошу стучать".
Браток поставил "к" - вышло:
"Прошу скучать"
На дверях гроба молодого,
Где сестры мертвого и вдовы.
Ха-ха-ха! (I, 264)

Тиран без Т.. (I, 239)

Не даром приделай -ятый,
Из бога выйдет богатый.
В один гроб закопать их лопатой! (III,249)

..Дети в материк а
Письмо летарика. (III,206)

..И по-немецки пел кулек:
Я есмь, я есмь, я был.
Из х р а м а
Мы вынем р и вставим ель.
Для х х а м а
Нужный свиристель.. (NP,235)

Но Эль упали - Эр упало.
Народ плывет на Лодке Лени [...]
И плашаницам - прашу... и голодом старинный город,
И гордых голыми.
А Эр дуга заменит руганью,
Латы - ратью [...]
Застроит храмом хлам и в городах изгонит голод..
(III,328)

Это шествуют Творяне,
Заменявши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте. (I,184)

..О ком,
Речи несутся от края до края,
Что брошено ими "уми"
Из умирая. (I,284)

..Тает в дымчатых сумерках лес, но
Еще милей туманное слово "прелестно".

Ах!... Мы изнемогли в вечной вечного алчбе!
А дитя, передразнивая нас, пропищало "бе!" (II,284)

Ein besonders kryptisches Anagramm inszeniert Chlebnikov im grotesken Rahmen seines Stückes "Markiza Dézes" (NP, 86 = IV, 236)

Развезали ветра. Над бездною стою. Не "ять" и "е",
а "е" и "и"!
Не "ять" и "е", а "е" и "и"! Голос не умолкший смерти.
Кого - себя? Себя для смерти! Себя, взиравшего!
о, верьте, мне поверьте!

N.Chardžiev und T.Gric schlagen als Auflösung in ihrem Kommentar zu diesem Text vor, den Kalauer-Reim zu "smerti" als "smer'te" (d.h. als Imperativ) zu dechiffrieren (entsprechend dem Reimwort "(po)ver'te", das ja gleichfalls ein Imperativ ist). Verbalisierungen dieser Art sind für Chlebnikovs Neologistik durchaus keine Seltenheit. Die Auflösung wird im übrigen vorher und nachher vom Autor selbst geliefert:

Мои и м е н я мне принесут земную мощь!
В "вчера" мы будем знать улыбку теш. [...]
Убийца вещей, я в сердце миру нож свой всуну!
Божество. Стать божеством. Завидовать Перуну.
Я новый ужас влагаю в "смерть". (IV,235-236)

Бог от "с м е р т и" и бог от "с м е р т е"! (IV,237)

Jenseits der mythopoetischen Problematik des (weiblichen) Todes-Motivs (und seines Bezugs auf die symbolistische Anima-Gestalt etwa bei A.Belyj oder Vj.Ivanov) verweist diese Stelle auch auf die futuristische Forderung nach (Zer-)Störung der alten Rechtschreibung, deren Reform - neben der Abschaffung des harten Zeichens an Wortenden - bekanntlich auch die Eliminierung des "jat'" mit sich brachte. So konnte der Futurist V.Kamenskij rückblickend in seiner Schrift *Put' entuziasta* (M. 1931, 133) fordern: "..vykinut' <jat'> i tverdyj znak..". Dazu gibt es auch bei Chlebnikov eine ganze Reihe von analogen Belegstellen, die interessanterweise bisweilen auch mit dem Motiv "smert'" assoziiert sind:

С м е р т ь с м е р т и будет ведать сроки,
Когда вернется он опять,
Земли повторные пророки
Из всех п и с ь м е н изгонять ять. (I,185)

Стал невесел он, как деверь,
Не дает старик тебе вер.
Прямо старого не взять,

Вижу нож и рукоять.
Но вы сделали ошибку, [...]
Хочет мальшй год пенять. (NP,36)

Im Gegensatz zur Substituierung von "jat'" und "e" stehen "jat'" und "y" in Opposition:

Изберем два слова: лысина и лесина. Горы, лишенные леса, зовутся лысыми; самое место исчезнувшего леса - лысиной; отдельное дерево, часть леса - лесина.

Не должно ли приписать обратность смысла в этих различающихся гласной словах переменной ять на ы? Считать носителем величины сходства лес, а путями неравенства - ять и ы?

Die Unterscheidung von "e" und "jat'" in Chlebnikovs "Sternensprache" verweist auf eine elementare vertikale Opposition: /e/ markiert eine Abwärtsbewegung ("upadok, upadat'", V, 189), "jat'" auf ein "sopristustvie bytiju l'nenija kverchu" oder "samyj kratkozvučnyj nositel' smysla bytija" (III, 328 - vgl. N.Bašmakova, 211). Eben darin manifestiert sich ja auch die grundlegende Polarität der "vešč'i" (Dinge), die ihrer Schwerkraft folgend nach 'unten' ziehen, während der "vešč'ij" (geschrieben mit "jat'") den weissagenden "poeta vates" und sein schwereloses Streben aus den Kategorien des "Raum-Staates" (nach 'oben') bezeichnet.

Das "jat'" ist sowohl ein (Typo-)Gramm, als auch ein Morphem und ein Lexem, dessen anagrammatische Personifizierung in der Gestalt des weiblichen 'Todes' auftritt. Die naturhafte, archaische Dynamik der Revolution und des Krieges haben den "Setzkasten der Blei-Zeichen" durcheinandergeworfen - wobei klar wird, daß der kosmische "Schriftsetzer" mit dem demiurgischen "slovo-tvorec" gemeinsame Sache macht:

Ах, драки знаков свинцового набора, что они лежат в другом порядке, в порядке другого слова, чем то, которое им по сердцу, их кладет свинцовой пылью одетая рука, а они обвиняют друг друга, и думают, что ять больше виноват, чем е. (VI,307)

Der die historischen Gesetze schaffende und immer neu kombinierende kosmische "Setzer" ist in Wirklichkeit ein universeller Anagrammatiker, in dessen Hand die historischen Fakten und Zahlen den Namen "Schicksal" erhalten:

Столетье мира кончил точкой
Н а б о р щ и к "рок" без опечатка. [...] (NP,450)

Das richtige Schreiben des eigenen Namens gewinnt aus dieser Sicht eine schicksalhafte Bedeutung, da die Wahl des rechten Graphems zwischen Tod und Leben, Krieg und Frieden entscheidet:

Я предвижу ужасные войны из-за того, через ять или е
писать мое имя .. (IV,48)

4. Der Name Gottes

Die Götternamen in den Hochreligionen sind nur bedingt Eigennamen von Personen, wengleich die Götter, "erst wenn sie Namen haben, Persönlichkeit, Geschichte und Mythos bekommen" (Kittel, V, 243); der Name ist Ausdruck der "Wesenhaftigkeit". Daher ist die Kenntnis des (richtigen) Namens Gottes unerläßlich dafür, daß der Mensch seine "magische Gewalt über Gott" (durch die Invokation) erlangt (ibid., 243): "Wenn der Name angerufen oder ausgesprochen wird, erscheint und wirkt der Angerufene [...] Dazu gehört natürlich die genaue Kenntnis aller Namen" (ibid.). Nach Blumenberg (1981, 88) besteht "eine tiefe Rivalität zwischen der Orientierung der Theorie am Ideal der Abbildung und der am Ideal des Namens. Denn der Name einer Sache ist eben das, was an ihrem Bild oder an der Summe ihrer Bilder schlechthin nicht feststellbar ist, aber Herrschaft selbst über das gewährt, was nicht vergegenwärtigt werden kann." Aus platonischer Sicht wird der Name zum "eidos" des von ihm bezeichneten Wesens. Die äußere Gestalt der Wörter dagegen verhüllt dieses "eidos", da die Menschen die Kenntnis der wahren Götternamen verloren haben. Deshalb bildet die **E t y m o l o g i e** eine Brücke zwischen der konventionellen Zeichenhaftigkeit der Namen und ihrem mythisch-magischen Ursprung.

Im archaischen Denken ist der Sprechakt mit der Handlung identisch (Frejdenberg 1936, 104f.). Im Akt der **I n v o k a t i o n**, also der Nennung des Namens der Gottheit, wird deren Wesen präsent und wirksam: "Vsjakoe slovo toždestvenno dejstviju; vsjakoe vyzvanie est' vosproizvedenie dejstvija.." (ibid.). Hinzu kommt die Entfaltung der Namen in Handlungen: "geroj delaet tol'ko to, čto sam označael" (ibid. 249).⁴⁰

Auch im Alten Testament ist die Etymologie der Namen eine zentrale Erkenntnisquelle; der Name ist Teil der bezeichneten Person. Dies gilt vor allem für die energetische Wirkung des Namens "Jahwe" im alten Testament, der "an die Stelle der Person tritt" (Kittel, 5, 257). Jahwe selbst ruft vor Mose seinen Namen aus, um damit "seine Gegenwart kundzutun" (259), denn der Name des angerufenen Gottes wirkt durch sich selbst (250): "Gott ist selber der Name" (250) - und umgekehrt: der Name ist Gott, göttlich, Mana. Gerade in der **K a b b a l a** - wie überhaupt in der (jüdischen) **G n o s i s** - wird der Name Gottes als das eigent-

liche Wesen einer jeden Theologie angesehen: "Die Sprache Gottes nämlich hat keine Grammatik. Sie besteht nur aus Namen" (Blumenberg 1979, 43). So ist ja auch der alttestamentarische Schöpfungsbericht Beleg für die "Allmacht der Sprache" (57).

Die Auffassung des Namens Gottes als höchste Konzentration göttlicher Kraft ("dynamis") stellt das Bindeglied dar zwischen der magischen bzw. archaisch-mythischen Sprachauffassung und der mystischen bzw. gnostischen Kabbala (G.Scholem 1973, 55ff.). Im Mittelpunkt der kabbalistischen Sprach-Magie steht die Tora. Diese wurde insgesamt angesehen als eine geheime Kombination von Buchstaben, die allesamt aus dem Lautbestand des Namens Gottes (Jahwe) abzuleiten wären (57). Maßgeblich für diese an der Wende zum 12. Jahrhundert v.a. in Spanien entwickelte Namen-Magie sind Moses Ben Nachmans Tora-Kommentare (Scholem 1973, 57): "Wir besitzen eine authentische Tradition, daß die ganze Tora aus Namen Gottes besteht, und zwar in der Art und Weise, daß die Wörter, die wir lesen, auch auf ganz andere Weise abgeleitet werden können, und zwar in esoterische Namen". Die Tora bildet also einen doppelten Text, einen oberflächlichen, exoterischen - und einen kryptischen, esoterischen, der durch sprachmystische Kontemplationen erschließbar ist. Aus dieser Sicht bildet die gesamte Tora "ein Gewebe von (Bei-)Namen", aus Epitheta Gottes, die allesamt aus dem Tetragramm (Jahwe) entfaltet sind (Scholem, 62): "Die Tora ist der Name Gottes, weil sie ein lebendiges Gewebe, einen "Textus" [...] darstellt, worin der wahre Name, das Tetragrammaton, in verborgener und indirekter Weise eingewebt ist.." (ibid.). Dieser Grundname wird durch "Permutation und Kombination" abgewandelt - eine Technik, die nur der Eingeweihte beherrscht, der mit ihrer Hilfe zum Ausgangspunkt des Kryptogramms (also dem Namen Gottes) vordringt (63).

Hinter dieser Sprachkabbalistik steht die archaische Vorstellung, daß die Buchstaben den Körper der Gottheit bilden, daß die Buchstaben seines Namens "Er selber" sind (64). Daher bedeutet auch das Lesen der Buchstaben des Namens - Partizipation, ja Einverleibung der Wesens der Gottheit. Eine andere archaische Vorstellung assoziiert diesen Prozeß der Aneignung mit dem "Anlegen eines Kleides", eben jenes Mantels, jener Textur, aus der und auf die der Name Gottes geschrieben ist (Scholem 1973, 182). Ein ähnlicher Vorgang wird in der christlichen Taufe vollzogen. Hier ist ja auch die Rede vom "Anziehen des Geistes".

Die Buchstaben sind die eigentlichen Bausteine, aus denen die Schöpfung, auch der Mensch (in der Kabbala der Golem) aufgebaut ist (221). Die gesamte Schöpfung besteht aus der Kombination von Buchstabenelementen (vgl. den griechischen Begriff "stoicheia") und so ergibt sich dann, daß alles Erschaffene [...] aus einem Namen hervorgeht (vgl. auch G.Scholem 1980, 138f., 145, 163). Die mystische Erkenntnis folgt dem "Weg der Namen", genauer der Buchstaben-Namen, deren Betrachtung zum Ursprung zurückführt. Auch Derrida bezieht sich auf diese kabbalistische Tradition, wenn er aus Rabbi tal zitiert: "Alle Schrift-

zeichen formen die Abwesenheit. Daher ist Gott das Kind seines Namens" (J.Derrida 1976, 110, auch 160ff.). Das Augenmerk des modernen Menschen liegt aber nicht auf dem Zugang zum Ursprung selbst (der scheint ja grundsätzlich unbretbar) - im Mittelpunkt steht jener "Gott-Demiurg", der kein Schöpfer ist, sondern "das Subjekt der Werke und des Manövers, der Dieb, der Betrüger, der Fälscher, das Pseudonym, der widerrechtliche Besitnehmer, das Gegenteil des schöpferischen Künstlers, das Wesen des Handwerks und des Kunstgriffs - Satan." (Derrida 1976, 278).

In Chlebnikovs Mythopoesie figurieren die Götter als (und in ihren) Namen - und umgekehrt die Namen als Metonymien der Gottheiten oder jedenfalls jenes Mana, jenes Heiligen, das sie mitteilen.

И м я б о г а призывая,
В час истомы и досуга, ... (II, 51)

Множество и м е н , множество б о г о в мелькнуло в
сознании [...]

И м е н а , вероисповедания горели как сухой хворост.
Волхвы, жрецы, пророки, бесователи - слабый улов в невод
слов 1000 [...] И м я Иисуса Христа, и м я Магомета и
Будды трепетало в огне, как руно овцы, принесенной мной в
жертву 1918 году. Как гальки в прозрачной волне,
перекатывались эти стертые и м е н а людских грез и быта в
мерной речи Флобера. (IV, 116)

Ему заметно отдают
И угол и уют,
Б о г о в р о д и м ы х и м е н а ,
Ему покорны племена. (II, 69)

И все лишь ступог к и м е н и , даже ночная вселенная.
(IV, 16)

Мы верим, он бродит у водопада и повторяет и м я
Нефертити. (IV, 63)

Ты помнишь и м е н а этих славянских богинь? (V, 179)

Святче божий!
Старец бородой сед!
Ты скажи, кто ты?
Человек ли еси,
Ли бес?
И что - и м я тебе?
И холмы отвечали:
Человек ли еси,

Ли бес?
И что - и м я тебе?
Молчал.
Только нес он белую книгу.. (III, 309)

Die magisch-mythische Wirksamkeit und Heiligkeit erwächst unmittelbar aus dem Wesen des Gottes-Namens, der hier freilich kein christlicher, sondern ein (slavisch-)heidnischer ist:

На вилы,
Железные вилы, подыдем
С в я т о е для всех господ а и м я !
С в я т о е , седое б о ж и е и м я .
На небе - громовержец,
Ты на земле соболями шубы, держишь? (III, 275)

...И на доске золотой и м я записано: первую шла.. (I, 218)

"Скажи, соседка, - мой Создатель!
Кто та живая богоматерь?"
"Ее очами теньвыми
Был покорен страстей язык,
Ее шептать с в я т о е и м я
Род человеческий привык". - .. (I, 150)

А и м я , что носит с в я т о й,
Давно уже краем забыто. (I, 115)

То Лобачевский - ты,
Суровый Числоводск.
Для нас с в я щ е н н о это и м я . (NP, 194)

...И с т р а ш н ы х и м е н мы не будем бояться. (III, 149)

Странное свойство случая, оно проводит вас равнодушным мимо того, чему присвоено и м я страшного.. (IV, 40)

О , как о е с т р а ш н о е и м я ! Но почему только сейчас заметила я его? Только произнесла, и уже все окрасилось в темный цвет и стало мрачным. (IV, 187)

Я же шептал в темноте
И м я Мехди. (V, 36)

Когда, наконец, я оберну свой ремень вокруг солнца,
носящий мое имя.. (V, 131)

Его ночными именами
Ночей одену голоса я, .. (V, 42)

Было громкое имя и разговоры хозяина по телефону..
(V, 129)

Но для того, чтобы привести в исполнение свое
намерение, им нужно услышать священное слово "ка".
(IV, 209)

Das Sprechen (Verkünden) "im Namen Gottes" (ἐν τῷ ὀνόματι, Kittel, 5, 261, 271f.) bedeutet, die Energetik des Namenträgers (der Gottheit) auf den in diesem Zeichen stehenden Text zu übertragen:

Вы даже прямо говорите к юношам нашей земли и от
имени юношей вашей.. (V, 155)

Ка от имени своих друзей передал мне поцелуй
Аменофиса.. (IV, 69)

Das "Mana" des Namens, seine Aura strahlt auf seinen Träger ebenso aus wie auf seine Umgebung: Der Name steht für den 'Ruhm' ("slava") seines Trägers, ja ist mit diesem geradezu identisch, wird mit diesem im Gedächtnis des Volkes eingeschrieben.⁴¹

..часто дает большее счастье, чем все, что делает славу и
громкое имя, например, полководца. (IV, 298)

Но он на далеком студеное море славит русское имя.
(IV, 166)

О, вы, что русские именем,
Но видом заморские щеголи,
Заветом "свое на не русское выменим"
Вы виды отечества трогали. (NP, 208)

Он ушел, но имя славится
В голосов бряцаньи общем,
Где ура, звон чап и здравица. (NP, 390)

В эти дни я был пустой обложкой и хотел все имена, все
славы и все подвиги земного шара [...] вложить в пустую
обложку моей души.. (IV, 71)

Царица я! копьём охоты,
Именам знатым кину: прочь! (II, 130)

Имена гордые, народы, почестей хребты,
Над всем, все попирая, призрак прыгал. (II, 107)

Где Россия произносит имя казака, как орел клекот. (NP, 288)

Где, вспоминая, что русские величали своих искусных
полководцев именем сокола.. (IV, 30)

Гилея великой знакомо мне имя ... (II, 116)
И не должны ли мы приветствовать именем "первого
русского, осмелившегося говорить по-русски" - того, кто..
(NP, 322)

Горит свеча именем разум в подсвечнике из черепа.. (II, 146)

Der "unheilige" Name dagegen ist fremd, erschreckend, todbringend:

..Имя прочтете мое темное, как среди звезд Нева,
Среди клюкву смерти проливших за то, чему имя
старинное "родина".
А имя мое страшней и тревожней
На столе пузырька
С парой костей у слов "осторожней,
Живые пока!" (III, 16)

Не забудьте, впрочем, громко назвать меня по имени.
Мое имя несколько страшное, именно оно звучит: "чорт",
но это не значит, чтобы я не был вежливым молодым
человеком. (IV, 205)

Это в замки забралась
Грозная тень - непрочитанная книга,
Имя ей - Хам. (III, 245)

Безбожной веры имя.
Нет пойду тайком сосать
У коровы доброй вымя. (III, 156)

Я улыбнулся - я молчал..
И вежливо холодно ледяными
Глазами друг мой отвечал:
И прошептал чужое имя.. (V, 53)

5. Personennamen

5.1. Eigennamen

Wenn der Name des Einzelmenschen äquivalent ist zu seiner Psyche und wenn - wie dies im mythischen Denken der Fall zu sein scheint - die Psyche als Doppelgänger des Individuums gilt, dann ist der Name gewissermaßen auch eine Art "Doppel" des Menschen oder der (literarischen) Figur. So wird etwa in Chlebnikovs Erzählung "Ka" die Seele zerteilt in "Ka", "Chu" und "Ba": "Chu i Ba = slava, dobraja ili chudaja, o čeloveke. A Ka, éto ten' duši, ee dvojnĭk, poslanĭk.." (IV, 47). In diesem Sinne personifiziert der Name das nicht-irdische "Doppel" des Individuums, seine zweite, mythisch-magische Natur, die durch das Nennen des Namens evoziert wird. Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen "imja" und (kollektiver) "Volks-Seele" in folgender Textstelle:

...Свобода искусства слова всегда была ограничена истинами, каждая из которых частность жизни. Эти пределы в том, что природа, из которой искусство слова зиждет чертоги, есть душа народа. И не отвлеченного, а вот этого именно. Искусство всегда хочет быть и менем душевного движения, властным призывать его. Но имя у каждого человека одно. (NP, 334).

Aus anthropologischer Sicht wurzelt der Name des Einzelmenschen in der Totem-Vorstellung (Cl.Lévi-Strauss 1973, 167ff., O.Frejdenberg 1978, 31ff., E.Durkheim 1984, 127ff, 143ff.). Die Ethnologen müssen darlegen, "daß die Eigennamen ein integrierender Bestandteil von Systemen sind, die wir als Codes behandeln: als Mittel, Bedeutungen festzulegen, indem wir sie in die Begriffe anderer Bedeutungen übersetzen" (Lévi-Strauss 1973, 201). Der individuelle Name ist also Teil der kollektiven Namengebung (203); das menschliche Kollektiv trägt den Namen des Totems (bzw. den Namen des Stammes), der ursprünglich (so Frejdenberg 1978, 31) - nichts anderes als "Mensch" bedeutete. Die Zugehörigkeit zum Clan wurde also sprachlich und nicht blutsverwandtschaftlich garantiert. Der Einzelne ist "Glieder" ("pars") am "Körper" (am "totum") des Clans (so sind auch die "Helden, Genien, Laren, Manen - "členy totemističeskogo kolektiva", Frejdenberg 1978, 42). Alle sind sie einander und sich selbst Doppelgänger und damit "doppelt-eins" (ibid.).⁴²

Die "Götternamen" ("imena bogov") sind die Totem-Namen (ibid. 114ff.); insofern sind sie auch "sobiratel'nye imena", die zu Eigennamen von Stämmen werden. Die archaische Vorstellung des Genius (und der ist ja die Personifizierung des Namenhaften) geht - nach O.Frejdenberg (1978, 125) über auf die Rolle des "Seelen-Doppelgängers" des Toten. Später wurde diese Aufgabe in der griechischen und jüdischen Religion von dem Engel erfüllt,

dessen Namen der Sterbliche trägt (der Schutzengel als jenseitiges Doppel des Menschen gehört ebenso hierher wie der Namenspatron in der christlichen Vornamengebung im Zuge des Initiationsaktes der Taufe). Zu erwähnen bleibt, daß jeder Initiationsritus mit einer Neu- oder Umbenennung verbunden ist). An mehreren Stellen begegnet bei Chlebnikov der "Namenstag" als Rekapitulation dieser Bindung an den Namenspatron: "...V den' trech i m e n n i c i | Vy ved' odna! U sestry ten' nadeždy.." (NP, 271), oder:

Здесь люди задолго до смерти покупают место для своей могилы. И в дни именин - на место последнего покоя и платят сторожу жалованье, чтобы он соблюдал порядок. Так они завоевывают весомой земной рай. (IV, 218)

Der archaische Personennamenname ist also ebenso "pars" des kollektiven Namens und damit des Götternamens wie der Einzelne Teil am kollektiven Volks-Körper ist (vgl. damit auch Bachtins Konzeption des karnevalischen Total-Leibes). Im totemistischen Denken gibt es nur ein umfassendes "sobiratel'noe ja", ein Kollektiv-Ich (Frejdenberg 1936, 139): "Pervyj personaž - množestvenno-ediničnyj; on bezličn, bezymenen (odno imja totema dlja vsech), zoomorfen, kosmičen.." (ibid. 224).

Auch Emile Durkheim (1984, 79) sieht in der Seele das "Double" (des archaischen Menschen), genauer, des von ihr "geschiedenen Körpers" (ibid. 86). Denn für "den Primitiven ist der Name nicht nur ein Wort [...] er ist Teil des Wesens und zwar ein wesentlicher Teil [...] Jeder Mann hat also eine d o p p e l t Natur: es existieren zwei Wesen in ihm: ein Mensch und ein Tier.." (ibid. 186), dessen Name der Clan trägt (ibid. 189): "Der Name des Dinges dient auch als Name des Individuums. Er ist sein persönlicher Name, sein Vorname, der zum Kollektivtotem hinzukommt, wie das praenomen der Römer zum nomen gentilicum.." (ibid., 219). Durch den Namen des Totemtieres nimmt der Mensch an der Natur des Tieres teil (220); "...umgekehrt wird das Tier als das D o p p e l des Menschen angesehen, als sein alter ego.." (221; "Das Individualtotem hat alle wesentlichen Eigenschaften des Schutzzahns und erfüllt die gleiche Rolle, [...] In der Tat bestehen beide aus einer Verdoppelung der Seele. Das Totem ist, wie der Ahne, die Seele des Individuums", ibid. 379).

Der Name, den ein Individuum trägt, ist deshalb nicht bloße Bezeichnung, sondern ein "wesentlicher Teil des Individuums selbst" (225). Wenn also Name und Psyche die paradigmatische Zugehörigkeit des Einzelnen (zum Klan) manifestieren, dann ist es eben der Körper, der die Rolle des Individualisierungsfaktors spielt (ibid., 366), eine Vorstellung, die dem Individualpsychologismus des modernen Denkens diametral entgegengesetzt scheint (vgl. auch M.Mauss II, 225, 236, 239, 242f.; M.Mauss I, 90ff., 111f., 119.123). Auch M.Mauss verweist in einer Nebenbemerkung auf diese Doppelnatur des Menschen, jedenfalls des gewöhnlichen, naiven: "Der gewöhnliche Mensch ist bereits v e r d o p p e l t und fühlt sich als Seele, doch er ist nicht Herr seiner selbst.." (M.Mauss II, 169).

Nach Ju.Lotman, B.Uspenskij (1973, 287f.) bildet das System der Eigennamen eine eigene Ebene im Rahmen der natürlichen (also der nicht-mythischen) Sprache, eine "Sprache in der Sprache" (oder die "mythologische Ebene" der natürlichen Sprache), wobei die Eigennamen den Kern dieser mythischen Sprache darstellen. Diese Ebene ist "primär, naturhaft, nicht-zeichenhaft" (ibid.), sie stellt einen mythologischen Raum dar, der aus der "Gesamtheit jener Objekte besteht, die Eigennamen tragen" (288). Auch die Kindersprache tendiert dazu, alle Wörter "als Eigennamen zu betrachten" (290).⁴³

Daher ist auch der Verlust des Namens (ebenso wie jener des Schattens!) letztlich ein Verlust der Seele ("Erst wenn der Name verschwunden ist, ist das ganze Wesen des Menschen verschwunden", Kittel, 5, 243); das Auslöschten des Namens aus dem Welt-und Lebensbuch ist der totale Tod, der absolute Verlust des *G e d ä c h t n i s s e s* an den Menschen (wogegen "imja" und "pamjat" geradezu Synonyma bilden, garantiert der Name doch das Gedenken, die Präsenz im kollektiven Gedächtnis).

Ein paradigmatischer Text für diese Verbindung von "imja" und "pamjat" ist Puškins berühmtes Gedicht "Čto v imeni tebe moem?", wo auch die anagrammatische Verflechtung beider Lexeme deutlich wird:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный [...]
Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.
Что в нем? забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных. [...]
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я. (Puškin III, 163)

Vgl. bei Chlebnikov:

А он, потерявший имена,
Стоит молчалив, одинок.
А ветер забился все крепче и крепче,
Суровый и бешеный моря глагол!
Но имя какое же шепчет
Он, тот, кому буря престол? (II, 250)

Эта статья пишется вербой другим взором в бесконечное, в "б е з и м е н и", другим способом видеть ее. (V, 146)⁴⁴

Приятно общность знать племен,
Потерян в толпе древяниц
И перед не имеюшим имен,
Благоговя, падать ниц. (II, 74)

Я истекаю степью и и мене м...
Ищут приюта думы в нигде. (II, 283)

Я с голубым цветком горшок,
А имя я забыл. (III, 282)

Один знаток всех уверял,
Что в вкусе коз есть сходства уйма,
Ему я имя потерял,
Но с ... материнским поцелуем. (NP, 50).

Летели незурные стоны,
Своє позабывшие имя, .. (III, 314)

А имя, что носит святой,
Давно уже краем забыто.. (I, 115)

5.2. Namen literarischer Figuren ("imja geroja")

In der "Deklaracija" der "zaum"-Sprache fordert Kručenych eine neologistische Dichtung, zu der auch das Erfinden von Familiennamen gehört: "Sjuda že odnosjatsja vydumannyja imena i familii geroev, nazvanija narodov, mestnostej, gorodov..: napr. Ojle Blejana, Mamudaj..Svidrigajlov, Karamazov, Čičikov.." (*Zaumniki*, 13). Bei Chlebnikov ist der literarische Held nicht sosehr narrative Figur (und bloß metonymischer Repräsentant seines Namens), er ist vielmehr noch der "kultische Held", der mit seinem magischen Namen eine Einheit bildet, den Namen gleichsam durch seinen mythischen Lebenstext realisiert.⁴⁵

Больные сыны Дона в драгоценных венках, усыпанных
крупным жемчугом, и серебряных зипунах, там и здесь
мелькали на улицах. Имя Разина... (IV, 89)

..Седоволосый старец времен
И ветхий рукой дует и дует...
В площадь твою вихрем полета имен
Усопших, рожденных, женатых.. (V, 55)

..С вами я встретился, точно Айвенго,
И прочитал и м я это, но иначе. (NP, 267)

5.3. Der Name des Dichters

Wenn der Mythopoet mehr ist (oder sein will) als der mit einem Privatnamen bezeichnete Autor von Texten, dann gilt für ihn die sprachmagische Regel, daß der Namens Träger mit seinem Namen eine Einheit bildet, daß er seinen Namen realisiert und daß seine Texte seinen Namen entfalten, insofern, als der mythische Text immer die Entfaltung eines Namens ist.⁴⁶ Die Dichter-Namen gehorchen (ebenso wie alle anderen mythischen Namen) dem Gesetz der Laut-Namen:

Вспомним, что в земле, называемой "Германия" г и ш начинают до двух десятков самых славных и м е н слова и разума этого народа (Шиллер, Шлегель, Шопенгауэр, Шеллинг, Гете, Гейне, Гейзе, Гегель), вспомним завоевательное б в русском искусстве и охраняющее свободу и честь независимости в ее жизни х , мы говорим и открываем особую природу заглавного звука, э в у к а и м е н и , независимую от смысла слова, присваивая ей и м я провода судьбы. В первой согласной мы видим носителя судьбы и путь для воли, придавая ей роковой смысл. Этот волевой знак иногда общ у разных и м е н : Англия и Альбион, Иберия, Испания. (V, 188; vgl. auch V, 191)

Der Name des Dichters ist ein "Laut" ("..O polki s knjami, gde i m j a pisatelja zvuk | I obščij trup - čitatel' étoj knigi", III, 288) - umgekehrt ist der Laut ein Name, der Laut ist der Dichter selbst, der Dichter ist die Personifizierung der/seiner Namen-Laute: "..I verojatno ne slučajno familija odnogo iz geroev Sejfullinoid - K r u ĉ e n y c h l." (A.Kručenych 1925, 28). In dem Kurztext "Samostrel ljubvi" begegnet Kručenych als Adjektiv: "Chotite li vy | stat' dlja menja rod tetivy? | Iz vašich kos k r u ĉ e n y c h l.", NP, 181). Daher kann Chlebnikov auch von den "Strahlen" der Dichternamen der Futuristen sprechen ("Naš otvet na vojny - myšlovkoj. Luči moego i m e n i", V, 259).⁴⁷

Существуют ли правила дружбы? Я, Маяковский, Каменский, Бурлюк может быть не были друзьями в нежном смысле, но судьба сплела из этих и м е н один венок. (V, 269).

И теперь, когда мы слышим милые и родственные голоса с берегов далекого Ниппона [...] мы присваиваем себе гордое и м я Юношей Земного Шара. Авось и через 100 лет мы останемся ими. Да будет светел путь этого нового и м е н и

Государство времени озаряет люд-лучами дорогу человечест-
ва.. (V, 213)

Лондонский маленький призрак,
Мальчишка в 30 лет, в воротничках, [...]
Бледного жителя серых камней
Прилепил к сибирскому зову на "чоньх". [...]
Вы очаровательный писатель -
Б у р л ю к а отрицательный д в о й н и к . (III, 292)

И стекла широко звенели
На б у р л ю к о в "хо-хо-хо!" [...]
Какая сила искалечила
Твою непризнанную мощь
И дерзкой властью обеспечила
Слова: б у р л ю к и подлый нож
В грудь бедного искусства. (III, 290)

Семь папаш добивались чести быть для нас обезьяной
Дарвина [...] Ловкие старички продавают сквозь наши пути
старых и м е н : Уитмэна, Даниила Заточника, А.Блока и
Мельшина. К.Чуковский развозил по всем городам [...] и
м е н а Бурлюков, Крученых, Хлебникова [наши имена]
[...] Но если напи и м е н а вызывают зависть. (V, 249)

Zweifellos ist die hier belegte Realisierung bzw. Personifizierung von "Laut-Namen" (zu "Dichter-Namen") wesentlich archaischer als die semantische Entfaltung von Eigennamen, also die *etymologisierende* Ableitung. Nach Jakobson ([1921] 1972) sind in der praktischen Rede die Eigennamen bloß automatisierte "Bezeichnungsschilder", sie "rufen keinerlei Worterlebnis mehr hervor": Dagegen "etymologisiert" der künstlerische Personen-Name jene materiell-dingliche Grundbedeutung, von der er abgeleitet ist. Bisweilen entblößt Chlebnikov diesen Vorgang:

Бродники известны летописи, как особенные кочевые
славяне в южной России. [...] Принято *выводить* его
и м я от глагола: бродить, вести бродячий образ жизни.
(NP, 336)

И тогда, если на груди тлеющих страниц случайно
останется слово **К а н т**, то кто-нибудь, знакомый с
шотландским наречием, переведет это слово через
"сапожник". Вот все, что останется от мыслителя. (V, 183)

Одна: Кант... Конг... Кент... Кин... (IV, 202)⁴⁸

О Тютчев туч! какой загадке,
Плывешь один, вверху внемля? (NP, 84; IV, 233)

О Достоевский - мо бегущей тучи!
О Пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Замерное безмерным полня. (II, 89)

Ныне в Баку
Нина Бакунина. (V, 71)

"Б"

От Баку и до Бомбея, [...]
Бьет торжественный набат.
"Ныне" Бакунина,
Ныне в Баку. (NP, 180)

Вот Лена с глазами расстрела
Шарахалась волнами лени [...]
Сверкали волны Иртыша,
И воин в северной броне
Вставал из волн, ракушек полн,
Давал письмо для северной Онеги.. (I, 289)

И менам рек Днепр и Днестр - поток с порогами и быстрый
поток - можем построить Мнепр и Мнестр.. (V, 232)

И каждое утро шумит в лесу Ницше.
И каждое утро ты солнечный ницши ... (NP, 278)

Die auch von Chlebnikov unterzeichnete vielzitierte Forderung, Puškin, Dostoevskij, Tolstoj und die anderen "akademischen Künstler" vom "parochod sovremennosti" zu stoßen ("Poščečina obščestvennomu vkusu", 1912, *Manifesty*, 50) gilt zwar für den "avantgardistischen" Aspekt der chlebnikovschen Programmatik, für seine archaische Mythopoetik trifft das genaue Gegenteil zu: Allen voran Puškin, aber auch andere - besonders russische - Künstler und Wissenschaftler (man denke an die mehrfach auftretenden Lobačevskij oder Mendeleev) spielen hier eine zentrale Rolle als Kulturhelden einer zum Mythos rückverwandelten (russischen) Literatur- und Kulturgeschichte. Dabei stehen bestimmte Namen stellvertretend für ganze Kulturbereiche - etwa der Name 'Skrjabin' für 'Musik' oder 'Mendeleev' für 'Chemie', 'Lobačevskij' für Mathematik - und Puškin eben für 'Poesie' ("Chlebnikov betrachtet die Welt durch Puškin", Bašmakova, 198ff.):

Иногда не плохо быть пушкинианцем. Через прекрасное (Пушкин все таки был закопченным стеклышком). Через него можно посмотреть на будущее. Впрочем, я не собираюсь быть обманщиком. Я снова упрямо шел, читая приказы мигнов по волосам бороды боярина Кучки. А давно ли от ее хохота (Пушкинской головы в "Руслане и Людмиле") мы скитались от моря до моря, уносимые ветром дыхания до края земли.. (V, 134)

О втором языке песен. Число и м е н а . Противоречие ласковых видений, свечей пира и головы чумы [...] вот, что после кары, павшей на близких, заставило слог П у ш к и н а звучать с той силой, которая бывает всегда, когда струны Любви и Чумы натянуты рядом. (V, 210)

П у ш к и н - изнеженное перекасти-поле, носимое ветром наслаждения туды и сюды. (V, 194)

Он долго, долго хохотал,
Как будто П у ш к и н а читал.. (V, 52)⁴⁹

Как голубь, если налетается,
Вдруг упадет в синий таз,
Я верю, П у ш к и н а скитается
Его душа в чудесный час. (V, 48)

Боги, когда они любят,
Замыкающие в меру трепет вселенной,
Как П у ш к и н жар любви горничной Волконского. (II, 45)

Сумасшедший араб
Забывтый прекрасным писателем П у ш к и н ы м , в записанном сне,
Летит по дороге с добычей. (V, 68)

Пронес бы П у ш к и н сам глаз темных мглу,
Занявши в "Собаке" подоконник, [...] (NP, 233)

Вы жили в П у ш к и н е и с ним
Труп Гончаровой был любим. (V, 47)

И луч тройного бога смерти
По зеркалу судьбы

Блеснул по Л е н с к о м у и П у ш к и н у и брату в небесах.
Певец железа - он умер от железа. (III, 182)

..Иль может быть Пушкин или Ленский
По ниве идет деревенской.. (I, 162)

Die beiden letzten Zitate zeigen den Autor Puškin als literarische Figur auf einer Ebene mit seinen eigenen "Helden" (Lenskij, Onegin), die ihrerseits den Status der Autorschaft erlangen. Der "Literatur-Mythos" ('klassische russische Literatur des 19. Jahrhunderts') "literarisiert" also gleichsam die Autoren und "autorisiert" die literarischen Helden. Beide sind frei beweglich und können mühelos in einen biographischen oder literarischen Kontext mit anderen Figuren (Autoren oder Helden) treten, die einem ganzen anderen raum-zeitlichen System angehören.

Wie alle mythischen Namen ist auch jener Puškins auf seine sprachmagischen "Laut-Namen" rückführbar, also v.a. auf die Semantik des Anfangskonsonanten /P/:

П начаты ее слова: Перун, парень, пламя, пар, порох, пыл,
песни и сам пламенный П у ш к и н.. (V, 210)

Die häufigste Etymologisierung des Namens 'Puškin' ist seine Rückführung auf das Wort "puška", das in die Sphäre der Motive "vojna" und v.a. auch "truba" verweist.⁵⁰ In folgendem Ausschnitt ist der Vorgang der Etymologisierung gleichsam entblößt entfaltet.

..Кланялся низко
Нижегородец М и н и н .
Справлялись М и н а и м е н н ы ,
А рядом
Самых красивых в Москве богородиц
В глубинах часовен
Хохот глушил гор Воробьевых.
Это П у ш к и н , как волосы длинные
Эн отрубил
И победителю песен их бросил.
Мин победил.
Он сам прочел О н е г и н а железа и свинца
В глухое ухо толп. [...]
Было проделано чудо жестокости,
Въелось железо человечеству до кости,
П у ш к и отдыхали лишь по воскресеньям.. (III, 353-354)

И из П у ш к и н а трупов кумирных
П у ш е к наделаем сна. (II, 252)

Умолкнул П у ш к и н .
О нем лишь в гробе говорят.

Что ж! Эти п у ш к и
Целуют новых песен ряд. (NP, 262)

И слугою войны - порохом -
Подано столько печенья
Из человечины
П у ш к а м чугунным.
Это же п у ш е к пирожного сливки! [...]
Сельская голь стерегла свои норы
П у ш к и - о б ж о р ы
Саженною глоткой... (V, 18)

..это заводский гудок, протягивающий руку из пламени,
чтобы снять венок с головы усталого П у ш к и н а -
чугунные листья, расплавленные в огненной руке. (V, 223)

Книга в о й н ы за зрачками пылает,
Того, кто у п у ш к и , с ружьем, но разут.. (III, 16)

Есть буря в крике: "здравствуй тьма!"
Бабочку прошлого - мы прошлое ранили
П у ш к о ю . Чума - [...]
П у ш к и н нам жалок,
Исчезли Баяны.. (II, 290)

"Верую" пели п у ш к и и площади, [...] (III, 171)

..время от времени слышались выстрелы - и вот перемирие
заключено. Вырвались п у ш к и . Молчат. (IV, 112)

В деревню едут п у ш к а р и :
Зачем? К кому? И что им надо? (NP, 261)

Die Brücke zwischen 'Puškin' und "puška" bildet also mehrfach die Gemein-
samkeit des Materials (ein Puškin-Denkmal kann ebenso wie die Kanonen des
Krieges aus dem entsprechenden Gußeisen bestehen; umgekehrt wurde Puškin
selbst das Opfer eines Schusses "vystrel" etc.).

Auch die 'Pelerine' Gogols (Chlebnikov spricht von "plašč", statt des "šinel",
dem die nachgogoleske Literatur insgesamt entschlüpft sein soll), wird mythi-
siert:

- Ведь они и я мы оба з в у к и ! - гневно воскликнул я,
[...] Между тем и черный писатель закутался в п л а щ
Г о г о л я , с своим острым клювом грача над черным
камнем... (V, 135)

Die nachfolgenden Beispiele für die Präsentation von Dichter-Namen als Personifizierungen von Mythologemen (insbesondere auch des Mythologems des Dichter-Namens) bietet nur eine Auswahl, die gleichwohl die Spannweite dieses Verfahrens demonstrieren soll. Eine Reihung ist wenig sinnvoll, da Chlebnikov selbst nach dem oben erwähnten Prinzip der anachronistischen Montage vorgeht:

..В знаменах Невского,
Под кровлею орлиного пера,
Увидеть имя Лобачевского [Etymologisierung von "lob"]
Он будет с свободой на "ты"!
И вот к колодцу доброты,
О, внучка Лобачевского,
Вы с ведрами идете... (NP, 194)

На бревенчатых стенах ружья, Чехов, рога. Слоненок с
железной цепью на ноге. (IV, 66)

Густой и белый Достоевский,
Мужик замученный и робкий,
Он понял все - и он и Невский
Дрожит в полночной мышеловке. (V, 54)

То Лермонтова глаза.
Стоусто небо застонало,
Воздавши воинские почести, [...]
И до сих пор живут среди облаков,
И до сих пор им молятся олени,
Писателю России с туманными глазами, [...] (III, 182)

..Тем грозный Мукден был для русских
В очках ученого пророка
Его видал за письменным столом
Владимир Соловьев. (III, 350-351)

И запечатлел в нем
Отпечаток поэта Брюсова. (V, 102)

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой [...] (III, 307)

Это рок. Это рок.
Вэ-Вэ Маяковский! - я и ты!
Нас, - как сказать по советски,
Вымолкить вместе в одном барахле [...]

Старые провопши Мережковским усните.
Рыдал он папашей нежности нашей.. (III, 293)

И водки дикой пил запасом
Слова несслышанным разбоем
Души художника Маковского
В нее вогнал рок клином я. (V, 52)

..Отец "Перуна", Городецкий,
Дает леща щекам сутулым. (NP, 233)

Nicht immer freilich verläßt sich Chlebnikov auf die Gültigkeit der Etymologien, deren tieferen Sinn er bisweilen einzelnen Dichtern abspricht oder zuteilt: "I m e n a sobstvennyye ne nazyvajut darovanija. Vidimoe isključenie: Kuzmin i Ivanov.." (NP, 425; vgl. damit die Entfaltung des Namens 'Vjačeslav' [Ivanov] zu Sologubs weiter unten zitiertem ironischem Gedicht "Čto zvenit? | Čto manit?.." hingewiesen).

Bisweilen treten die Namen der Kultur- und Literatur-Helden als K a t a l o g auf, der ein bestimmtes historisch-mythisches Paradigma belegen soll, wobei die einzelnen Namen oftmals extrem weit auseinanderliegende Epochen und Kontexte markieren:

Люди! Над нашим окном
В завтрашний день
Повесим ковер кумачевый.
Где были бы имена Платона и Пугачева.
Пророки, певцы и провидцы! .. (V, 65)

У рыбы есть тоже Байрон или Гете
И скучные споры о Магомете! (V, 46)

Усадьба ночью - Чингисхан!
Шумите, синие березы.
Заря ночная - Заратустра!
А небо синее - Моцарт!
И сумрак облака будь - Гойя!
Ты ночью облако - Роопс! [...]
Пусть сосны бурей омамаены
И тучи движутся Батыя,
Идут слова - молчаний Каины - [...] (II, 217)

..Челпанов, Чиж, Ключевский,
Каутский, Бебель, Габричевский,
Зернов, Пассек - все горите!
Огней словами - говорите! .. (II, 75-76)

Туда, туда, где Изанаги
Читала Моногатори Перуну,

А Эрот сел на колени Шангти
 И седой хохол на лысой голове
 Бога походит на снег,
 Где Амур целует Маа-Эму, [...]
 Где Юноша с Цинтекуатлем
 Смотрят Корреджио
 И восхищены Мурильо,
 Где Ункулункулу и Тор
 Играют мирно в шашки, [...]
 И Хоккусаем восхищена
 Астарта - туда, туда! (I, 193, IV, 259, V, 28-29)

Котенку шепчешь: не кусай!
 Когда умру, тебе дам крылья!
 Кровавит ротик Х о к к у с а й.
 А взоры - матери М у р и л ь о. (NP, 263)

Eine vergleichbare Tendenz zur Akkumulation heterogenster Namen in die "Liste der Vorsitzenden des Erdballs", ja geradezu eine "Namen-Orgie" liefert Chlebnikov in seinem "Oktjabr' na Neve" (IV, 105-106):

Нашей задачей в Петрограде было удлинить список Председателей, открыв род охоты за подписями, и скоро в список вошли очень хорошо отнесшиеся члены китайского посольства Тинь-Эли и Янь-Юй-Кай, молодой абиссинец Али-Серар; писатели Евреинов, Зенкевич, Маяковский, Бурлюк, Кузмин, Каменский, Асеев; художники: Малевич, Куфтин, Брик, Пастернак, Спасский, Зигмунд; летчики Богородский, Г.Кузмин, Михайлов, Муромцев, Зигмунд, Прокофьев; американцы Крауфорд, Виллер и Девис, Сняикова и многие др. (IV, 105-106).

Eine besonders augenfällige Variante dieser paradigmatischen Namen-Montagen ist die Präsentation von Personennamen, die realisierte bzw. personifizierte Phoneme oder Morpheme darstellen: Die nackte Aufzählung der "dramatis personae" substituiert einen zu erwartenden nachfolgenden Text, der freilich fehlt:

Имена действующих лиц
 Негава
 Служава
 Бельжельня
 Быстрец
 Умнец
 Влад
 Сладька. (Chlebnikov, *Trebnik troich*)

Wenn der Mythopoet der Demiurg seiner eigenen Sprach-Welt ist, dann bildet der eigene Namen eben jenes (sprachmagische) "thematische Wort", das über alle poetischen Texte (und Weltteile) verstreut ist. Bis zu einem gewissen Grade trifft dies auf die Dichtung Chlebnikovs durchaus zu, wenngleich der *О н о м а т о р о е т* durchaus sparsam umgegangen ist mit der Enthüllung der Omnipräsenz seines "Chlebnikov"-Namens, der im "Welt-Körper" "ingeritzt" wird:

Сын Выдры перочинным ножиком вырезывает на утесе свое имя: "Велимир Хлебников". Утес вздрагивает и приходит в движение: с него сыпется глина и дрожат ветки.

Утес: Мне больно. Знаешь кто я? я сын Пороса. (II, 168)

Der "poeta vates" tritt in einer archaischen Eingeborenenwelt als "čado Chlebnikova" auf, das von der Menschenwelt ebenso erwartet wird wie vom 'Erd-Körper':

Это пророки
Сбежались
С гор
Встречать
Ч а д о Х л е б н и к о в а :
- Наш! - сказали священники гор,
- Наш! - запели цветы. [...]
"Завоевание хлеба"
Может найдется поближе? (I, 233-234)

Der Dichter verlangt von 'Rußland', also der Inkarnation seines eigenen 'Welt-Textes' bzw. seines 'Erd-Körpers', nichts weniger als - "Chlebnikov zu werden", also den Namen seiner Autors (seines Schöpfers und Vertexters) anzunehmen:

Вши тупо молилися мне,
Каждое утро ползали по одежде, [...]
Мой белый божественный мозг
Я отдал, Россия, тебе:
Будь мною, будь Хлебниковым.
Сваи вбивал в ум народа и оси,
Сделал я свайную хату
"Мы будетляне".
Все это делал как нищий,
Как вор, всюду проклятый людьми. (V, 72)

Wenn die 'Erde' zu 'Chlebnikov' werden kann, dann 'Chlebnikov' auch zu einem Stück 'Erde':

На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъяренных учебников
Стоит как остров храбрый Хлебников.
Остров высокого звездного духа... (II, 178)

Горело Хлебникова поле.
И огненное я пылало в темноте.
Теперь я уйду,
Зажегши волосами,
И вместо Я
Стояло - Мы! (III, 306)

Chlebnikov "personifiziert" in und mit seiner 'Stimme' ("golos") sein eigenes "slovotvorčestvo", das seinerseits aus dem Namen ('Chlebnikov') erwächst:

..Громко пел тогда голос Хлебников,
О работнице, о звездном любимце.
Громадою духа он раздавил слово древних, [...]
Вот ноги, вот ухо,
Вот череп - кубок моих песен.
Книга - старуха,
Я твоя осень. (III, 226-227)

"Čerep" steht als "pars pro toto" für den 'Körper' selbst; der 'Schädel' des Dichter-Demirugen ist aber auch jener Ort, in dem die Welt entspringt (dem "mozg"), jenes 'Gefäß' ("kubok"), das die Welt enthält wie ein Lebenselixier. So nimmt es nicht Wunder, wenn in Chlebnikovs Onomatopoeik der 'Name' selbst zum 'Gefäß' der Welt-Texte wird:

Чао разносила по ушам, то корявым, как старухи, то
невинным как девушки... ведро своего имени и
позволяла пить немного влаги из моря мотыльков... (IV,
325)

Мой череп по шов темяной
Расколется пусть скорлупой,
Как друга стакан мяной,
Подыметя мертвой толпой. (IV, 251)

Ausgehend von der Äquivalenz der Motive 'Welt-Text' - 'Text-Essen' - 'Gott-Essen' lag es für den Onomatopoeeten nahe, eben jenes "Lebensmittel" als "omen" im eigenen "nomen" zu entdecken, das als "Brot des Lebens" von alters her mit dem menschengewordenen Wort-Gottes gleichgesetzt wurde. Anders als die christozentrischen, messianistischen Symbolisten sah sich jedoch Chlebnikov

nicht sosehr als Reinkarnation des Logos oder eines apollinischen Logozentrismus; viel näher stand ihm die archaische Vorstellung vom dionysischen Körper des Kulthelden (und damit eben auch des Bardens, des Poeten), der zerrissen wird, eingeht - durch *L e k t ü r e*, also 'Inkorporation' - in den Erdkörper (bzw. die Rezeption der Leserschaft), um dort wiedergeboren zu werden. Es wäre freilich nicht Chlebnikov, wenn er nicht dieses Mythologem in einer invertierten Form entfalten würde: Er selbst, Chlebnikov, ist der "Magen", durch den die anderen Menschen (die 'Leser'?) wandern, verdaut werden:

В Нижнем я попал
Волной Волги, [...]
В р о т молодого человека
И прошел ж е л у д о к
Х л е б н и к о в а ,
Потом я полетел лучом
На звезду. (V, 102)

Schon durch den gemeinsamen Anfangskonsonanten sind die Sphären von "chleb" und "Chlebnikov" auf ein gemeinsames Paradigma verwiesen, das in der Abhandlung vom "Razloženie slova" (V, 200f.) eine zentrale Rolle spielt: "Ch - letjaščaja točka, pregrada na ee puti, a cel' letjaščej točki za pregradoj.." (ibid.). Daher ist "chleb" - "Rastenie s iskusstvennoj ochranoj i zaščitoj čeloveka" (201: "Chovat', ochranjat', choronit' dolžna pregrada. Vse vidy éтого obrazuet oblast' i м е н ЧЛ.").

Schließlich können auch die *T i t e l* (bekannter) literarischer Texte über ihre bloße Indexfunktion hinaus (die das "totum" des Gesamttextes substituiert) die Rolle von Namen spielen, die als personifizierte Aktanten gleichberechtigt neben die Autoren,-Held und anderen Personennamen treten:

И косы падают, на солнце выгорев,
И щеки круглые из песни Игорево́й. (NP, 265)

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто-же я?
Мы создадим слово Полку Игореви
Или же что-нибудь на него похожее.
Это не люди, не боги, не жизни.. (II, 244)

Приглашает меня испить
"Египетских ночей" Пушкина
Холодное вино. (V, 33)

..А " Будем , как солнце ", на ножках качаясь,
Ушел, в королевстве отчаясь,
И на лице его печать... (NP, 233)

..Как водопад дыхания китов
Вздыхалось творчество Тагора и Уэльса {...}
Ты набрано косым набором,
Точно издание Крученых.. (III, 56; V, 30)

6. Symbolismus und die 'filosofija imeni'

Eine typologische Gegenüberstellung der symbolistischen und der futuristisch-archaischen Onomatopoeik ist im Rahmen dieses Artikels natürlich nicht möglich. Daher müssen die interne Differenzierung beider Formationen in Modelle ⁵¹, in denen die Konzeption des Namens jeweils anderen Dominanten folgt, vernachlässigt werden. So gilt ganz allgemein für das frühsymbolistische Modell eine Tendenz zur *A n o n y m i k*, d.h. zur Annihilierung des Namenhaften und damit einer essentialistischen, positiven Sprachauffassung (man denke an I. Annenskij's Pseudonym "Ni-Kto", das anagrammatisch Laute des eigenen Namens zu einem der Schlüsselworte der frühsymbolistischen Semantik umwandelt). Dem entspricht auch die für den SI typische relative Austauschbarkeit der Einzeltexte der Dichter untereinander (aufgrund der großen Ähnlichkeit und der fast totalen syntagmatischen Verweiskraft der Einzeltexte) auf der einen Seite - und die Fähigkeit einzelner Dichter (v.a. Brjusovs), unter verschiedenen Namen - *P s e u d o n y m e n* - gleichzeitig zu publizieren (man denke an die frühen Almanache unter dem etwas irreführenden Titel "Russkie simvolisty"). Dabei ist zu beachten, daß die (früh)symbolistische Pseudonymik jene der Romantik zur Voraussetzung hat bzw. sich auf diese ironisch bezieht. Die romantische Mystifizierung des Autornamens korrespondiert mit jener des Textursprungs, der Ambivalenz von Fiktionalität und Faktizität der Autorschaft. Das Pseudonym markiert die textkonstitutive Differenz zwischen biographischem und literarischem Autor, der seinerseits in eine Vielzahl von Stimmen und den mit ihnen assoziierten Diskursen zerlegt sein kann. Parodiert ist diese Vielstimmigkeit in Sören Kierkegaards philosophisch-poetischen Werken, in denen eine komplizierte Hierarchie von Pseudonymen den "Status" des jeweiligen Diskurses - in Hinblick auf die anderen - indiziert. Im russischen Frühsymbolismus liegt der Akzent der Pseudonymik jedoch eindeutig auf *ψευδος*, also auf der Lüge, dem Täuschungsmanöver, als welches sich jegliches Kunstschaffen entpuppt.

Das eigentliche Pendant zu Chlebnikovs Archaismus ist zweifellos das mythopoetische Modell des Symbolismus ("Kunstreligion" der Jahre 1900- etwa 1907), das gewissermaßen die platonisch-idealistische Variante des Namen-Mythos realisiert. Im Gegensatz zum "leeren Anagramm" des Frühsymbolismus (analog zu dessen "leerer Hermetik"), das in der Reduktion des Namens Gottes

auf jenen des 'Nichts' oder des 'Diabolos' kulminiert, greift der SII auf die antike und christlich-jüdische Namenkonzeption zurück, wobei freilich nie - wie bei Chlebnikov - die personale Identität des im Gedicht figurierenden Autor-Ich mit der Personifizierung des Namens in Kollision gerät oder gar durch diese ersetzt wird. Man könnte eher von einer *R e s y m b o l i s i e r u n g* der archaischen Natur des Namens sprechen. Dies gilt auch für den Autor-Namen (etwa 'Belyj', der sich fugenlos in das Paradigma der mythopoetischen Farbsymbolik des Symbolismus einfügt).

Kurz erwähnt sei der Stellenwert des Namens im grotesk-karnevalesken Modell des Symbolismus (in der Poesie ab etwa 1905, in der Prosa schon früher -v.a. bei Sologub und Belyj), der auf die groteske Funktion des Namens in der Poetik Gogol's, des frühen Dostoevskij u.a. zurückgreift, also einerseits auf die Konzeption des etymologisierenden ("sprechenden") Namens, andererseits auf die des Namens als Personifizierung einer Sprechgestik im Rahmen der Praxis des "skaz". Man könnte hier auch von einer metonymischen Verwendung des Namens sprechen, wogegen der etymologisierende Name den metaphorischen Aspekt realisiert (und zugleich verfremdet). Ein prächtiges Beispiel für diese Tendenz ist das nachfolgende Gedicht Sologubs aus dem Jahr 1906, das eine ironische Entfaltung des Namens "Vjačeslav (Ivanov)" darstellt: ⁵²

Что звенит?
Что манит?
Ширь и высь моя!
В час дремотный перезвон
Чьих-то близких мне и м е н
Слышу я.
В легких вздохах дальних лоз,
В стрекотании стрекоз,
В зраке пестром теплых трав
Рест и м я ВЯЧЕСЛАВ.
В я щ и й ? В е щ и й ?
Прославляющий ли в е щ и ?
Вече? иль венец?
Слава? слово? или слать?
Как мне знаки разгадать?
Цепь сковать
Из рассыпанных колец?
Там, в дали долин,
В е щ и й хор ведет один, -
Здесь, в полугоре,
Знак начертан на коре, -
Там, с вершины гор,
Острый смотрит взор.
Все взяла заря ключи, -
Травы сухи и в ночи.

В сочетаньи вещей слов,
 В сочетаньи гулких слав,
 В крупный шорох ломких трав,
 В радость розовых кустов
 Льется имя ВЯЧЕСЛАВ. (Sologub, [1906] 331-332)

Wie erwähnt ist im mythopoetischen Symbolismus (v.a. in Vj.Ivanovs "Real-Symbolismus", aber auch in Belyjs Sprachrealismus) der Aspekt des Namens in der Symbolkonzeption durchaus gegenwärtig, genauer: die archaische Vorstellung des Namens wird überlagert oder ersetzt durch eine (neo-)platonisch-christliche, der Mythos des Namens wird *übersetzt* in die religiöse Symbolik: Der Name steht für etwas Jenseitiges, Abwesendes, Metaphysisches, Göttliches oder läßt etwas unter seinem Zeichen geschehen, heiligt es dadurch. Wie das Symbol repräsentiert der Name in den "realia" die "realiora" (vertikale Repräsentationen der Seinssphären untereinander), wobei die ontologische und semiotische Differenz zwischen beiden Sphären nur im Zustand der Ekstase, der individuellen oder kollektiven Esoterik (und damit zeitweilig, institutionalisiert) außer Kraft gesetzt werden kann. (Vgl. Vj.Ivanov, "O 'Ciganach' Puškina", in: Po zvezdam, SPb.1909 - eine Arbeit, die fast gleichzeitig mit den Anagramm-Studien F.de Saussures entstanden ist.)⁵³

Dieses Außer-Kraft-Setzen ist aber ein fiktionaler Akt, er ist an eine pragmatische Situation gebunden ("Erlebnishaftigkeit" des Symbolischen - zumeist in der Gruppensituation). Insofern steht der symbolistische Name immer in einer spezifischen *Mitteilungs-situation*, während der archaische Name die Relation zum *Kode* herstellt, ja eigentlich die Präsenz des Kode im Einzelwort der Mitteilung manifestiert. Insofern als im archaischen, sprachmagischen Text die syntagmatische Folge der Wörter als Paradigma von Worten aufgefaßt wird, sind diese Worte in ihrer Namenhaftigkeit präsent. Dagegen dominiert im Namen-Symbol der Symbolisten die *expressive* Funktion der Laut-Gestik (vgl. die "Glossolie" A.Belyjs und seine an Wundt orientierte Theorie der "zvukovye žesty"). Das Symbol vermittelt, es ist ein *Medium* zwischen Sprecher (Autor) und Hörer, Mensch und Gott: "Simvol že est' žizn' posredstvujuščaja i oposredstvovannaja [...] medium strujaščichsja čerez nee bogojavlenij" (Vj.Ivanov, "O granicach iskusstva", II, 647).

Das Symbol selbst vermittelt zwischen heterogenen Paradigmata und etabliert auf diese Weise "Korrespondenzen" zwischen verschiedenen Wirklichkeits-sphären, die somit entweder real-ontologisch in Beziehung zueinander treten, oder aber bloß "hermeneutisch", d.h. als Produkt einer *Sinngebung*, die als Folge einer energetischen, evokativen, suggestiven Wirksamkeit des religiösen oder poetischen Diskurses eintritt.⁵⁴ Eben diese Vermittlungsfunktion des Symbolischen (seine "uslovnost") wurde von den Futuristen strikt abgelehnt (Kručenyč, "Novye puti slova", *Manifesty*, 70-71); es ging ihnen nicht um eine Sinnver-

mittlung, eine "Hermeneia", die interpretativ von einem hermeneutischen Rezipienten aufgelöst wird, Ziel war nicht die Restitution eines "Abwesenden", sondern um die wörtliche "Vergegenwärtigung", also das *P r ä s e n t*-Machen der dinglichen Evidenz des Namen-Wortes, seiner "veščnost", die die Totalität der Sprachwelt (des kosmischen "Sprachkörpers") als "pars pro toto" vorstellt.

Die archaische "Nomination" unterläuft die Gegenstandswelt ("predmetnyj jazyk") des "byt" ebenso wie die metaphysische oder hermeneutische *A l l e g o r e s e*, da sie im Akt der Namengebung das Ding *i s t*, welches sie bedeutet. Die Dinge werden mit eben jenem 'Namen' genannt ("gerufen", man denke an die magische Funktion des "Rufes", der "Anrufung", d.h. "Invokation"), die sie tatsächlich auch "sind". Auf der semiotischen Ebene bedeutet dies, daß das Symbol mit dem Prinzip der *S y n o n y m i e* operiert, wogegen der archaische Name jenes der *H o m o n y m i e* favorisiert, oder genauer: die homonymen (bzw. auch paronymen, d.h. annähernd äquivalenten) Morpheme und Lexeme werden als Synonyma präsentiert, d.h. in eine paradigmatische Klasse versetzt (im Futurismus ist das ein neologistischer Akt, im Archaismus ein Akt der Restitution eines präkulturellen Paradigmas).

Bei aller Ähnlichkeit zwischen der real-symbolistischen Konzeption des Namen-Symbols bei Vj.Ivanov oder Florenskij (ganz zu schweigen bei Losev und den "imjanoslavcy") mit der archaischen Onomatopoetik, bleibt doch der gravierende Unterschied, daß im Symbolismus und verwandten Systemen die Begriffe 'Name' und 'Idee' (bzw. Konzept) weitgehend synonym sind, während im Archaismus die Abgrenzung von Immanenz und Metaphysik ganz fehlt. Die besonders bei Ivanov wieder aufgenommene Vorstellung der 'Entfaltung' des (mythopoetischen) Textes aus dem initialen 'Namen' (V.Ivanov, "Èkskurs: O liričeskoj teme", II, 203-204; P.A.Florenskij, "Stroenie slova", 368: Gleichsetzung von "vnutrennjaja forma" und "imja")⁵⁵ verharrt in der dualistischen Konzeption der "Emanation" des Ur-Seins (Gottes, des Höchstens Wesens, also des Namens) in die kosmischen Sphären. Dieser vertikalen Konzeption der "evolutio" steht im Archaismus eine "horizontale" der Allgegenwart der "Namen-Teile" als "Teil-Namen" im "Namen-Ganzen" gegenüber.

Neben der Sophiologie gehört der Komplex des "imjaslavie" zum religiös-philosophischen Programm des Symbolismus, wobei beide Konzepte auf gnostische und dann mystische (hesychastische) Traditionen zurückreichen (M. Hagemester 1985, 12; ders., 1983, 5ff.). Das "imjaslavie" greift auf die schon mehrfach beschriebene Lehre zurück, wonach "der Name Gottes Gott selbst sei und seine Anrufung im Gebet göttliche Energien freisetze" (ibid., 1985, 12). Die auf dem Hesychasmus basierende Gebetstechnik - nämlich das Christus-Gebet - wurzelt letztlich in der orientalischen Versenkungs- und Yoga-Technik, deren Ziel es ist, durch die Invokation des Namens Gottes (bzw. Jesu Christi) einen Zustand

der "unio mystica" (der Vision des Tabor-Lichtes etc.) zu erreichen. Es ist klar, daß die Gleichsetzung von (Licht-)Vision, Vergöttlichung und Name platonisch-griechischen Ursprungs ist (B.Schultze, 1951, 321-394).

Die Lehre des "imjaslavie" entstand vor dem 1. Weltkrieg auf dem Athos und wurde vom Heiligen Synod in Rußland heftig bekämpft. Es zeigt sich hier wiederum, wie sehr - parallel und teilweise auch gegen die erstarrte Orthodoxie - alte Theologumena in einen heterodoxen Bereich (auch jenen der Religionskunst des Symbolismus) abgedrängt wurden. Verfechter des "imjaslavie" waren in erster Linie P.Florenskij, der Religionsphilosoph S.N.Bulgakov, E.N.Trubeckoj, Ern. Nach der Revolution gab es Versuche, die Lehre in säkularisierter Form wiederzubeleben - so etwa bei Valerian N. Murav'ev, der das "imjaslavie" in eine "aktive, weltbeherrschende und -verwandelnde" Lehre umdeuten wollte (Hagemeister 1983). Typisch für die "imjanoslavcy" war der universalistische Anspruch einer allerlösenden wissenschaftlichen und kulturellen Revolution (Realisierung des "imjaslavie" im "imjadejstvie"), wodurch die ursprünglich verehrte Herrschaft Gottes und seines Heiligen Namens durch eine "Herrschaft des Menschen" ersetzt würde, "der durch sein Handeln die göttlichen Energien in die Wirklichkeit umgesetzt werden sollte. Dies gilt besonders für die geradezu zwanghafte Idee, den physischen Tod und jegliche materiell erzwungene Trennung zu besiegen (ibid.7-8). Hier zeigt sich dann auch ein nicht unwesentlicher Einfluß der Lehren N.F.Fedorovs (*Filosofija obščego dela*, 1906,1913). Die nicht zu überschende Parallelität gewisser universalistischer Konzepte der Fedorov verpflichteten "imjanoslavcy" mit den Utopien Chlebnikovs sind durchaus nicht zufällig, harren aber noch einer eingehenden Analyse (vgl. dazu die Erwähnung bei Hagemeister 1985, 36-37, 1983, 12). Jedenfalls sollte ein solcher Vergleich aber auch den grundlegenden Unterschied zwischen einer platonisch-christlichen Konzeption (v.a. bei Florenskij) und der des Archaismus Chlebnikovs im Auge behalten. Florenskij setzt die "innere Form" des Wortes ("vnutrennjaja forma", vgl. A.A.Potebnja, Humboldt und die Symbolistische Sprachtheorie) mit dem "dejstvennoe slovo", also der Namenhaftigkeit des Wortes gleich, wobei die Etymologie eben dieses Innere des Wortes aufdeckt und in seiner Wirksamkeit erhellt (P.A.Florenskij 1914, 785). In diesem Sinne gibt es für Florenskij keinen Unterschied zwischen dem (symbolistischen, etwa von Vj.Ivanov und A.Belyj philosophisch begründeten) Symbol-Begriff - und jenem des Namens. In seinem Vortrag "Magičnost' slova" (nachgedruckt bei Hagemeister 1985, 28-29) geht Florenskij so weit, zwischen den Vornamen und ihren Trägern gemeinsame Merkmale zu konstruieren, da der Namen immer und überall "das wichtigste Instrument der Magie" ist.

Zweifellos gibt es in A.F.Losevs *Filosofija imeni* (M. 1927) deutliche Einflüsse des "imjaslavie", v.a. P.A.Florenskijs, der sich aufgrund seiner eingehenden Studien zum (Neo)-Platonismus mit denselben Quellen auseinander-

setzte, die zum "imjaslavie" führten (also etwa mit "De divinis nominibus" des Pseudo-Dionysios Areopagites (vgl. A.Haardt 1983, XIII-XXVIII). In der Darstellung des philosophischen Namensproblems folgt Losev Plato ("Kratylos") und dem entsprechenden Kommentar von Proklos. Dabei fällt auf, daß Losev kaum je den Versuch unternimmt, die Doppelfunktion von "onoma" als 'Name' und 'Wort' zu klären. In sogut wie allen Fällen wird "imja" im Sinne von Lexem oder Wort gebraucht, sodaß Losevs *Filosofija imeni* im Grunde für die Namen-Theorie ziemlich wenig hergibt. Nach Losev ist der Name eine "smyslovaja, vyražennaja (ili razumevaemaja) énergija suščnosti v moduse intelligentnoj samootnesennosti.." (ibid. 178). Wesentlich deutlicher sind die Ausführungen Losevs in seiner *Dialektika chudožestvennoj formy* (M.1927), wo besonders die mythogene Bedeutung des Namens vorgeführt wird: "Mif [...] i est' énergijnoe vyraženie, i, značit, i m j a.." (ibid. 30). Der Name ist also "Ausdruck" an und für sich (4), das innere "eidos" des Seienden (15) wird durch ihn symbolisiert (17). Der Begriff der "vešč'" im phänomenologischen Ansatz Losevs erinnert an den von Husserl übernommenen Ding-Begriff bei G.Špet.⁵⁷

Das S y m b o l ist die "smyslovaja vyrazitel'nost' mifa, ili vnešne-javlennyj lik mifa"(26 und 152ff.), wogegen der Mythos im Symbol aufscheint (29), das Symbol aber in der Persönlichkeit ("ličnost'"), durch die die Energie des Wesenhaften ausgedrückt wird: "Énergija suščnosti javlena v i m e n i [...] Énergija est' smyslovoe, simvoličeskoe stanovlenie ličnosti. I m j a est' osmyslenno vyražennaja i simvoličeski stavšaja opredelennym likom énergija suščnosti.." (29). Somit bilden Mythos, Symbol, Wesen, Ding, Eidos und Persönlichkeit im Zeichen des Namens eine Einheit (30).⁵⁸

Наконец, отсюда видно, что наибольшая выраженность и, след., наиболее совершенный м и ф [...] есть человеческая личность с ее именем, почему всякое искусство возможно только при условии человечности и только при осуществленном в теле и имея сознание, выражаемое им и для себя и для других при помощи тела, т.е. и м е я и м я, человек есть личность. В личности - тождество и синтез тела и смысла, дающих обций результат, - м и ф и ч е с к о е и м я. Поэтому, личность, данная в мифе и оформившая свое существование через свое и м я, - есть высшая форма выраженности, выше чего никогда не поднимается ни жизнь, ни искусство. (31)

Anmerkungen

Vorbemerkung: Kursive, Sperrungen und Fettdruck im Schriftbild der Zitattexte stammen von mir. Anagrammierende Grapheme sind fett gedruckt.

- ¹ Zur Unterscheidung von 'Ding' ("vešč") und 'Gegenstand' ("predmet") in der russischen Avantgarde vgl. A.H.-L. 1978, 74ff., 244ff.; 1983, 303, 315ff.; 1985, 27ff., 39ff., 74ff. (das 'Wort' als 'Ding'); 1989c: Ziel der "bespredmetnost" ist es, die Automatisiertheit bzw. Konventionalität der "Gegenstandswelt" und ihrer Sprache ("predmetnyj jazyk") aufzuheben und - hinter sie zurückgehend im Sinne des "Archaismus" oder über sie hinausgreifend im Sinne des "Utopismus" - auf die Schicht der "Dinge" und ihrer Sprache ("jazyk veščej" - "veščij jazyk" - "veščnoj jazyk") zu stoßen (vgl. dazu A.H.-L., 1986, 129ff.; 1987, 8ff.). Indem das "auferweckte", neu "erstandene Wort" (vgl. V.Šklovskijs futuristisch-formalistische Formel des "Voskrešenie slova" in: *Texte II*, 12) "Wirklichkeit wird" (so K.Malevič [1927] 1962, 174), "hat es seine bisherige gegenständliche Vorstellungswelt überwunden" (ibid.), ist also "gegenstandslos, zu einem befreiten Nichts" geworden (ibid.). Die "Ding" gewordenen Worte ("slova-vešč") führen ein autonomes Eigenleben, das sich der Logik und Empirie der Gegenstandswelt entzieht. Das ihm entsprechende "Denken" ist ein gleichfalls autonomes "Sprachdenken" ("jazykovoje myšlenie"), das dem "konkreten Denken" bzw. dem "Denken mit Dingen", wie es für das "wilde Denken" (Cl.Lévi-Strauss) typisch ist, entspricht: Im Mythos ist die Welt ein "Ding" (O.Freidenberg 1978, 63), für den Urmenschen ist "das Ding der Kosmos und er schafft um sich Dinge, die das Leben der Natur repräsentieren." (ibid) All das nach dem Prinzip, daß "das Dargestellte identisch ist mit dem Darstellenden" (ibid.). Auch nach E.Durkheim 1984, 205, denkt der Wilde mithilfe von Dingen, da die Dinge selbst "Mitglieder der Gesellschaft der Menschen" sind. Daher sind auch alle Dinge, die im Rahmen des Klans auftreten, "untereinander eng verwandt" (207), "Dinge und Menschen reden gewissermaßen miteinander" (ibid.).

Diesen archaischen Ding-Bezug hat Ju.Tynjanov wohl im Auge, wenn er die gleichsam "wissenschaftliche Sicht" Chlebnikovs auf die Dingwelt hervorhebt: "Chlebnikov smotrit na v e š č i, kak na javlenija, - vzgljadom učenogo, pronikajuščego v process i protekanie, - v roven'. Dlja nego net zamyzannyh v poézii veščej (načinaja s 'rublja' i končaja 'prirodnoj'), u nego net veščej 'voobščee', - u nego est' častnaja vešč'. Ona protekaet, ona sootnesena so vsem mirom i poétomu cenna. Poétomu dlja nego net 'nizkich' veščej." (Ju.Tynjanov [1924] 1965, 297). Unwillkürlich denkt man in diesem Zusammenhang an Cl.Lévi-Strauss' Homologsetzung des mythischen und des wissenschaftlich-strukturalen Denkens: "Poézija blizka k nauke - ètomu učit Chlebnikov" (Tynjanov, ibid. 296).

Auch aus der Sicht einer von Platon über die Scholastik bis hin zu Vl.Losev reichenden "filosofija imeni" herrscht zwischen 'Name' und 'Ding' ein Analogie-ja Homologieverhältnis: Das 'Ding' der "Namensphilosophie" ist immer "chorošo opredelimaja, solidnaja, nezavisimaja ot otnošenij i dominiru-

juščaja nad nimi, prebivajuščaja v pustom 'prostranstve', ili 'meste', vseгда možet polučit' 'imja'" (Ju.S.Stepanov 1985, 10). Daher ist der 'Name' nicht nur äußerlich mit dem 'Ding' verbunden, sondern auch mit seinem "Wesen" (vgl. dazu unten Losevs *Filosofija imeni*).

- 2 Zur Gleichsetzung von 'Same' und 'Licht-Funken' (d.h. der "scintilla") vgl. V.N.Toporov 1982, 316; ein schönes Beispiel für den gnostischen Hintergrund dieses in der Antike weit verbreiteten Topos (und besonders für die Analogie von 'Licht' und 'Name') liefert etwa Philo von Alexandria in seiner Schrift *De mutatione nominum*, §§ 3-14 (Philo von Alexandria 1938). Ausführlich belegbar ist das 'Wort'- 'Samen'-Motiv in der Mythopoesie der russischen Symbolisten (vgl. A.H.-L. 1984, 1021, Anm. 233 zu M.Vološins Auffassung, "das 'Ich' wachse aus seinem 'Namen' hervor; vgl. dazu auch *ibid.*, 1040ff.).
- 3 Auch nach O.Freidenberg 1978, 23, gibt es im archaischen Denken "keinen Platz für übertragene Bedeutungen". Dasselbe gilt allgemein auch für das "magische Denken", wie es Marcel Mauss definiert: "Sobald wir zur Vorstellung der magischen Eigenschaften kommen, haben wir also Phänomene vor uns, die denen der Sprache gleichen. Ebenso wie es für ein Ding keine unendliche Zahl von Namen gibt, gibt es für die Dinge auch nur eine kleine Zahl von Zeichen.." (M.Mauss 1978, I, 112).
- 4 Zum altpythagoreischen Charakter dieser Konzeption vgl. I.M.Tronskij, "Iz istorii antičnogo jazykoznanija" [1936], zit. bei: V.V.Ivanov 1976, 43-47. - Ein schönes Beispiel für Analogie von Welt-Schöpfer und der Autorschaft des Dichters, genauer: des "poeta vates" - stellt G.Vicos Abhandlung *Scienza Nuova* (1744) dar, wo der Ursprung der Dichtung bei den alten Griechen in der "Theologie" und in der Weissagung angenommen wird: Nach Vico glaubten die Griechen, "Jupiter befehle durch Zeichen", die "Wirkliches ausdrückende Worte" seien, weshalb die ganze Natur "die Sprache Jupiters" sei; als die Deutung dieser Sprache sahen die Völker allgemein die Weissagung an, die von den Griechen Theologie genannt wurde, d.h. Wissenschaft von der Sprache der Götter" (G.Vico [1744] 1966, 70): "Durch die solcher Metaphysik entsprungenen Logik mußten die ersten Dichter den Dingen Namen geben nach den besonderen und sinnlichsten Ideen, woraus die Metonymie und die Synekdoche entstand" (*ibid.*, 79).

Robert von Ranke-Graves widmet dieser Idee sein berühmtes Buch *Die weiße Göttin* (engl. 1948, hier 1985, 15ff 352ff.), wobei er das divinatorische Wirken (und hier besonders die Kunst des Namengebens und des Anagrammes) der keltischen Bardendichtung auf die antike Rolle des "poeta vates" zurückführt. - So ist auch nach V.N.Toporov 1987b, 216, "der Dichter Autor des Urmythos, der in einem archaischen "žertvoprinošenie", einer Zerstückelung des Sohnes durch den "Gromoverzec", besteht: Dabei ist der Dichter als Opfer und Geopferter zugleich "Subjekt und Objekt" des Textes: "On - ustanovitel' imen: nemuju i bezdejatel'nuju do nego vseleňuju on sotvoril v slove, sobrav ee po častjam, kotorye on otoždestvil (t.e. pridal im značenie, našel ich tajnyj, skrytyj ili utračennyj smysl) i vyrazil v zvuke"

(ibid.). Für den Dichter als namengebendem "auctor mundi" ist der Name "samyj kratkij i točnyj itog, kvintessencija izobražaemogo v poétičeskom tekste, i potomu ono - glavnoe v tekste" (ibid.). Auch nach O.Freidenberg 1978, 57, ist der archaische Dichter-Priester mit dem demiurgischen Welt-schöpfer gleichgestellt.

- 5 In Platos "onoma"-Konzeption - v.a. jener des "Kratylos" - wurzelt die gesamte Tradition der essentialistischen "Namensphilosophie" von der Antike über die mittelalterliche Scholastik, die Renaissance bis in die Gegenwart (vgl. dazu die Übersicht bei Ju.S.Stepanov 1985, 11ff.). Typisch für diesen Sprach-Essentialismus ist die noch halb-mythische Idee, aus der Etymologie der Wörter etwas über ihren namenhaften, also magischen Urzustand, ihr Ur-Wesen zu erfahren (Bietenhard 1954, in: G.Kittel, V, 245). Im Gegensatz dazu befinden sich jene "onomata", die lediglich (als "Zeichen") etwas Außersprachliches "ausdrücken" (Ju.S.Stepanov 1985, 13f.), also im Sinne Saussures als konventionelle Zeichen funktionieren. In Platos "Kratylos" (v.a. 386e-387d) herrscht noch der Optimismus vor, für das Wesen der Dinge wesenhafte Wort-Namen zu finden (ibid. 24), die quasi "mimetisch" (also aus semiotischer Sicht "ikonisch", "onomatopoetisch") ihr Objekt "abbilden". Hier zeigt sich also ein letzter Rest der oben erwähnten Vorstellung von der Homologie zwischen der Struktur der Signifikanten und jener des Bezeichneten im mythischen Wort-verständnis. Später kamen auch Plato Zweifel an dieser Fähigkeit der Wort-Namen (vgl. dazu den Essay von J.Trabant 1985, 169ff.) und Aristoteles ist noch klarer gegen eine Vermischung von 'Namen' und 'Sachen' (s. auch F.W.J.Schelling VI, 45ff.). Vgl. zum "Kratylos" auch E.Cassirer 1923, I, 22ff., 62ff.; zusammenfassend auch V.V.Ivanov 1976, 43ff. - Im Anschluß an Plato sieht auch Augustinus in *De magistro* das Namenhafte als eine universelle Befindlichkeit an, da "sich im Grunde alles mit einem Namen belegen läßt", insofern "ein jedes Wort ein Namen ist, weil es dies dann sein muß, wenn wir es in dem, was es ist, rufen, indem wir über es sprechen". Daher müssen wir "uns die Wörter bei ihren Namen ins Gedächtnis rufen" (*De magistro*, Kap.5, 15).
- 6 Vgl. V.V.Ivanov 1976, 47. - Für die Neuzeit ist die Gleichsetzung von Welt- und Kunstschöpfer vielfach eine säkularisierte Häresie (dualistisch-gnostischer Provenienz), die den Dichter mit dem "Demiurgen" gleichsetzt - vgl. J.Derrida 1972 (ausgehend von Artaud): "Es handelt sich dabei um eine Metonymie des göttlichen Namens, Eigenname des Diebes und mein eigener metaphorischer Name: meine Metapher ist meine Enteignung in der Sprache. Gott-Demiurg ist jedenfalls kein Schöpfer, er ist nicht das Leben, er ist das Subjekt der Werke (œuvres) und des Manövers, der Dieb, der Betrüger, der Fälscher, das Pseudonym, der widerrechtliche Besitznehmer, das Gegenteil des göttlichen Künstlers, das Wesen des Handwerks und des Kunstgriffs: Satan." (J.Derrida 1972, 278). Besonders ausgeprägt ist das Motiv des "Künstler-Demiurgen" als "Diabolos" im russischen Frühymbolismus (vgl. dazu A.H.-L. 1984, 124ff.).
- 7 Zur Bedeutung des "Adamismus" im Rahmen des Futurismus vgl. A.H.-L. 1989a (insbes. der Adamismus bei A.Kručenych).

- 8 Vl.Solov'ev, "Obščij smysl iskusstva", 1890, VI, 75ff., ders., "Krasota v prirode", 1889, VI, 65ff.).
- 9 Vj.Ivanov, "O chudožnike", 1908, III, 115ff.; A.Belyj, "Feniks", 1906, in: *Arabeski*, 152f. (hier fungiert der Künstler als "tvorec vselennoj", "bog vsego mira").
- 10 Ausführlich zur Gegenüberstellung von symbolistsicher und archaistisch-futuristischer "imja"-Konzeption vgl. A.H.-L. 1987, 28ff.
- 11 Für die nachrevolutionären Futuristen war das "pereimenovanie" der Revolution die direkte Fortsetzung der "Dingbelebung" ("oživlenie veščej") im vorrevolutionären "Aufstand der Worte": "...vešči oživut - | guby veščiny | zasjusjukajut | "caca, caca, cacal"..." (Vl.Majakovskij, "Oblako", I, 187); "...Zaprygali slova. | Rugan' metalas' ot piska do piska, | i do-o-o-lgo | chichikala č'ja-to golova.." (I, 57). Die (alten) Dinge müssen (immer wieder) zerstückelt und neu zusammengesetzt, "zusammengenäht" werden, damit das Verhältnis von 'Hören' (Sphäre von "ucho") und 'Sprechen' ("rot", "guby") jeweils neu geordnet wird: "...Vot vidite! | Vešči nado rubit'! | Nedarom v ich laskach providel vraga ja! |...! A, možet byt', vešči nado ljubit'? | Možet byt' u vsščej duša drugaja? |...! Mnogie vešči sšity naoborot. |...! I tam, gde u čeloveka vyrezan rot, | mnogim veščam prišito ucho!.." ("Vladimir Majakovskij", I, 158). - Die Rolle des "pereimenovanie" im revolutionären Rußland (vor dem Hintergrund der "Umbenennung" im religiösen Denken des alten Rußland) behandelt B.A.Uspenskij 1971, 481-492; ders., *Iz istorii russkich kanoničeskich imen*, M. 1969.
- 12 Zur Personifizierung von Phonemen, Morphemen und Lexemen vgl. R.Jakobson [1921] 1972, 46ff.; A.H.-L. 1978, 166ff., 1982, 214ff., 1985, 79ff. (dort weitere Beispiele). Der Zusammenhang zwischen dionysischer 'Zerstückelung' des Körpers (des kultischen 'Opfers') und der 'Auflösung' ("razloženie") der Lexeme in die "kleinsten sprachlichen Elemente" vgl. ausführlich A.H.-L. 1987, 88-133: "Takim obrazom Č est' ne to! ko zvuk, Č - est' i m j a, nedelimoe telo jazyka" (V, 236); "Itak, každyj soglasnyj zvuk skryvaet za soboj nekotoryj obraz i est' i m j a.." (ibid., 237).
- 13 Zahlreiche Beispiele für das Motiv des 'Wort-Baumes' (und damit auch des 'Wort-Samens') finden sich in A.H.-L. 1985, 33-46.
- 14 Bei Chlebnikov immer denkbar ist auch die fremdsprachige Deutung russischer bzw. in einem russischen Kontext verwendeter Phoneme bzw. "Laut-Namen": Im vorliegenden Text liegt es nahe, als semantisches Oppositum zu "ja", d.h. 'ich', "ju" das englische 'you', als 'du' zu interpretieren. Ein ähnliches Spiel mit der Homonymie von Personalpronomina finden wir bei Shakespeare, wo der Gleichklang von "I", d.h. 'ich' und "ay", also 'ja' ausgenutzt wird: "...If he be slan say 'I, or if not, no." (zit. bei G.-R.Hocke [1957/59] 1987, 356). Die Homophonie von "I" als 'ich' und "Eye" ('Auge')

benützt Vl.Nabokov in der englischen Übersetzung seiner Erzählung *Eyc* (russ. *Sogljadataj*): Auf der thematischen Ebene personifiziert das Ich des Helden die (externe, verfremdete) Position des Voyeurs und Narziss, dessen höchste Form der Selbstwerdung in der totalen Reduktion auf das 'Auge' besteht, in der universellen Schau (V.Nabokov 1938, 86-87).

¹⁵ Eben diese Technik des Untereinanderschreibens von Worten, wobei "man jedesmal einen Buchstaben wegläßt" (z.B. *Amore, more, ore, re*) bestimmt G.-R.Hocke [1957/59] 1987, 311, als die manieristische Gattung der "Kaimata". Diese gewissermaßen "reduktive" Textgenerierung mündet in Chlebnikovs Postulat, daß die "Wortkunst" ("iskusstvo slova") letztlich dazu führen kann, daß es "Kunstwerke geben kann, die nur aus einem einzigen Wort bestehen" (V.Chlebnikov, "Solovo kak takovoe", V, 247): "Proizvedenie iskusstva - iskusstvo slova". Das 'Wort' erweist sich damit als Ursprung und Ziel seiner Aus- und Einfaltung im/zum Text.

¹⁶ Die Gleichsetzung von Phonem und Graphem in den futuristischen Manifesten (vgl. etwa die Deklaration "Bukva kak takovaja" [1913], *Manifesty*, 60-61; S.Tret'jakov, *Buka russoj literatury*, M. 1922, 6) kritisiert J. Baudouin de Courtenay in seinem Aufsatz "K teorii 'slova kak takovogo' i 'bukvy kak takovoj'", in: *Otkliki*, 8, 1914.

Ausführlich zur genetischen und funktionalen Beziehung von "ustnost'" und "pis'mennost'" vgl. B.Gasparov 1978, 63ff. Alle Merkmale der "pis'mennaja rec'" - ihre Irreversibilität ("neobratimost'", *ibid.* 70f.), Strukturiertheit (74f.) und Offenheit bzw. Unabgeschlossenheit (91f.) und Nichtreproduzierbarkeit (92) fehlen in der "schriftlichen Rede", in der "die semantischen Textkomponenten (die elementaren Zeichen - Morpheme, Wörter, Idiome) in der Gestalt diskreter Bestandteile des allgemeinen Sinnes der Phrase und des gesamten Textes auftreten" (74). Der schriftliche Text ist abgeschlossen, dient der "Aufbewahrung" von Information (93) und ist deshalb besonders prädestiniert, den historisch-epischen Gattungen zu dienen (95f.). B.Gasparov unterscheidet daher zwischen der dem "mythologischen Denken" zuneigenden Typ der "ustnost'" und der "pis'mennost'" als Redegattung, die dem "historischen Denken" entspricht (99). Erst in der neueren Kultur stehen beide Redetypen in einer Wechselwirkung (102ff.), wobei die "ustnost'" gegenüber der "pis'mennost'" sich zunehmend auch in fixierten Texten durchsetzt (man denke an Formen des "skaz" oder der Dialogisierung schriftlicher Genres (108). Der "poetische Text" verbindet Merkmale von beiden Text- und Kulturtypen: die "Offenheit" der "ustnost'" mit der "Intensivierung und Komplizierung des strukturellen Mechanismus (so die "Hyperstrukturierung"), wie er nur in schriftlichen Gattungen möglich ist (106).

Die von Gasparov vermerkte Verwandtschaft der "pis'mennost'" mit dem Medium der bildenden Kunst spielte im System der Kunstformen der russischen Avantgarde eine zentrale Rolle nicht nur für alle Gattungen des Lettrismus, sondern auch für die Aktualisierung und Semantisierung des "Schriftbildes" der Wörter in der "zaumnaja poezija" (vgl. die spezifisch futuristische Gattung des "samopis'mo" und das Programm der "Bukva kak takovaja", in: *Manifesty*, 78ff., vgl. *ibid.*, 50f., 60f.). Zum Problem der Intermedialität in der

russischen Avantgarde vgl. A.H.-L. 1978, 96-98; 1983, 291-360; S.Tret'jakov [1922] 1925, 6; D.Bur'juk, "Poëtičeskie načala" [1914], 1f.

- 17 Die vor allem von A.Kručenych propagierte "sdvigologija" orientierte sich selbstverständlich auch am "Schrift-Bild", war doch der Begriff "sdvig" (also "Verschiebung") und der ihm verwandte der "faktura" (d.h. der materiellen Gemachtheit des Kunsttextes) der kubofuturistischen Bildkunst entlehnt und verwies auf die nur im Medium der "pis'mennost'" mögliche Verlagerung der Morphem- und Wortgrenzen, wodurch aus einem vorhandenen (meist literarisch vorgegebenen) Text (etwa der Gedichte Puškins oder der kanonisierten Symbolisten) ein "neuer Text" kombiniert werden konnte: Ziel dieser Manipulation war aber vor allem die parodistische, persiflierende Wirkung, was die "sdvigologija" mit der semantischen Funktion des "Kalauers" untrennbar verknüpft (vgl. dazu A.H.-L. 1978, 90ff.; 1988). Somit haben die Verfahren des Kalauer-"sdvig" (dominant bei Kručenych, Majakovskij u.a. Futuristen) und das Anagramms (besonders bei Chlebnikov) zwar eine gemeinsame technische Basis - aber eine durchaus unterschiedliche poetisch-künstlerische Funktion: Im ersten Fall wird eine poetische Rede (die vielfach vorgegeben ist) transformiert (und dabei verfremdet, persifliert oder expressiv übersteigert), im zweiten Fall wird eine neue alte poetische Sprache generiert, die partiell aber nicht in jedem Bereich einen vorhandenen poetischen Diskurs verfremdet bzw. parodiert. Kručenych selbst unterscheidet denn auch zwischen seiner Orientierung auf den Überraschungseffekt der "samocennost' slova-zvuka" (seines "zvučizm") und der "semantičeskaja zaum'" Chlebnikovs (A.Kručenych 1973, 287, 296). Ein nicht unwesentliches Moment der Unterscheidung beider Typen ist auch die Tatsache, daß die Futuristen (Kručenych aber auch Majakovskij) die "sdvig"-Technik weitgehend "motiviert" einsetzen, d.h. zum "Ausdruck" einer bestimmten Rede-Intention machten (Parodie, Persiflage, Diskurs- und Stilkritik, Expressivität, Ekstase, "Modernität", Urbanismus, Kulturrevolution etc.), Faktoren, die bei Chlebnikov zwar auch wirksam und für die Intentionalität seiner Texte wichtig sind, jedoch eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielen (A.H.-L. 1988). Vgl. folgende Beispiele bei Majakovskij: "..perina. | I na | nee | vstajuščich zvezd | legko operlis' nogi. No gi- | bel' fonarej.." (I, 34); "..Doroga - rog ada - p'jani gruzovozov chrapy!.." (I, 53); "Petuch odnaždy, | dog | i vor | takoj skrepili dogovor: | dog | soberet iz dogov svoru.." (I, 147); "..U- | lica. | Lica | u | dogov | godov.." (I, 38-39). Von Chlebnikov werden solche parodistischen Intentionen ihrerseits parodiert und damit in seine archaische Mythopoetik reintegriert, partiell dekomisiert: "..Neturnye zovy, neturnoe imja! | Oni proletevšie mimo, | Leturnye snami svoimi, | Dorogami oblačnych s d v i g o v , | Leteli kak sinij Ternigov, l.." (III, 73).

- 18 Vgl. H.Blumenberg 1981, 36ff., 234ff. v.a. zu Novalis' Buchstabentheorie und seiner "grammatischen Mystik", die auf die hermetische und manieristische Vorliebe für das "Hieroglyphische" zurückgreift (ibid. 236): "Das Ich" hat - so Novalis - eine "hieroglyphische Kraft" (zit. ibid. 248). Chlebnikov kannte offenbar Novalis' Buchstaben- und Hieroglyphen-Poetik durchaus (so B.Lönnqvist 1979, 152); ebenso war die Buchstabenhermetik (ausgehend von der

Kabbala) spätestens seit dem Symbolismus in Rußland bekannt. Vgl. zur Alphabetsymbolik und Zahlenmystik bei Agrippa von Nettesheim, G. Bruno, A. Krichner, Amos Komenský, J. Böhme, John Dee über den Leporismus der Manieristen bis hin zu den Vertretern der "Sprachalchemie" im französischen Symbolismus - G.-R. Hocke [1957/59] 1987, 286f., 297ff., 320ff., 423f. Alle diese Überlegungen der Buchstaben- und Zahlenmystik wurzeln in der mythischen Vorstellung von der Welterschöpfung als Schriftschöpfung.

- 19 Für Novalis ist "die Seele ein konsonierter Körper. Vokale heißen bei den Hebräern Buchstabenseelen" (zit. bei G.R. Hocke 1987, 314). Schon G. Vico ([1744] 1866, 86) weist darauf hin, daß bei den Griechen Namen und "Charakter" das Gleiche bedeuteten (er bezieht sich dabei auch auf *De divinis nominibus* des Pseudo-Dionysius-Areopagites). Sehr ausführlich setzt sich R. von Ranke-Graves mit der Entstehung der Buchstaben und der Buchstabennamen (bzw. "Namen der Buchstaben") auseinander (R. Ranke-Graves 1985, 130ff., 138ff.). Diese wurden ursprünglich geheim gehalten und jeweils mit (dem Namen) einer Gottheit identifiziert (ibid. 140). Immer war der Erfinder der Buchstaben bzw. der Schrift eine Gottheit (bei den Ägyptern Toth, Herakles, Dionysos, Apoll bei den Griechen (143, 153f.)). Auch bei den Barden verschaffte das Wissen der Buchstabennamen Autorität.

Wenig beachtet wurde der Zusammenhang zwischen dem mythischen Motiv des 'Kranich' und der Entdeckung der Buchstaben bzw. der Schrift, worauf gleichfalls Ranke-Graves hinweist (ibid., 262ff.), wenn er auf den Mythos von Merkur bzw. dem ägyptischen Gott Toth und den Kranichen verweist (263): "Die Kraniche fliegen in V-Formation und die Buchstaben aller frühen Alphabete, die mit einem Messer in die Rinde der Äste gekerbt oder auf Tontafeln geritzt wurden, waren natürlich eckig" (267). "Hermes oder Merkur oder Kar oder Palamedes oder Toth" sind mit poetischer Sicht begabt, sowie mit der Macht, aus dem Vogelflug Omina zu lesen; und damit auch mit der Fähigkeit, das Geheimnis des Alphabets, dargestellt in den Kranichen, zu verstehen (ibid. 271). Dieser in der alten Welt geläufige Konnex zwischen 'Kranich' und "poeta vates" (ibid. 276), dessen Tragik noch in den "Kranichen des Ibikos" nachklingt, muß wohl auch für Chlebnikovs viel diskutiertes "Žuravl"-Poem herangezogen werden, worauf bisher nicht hingewiesen wurde, da offenbar der "kannibalistische" Aspekt in seiner Funktion als Mythos des 'Text-Welt-Essens' nicht erkannt wurde: Der 'Kranich' als Verkörperung des "Geheimnisses der Schrift" (bzw. als Symbol dichterischer "pis'mennost" allgemein) fungiert gleichzeitig auch als Vernichter des Welttextes, den er - zusammen mit den Menschen - verschlingt (zum Motiv des Text-Essens bei Chlebnikov vgl. ausführlich A.H.-L. 1987). Jedenfalls führen in der poetischen Welt Chlebnikovs die Buchstaben ihr Eigenleben, denn das "slovovorčestvo" ist der Feind der "Buchsprache", wenn damit die versteinernte Konventionssprache gemeint ist (Chlebnikov V, 233): "...opirajas' na to, čto v derevne okolo rek i lesov do sich por jazyk tvoritsja, každoe mgnovenie sozdavaja slova, kotorye to umirajut, to polučajut pravo bessmertija, perenosit čto pravo v žizn' pisem..".

Auch in A. Belyjs *Peterburg* ist den "Žuravli" ein eigenes Kapitel gewidmet (316-319), hier freilich als apokalyptische Botenvogel gedeutet. Den Zusam-

menhang zwischen "žuravl'" und Buchstabensymbolik bzw. Anagrammatik bei Nabokov deutet R. Lachmann 1987, 408f. (zu A. Belyj *ibid.*, 409).

Das mythisch-magische Einritzen der Schrift-Zeichen (auf der Ebene des "pra-jazyk") wirkt noch nach in dem banalen Ritzten des Namens (von Verliebten) auf der Ebene der rezenten Alltagskultur: "„Ob etom znala ja togda, kogda sideli my v sadu na toj skam'e, gde naši i m e n a v zelenoju kraske v y r e z a n y im, i nabljudali soobšču padučich zvezd prekrasnyj roj i kozodoj žurčal vdali i smolkli Sopoty zemli." (IV, 244); "„nekomu bylo pisat' pisem. | Ja dal obeščanie, | Ja nacarapal na sinej kore | Bolotnoj berezy | Vzjatye iz letopisi | I m e n a sudov, | Na golubovatoj kore | Načertil tela i truby, volny, - | Kuděsnik ja chitr, - l." (III, 94).

- 20 Die nackte Präsentation von "nadpisi" als "kartiny", d.h. als abgeschlossene, eigenständige Artefakte im Futurismus bot die Möglichkeit, die Doppelseitigkeit des Ideogramms einmal als verbales Zeichen, einmal als "izobraženie" zu entblößen. Ein schönes Beispiel für dieses Vorgehen ist etwa Ivan Punis Bild "Bani" (1915), in dem die Aufschrift - neben der "faktura" des Hintergrunds - als einziges figuratives Element auftritt (vgl. die Abb. im Katalog *Paris-Moscou 1979*, 159 und ebenso in: A.H.-L. 1983, 326).

Bei Majakovskij steht immer die urbanistische Motivation des Zitierens von Aufschriften und Reklameschildern im Rahmen von poetischen Texten im Vordergrund (wie dies im übrigen auch für den Einsatz desselben Verfahrens in der "literatura fakta" der 20er Jahre - etwa bei Pil'njak - gilt: "Čitajte železnye knigi! | Pod flejtu zoločenoj bukvy | polezut kopčenyje sigi | i zolotokudryje brjukvy. | A esli veselosťju pes'ej | zakružat sozvezdija "Maggi" - l." (Majakovskij, "Vyveskam", I, 41); "„a skvoz' menja na lunnom sel'de | skakala krašenaja bukva." (I, 37). In dem für den frühen Urbanismus Majakovskijs paradigmatischen Text "V avto" ist das Verfahren der "vyveski"-Präsentation verknüpft mit dem der Entfaltung des Motivs der sich verselbständigenden "bukvy" - ein Vorgang, der ganz im Geiste des Tempokultes der italienischen Futuristen - aus der dynamisierten Perspektive des Großstadtmenschen ableitbar ist: "Kakaja otvratitel'naja noč'!" | "Ėta, | (ukazyvaet na devušku) [= motivierter "sdvig" der Satzperspektive], | čto byla včera, | ta?" [= motivierter "sdvig"-Reim] | Vygovorili na trotuare | "poč- | perekinulis' na šiny [quasi physische Motivation der Wort- bzw. Redeunterbrechung bzw. des syntaktischen "Geleises"] | ta". | Gorod vyvernulas' vdrug. | P'janyj na šljapy polez. | V y v e s k i razinuli ispug. | Vylevyvali to "O", | to "S". | A na gore, | gde plakalo temno | i gorod | robkij prilez, | poverilos': | obrjuzglyo "O" | i gadko pokornoe "S". (Majakovskij, I, 58).

Bei Chlebnikov sind die urbanistischen Aufschriften (oft auch Anweisungstexte der Alltagszivilisation) in die archaische Szenerie verflochten: "„Togda časti poezdov, s nadpis'ju "dlja nekurjaščich" i "dlja služilych", | Ostov odeli v spletennye drug s drugom žily. l." ("Žuravl'", I, 77).

- 21 Vgl. A.H.-L. 1986, 129ff.; 1987.

- 22 Während im Symbolismus das (lyrische) Ich das Analogon zur (vorgestellten) Welt darstellt (also eine Art metaphorische Beziehung zu ihr unterhält), steht

das archaische Ich bei Chlebnikov in einem "pars-pro-toto"-Verhältnis zur Welt, bildet (metonymisch) einen (austauschbaren) Teil von ihr: "Mudrost'ju jazyka davno uže vskryta svetovaja priroda mira. Ego "ja" sovpadaet s žizn'ju sveta.." (Chlebnikov V, 231). Das archaische Ich ist "dezentriert", es ist nicht - wie etwa im Symbolismus - die Personifizierung einer (hermeneutischen) Perspektive zur Welt oder umgekehrt der zentralperspektivische Brennpunkt ihrer Dreidimensionalität bzw. deren fiktionaler Simulation: Das archaische Ich ist dezentriert (wie jenes des Formalismus, wenn auch mit einer ganz anderen Motivation - vgl. dazu A.H.-L. 1978, 175ff.), es steht gleichberechtigt neben bzw. (vexierbildhaft) in und zwischen den 'Dingen' und ihren 'Namen' (daher vielfach die Verwendung der Anführungszeichen für "ja"): "Ličnost', predstavljajuščajasja Chlebnikovu kak čaša, kak i m j a - čaša, vmetilišče nazvannyh atributom imeni protekanija i otaženija, est' izoljacija častnogo v obščem, est' mir i ne-mir, est' "ja" i "ne-ja", t.e. "inoj", "vozmožnyj".." (N.Bašmakova 1987, 77 und 181). Vgl. dazu Chlebnikov, NP, 250: "Ja zabyval tebjja vo vsjakom vzore, | Ja zril tvoe v zazore, | No znal, čto ja - uže ne ja, | I ty moich snopov žneja. l...| Ja byl ugrjum i odinok..". Das perspektivierte Ich kann das verbalisierte "Ich" (bzw. seinen 'Namen') wie einen Doppelgänger ansprechen: "..No sprašivat' ne budu. Kuda že my idem, moj "moj"?.." (IV, 235).

Neben der Aufsplitterung des Ich in viele 'Ich-Namen-Dinge' gibt es auch die Kollektivisierung des Ich als 'Wir' einer Menge von Menschen: "Éto oblomok rabočego požara, vzjatogo v ego čistoj suščnosti, éto ne ty i ne on, a tverdoe "ja" požara rabočej svobody, éto zavodskij gudok.." (V, 223). Umgekehrt ist das Ich aus dem Material des 'Wir' "geschnitzt": "Mjagkuju med' meča "ja" pererubil železnyj meč iz "My".." (V, 43). Auch 'Volk' bzw. das 'Land' sind Sammelnamen, in denen der Einzelname - auch im wörtlichen Sinne - "eingeschrieben" ist: "..I m j a pročete moe temnoe, kak sredni zvezd Neva, | Sredi kljukvu smerti [vgl. damit den 'Schnabel' des kannibalischen "Žuralv"!] prolivšič za to, čemu i m j a starinnoe "rodina". | A i m j a moe strašnej i trevožnej | Na stole puzyr'ka | S paroj kostej u slov "ostorožnej, | Živye poka!.." (III, 16).

In A.Belyjs *Peterburg* begegnet eine verwandte "Kollektivisierung" des Ich: "..budto ja - ne ja, a kakie-to "my" [...] A vot pamjat' rasstroilas' [...] načalo kakogo-to mozgovogo rasstrojstva.." (82).

Diese Dezentrierung des Ich ist schließlich auch das große Thema der "phänomenologischen Exzentrierung von Präsenz und Subjektivität" (zu Derrida in diesem Zusammenhang und Husserl vgl. Hörisch 1979, 33ff.). In diesem Sinne wäre Chlebnikov ein typischer Vertreter des "Dekonstruktivismus" bzw. sein ideales Studienobjekt.

Beim frühen Majakovskij ist das Ich - hier zeigt sich ein weiteres Mal seine Nähe zum späten Symbolismus - Ausgangspunkt einer (explosiven, befreienden) Ausdehnung, oft realisiert als (zu kleiner) Raum bzw. Haus - so in "Oblako v štanach": "..I čuvstvuju - | "ja" | dlja menja malo. | Kto-to iz menja vyryvaetsja uprjamo.." (I, 179).

23 Zum anagrammatischen Konnex zwischen "imja" und "est'" (im Sinne von 'Essen') vgl. A.H.-L. 1987, 106f.: Das Wort "im-ja" ist sowohl mit dem

Dativ-Plural von "oni" - "im" als auch mit der Vergangenheitsform von "imet'" (also "im-el") assoziiert, wobei das zweite "Glied" des Wort-Namens, "el" direkt oder inversiv auch in anderen Schlüsselworten - etwa im Namen 'Chlebnikov' auftritt. Eine Sammlung von solchen "el"-Namen findet sich in Chlebnikovs "Slovo o Ėl'" (III, 70-74) sowie in "Zangezi" (III, 327). - Auch die Figurennamen in der grotesken Poetik Gogol's zeichnen sich vielfach dadurch aus, daß sie - hier auf der thematischen Ebene - das Motiv des 'Essens' bzw. der 'Speise' realisieren ("s'estnye naimenovanija" - vgl. dazu die Bemerkungen bei M.S.Aj'tman 1982, 107-109).

- 24 Chlebnikov markiert die Personifizierung bzw. Materialisierung des 'Wortes' in der Regel durch Anführungszeichen, was ihnen den Charakter von zitierten Aufschriften verleiht (vgl. oben die Bemerkungen zu den "nadpisi"). Interessant ist auch hier ein Vergleich mit der Markierung des "čuzoe slovo" durch Anführungszeichen (oder auch Kursivsetzung) im Rahmen der Redeinterferenzen der stilisierten Prosa etwa bei Dostoevskij (vgl. dazu bei W.Schmid die Rolle der graphischen Signalisierung von Redeinterferenzen, W.Schmid [1973] 1986, 42). Das unter Anführungszeichen gesetzte "slovo" Chlebnikovs ist kein Zitat (aus einer fremden Rede), es verweist auf die Ebene der wörtlich genommenen Worte, der "slova-veščī", auf denen man auch "stehen kann": "„Stoja na palube slova "nadgosudarstvo zvezdy" | I ne nuždajas' v palke v čas étoj kački, | my sprašivaem: čto vyše: l.." (III, 21). Das in Anführungszeichen auftretende Wort ist vielfach selbst Aktant jener Handlung, die es referiert, es spricht das aus, was es besagt: "V éti dni strannoju gordost'ju zvučalo slovo "bol'sevička", i skoro stalo jasno, čto sumerki "segodnja" skoro budut prorezany vystrelami." (IV, 109). Bisweilen ist der Namencharakter dieser "slova" direkt angesprochen: "Detusja! Esli ustali glaza byt' širokimi, | Esli soglasny na imja "bratok", | Ja, sineokij, kljanusja.." (III, 149). - Bei Majakovskij haftet dem hier beschriebenen Verfahren regelmäßig der Zitatcharakter an, da das "angeführte" Wort eindeutig einem fremden (bzw. verformdeten, distanzierten) Diskurs entstammt bzw. auf diesen verweist: "„Vošla ty, | rezkaja, kak "nate!".." (Majakovskij, "Oblako", I, 178); "„vo rtu | umeršich slov razlagajutsja trupiki, | tol'ko dva živut, žireja - | "svoloč"" | i ešče kakoe-to, | kažetsja - "boršč.." (I, 182); "„po skalam | budet čitat' | "zaduševnoe slovo".." (I, 119). Ähnliches gibt es - wenn auch seltener - bei Chlebnikov: "„Reči s zapachom dela, | Sobake zalajavšej brošeno: "cyc!" l.." /III, 196).
- 25 Auch nach V.N.Toporov 1987b, 232ff. ist das Anagramm primär und ursprünglich ein Rätseltext; der Unterschied zum Rätsel besteht freilich darin, daß die Antwort gegeben ist, wenn auch in einer kryptischen Form: "otvet (otgadka) dan, pričem v ego standartnoj zvukovoj forme; ischodja iz nego, neobchodimo najti zvukuvuju motivirovku otveta v tekste voprosa.." (ibid. 233). Das Anagramm war also ursprünglich ein Mittel der "Dechiffrierung der kryptogramatischen Textebene" (193). Dazu ist es aber nötig, jenes "anagrammatische Feld" in Texten festzustellen ("zona blagoprijatija dlja anagramm" , 194), das am ehesten Anagramme erwarten läßt. Eben das hatte Saussure in seiner Anagramm-Suche vernachlässigt (Toporov spricht von einem "bessmyslennyj poisk anagramm"). Das Anagramm provoziert ein

"diskretes", nicht-homogenes Lesen von Texten ("preryvistoe čtenie"), ja sogar ein inversives ("obratnoe napravlenie čtenija"), wodurch die oben erwähnte Nähe zu den Raumkünsten etabliert wird (ibid. 194f.): "...verch (kvintessencija) smysla sootnosit'sja s nizom formy, s predel'no vnešnimi i slučajnymi ee elementami (tak skazat', "forma formalissima", kotoraja nastol'ko razvedena s soderžaniem, čto sama mysl' o ee semantizacii kažetsja maloreal'noj)." (195). Damit werden also jene sprachlichen Elemente semantisiert, die "unter jener Grenze liegen, wo die Sphäre des Inhalts normalerweise beginnt".

- 26 Aufgabe der Skalden und Schamanen - also der Ur-Dichter - war es, das Geheimnis zu verbergen und im Text wiederzuentdecken (R. von Ranke-Graves 1985, 62), waren doch alle alten Sagen und Geschichten "Erläuterungen der Rituale und religiösen Theorien, überlagert von historischen Themen; es war ein Lehrgebäude, das den hebräischen Schriften entsprach und mit ihnen vieles gemeinsam hat" (ibid. 67). Die 'Zerlegung' ("razloženie") des Geheimwortes (bzw. Kryptonyms) in seine Bestandteile wird in aller Regel als eine 'Zerstückelung', d.h. kultische Opferhandlung interpretiert (V.N.Toporov 1987b, 215; vgl. auch ausführlicher dazu A.H.-L. 1987, 93ff.). - Interessant in diesem Zusammenhang ist J.Derridas (1979, 7ff.) tiefenpsychologische Deutung des Phänomens der "Krypta" bzw. des "Kryptogramms" im Zusammenhang mit der Analyse des Freudschen "Wolfsmannes" bei Abraham-Torok 1979, 65ff. Auch hier wird der Aspekt der "Einverleibung" (wie er ja auch für das Urmotiv des 'Wort-Essens' gilt) mit dem psychologischen Phänomen der "Introjektion" assoziiert: Die Krypta ist immer eine Verinnerung, Einverleibung (Derrida 1979, 12), für die Introjektion ist die Benennung, die Namengebung (daher "Kryptonymie", 7) das privilegierte Medium (ibid. 14). Die von Abraham und Torok vorgenommene Analyse der Kryptonyme bei Freuds berühmtestem Fall ist leider aus linguistischer Sicht extrem dilettantisch und leidet v.a. darunter, daß die Autoren kein Russisch können (eigenes Eingeständnis, ibid. 109). Wichtig bleiben nichtsdestoweniger die Beobachtungen zur "kryptonymischen Verschiebung" (Abraham-Torok 1979, 85ff.): "...Die Kontiguität, die dieses Verfahren leitet, ist nicht von der Ordnung der Sachvorstellung, auch nicht von der der Wortvorstellung, sondern folgt der lexikologischen Kontiguität verschiedener Bedeutungen ein und desselben Wortes, d.h. von Allosemen, wie sie im Repertoire eines Wörterbuches aufgeführt sind" (ibid. 90). Kryptonymie ist somit die "Ersetzung eines Wortes durch das Synonym des Allosems" (ibid.).

Chlebnikov selbst thematisiert den kryptischen Charakter des Anagramm-Namens, wenn er ihn mit den im Trojanischen Pferds versteckten Krieger vergleicht; dabei ist zu beachten, daß "kon" in der Mythopoesie Chlebnikovs selbst eine hohe Frequenz und Bedeutung zukommt: "...Krylyškuja i t.d." potomu prekrasno, čto v nem, kak v kone Troi, sidit slovo uškuj (razbojnik). "Krylyškuja" skryl uškuj derevjannyj kon'." (V, 194; vgl. dazu B.Lönnqvist 1979, 55). Nicht zufällig hat A.Tufanov seine Chlebnikov nachempfundene "zaum"-Poesie unter den Titel "Uškujniki" gestellt (A.Tufanov, *Uškujniki. Fragmenty poëmy*, L. 1927).

- 27 Die Verschmelzung von Dionysos und Christus als "žertvujuščaja žertva" steht im Zentrum der Mythopoesie Vj.Ivanovs, ja des gesamten mythopoetischen Symbolismus (vgl. A.H.-L. 1984).
- 28 Der Namen-Witz bei S. Freud operiert mit dem Wörtlichnehmen der Namensemantik und den daraus entstehenden Inkongruenzen mit seiner alltagsprachlichen Auffassung als willkürliche Personenbenennung. In der Traumdeutung dagegen dienen die "Namenkalauer" als analytisches Instrument der Entdeckung der "eigentlichen" Intentionen und Triebkräfte des Analysanten. B.Lönnqvist 1979, 54ff. spricht zutreffend von "riddle und joke" im Zusammenhang mit Chlebnikovs Spiel mit den Homonymen
- 29 Vgl. zur Poetik der "Entfaltung" A.H.-L. 1978, 128ff; 1982, 197-252, bes. zur Entfaltung von Namen 216f. Das entsprechende Motiv zur poetischen Technik des "razvertyvanie" ist das "Hervorwachsen" des Wortes aus den "Laut-Samen": "Slovo živet dvojnoj žizn'ju. To ono prosto raset kak rasteńie, plodit družu zvučnych kamnej, sosednich emu, i togda načalo zvuka živet samovitoj žizn'ju, a dolja razuma, nazvannaja slovom, stait v teni [...] zvuk stanovitsja "imenem" i pokorno ispolnjaet prikazy razuma.." (V, 222).
- 30 A.Belyj 1934, 114-115.
- 31 Es ist erstaunlich, daß bis heute auch in der Literaturwissenschaft die hier skizzierten Differenz von Anagramm und Paronymie kaum beachtet wird: So etwa auch hartnäckig V.P.Grigor'ev 1979, 251ff. (spricht von einem "paronimičeskij vzryv v russkoj poézii XX veka"; daß Saussure nach Grigor'ev, ibid. 264, unter Anagramm in erster Linie eine "anafonija" verstand, kann nicht gut stimmen).
- 32 Gerade diesen Aspekt der "Verräumlichung" rückt J.Derrida (1972, 30ff.) in den Mittelpunkt seiner Rehabilitierung der "Schrift(lichkeit)", also der "écriture" gegenüber der in der Neuzeit so favorisierten "mündlichen Rede". Die "strukturelle Lektüre" setzt geradezu einer Verräumlichung des Textes - also die "Gleichzeitigkeit des Buches" (ibid. 43) voraus: "Das Buch, das 'einem Gemälde in Bewegung' ähnlich ist, entfaltet sich nur durch aufeinanderfolgende Fragmente. Die Aufgabe des Lesers besteht darin, diesen natürlichen Hang des Buches umzukehren [...] Nur die Lektüre, die das Buch in ein gleichzeitiges Netzwerk gegenseitiger Relationen umformt, ist vollständig." (ibid.). Es ist die "Gleichzeitigkeit des Mythos", die hier angestrebt wird (44), die der Sukzessivität und Linearität der Epik entgegensteht. Insofern ist die "Schrift" auch archaischer als die mündliche Rede und ihre Gattungen (ibid. 155f.; vgl. auch J.Derrida 1972, 224 zur Bedeutung des Buchstabens). "Die Sprache ist, d.h. sie steht im Schriftbild des Wortes, in den Schriftzeichen, in den Buchstaben, grammata. Darum stellt die Grammatik die seiende Sprache vor. Dagegen verfließt die Sprache durch den Fluß der Rede in das Bestandlose.." (Derrida 1972, 282). Im Zusammenhang mit der Psychoanalyse Freuds stellt Derrida (ausgehend auch von J.Lacan) den Vergleich der Psyche als "Schrift(landschaft)" her (Derrida 1972, 302ff., 316f.) Zur Kritik an der

Phonozentrierung der Linguistik bei Saussure vgl. auch J.Hörisch 1979, 11ff.: "Extreme Begriffsrealismen und die kabbalistische Theorie des göttlichen Namens insistieren allein auf der Heiligkeit nicht der Rede, sondern der Schrift, deren differentielle Aufschubstruktur und uneinholbare Nachträglichkeit aus der prinzipiellen Unvollständigkeit der göttlichen Buchstabenfolge JHWH erhellt." (12). Dekonstruktion im Schreiben bzw. Lesen bedeutet daher immer eine paradigmatische Einstellung zum Text-Raum: "Selbst den Sachen zugehörig, über welche die Stimme zu herrschen meint, partizipiert die Schrift an der Ordnung der Dinge, die anders als die des gesprochenen Diskurses keinen genuinen Herrn kennt" (ibid. 14).

- 33 Marina Cvetaeva verbindet in ihrem berühmten "imja"-Gedicht die wörtlich genommene (erotische) "Artikulation" des Namens (des Geliebten) - die Zerlegung des Namens in "fünf Buchstaben" - mit der Inkorporierung des Geliebten durch die Aussprache des Namens: "Imja tvoe - pica v ruke, | Imja tvoe l'dinka na jazyke, l...! Imja tvoe - pjat' bukv. l...! Serebrjanyj bubeneč vo rtu.." (M. Cvetaeva [1916], *Razluka*, 43).
- 34 Vgl. als Parallelbeispiel bei Chlebnikov, V, 43: "...I u moej smerti est' pravo byt': ušlo e, prišlo ja. [...] Slovo "tainstvennaja" mne nrazilos' potomu, što v nem skryvalos' slovo "vojnstvennaja". | Vy znaete est' slovo knjaz' i knez'. | Vy znaete, vy morja panna! | Vas vdochnovila v more pena | Skazat' pevcu: "Tuda, gde grjaz', idi i grez'" | Golodnych glaz tainstvennaja rez', l...". Vgl auch: "...Pravda e, pravda ne, pravda est'. Pravda ne.." (IV, 108).
- 35 Bei A.Kručenyč erhält dieses "kak" eine durchaus analerotische, "kako-pho-ne" Bedeutung: "Istorija kak anal'naja erotika načalas A kakiem Akakievičem Gogolja i končilas' ykjazykakich-om Zdaneviča. Est' tri K K v stolice Nevskoj K K Arseniev K K Slučevskij O tret'em že K K My pomolčim poka.." (A.Kručenyč 1973, 259). Kručenyč spricht von "bezsoznatel'nyj "kak" als einem "sdvig"-Wort, das für die gesamte "zaum"-Sprache paradigmatisch ist (vgl. A.H.-L. 1989a). - Der hier nicht näher untersuchte Hinweis auf Kafkas "K" in seinem Roman *Der Prozeß* rekurriert sicherlich auf jenen Sprach-Kabbalismus, der Kafka durchaus vertraut war.
- 36 Bei Puškin haben vergleichbare Verfahren eine primär komische Funktion; sie treten daher fast nur in Epigrammen auf: "Za Netty serdceŃ ja letaju | V Tveri, v Moskve, | I R i O pozabyvaju | Dlja N i W" (A.S.Puškin III, 100).
- 37 In Gogol's "Nosologie" hat die 'Nase' nicht nur eine thematische Funktion (als Ausgangsfigur für nosologische Entfaltungen), sie fungiert in der Erzählung *Nos* auch als Anagramm, da sie einerseits "Bestandteil" ihres "nos-itel'" ist, andererseits als Produkt eines "son" figuriert. Zur Sprache der "Nase" in der Psychoanalyse vgl. auch Abraham-Torok 1979, 75f.
- 38 Vgl. auch: "Černye okna temneli kak O, l.." (III, 226). Entfaltet ist das "okno"-Paradigma in folgendem metapoetischen Text: "Slovo osobenno zvučit, kogda čerez nego prosvečivaet inoj "vtoroj smysl", kogda ono steklo dlja smutnoj,

zakryvaemoj im tajny sprjatannoj za nim, kogda čerez sljudu obydenного smysla svetitsja vtoroj, temnoj izboj v okne slova... Èto reč', dvaždy razumnaja, dvojakoumnaja = dvuumnaja. Obydennyj smysl liš' odežda dlja tajnogo." (zit. nach B.Lönnqvist 1979, 56). Vgl. auch: "...Ty vynul um a ne vozvyšil | Za smert'ju dremljučee "no", | Ili igroj nočnych očej.." (Chlebnikov, "Počt", zit. nach B.Lönnqvist 1979, 78).

³⁹ Zur Ablehnung der Orthographiereformen durch die Dichter in Rußland vgl. V.P.Grigor'ev 1979, 265 ("Tema "jot" v rusckoj počzii XX v. ždet svoego issledovatelja"). Einen Versuch in dieser Richtung (mit intensiver Verwendung hebräischen Materials) unternimmt Chaim Rusinov in seinem Artikel "Ešče raz o sononych soglasnych Èr i Èl'", Ber-Ševa 1984 (erscheint 1989 im *Wiener Slawistischen Almanach*).

⁴⁰ Vgl. auch O.Freidenberg 1978, 114ff. zu den Götter-Namen als Totem-Namen, die zu Eigennamen von Stämmen werden; vgl. dazu auch E.Cassirer 1925, II, 56. - J. Derrida 1972, 295, begründet das Ideal der nicht-phoneischen Schrift ("écriture") mit dem kabbalistischen Buchstaben-Kult, auf den im übrigen auch Schelling in seiner Mythologie ausführlich eingeht (Schelling VI, 148ff., 163ff. hier v.a. zum Namen Gottes "Jehovah"). Umgekehrt ist die "Anonymität" der Gottheit vielfach auch Ausdruck ihrer apophatischen Übersinnlichkeit und Unausdrückbarkeit (vgl. zum "unbekannten Gott" in der gnostischen Apophatik K.Rudolph 1980, 70ff.). Bei Dionysius Areopagites ist Gott zugleich namenlos und vielnamig (Dionysius 1911, Einleitung, Xf.), die überirdischen Wesen erschließen sich durch ihre Namen bzw. deren etymologische Ableitungen (32ff.). Zur kreativen Funktion der Etymologie in der Potebnjaschen Bildtheorie vgl. R.Lachmann 1982, 35. Der Name Gottes muß "unaussprechlich" bleiben (R. von Ranke-Graves 1985, 322ff.) oder aber verrätselt sein, denn wenn sein Name entdeckt war, "konnten die Feinde seines Volkes damit eine destruktive Magie gegen dieses wenden" (ibid. 53; zu Jahve ibid., 340ff.; ebenso J.Derrida 1972, 164ff., 173ff.).

⁴¹ Der Konnex von "imja" und "slava" ist besonders bei Puškin obsessiv: "...Želaju s l a v y ja, čtob i m e n e m moim | Tvoj sluch byl poražen vsečasno." (A.S.Puškin, II, 253-254); "...On vzošel. On s l a v u imenuet... | Plač', muza, plač'!.." (II, 263); "...Rossija vsprjanet oto sna, | I na oblomkach samovlast'ja | Napišut naši i m e n a !" (I, 346). Bei Majakovskij ist diese Kanonisierung des "Dichter-Namens" ironisiert: "...Ljudi! Kogda kanoniziruete i m e n a | pogibšich, | menja izvestnej, - | pomnite.." (VI.Majakovskij, I, 74).

⁴² Nach R.Jakobson [1921] 1972, 119 sind "Eigennamen, Familiennamen in der praktischen Sprache Etikette, die mit dem genannten Objekt nur willkürlich assoziiert sind und normalerweise keinerlei Worterlebnisse hervorrufen. Anders verhält es sich mit der emotionalen Sprache und in der Poesie. In letzterer beobachten wir [...] eine Erneuerung der Bedeutung - in humoristischer Anwendung bei Puškin..". Zur magischen Funktion des Eigennamens vgl. auch *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd.6, 950-967: "Ebenso wie materielle Teile eines Körpers dauernd in sympathischem

Zusammenhang mit diesem bleiben [...] ist der Name ein unveräußerlicher Teil, dessen Bedeutung für das Schicksal des Benannten entscheidend ist und dessen Nennung unmittelbar auf das Benannte einwirkt (ibid. 950-951). Eine wichtige Analyse der Namensemantik in der altrussischen Literatur und der zentralen Rolle des (Personen)Namens in einer auf Verbalität orientierten Kultur findet sich bei T.M.Nikolaeva 1987, 133ff.

- 43 Ausführlich zum Zusammenhang von 'Name' und 'Gedächtnis' vgl. A. Nosziczka 1985, 245ff.; vgl. auch A.H.-L. 1985c.
- 44 Vgl. bei Puškin: "...Prezrennoj černiju zabytyj, | Bez i m e n i pokinul svet!.." (A.S.Puškin, II, 193).
- 45 In der grotesken Poetik der "natural'naja škola" diente der Name u.a. als Ausgangsfigur der Laut-Gestik des Helden, quasi als das Konzentrat seiner verbalen Existenz (vgl. Ju.Tynjanov, "Iljustracii", 1929, 504). So verwandelte Gogol' die "Sprachmaske" des Helden in eine "Sachmaske" (Tynjanov, "Dostoevskij i Gogol'", *Texte I*, 311ff., 317f.; R.Jakobson 1982, 40; B.Ėjchenbaum, I, 130ff. und allgemein dazu A.H.-L. 1978, 274ff.). Zur Funktion des Eigennamens im narrativen Text vgl. noch R.Barthes, *S/Z*, Frankfurt.a.M. 1976, 98ff.; zu M.Proust vgl. P.Zima 1978, 183ff., 217f.
- 46 Vgl. dazu Vj.Ivanov, *Borozdy i meži*, M. 1916; G.A.Levinton 1983, 152ff. Weitere Beispiele für Namen als Personen bei Chlebnikov finden sich in A.H.-L. 1985, 51-54.
- 47 Auch Majakovskij zitiert andere Dichternamen - gerne als "pars pro toto" für ihr Werk oder einen bestimmten parodierten Stil: "...mesjac ulybaetsja i zaverčen, kak | budto na nebe stročka | iz Averčenko.." (Majakovskij, I, 91); "...Segodnja na Vercharna obidelis' nebesa.." (I, 118); "...I - | kak v gibel' dretnouta |...| skvoz' svoj | do krika razodrannyj glaz | lez, obezumev, Bur-ljuk.." (I, 186). Eine vielschichtige Realisierung der Namenssemantik findet sich in Majakovskijs "Oblako v stanach": "...Ja, | zlatoustejšij, | č'e každoe slovo | dušu novorodit, | imeninit telo, | govorit vam.." (I, 183-184). Hier wird auf den Kirchenvater Johannes Chrysostomos (russ. Zlatoust also 'Goldmund') angespielt und damit ein semantischer Kontext eröffnet, der mit der Doppelfunktion von 'Maria' als Gottesmutter (dies entspricht dem Kirchenvater Zlatoust) und als Geliebter bzw. Muse operiert.
- 48 A.Belyj, *Peterburg*, 116ff., das Kapitel "Kont-Kont-Kont" (v.a. 119).
- 49 Diese Textstelle verweist auf Puškins "...I dolgo, dolgo tolkovali. | Davnišni tolki starikov. |..." (A.S.Puškin, "Istina", 1816, I, 210). - Der Hinweis darauf stammt von I.P.Smirmov). Vgl. N.Bašmakova 1987, 198f. und auch R.Jakobson [1921] 1982, 119ff.
- 50 Vgl. A.H.-L. 1986b.

- 51 Zur typologischen Periodisierung der Moderne vgl. I.P.Smirmov 1977; A.H.-L. 1984 (Einleitung); 1987.
- 52 Zu Anagramm und Name in der russischen Poesie (besonders im Symbolismus und Akmeismus) vgl. V.N.Toporov 1987b, 215-228 (zu V.Ivanov *ibid.*, 216f., 223f.). Zu Ivanovs Auffassung des Mythos als "Entfaltung des Namens" vgl. Z.G.Minc 1979, 89f.; V.P.Grivor'ev 1979, 268f. (zum Gedicht "Reet imja Vjačeslav..").
- 53 Interessant ist V.N.Toporovs Hinweis, Vj.Ivanov wäre in Genf Schüler Saussures gewesen und hätte dessen Studien zum Anagramm kennengelernt (V.N.Toporov 1987b, 221f.). Vgl. dazu auch V.S.Baevskij, A.D.Koševlev 1979, 52ff. (zu Ivanovs Anagramm-Studien). V.Ivanov unterschied nicht wie Saussure Anagramme, Hypogramme und Paragramme, sondern nannte all diese Erscheinungen "zvukoobrazy" (vgl. Vj.Ivanov, "K probleme zvukoobraza u Puškina", in: *Moskovskij Puškinist*, 2, M. 1930).
- 54 Vgl. A.H.-L. 1986, 28ff.
- 55 Vgl. R. Lachmann 1982, 35f.; Trabant 1985, 176f.
- 56 Ju.S.Stepanov 1985, 9ff. stellt Losevs *Filosofija imeni* als End- und geradezu Höhepunkt einer die gesamte europäische Philosophiegeschichte durchziehenden Tradition dar, die das Wort als "Wesensbezeichnung" zum Namen erhebt. Eine kurze und sehr oberflächliche Zusammenfassung der Namensphilosophie Losevs findet sich bei Ju.S.Stepanov 1985, 57ff. - Ein typisches Beispiel für eine solche antifunktionalistische, antistrukturalistische Sprachkonzeption bieten etwa die Ansätze bei L.Klages 1948, 13ff. ("Name und Begriff"), der von einer "Wesenshaltigkeit der Bedeutungsworte" ausgeht (*ibid.* 27ff.); vgl. auch H.-M.Gauger 1970, der seine ganzheitliche Auffassung der Wesenworte in die traditionelle Namenstheorie integriert.
- 57 Zur Stellung der Sprachtheorie Losevs im Rahmen der "formal-philosophischen Schule" (rund um den Phänomenologen G.Špet) vgl. A.H.-L. 1989b (zum Begriff der "nominativen Wortbedeutung" bei G.Špet vgl. dessen *Ěstetické fragmenty*, Bd. II, 29ff.). Neben dem Bezug zur Phänomenologie ist der zur philosophischen Schule P.A.Florenskijs aber nicht weniger bedeutsam, in der die "Namensphilosophie" eine zentrale Rolle spielte. Dies zeigt sich etwa in S.N.Bulgakovs *Filosofija imeni*, eine Studie, die zwar erst sehr spät im Druck erschien (Paris 1953), die jedoch ganz in der hier behandelten Tradition des "imjaslavie" steht. Eine vergleichende Darstellung von Losevs und Bulgakovs *Filosofija imeni* vor dem Hintergrund der Philosophie P.A.Florenskijs bietet N.K.Boneckaja in ihrer noch unveröffentlichten Studie "O filosofskoj škole P.A.Florenskogo". Zweifelloos standen Florenskij und die gesamte Strömung des "imjaslavie" in der byzantinisch-orthodoxen Tradition der mystischen Theologie des Dionysius Areopagita und seiner für das gesamte Mittelalter paradigmatischen Schrift "Von den Namen zum Unnennbaren" (vgl. die Ausgabe o.J. von E.

von Ivánka, Einleitung, 15f.): Wenn die Bedeutung der 'Namen', die Gott auf Grund seines Verhältnisses zu den Geschöpfen beigelegt werden, [...] betont wird, so spielt dabei gewiß auch der Umstand eine Rolle, daß der 'Theurgie', der Kenntnis von Namen göttlicher Wesen und der Erhebung zu höheren geistigen Sphären durch die beschwörende Nennung solcher Namen, in der Mysteriensprache des Neuplatonismus große Bedeutung zukam." Apophatisch betrachtet ist Gott der "Namenlose", kataphatisch wird er "mit allen Namen verherrlicht" (Dionysius, *ibid.*, 41).

- ⁵⁸ Der "Sinn" erhält seinen höchsten Ausdruck im Namen (A.F.Losev, *ibid.* 32). Ausgehend vom Proklos-Kommentar zu Platos "Kratylos" setzt auch Hegel (*Enzyklopädie*, §§ 458-464) 'Name' und 'Ding' in eins. A.Potebnja, *Mysl' i jazyk*, Char'kov 1913, 144, bezeichnet "slovo" als "samaja vešč'". Am Namen wird das Ding erkannt, denn "wenn der 'Name' das 'Ding' enthält", dann muß es in ihm eine strukturelle Entsprechung zum Ding geben (Losev, *ibid.* 158), was nicht gleichzusetzen ist mit einer Konsubstantialität von 'Name' und 'Ding': "Imja est' vešč' kak smysl vešč'i; ono v umnom smysle est' sama vešč'" (*ibid.*). Es herrscht somit ein dialektisches Verhältnis von 'Name' und 'Ding' (im Gegensatz zum tautologischen im archaisch-magischen Denken).

Literatur

- Abraham, A. Torok, M.
1979 Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Mit einem Beitrag von Jacques Derrida, Frankf.a.M. - Berlin - Wien.
- Al'tman, M.S.
1982 "O sobstvennych imenach v proizvedenijach Gogolja", in: Finis duodecim lustris. Sb.st. k 60-letiju prof. Ju.M.Lotmana, Tallin, 106-109.
- Bachtin, M.
1965 Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa, M.
- Baevskij, V.S., Košelev, A.D.
1979 "Poëtika Bloka: Anagrammy", in: Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka, Blokovskij sbornik, III, Tartu, 50-75.
- Barthes, R.
1972 "Proust et les noms", in: To Honour Romans Jakobson, The Hague-Paris.
- Bulgakov, S.N.
1953 Filosofija imeni, Paris.
- Bašmakova, N.
1987 Slovo i obraz. O tvorčeskom myslenii Velimira Chlebnikova, Helsinki.
- Belyj, A.
1910 Simvolizm. Kniga statej, M.
1911 Arabeski [Nachdr. München 1969], M.
1922 Glossalolija. Poéma o zvuke, Berlin.
1934 Masterstvo Gogolja. Issledovanie, M.-L.
- Bezrodnyj, M.V.
1986 "Iz kommentarija k poéme Bloka 'Dvenadcat': Imja geroja", in: A.Blok i osnovnye tendencii razvitija literatury načala XX veka, Blokovskij sbornik VII, Tartu, 76-81.
- Blumenberg, H.
1979 Arbeit am Mythos, Frankf.a.M.
1981 Die Lesbarkeit der Welt, Frankf.a.M.
- Brjusov, V.
1973 Sobranie sočinenij. Tom pervyj. M.

- Brik, O.E.
1919 "Zvukovye povtory", in: Poëtika, Pg., 58-100.
- Campbell, J.
1978 Der Heros in tausend Gestalten, Frankf.a.M.
- Cassirer, E.
1923 Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache, Berlin.
1925 Zweiter Teil: Das mythische Denken, Berlin.
1929 Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis, Berlin.
- Chlebnikov, V. I-II-III-IV-V
1929-1933 Sobranie sočinenij, L.
NP Neizdannye proizvedenija. Poëmy i stichi. Proza, M.
- Derrida, J.
1976 Die Schrift und die Differenz, Frankf.a.M.
1979 Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über Probleme des Zeichens in der Philosophie Husserls, Frankf.a.M.
- Dionysius Areopagita
1911 Des Heiligen Dionysius Areopagita Angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, Kempten/München.
o.J. Von den Namen zum Unnennbaren. Auswahl und Einleitung von Endre von Ivánka, Einsiedeln.
- Durkheim, E.
1984 Die elementaren Formen des religiösen Lebens, Frankf.a.M.
- Eco, U.
1987 Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München [Abschnitt: "Denotation von Eigennamen", 126ff.]
- Eismann, W. - Grzybek, P. [Hg.]
1987 Semiotische Studien zum Rätsel, Bochum.
- Ejchenbaum, B.
1969 "Kak sdelana 'Šinel'" Gogolja", in: Texte I, 122-159.
- Elizarenkova, T.J. - Toporov, V.N.
1987 "Zum vedischen Rätsel des Typs Brahmodya", dt. in: Semiotische Studien zum Rätsel, Bochum 1987, 39-73.
- Florenskij, P.A.
1914 Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj feodicej v dvenadcati pis'mach, M.

- 1922 "Stroenie slova" [Vstup. zametka, komm. S.S.Averinceva], in: Kontekst 1972, M. 1973, 344-375.
- Frejdenberg, O.
 1936 Poëtika sjužeta i žanra. Period antičnoj literatury, L.
 1978 Mif i literatura drevnosti, M.
- Freud, S.
 1905 Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, in: Ges. Werke, 6.Bd., Frankf.a.M.
- Gasparov, B.M.
 1978 "Ustnaja reč' kak semiotičeskij ob"ekt", in: Semantika nominacii i semiotika ustnoj reči. Lingvističeskaja semantika i semiotika I, Tartu, 63-121.
- Gauger, H.-M.
 1970 Wort und Sprache. Sprachwissenschaftliche Grundfragen, Tübingen.
- Golovačeva, A.V.
 1987 "K probleme referencii imeni ob"ekta obladanija v tekste (na materiale pol'skich, češskich i russkich chudožestvennyh tekstov)", in: Issledovanija po strukture teksta, M., 182-192.
- Greber, E.
 1987 "Mythos, Name, Pronomen (am Material der russischen Literatur)", ungedrucktes Manuskript.
- Grigor'ev, V.P.
 1976 "Onomastika V.Chlebnikova: Individual'naja poëtičeskaja norma", in: Onomastika i norma, M.
 1979 Poëtika slova. Na materiale russkoj sovetskoj poëzii. M.
 1986 Slovtvorčestvo i smežnye problemy jazyka poëta, M.
- Grzybek, P.
 1987 "Überlegungen zur semiotischen Rätselforschung", in: Semiotische Studien zum Rätsel, Bochum, 1-38.
- Hansen-Löve, A.
 1978 Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
 1982 "Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten", in: Wiener Slawistischer Almanach, 10, 197-252.
 1983 "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelationm von Wort- und Bildkunst. - Am Beispiel der russischen Moderne", in: Dialog der Texte [Hg.Wolf Schmid, W.-D.Stempel], Wien, 291-360.

- 1984 Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik, Wien [Habilschr. im Druck], 5 Bde [Bd.I ersch. 1989]
- 1985a "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie V.Chlebnikovs", in: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium, [Hg. N.A.Nilsson], Stockholm, 27-87.
- 1985b Metamorphosen der 'truba' in der mythopoetischen Welt V.Chlebnikovs", in: Velimir Chlebnikov [Hg. J.Holthusen, J.R.Döring-Smirnov et al.], München, 71-105.
- 1985c "'Erinnern - Vergessen - Gedächtnis' als Paradigma des russischen Symbolismus. - Teil I: Diabolisches Modell", in: Wiener Slawistischer Almanach 16, 111-164.
- 1986a "Der 'Welt-Schädel' in der Mythopoesie V.Chlebnikovs", in: Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velimir Chlebnikov [Hg. W.G.Weststeijn], Amsterdam, 129-186.
- 1986b "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium (1985), Stockholm, 17-48.
- 1987 "Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus", in: Poetica 19.Bd., 1-2, 88-133.
- 1989a "Pozicija A.Kručnych v ramkach russkogo futurizma i v sopostavlenii s mifopoetikoj V.Chlebnikova", Paris. [im Druck]
- 1989b "Die 'Formal-philosophische Schule' in der russischen Kunsttheorie der Zwanziger Jahre" [im Druck]
- Hagemeister, M.
- 1983 "V.N.Murav'ev (1885-1931) und das 'Promethische Denken' in der frühen Sowjetzeit", in: V.N.Murav'ev, Ovladenie vremenem, M.1924, Nachdr. München 1983, 1-27.
- 1985 "P.A.Florenskij und seine Schrift 'Mnimosti v geometrii (1922)", in: P.A.Florenskij, Mnimosti v geometrii, Nachdruck München, 1-56.
- Haardt, A.
- 1983 "Die Kunsttheorie Aleksej Losevs. Grundzüge und Voraussetzungen", Einleitung zum Nachdruck von: A.F.Losev, Dialektika chudožestvennoj formy, M. 1927, München, XIII-XXVIII.
- Hocke, G.R.
- 1987 Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Literatur, Reinbek bei Hamburg.
- Holenstein, E.
- 1975 Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, Frankfurt a.M.

- Hörisch, J.
1979 "Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Materialien zu Derridas Ontosemiologie", in: J.Derrida 1979, 7-50.
- Ingold, F.Ph.
1978 "Zur Komposition von Chlebnikovs *Kranich-Poem* ("Žuravi")", in: Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb und Ljubljana, 1978, Bern - Frankf.a.M.-Las Vegas.
- Ivanov, Vjačeslav I-IV
1971ff. *Sobranie sočinenij*, Bruxelles.
- Ivanov, V.V.
1972 "Dva primera anagramatičeskich postroenij v stichach pozdnego Mandel'stama", in: *Russian Literature*, 3, 81-87.
1976 *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M.
1987 "O vzaimootnošenii dinamičeskogo issledovanija évoljucii jazyka, teksta i kul'tury", in: *Issledovanija po strukture teksta*, M., 5-26.
- Ivanov, V.V., Toporov, V.N.
1965 *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy (Drevnij period)*, M.
- Jakobson, R.O.
1921 "Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov", russ.-dt. in: *Texte II*, 1972, 18-135.
1957 "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb" (1957), in: *Selected Writings II, Word and Language*, The Hague, 130-147.
1971
- Jung, C.G.
1976 *Die Dynamik des Unbewussten*, Olten und Freiburg i.Br. [Gesammelte Werke, Band 8].
- Kamenskij, V.
1917 *Devuški bosikom*, Tiflis.
1918 *Ego-moja biografija velikogo futurista*, M.
- Karapet'janc, A.M.
1972 "Izobrazitel'noe iskusstvo i pis'mo v archaičeskich kul'turach (Kitaj do serediny I-go tysjačletija do n.é.)", in: *Rannie formy iskusstva*, M., 444-466.
- Kittel, G.
1954 *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Fünfter Band, Stuttgart [Artikel "onoma" von Bietenhard, 242-283]

- Klages L.
1948 Die Sprache als Quell der Seelenkunde, Zürich.
- Kručenych, A.
1923 Sdvigologija russkogo sticha, M.
1924 500 novych ostrot i kalamburov Puškina, M.
1925 Zaumnyj jazyk u: Sejfullinnoj, Vs.Ivanova, L.Leonova, I.Babelja, I.Sei'vinskogo, A.Veselogo i dr., M.
1973 Izbrannoe. Selected Works. Hg. und eingel. von Vl.Markov,
- Kukuškina, E.Ju.
1981 "O predposylkach paronimii v lirike A.Bloka", in: Problemy strukturnoj lingvistiki, M., 195-204. München.
- Lacan, J.
1975 "Das Seminar über E.A.Poes 'Der entwendete Brief'", in: Schriften I, Frankf.a.M., 7-60.
- Lachmann, R.
1982 "Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation. (Zur Vorgeschichte der Bachtinschen 'Dialogizität', in: Dialogizität, München, 29-50.
- Lachmann, R.
1 1987 "Mythos oder Parodie: Nabokovs Buchstabenspiele", in: Mythos in der slawischen Moderne" (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20), Wien, 399-421.
- Lévinas, E.
1988 Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur. Textauswahl und Nachwort von Felix Philipp Ingold, München-Wien.
- Lévi-Strauss, Cl.
1967 Strukturele Anthropologie, Frankf.a.M.
1973 Das wilde Denken, Frankf.a.M.
1975 Mythologica IV. Der nackte Mensch, 2, Frankf.a.M.
- Levinton, G.A.
1975 "Zamečanja k probleme 'Literatura i fol'klor'", in: Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam, 7, Tartu, 76-87.
- Lönnqvist, B.
1979 Xlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem *Poët*, Stockholm.
- Losev, A.F.
1927 Dialektika chudožestvennoj formy, M. [Nachdr. München 1983]

1927 Filosofija imeni, M.

Lotman, Ju.M.-Minc, Z.G.

1981 "Literatura i mifologija", in: Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam, 13, Tartu, 35-55.

Lotman, Ju.M. - Uspenskij, B.A.

1973 "Mif - imja - kul'tura", in: Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam, 6, Tartu, 282-303.

Majakovskij, V.

1955 Polnoe sobranie sočinenij. Bd.1, M.

Malevič, K.

1962 Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln.

Manifesty

1967 Manifesty i programmy russkich futuristov [Hg. VI.Markov], München.

Mauss, M.

1978 Soziologie und Anthropologie, Band 1. Theorie der Magie. Soziale Anthropologie. Band II: Gabentausch. Todesvorstellungen. Körpertechniken, Frankf.a.M.

Mejlach, M.

1975 "Ob imenach Achmatovoj I. Anna", in: Russian Literature, 10/11, 33-58

Meletinskij, E.M.

1985 "O poëtike drevnegermanskich ličnych imen", in: Struktura i funkcionirovanie poëtičeskogo teksta. Očerki lingvističeskoj poëtiki, M., 107-114.

MNM I-II

1981 Mify narodov mira, tom I.

1982 Mify narodov mira, tom 2.

Minc, Z.G.

1979 "O nekotorych 'neomifologičeskich' tekstach v tvorčestve russkich simvolistov", in: Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka. Blokovskij sbornik, 3, Tartu, 76-102.

Mirsky, S.

1975 Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs, München.

Nabokov, V.V.

1938 Sogljadataj. Nachdr. Ann Arbor 1978.

- Nikolaeva, T.M.
1987 "Metatekst i ego funkcii v tekste (na materiale Mariinskogo Evangelija), in: Issledovanija po strukture teksta, M., 133-147.
- Nozsicska, A.
1985 "Inwiefern gerhört das Vergessen in den Bereich der Sprache?", in: Wiener Slawistischer Almanach, 16, 233-316.
- Philo von Alexandria
1938 Die Werke Philos von Alexandria, 6. Teil [Hg. von I.Heinemann], Breslau.
- Puškin, A.S. I-II-III
1962 Polnoe sobranie sočinenij. Stichotvorenija, M.
- Rajec, E.M.
1981 The Study of Names in Literature. A Bibliography-Supplement, München.
- Rister, V.
1985 "Ime lika - A.Belyj", in: Pojmovnik ruske avangarde. Bd.4, Zagreb, 51-63.
1987 "Ime lika - A.Platonov", in: Pojmovnik ruske avangarde. Bd.5, Zagreb, 35-50.
- Ranke-Graves, Robert von
1985 Die weiße Göttin. Sprache des Mythos, Reinbek bei Hambg.
- Rudolph, K.
1980 Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion. Göttingen.
- Schelling, F.W.J.
1928 Schellings Werke. 6 Hauptband. Schriften zur Religionsphilosophie 1841-1854, München.
- Schmid, W.
[1973] 1986 Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München.
- Scholem, G.
1973 "Der Sinn der Tora in der jüdischen Mystik", in: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankf.a.M., 49-116.
1980 Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankf.a.M.
- Smirnov, I.P.
1977 Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich sistem. M.
- Sologub, F.
1975 Stichotvorenija. Biblioteka poëta. Bol'saja serija, L.

- Solov'ev, Vl.
1911f. *Sobranie sočinenij V.S.Solov'eva*, 2-e izd. SPb. 1911-1914.. [10 Bde]
- Starobinski, J.
1980 *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankf.a.M.
- Stepanov, Ju.S.
1985 *V trechmernom prostranstve jazyka. Semiotičeskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva*, M.
- Texte I
(1969) *Texte der russischen Formalisten. Band I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München.
- Texte II
(1972) *Texte der russischen Formalisten. Band II: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, München.
- Toporov, V.N.
1981 "Iz issledovanij v oblasti anagrammy", in: *Struktura teksta* - 81, M., 109-121.
1981 "Imena", in: *Mify narodov mira*, tom 1, 508-510
1982 "Pis'mena", in: *Mify narodov mira*, tom 2, 314-316.
1983 "Prostranstvo i tekst", in: *Tekst: semantika i struktura*, M., 227-284.
1987a "Zametki po rekonstrukcii tekstov", in: *Issledovanija po strukture teksta*, M., 99-132.
1987b "K issledovaniju anagrammatičeskich struktur (analizy)", in: *Issledovanija po strukture teksta*, M., 193-283.
1988 "O rituale. Vvedenie v problematiku", in: *Archaičeskij ritual v fol'klornych i ranneliteraturnych pamjatnikach*, M., 7-60.
- Trabant, J.
1985 "Die Einbildungskraft und die Sprache. Ausblick auf Wilhelm von Humboldt", in: *Neue Rundschau*, 3/4, 161-182.
- Tynjanov, Ju.
1965 "O Chlebnikove", in: *Problema stichotvornogo jazyka. Stat'i*, M.
- Usener, H.
1929 *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn.

Vico, Giambattista

1966 Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker. Nach der Ausgabe von 1744 übers. von E.Auerbach, Reinbek bei Hamburg.

Wolf, U. [Hg.]

1985 Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse, Frankf.a.M.

Zima, P.

1978 "Der mimetische Diskurs. Ein Versuch über Marcel Prousts *Noms de pays: le nom* (Ortsnamen. Namen überhaupt)", in: Kritik der Literatursoziologie, Frankf.a.M., 178-232.

ZUM 'SZENISCHEN KRYPTOGRAMM' UND SEINER EVOLUTION IN DER RUSSISCHEN LITERATUR

1. Mit dem Begriff "szenisches Kryptogramm" sind verbale und nicht-verbale Äußerungen gemeint, die den Partner in einer Kommunikationssituation vorübergehend oder endgültig aus den vom Sprecher intendierten Bedeutungen ausschließen sollen. Das szenische Kryptogramm trägt aufgrund dieser Verankerung in der Sprechsituation betont orale Züge. Seine Mündlichkeit bleibt freilich insofern eine Fiktion, als es immer der schriftlichen Fixierung bedarf.

In den folgenden Ausführungen sollen zunächst Vorformen des szenischen Kryptogramms in altrussischer Zeit untersucht werden. An diesen gilt es jene Merkmale hervorzuheben, welche die Entstehung des eigentlich szenischen Kryptogramms in der Dramatik des 18. Jahrhunderts vorbereiten. Allein unter dem Blickwinkel der Kontinuität dieser, auch für narrative Texte wichtigen, dramatischen Darstellungsform werden die Gattungen der altrussischen Literatur und der Volksliteratur betrachtet.

Die im weiteren ausgeführten Eigenschaften des szenischen Kryptogramms finden sich in diesen Gattungen daher immer nur fragmentarisch wieder:

I. Das szenische Kryptogramm basiert auf der Opposition von expliziter und impliziter Bedeutung. Aufgrund dieser Spannung generierender Opposition läßt sich die verborgene Bedeutung leicht und schnell aufdecken. Dies ist unumgänglich, weil es als Faktor mündlicher Kommunikation, so besonders im Theater, beim ersten Mal und parallel zum Äußerungsakt (nicht im Nachhinein) verstehbar sein muß. Der Grad der Verschleierung dieses einfachen Kryptogramms wird somit immer geringer sein als jener des schriftlichen.

II. Das szenische Kryptogramm ist dialogisch, ist mit einem impliziten Appell zur Auflösung an einen textinternen Adressaten gerichtet.

III. Das szenische Kryptogramm ist konkret situativ verankert. Seine geheime Bedeutung, die sich im Dialog als Absicht konkretisiert, läßt sich aus dem aktuellen Kontext gewinnen. Die Basiseinheit ist demnach nicht der Satz, das Wort, sondern die Äußerung einer Sprechhandlung. Seine Bedeutung kann deshalb nicht eindeutig monosemantisch fixiert, sondern lediglich polysemantisch eingegrenzt werden.

IV. Das szenische Kryptogramm ist im Unterschied zum schriftlichen nicht anhand objektiver, etwa sprachlicher Kriterien im Falle des Buchstabenkryptogramms verifizierbar, sondern trägt subjektiven Charakter. Sein Urheber ist eine Figur, eine fiktive Person. Diese bringt immer auch ihre Ideologie ein, so daß das orale Kryptogramm ein subjektiv wertendes ist.

V. Das oral-szenische Kryptogramm wird nicht nur von der aktuellen Äußerungssituation determiniert, sondern auch von der umfassenden kulturellen Einbettung. Es offenbart deshalb im Unterschied zum autonomen schriftlichen Kryptogramm spezifisch nationale Züge. Gerade deshalb vermag auch die Evolution des oralen Kryptogramms die Entwicklung der russischen Kultur besonders anschaulich vor Augen zu führen.

2. Das verborgene Zeichen ist für die russische Literatur von grundlegender Bedeutung. Im Unterschied zu anderen slavischen Literaturen läßt sich die kulturelle Situation von den altrussischen Anfängen an als kryptogrammmatische beschreiben. Über ein Jahrtausend begreift sich diese Kultur wiederholt als eine ausgeschlossene, schließt selbst aus, zeigt sich bemüht, die daraus erwachsenden Rückstände - oft übereilt - wett zu machen. Das 20. Jahrhundert bietet bis in die aktuelle Gegenwart zahlreiche Belege dafür. Man bräuchte gar nicht Peter den Großen, die Folgen des Tatarenjochs oder die plötzliche Christianisierung zu bemühen.

Die Buchkultur wird als Folge der Christianisierung ganz abrupt eingeführt (Uspenskij 1983: 24). Rußland sucht sich damit in einem in die Gruppe der schriftsprachlichen und der christlichen Kulturen zu integrieren, seine doppelte Ausgeschlossenheit aufzuheben. Von Byzanz erbetene Lehrer sollen - so die "Nestorchronik" ("Povest' vremennych let", Pamjatniki literatury Drevnej Rusi I 1978: 46)¹ - auch den Russen den verborgenen Sinn, den "razumъ", die "sila" der Schriftzeichen vermitteln.

Die Fürstin Ol'ga akzeptiert in der "Nestorchronik" (I 1978: 74) die durch die religiöse Dimension der Schrift vorgegebene Unterordnung unter Byzanz. Sie läßt sich taufen. Doch gibt Ol'ga dem byzantinischen Kaiser auch zu verstehen, daß ihr russischer "razumъ", keine schriftliche, keine semantische, sondern eine pragmatische Kategorie, dem aus Büchern gewonnenen Verstand durchaus überlegen sei.

Die Absicht Ol'ga zu heiraten, äußert der byzantinische Kaiser zunächst nur indirekt und paraphrasierend. Ol'ga erkennt ("razuměvši") aber schon jetzt, was der Kaiser insgeheim beabsichtigt, wenn er sie lobt, sie sei würdig, mit ihm in Byzanz zu herrschen. Als der Kaiser nach Ol'gas Taufe seine geheime Absicht schließlich expliziert, daß er sie zur Frau nehmen wolle, hat sie diesem, von ihr verstandenen geheimen Begehren sogleich vorgebeugt. Seinen Wunsch macht sie dadurch bewußt taktierend zunichte, daß sie ihn dazu bringt, sie eigenhändig zu taufen: In der Taufe aber habe er sie nun "Tochter" genannt und könne sie doch jetzt nicht mehr zur Frau nehmen.

Bei ihrer Argumentation kann sie sich auf die schriftlich fixierten "Gesetze" ("zakon") der christlichen Lehre berufen. Der byzantinische Kaiser muß schließ-

lich eingestehen, daß ihm Ol'ga überlegen ist. Sie hat seine geheime Intention erkannt, was ihm seinerseits bei Ol'ga nicht möglich war (I 1978: 76):

"Perekljukala mja esi, Ol'ga".

Ol'ga beweist schon in der folkloristisch geprägten Episode mit den Drevljanen (I 1978: 70-72), denen sie ihre wahren Intentionen verbergen kann, eine in der eigenen, mündlichen Kultur verwurzelte Fähigkeit zu kryptogrammatischer Rätselrede. Der Verfasser der "Nestorchronik" demonstriert also in der Darstellung Ol'gas die besondere Bedeutung einer in der oralen Kultur verankerten kryptogrammatischen Redetradition.

Etwa zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert, verschafft sich - neben der neuen Schriftkultur - in mündlichen Botenberichten, in der Bevorzugung mündlicher Stilmittel bei der Übersetzung fremder Texte der für die russische Kultur besonders hohe Stellenwert der mündlichen Literatur Geltung². Das Hören gelesener Texte behält noch über Jahrhunderte eine vorrangige Bedeutung.

Doch die Christianisierung führt zur Ausgrenzung dieser mündlichen, vor allem volksliterarischen Tradition als marginal (Geremek 1980: 28). Die zunächst aus der russischen Kultur ausgeschlossene schrift- und buchsprachliche Kultur des Christentums wird nunmehr als dominant in die eigene Kultur integriert. Als offiziell propagierter Lehre kommt ihr die Priorität in der Hierarchie der Werte zu. Diese sehr plötzlich und unvermittelt adaptierte fremde Kultur bewahrt sich zunächst ihren geheimen, ausschließenden Charakter.

War das Kirchenslavische unter den Bedingungen der Diglossie - anders als etwa das Lateinische in den anderen europäischen Ländern - auch durchaus allgemein verständlich, so bedurften doch Phraseologie, Stilistik und Bildsprache der nunmehr vor allem schriftlich fixierten Bedeutungen einer Erklärung. In einem vermutlich langwierigen Lernprozeß, der sich über Jahrzehnte oder gar über Jahrhunderte erstreckt haben mag, mußten die einzelnen gesellschaftlichen Gruppen durch Aneignung der fremden schriftsprachlichen Bedeutungen ihre Ausgeschlossenheit überwinden. Doch vermögen Eingeweihte und Ausgeschlossene in der Situation der Diglossie zu koexistieren.

Kryptogrammatisch ist in den Anfängen die kulturelle Situation, ganz und gar nicht aber die Literatur. Die literarischen Texte lösen vielmehr jede verborgene Bedeutung umgehend auf: Dies wird einerseits notwendig, weil die noch geheimnisvollen Zeichen der fremden Bücher erklärt werden müssen, um erlernt werden zu können. Andererseits eignet man sich die Schriftsprache nicht nur anhand religiöser Bücher an. Die Schriftsprache läßt sich vielmehr von ihrer ethisch-religiösen Dimension gar nicht ablösen: Vor Gottes Auge aber - so Kirill Turovskij - sei nichts zu verbergen. Die altrussische Literatur erlaubt kein falsches Verstehen geheimer Bedeutungen.

Die Integration der fremden Buchkultur erfolgt zunächst im Erlernen eines durch die Bücher begrenzten Inventars von metaphorischen und symbolischen

Zeichen. Diesen sind, so besonders in den seit dem 11. Jahrhundert verbreiteten Psalteren, so aber auch im früh übersetzten "Beseda trech svjatitelej", stets verbale Erläuterungen beigegeben. In den "tolkovye miniatury", die dem Unkundigen metaphorische Bedeutungen illustrativ veranschaulichen (Buslaev II 1861: 202), erklärt das Bild den Sinn des verschleiert Bezeichneten, des in der "Galicko-Volynskaja letopis' " so genannten, von einem Buchgelehrten (knižnikъ) geäußerten "temno slovo" (II 1981: 402) der Bücher. "Pritča" und "zagadka" stehen im Buch neben ihrer Auflösung. Der Rezipient ist - im Unterschied zu Ol'gas Reden - nicht gezwungen, die verborgene Bedeutung selbst aufzudecken.

Das 10.-12. Jahrhundert ist primär vom Erlernen eines lexikalischen Inventars geprägt. In dieser Phase läßt vor allem göttliche Eingebung, insbesondere bei den Heiligen, geheime Absichten verstehen.

Der wohlgestaltete Mönch Moisej in "Slovo 30" des "Kievo-Pečerskij paterik" (II 1980: 544) 'verstehet' ("Razuměv že blaženyj vьzdelenie eja skvernoe") deshalb sogleich die wahren Intentionen jener reichen Polin, die ihm Befreiung verspricht. Obgleich sie von ihm explizit lediglich seine Unterwerfung verlangt, weiß er als von Gott Gesegneter doch, daß er ihr nur zur Befriedigung ihrer sinnlichen Begierden dienen soll. Moisej garantiert seine christliche Einstellung, Ol'ga hingegen ihre Klugheit, das Verstehen jener Intentionen, aus deren Verstehen sie die Sprecher auszuschließen suchen.

Zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert schwindet die irrationale Dimension göttlicher Eingebung. Die in den Büchern gelernten geheimen Bedeutungen finden nun auch Anwendung. Nicht mehr die Gottesnähe, sondern die Vertrautheit mit Büchern, deren Lektüre als Gespräch mit Gott gilt, ihr wiederholtes Lesen - so das "Poučenie Vladimira Monomacha" (um 1117, I 1978: 400) - garantieren für Kirill Turovskij das Verstehen geheimer Bilder, die außerhalb der Buchkultur unverständlich blieben. Dieses in der altrussischen Literatur dominante Verstehen ist ein "passives" (Bachtin 1975: 94), ein von der Sprechgegenwart abgelöstes. Es koexistiert mit dem in der Sprechgegenwart verankerten, aktiven Verstehen des szenischen Kryptogramms der oralen Literatur.

Diese modelliert in erster Linie die dynamische Opposition von verborgener und offener Bedeutung. Diese Opposition wird in der buch- und schriftsprachlichen Tradition des 10.-12. Jahrhunderts durch Erzählerhinweis, göttliche Eingebung u.ä. sogleich aufgelöst. Das passive Verstehen liegt aber auch der betont monologischen, kommunikationsfernen metaphorischen Rede zugrunde, die lediglich den gemeinten Inhalt verschlüsselt wiedergibt, ihn somit nur affirmiert.

Die Auflösung der metaphorischen Bedeutung bedarf des von Kirill Turovskij in "Pritča o čelovečeskoj duše" (II 1980: 308) so genannten "knigij razum", eines aus Büchern gewonnenen Verstandes. Das richtige Verstehen seines Gleichnisses vom Blinden und vom Lahmen sei durch die Heiligen Bücher vorgegeben (II

1980: 308). In der exegetischen Praxis jedoch erweitert dieser Autor des 12. Jahrhunderts die ethopoetische Basis der altrussischen Literatur.

Er repräsentiert damit zum einen die buchsprachlich-statische byzantinische Tradition, zum anderen die eigenständig russische. Leitmotivisch fordert er seine Leser zu eigenem, aktivem Verstehen des Gleichnisses auf ("razuměje"). Eigenes Nachdenken soll jedes Individuum selbst zur Auslegung des verschleiert Bezeichneten vordringen lassen. Kirill Turovskij propagiert damit zwar noch keinen Pluralismus der Auslegungen, jedoch einen Pluralismus der Wege zu einer Auslegung. Er ordnet einem Wort bereits mehrere Bedeutungen zu, zum Beispiel den Begriffen "inneres" ("vnutrenich") und "äußeres" ("vnešnich", II 1980: 292). Sein Terminus "istin'nyj s rasuženiem razum" (II 1980: 290) bezeichnet den Prozeß richtigen Verstehens.

3. Mit der Betonung des individuellen Verstehensprozesses und des individuellen Spielraums bei der Auslegung verbaler Bedeutungen nähert sich Kirill nicht nur der Redeweise Ol'g an, sondern auch dem Wesen der oral-folkloristischen geheimen Redetradition. Die darin verankerte dynamische Konzeption der verborgenen Bedeutung ist für die russische Literatur die ursprüngliche. Sie bleibt in der Volksliteratur vorrangig. Dagegen kennt die offizielle altrussische Literatur über Jahrhunderte kaum eigene schriftliche Kryptogramme. Erst mit dem 16. und vor allem mit dem 17. Jahrhundert rückt das Kryptogramm in den lyrischen Gattungen in den Vordergrund. Freilich dürften sich darin in einer Phase der wechselseitigen Transformation von Kunst- und Volksliteratur orale und buchsprachliche Merkmale häufig verbinden.

Hier soll jedoch nur jene Linie des oral-szenischen Kryptogramms verfolgt werden, die im 17. und 18. Jahrhundert in Drama und Theater mündet. Szenische Kryptogramme der Volksliteratur und der Kunstliteratur begründen sie gemeinsam.

Als ein Beispiel für die orale Tradition kann der Zauberspruch ("zagovor") stehen. Er basiert nicht auf dem geschriebenen Wort, auf dem Satz, sondern auf der Äußerung. Die geheime Bedeutung des Zauberspruchs kann vielfältig konkretisiert werden. Sie entzieht sich aber in jedem Fall der das Kryptogramm aufhebenden verbindlichen Erklärung.

Wesen und Wirksamkeit des Zauberspruchs sind von der aktuellen Äußerungssituation nicht zu trennen. Die Kommunikationssituation muß deshalb einigen äußeren, kontextuellen Bedingungen genügen: Der Zauberspruch muß in einem bestimmten Raum, etwa im freien Feld oder auf der Schwelle, zu einer bestimmten Zeit, zum Beispiel bei abnehmendem Mond, in einer asymmetrischen Kommunikationssituation, vom Älteren zum Jüngeren, geäußert werden. Die psychische Disposition rückt in der erhöhten Emotionalisiertheit des Sprechers in

den Vordergrund. Sie kommt nicht nur in Worten zum Ausdruck, sondern auch in Bewegungen, Gesten, Handlungen.

Die Dynamik dieser folkloristischen geheimen Rede erwächst aber vor allem aus dem nicht in jedem Fall "dunklen" Willen (Blok 1908: 91) des Beschwörers ("zaklinatel'"), aus seiner geheimen Absicht, die immer eine Situationsveränderung intendiert, Schaden oder Nutzen bringen will. Die Beschwörung entpuppt sich somit in einem ursprünglichen Sinn als Sprechhandlung. Sie läßt keine Trennung von kryptogrammatischem Wort und Handlung zu. Sie ist aber durch den in der geheimen Absicht konzentrierten Willen immer dialogisch an einen Adressaten gerichtet. Diese Evolutionslinie des szenisch-dynamischen Kryptogramms blieb aus der offiziellen altrussischen Literatur über Jahrhunderte weitgehend ausgegrenzt.

4. Mit dem Übergang von der Koexistenz zur Entgegenstellung von Kirchenslavisch und Russisch im "dvujazyčie" (Uspenskij 1983: 55) wird das statische Kryptogramm der altrussischen Literatur im 15. bis 17. Jahrhundert vom dynamischen, Spannung erzeugenden Kryptogramm der Volksliteratur transformiert.

Aber auch die aus der monologisch-metaphorischen altrussischen Rede erwachsene unbestimmte Rede etwa in den Viten Pafnutij Borovskijs oder des Jurodivyj Michail Klopskij wird nicht mehr erläutert³. Sie bewahrt sich ihren verschleiernenden Charakter bis zum Ende. Pafnutijs in immer neue Paraphrasen gefaßte Ankündigungen seines Todes bleiben monologisch. Sie dürfen gar nicht verstanden werden. Sie schließen den Dialogpartner aus. Sie bestätigen die Statik altrussischer asymmetrischer Kommunikation. Nur dem altrussischer Norm gemäßen, passiven Verstehen des Partners von Pafnutij ist es zuzuschreiben, daß er die e i n e verdeckte Bedeutung nicht erkennt.

Die Ahndung eben dieses passiven (Nicht-) Verstehens verborgener Bedeutungen gibt den eigentlichen Gegenstand des "Skazanie o Drakule" (V 1982: 558) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab. Die Voraussetzung für diese Bestrafung schafft aber die Evolution der zweideutigen Rede und der Opposition von impliziter und expliziter Bedeutung. Der Adressat kann also erstmals zwischen z w e i Bedeutungen wählen: Der eine Mönch plädiert gemäß christlicher Ethik für Gnade gegenüber den Verbrechern, der andere heißt aus der Erwägung der konkreten Situation ihre Verurteilung gut. Allein sein subjektives, dem situativen Kontext adäquates Verstehen findet Anerkennung. Damit kann nicht nur zum ersten Mal ein Text auf unterschiedliche Weise verstanden werden, damit wird nun vor allem das passive Verstehen auf der Grundlage heiliger Bücher als marginal ausgegrenzt, das aktive als überlegen herausgestellt.

Zentrale Bedeutung für die Evolution des Kryptogramms gewinnt in dieser Phase das Rätsel. Das Rätsel verlagert die strenge kommunikative Obligation expliziter Fragen, Befehle u.ä. auf die verborgene Bedeutung. Im Rätsel ver-

schmelzen folkloristische und altrussisch-monologische Kryptogrammtradition gleichermaßen. Fevronija aus der "Povest' o Petre i Fevronii Muromskich" erklärt ihre der volksliterarischen Tradition entstammenden Rätselbilder, die - so in der 2. Textfassung - "aller Einfachheit voll" ("vsjakija prostoty ispolneny", Dmitrieva 1979: 255) seien, gemäß buchsprachlicher Tradition. Sie übersetzt sie in "prostaja beseda".

Umgekehrt können die der "Beseda trech svjatitelej" entlehnten Rätsel in der "Povest' o Basarge i o syne ego Borzosmysle" (V 1982: 566-578) nur dadurch das Sujet des Textes konstituieren, daß sie nicht sogleich aufgelöst werden und somit die Handlung verrätseln. Wesentlich ist aber hier, daß das Kind Borzosmysl nicht nur über das traditionell erlernte Rätselwissen der altrussischen Literatur verfügt, dank dessen es sich vor dem Tod rettet. Sein aktives Verstehen läßt es mit der Lösung des dritten Rätsels auch eine geheime Absicht verbinden, die der - in der altrussischen Tradition stehende - Rätselsteller nicht versteht. Er läßt das Kind auf seinen erhöhten Thron steigen und verschafft ihm so erst die Möglichkeit, ihm den Kopf abzuschlagen. Die mit dem Rätsel aus der Tradition passive Verstehens verknüpfte Tötungsabsicht wendet sich durch die neue Dominanz der individuellen, geheimen Absicht gegen den Rätselsteller selbst.

Die zweite grundlegende Neuerung liegt darin, daß das Erraten der Rätselrede Handlungscharakter gewinnt und in die Handlung integriert wird. Die Sprechhandlung findet so Eingang in die Kunstliteratur. Die Lösung der Rätsel von Jan' Vyšatičъ (I 1978: 190) oder von Gleb (I 1978: 194) in der "Nestorchronik" würde den Zauberern den Tod dennoch nicht ersparen. Sie bliebe in diesem monologischen Kontext ohne Auswirkung auf den Handlungsfortgang. In der "Povest' o Basarge i o syne ego Borzosmysle" verhindert sie aber - nach dem Vorbild des Märchens - nicht nur den Tod, sondern eröffnet auch die Möglichkeit zur Gegenintrige. Das Rätsel konstituiert in der Kunstliteratur erstmals einen autonomen Text.

Untrennbar damit verbunden ist die Evolution des für die altrussische Literatur irrelevanten, für die neuere Literatur aber so wesentlichen ästhetischen Faktors der Spannung. Spannung entsteht hier aus der Aktualisierung der Opposition von expliziter und impliziter Bedeutung. Erst die Dissoziation von verborgenem Sinn und seiner Erklärung und die Aktualisierung des Kryptogramms in einer gegenwärtigen Situation ermöglichen das Entstehen von Spannung. Sie läßt sich somit als verzögerte Enthüllung verdeckter Bedeutung fassen. Spannung erwächst demnach aus der Aufhebung der religiös begründeten Negation des Kryptogramms.

Opposition von expliziter und impliziter Bedeutung, Sprechhandlung, Autonomie des handlungsintegrierten Kryptogramms und Spannung - all das sind wesentliche Faktoren, die ein Fortleben der oral-szenischen Kryptogrammtradition

vor allem in Drama und Theater zur Folge haben. Dort vermag das szenische Kryptogramm seine Kontextbezogenheit am uneingeschränktesten zu realisieren.

In dieser Phase der literarischen Evolution gewinnen selbst Gegenstände, Bilder und ganze Szenen geheime Bedeutung. Das "videnie čjudno" (Dmitrieva 1979: 229) eines Hasen, der um die webende Fevronija hüpft, bleibt unerklärt.

Auch der verborgene Gegenstand wird aus seiner Monologizität befreit: Von dem Beil, das Gleb in der Nestorchronik unter dem Mantel birgt, ahnen die Zauberer, die er damit zu töten beabsichtigt, noch nichts. In der Povest' des 17. Jahrhunderts hingegen, in "Sud Šemjakin" (Izbornik 1969: 588-590), löst der unter einem Tuch verborgene Stein, den der Arme dem bestechlichen Richter heimlich zeigt, die gesamte Handlung aus. Der Richter vermutet dahinter fälschlicherweise einen der Bestechung dienenden Goldklumpen. Das kryptogramatische Requisit wird damit in den Dialog einbezogen und generiert Spannung. Das oral-verbale Kryptogramm, dessen Auflösung sich allein aus dem situativen Kontext erschließt, weitet sich zum szenischen. Die Evolution des szenischen Kryptogramms verläuft seit dem späten 17. Jahrhundert vor allem im Drama.

5. Eine Gattung der offiziellen Literatur offenbart bereits seit ihren Anfängen im 10./11. Jahrhundert deutliche Züge oraler und szenischer Kryptogrammatik - das "videnie", die Vision. Einer der Vision würdigen Person erscheint in der Einsamkeit des Gebets, am Krankenbett u.ä. eine Figur aus dem Jenseits, die ihr in "Slovo o Merkurii Smolenskom" (III 1981: 206) ein Geheimnis entdeckt, oder selbst der Enträtselung bedarf. Die Kryptogrammatik dieser Gattung ist also nicht auf der verbalen Ebene, sondern im nicht-verbalen Bereich angesiedelt.

"Videnie" bedeutet vor allem das Sehen des Geheimen, seine szenische Objektivierung. Das Geheime wird im Traum ebenso anschaulich und gegenwärtig wie "im Wachen" ("ne vmečtanno, no javlenno", "Povest' o Blagoveščenskoj cerkvi", IV 1981: 466). Das Wesen des "videnie" liegt in der Materialisierung eines metaphysisch Geheimen. Dieses vergegenwärtigt nicht selten ein nicht erkanntes Unterbewußtes.

Bei der Erklärung des Sinns einer Vision versagen Bücher als Leitfaden. Erst lange nach dem Ritt des Teufels auf dem Schwein dringt der Mönch in der "Nestorchronik" (I 1978: 204) durch eigenes Nachdenken, durch aktives Verstehen des situativen Kontextes zur richtigen Interpretation dieser Erscheinung vor.

Wie später im Theater wird das szenische Kryptogramm der Vision auf verschiedenen Ebenen realisiert: Zeigt sich die göttliche Gestalt meist in extremem Leuchten, etwa in einer Feuersäule, so erkennt Isakij in der "Nestorchronik" (I 1978: 208) in den Erdarbeitern deshalb Teufel, weil sie "vo tьme" erscheinen. Engel treten in der Maske ("vъ obrazě", I 1978: 202) von Mönchen auf. Die numinose Instanz gibt sich häufig nur über ihre Stimme kund oder durch Wohl-

geruch (I 1978: 354). Behält sie ihre eigene Gestalt, so gleicht diese - etwa in "Žitie Aleksandra Nevskogo" (III 1981: 430) - ihren Abbildungen auf Ikonen.

Eine gewisse Nähe der der Volksliteratur fremden Gattung der Vision zu den folkloristisch-oralen Gattungen offenbart sich vor allem in der den Betroffenen erschreckenden oder erfreuenden Gegenwärtigkeit der Erscheinung ("Žitie Sergija Radonežskogo", IV 1981: 396), in ihrer ausgesprochenen Emotionalisiertheit. Der Adressat des "videnie" ist meist selbst unmittelbar betroffener Aktant ("Povest' vremennyx let", I 1978: 208), seltener lediglich Zuschauer (I 1978: 204). Das "videnie" stellt innerhalb der offiziellen Literatur eine nicht zu übersehende Vorform szenischer Kryptogrammgestaltung dar.

6. Die Kryptogramme der "Duchovnye stichi" und der Sektenliteratur, die in wesentlichen Teilen auf altrussischen apokryphen Texten basieren, werden in der späteren Phase ihrer Existenz im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend mündlich und szenisch transformiert. Lieder werden vorgetragen, inszeniert. Im "radenie" der Sektenmitglieder verbinden sich ekstatisches Gebet, Musik und Tanz. Die Dominanz semantisch verankerter Bedeutung in einer so wichtigen Textquelle wie der "Beseda trech svjatitelej" wird in dieser Emotionalisierung (Stammler 1939: 137) der "Duchovnye stichi" aufgehoben und um szenisch-pragmatische Bedeutungskonstituenten erweitert. Insbesondere in der Verfallsphase dieser Gattung im 20. Jahrhundert werden nicht zufällig allein die dramatischen Elemente dominant (Novikov 1971: 216).

Dies kann insofern nicht überraschen, als die gesamte Sektenliteratur und ihre Kryptogramme vorwiegend buchsprachlich verankert sind. Die spätere Sektenliteratur, etwa jene der Duchoborcen des 18. und 19. Jahrhunderts, zeigt sich aber bemüht, das schriftsprachliche Kryptogramm, das Buch zu oralisieren. Das Lesen der Bücher, die man vernichtete, auch die Bibel, gilt den Duchoborcen als Verirrung. Gleichzeitig bezeichnen sie aber das eigene "predanie" als "životnaja kniga". Die geheimen Bedeutungen ihrer Psalmenliteratur lassen sich zudem problemlos auf die "Beseda trech svjatitelej" und ihre Allegorien zurückführen. Dennoch leiten die Duchoborcen die "dva smysla" (Birjukov 1908: 408) ihrer Texte kausal aus den Zeiten der Verfolgung ab. Das buchsprachliche, monologische, erlernbare Kryptogramm wird von ihnen so zu einem kontextgebundenen, oral-dialogischen Kryptogramm stilisiert. In Wahrheit aber waren ihre geheimen Bedeutungen normiert und außerhalb der aktuellen Kommunikation statisch vorgegeben, wie Tichonravov (1862: 14) an Beispielen belegt:

Ponedel'nik - Vsja děla gospodnja povēdaj.

Diese Kryptogrammmystifizierung vorwiegend analphabetischer Sektenmitglieder sucht das Kryptogramm vom Objekt zum Mittel der Kommunikation, zum Verfahren zu erheben. Darin äußert sich in der Spätphase der Sektenliteratur, die

allein uns durch eine größere Zahl primärer Texte zugänglich ist, auch der Verfall des schriftlichen Kryptogramms.

Dessen Blüte mag vielleicht in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts mit der "tajnopis" des "Laodikijskoe poslanie" Fedor Kuricyns gelegen haben (V1982: 538-540). In dieser Phase der häretischen Literatur scheint die Autonomie der "gramota", der Vorzug ihrer kontextuellen Ungebundenheit erstmals bewußt geworden zu sein. Doch auch die neu geschaffenen Zeichen dieses Textes müssen gemäß der vom Autor gegebenen Erklärungen erst erlernt werden. Diese mystische Geheimschrift bildet damit ein aus dem offiziell-religiösen Kontext gelöstes, übersteigertes Pendant zur Kontextunabhängigkeit der kirchenslavischen Kultsprache. Die Versuche der Russen, eine schriftlich fixierte Geheimsprache zu konstituieren, blieben wohl insgesamt rar. Die "Obščaja azbuka v prirode čeloveka" des Begründers der Jehovistensekte Nikolaj S. Il'in von der Mitte des 19. Jahrhunderts, die alle Menschen über das Alphabet zu verbinden sucht (Molostvov 1909: 5-7), macht nur erneut deutlich, daß sich das schriftliche Kryptogramm in der Sektenliteratur - soweit es die Texte bezeugen - nicht behaupten konnte. Il'in kommt es letztlich allein auf die allen gemeinsame Einheitsreligion an. Die Evolution der mündlichen Sektenliteratur scheint ihre schriftlichen Kryptogramme im 18. und 19. Jahrhundert endgültig zu zerstören.

7. Der Dualismus der das Kryptogramm auflösenden buchsprachlichen Kunstliteratur und der das szenische Kryptogramm in erster Linie vorbereitenden Volksliteratur steht auch am Ausgang des russischen Dramas, das sich mit dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts herausbildet. Dieser Dualismus setzt sich in der spannungsvollen Koexistenz zweier so verschiedener dramatischer Gattungen wie Schuldrama und Intermedium fort. Das Schuldrama sucht als allegorisches Theater das nicht Sichtbare zu materialisieren (Sofronova 1981: 189). In dieser szenischen Veranschaulichung der verdeckten Bedeutung kann es an eine Gattung wie das "videnie" anknüpfen. Die theatralischen allegorischen Figuren vereinigen Ding und Begriff (Sofronova 1981: 20), verkörpern Ideen. Dieses Lehrtheater vermeidet jede Zweideutigkeit (Demin 1974: 34), löst alle Rätsel. Sinn und Handlung der Stücke werden in sog. "programmy" vorweggenommen, aber auch durch Pro- und Epiloge, Chöre oder Allegorien erläutert. Mit der geheimen Rede fehlt diesem, in seinem Wesen undramatischen monologischen Theater - wie auch der altrussischen Literatur - jede Spannung.

Das oral-szenische Kryptogramm evolutioniert dagegen ausschließlich in den Intermedien. Ihre Handlung besteht in der Regel in einem Betrug, d.h. in heimlich durchgeführten Aktionen. Diese werden dem explizit angesprochenen und aktuell einbezogenen Zuschauer in absoluter Gegenwärtigkeit anschaulich und leicht verständlich vor Augen geführt. Die verbale zweideutige Rede bleibt irrelevant oder vom szenischen Kryptogramm abhängig. Als der Liebhaber beim überraschenden

Auftreten des Ehemanns zu einer deutlich sichtbaren Statue erstarrt, beziehen sich alle "zagatki" (P'esy 1976: 602) der komischen Spielleiterfigur des "gaer" auf eben diese Maske.

Der "gaer" oder "arlikin" agiert gleichermaßen als Figur und als Metafigur (Levin 1971: 114). Er wendet sich an das Publikum und weicht es in alle verborgenen Handlungen ein. In der Gegenwärtigkeit dieses Theaters, die Aktanten und Zuschauer durch die gemeinsame Zeit verbindet, stellt sich Spannung in erster Linie im äußeren Kommunikationssystem ein. Der Rezipient ist als Eingeweihter immer ein potentieller Mit-Aktant: Er könnte das Versteck in der Truhe, die Maske u.ä. jederzeit preisgeben⁴. Diese Spannungskonstituierung im äußeren Kommunikationssystem bildet den Übergang zu ihrer Verankerung im inneren Kommunikationssystem, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt. Der Dialog von Metafigur und Publikum wird in dem jetzt entstehenden Beiseitesprechen weiterentwickelt. Das Beiseitesprechen ist aber bereits als Abweichung von der Norm des interfiguralen Dialogs aufzufassen. Es erklärt dem Rezipienten verborgene Bedeutungen. Mit dieser Integrierung des äußeren Kryptogramms in den innerfiktionalen Dialog wird das im Intermedium noch vorwiegend gegenständliche Kryptogramm zunehmend auf die Figurenmaske eingeschränkt, also auf Verkleidungen.

8. Allerdings büßt ja auch das szenische Kryptogramm schon für den Rezipienten des Intermediums seinen geheimen Charakter ein. Seine - der chirographischen Kultur entlehnte - Verquickung der geheimen Bedeutung mit ihrer Erklärung wird zur wesentlichen Voraussetzung für die Evolution des neueren Theaters. Diese Linie setzt im 19. Jahrhundert das auf den Bühnen jahrzehntelang vorherrschende Vaudeville fort, von dem das Publikum - so Belinskij (PSS IV: 64) - "dvumyslennye ostroty" fordere und das dem Zuschauer nichts zum Erraten lasse. Die für den Rezipienten durchschaubare szenische Maske bleibt hier grundlegend.

Die Anforderungen an den Rezipienten, den Sinn des Textes zu konkretisieren, werden möglichst niedrig geschraubt. Die in der zitierten altrussischen Literatur und auch im Schuldrama aus didaktischen Zwecken vorgenommene verbale oder szenische Auflösung geheimer Bedeutung wird im parodistischen Theater und den Vaudevilles des 19. Jahrhunderts nur mehr humoristisch funktionalisiert. Das Absinken dieses Kryptogramms in die Trivilliteratur darf als ein Endpunkt seiner Jahrhunderte währenden Deformation gesehen werden.

Neben dieser Evolutionslinie des szenischen Kryptogramms im Drama etabliert sich aber, gleichfalls von der szenisch-oralen Tradition des Intermediums ausgehend, eine zweite Linie: Diese verbalisiert das szenische Kryptogramm zunehmend. Die nicht-verbale Konstituierung geheimer Bedeutungen wird immer stärker reduziert. Das szenische Kryptogramm büßt mit den Dramen der Mitte des

19. Jahrhunderts seine Anschaulichkeit ein. Zwar bedienen sich noch Aleksandr Puškin, Aleksandr Griboedov und Nikolaj Gogol' häufig der Beiseiterekpliken, doch schon Puškin lehnt sie in der Theorie ab. Die Dramatik Ivan Turgenevs der vierziger und fünfziger Jahre, die unmittelbar zu jener Anton Čechovs hinführt, verzichtet bereits weitestgehend darauf.

Der Rezipient sieht sich so vom Autor vor die schwierige Aufgabe gestellt, die verborgenen Bedeutungen und Intentionen der Figurenreden auf der Grundlage des Redekontextes *selbst* zu konkretisieren. Die eigenständige russische, über Jahrhunderte vor allem in die Folklore abgedrängte, oral-szenische Kryptogrammform hat sich damit im Drama nicht nur durchgesetzt. Sie macht auch wesentlich den ästhetischen Wert dieser Gattung aus.

Das in der russischen Kultur in unterschiedlichen Phasen vehement zum Ausdruck kommende Bewußtsein der Ausgeschlossenheit und der Notwendigkeit, diesen Zustand aufzuheben, schuf einen fruchtbaren Boden für bestimmte kryptogrammatrische Traditionen, aber auch für die didaktisch intendierte Aufhebung der verborgenen Bedeutungen. Die ersten beiden Jahrhunderte des russischen Dramas setzen diesen Dualismus auch poetisch um. Die Evolution des oral-szenischen Kryptogramms kann die Kontinuität dieser Entwicklung vor Augen führen.

Anmerkungen

- ¹ Im weiteren werden die nicht numerierten Bände dieser Ausgabe lediglich unter Angabe der Bandzahl und des Erscheinungsjahres zitiert.
- ² Diese und andere hier wenig begründeten Behauptungen beruhen unter anderem auf Ergebnissen meiner 1987 fertiggestellten, bislang unveröffentlichten Habilitationsschrift (Koschmal 1987).
- ³ *Rasskaz o smerti Pafnutija Borovskogo* (V 1982: 478-514) und *Povesť o žitii Michaila Klopokogo* (V 1982: 334-350). Beide Texte stammen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
- ⁴ In diesem potentiellen Mitspielen des Rezipienten, dem Wechsel des Zuschauers von seiner Rolle zu der des Aktanten, liegt ein grundlegender Zug des in seinen Ursprüngen oralen Volkstheaters.

Literatur

Bachtin, M. M. 1975. Slovo v romane. M. M. B., *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: 72-233.

- Belinskij, V. G. 1953-1959. *Polnoe sobranie sočinenij*.
- Birjukov, P. 1908. Pesni, psalmy i gimny russkich sektantov, racionalistov i mistikov. *Istorija russskoj literatury t. I*. Moskva: 396-422.
- Blok, A. 1908. Poézija zagovorov i zaklinanij. *Istorija russskoj literatury t. I*. Moskva: 81-106.
- Buslaev, F. 1861. Vizantijskaja i drevne-russkaja Simvolika po rukopisjam ot XV do konca XVI v. F. B., *Istoričeskie očerki russskoj narodnoj slovesnosti i iskusstva t. II. Drevne-russkaja narodnaja literatura i iskusstvo*. Sankt-Peterburg: 199-216.
- Demin, A. S. 1974. Ėvoljucija moskovskoj školy dramaturgii. *Pesy škol'nych teatrov Moskvy*. Moskva: 7-48 (= Rannjaja russskaja dramaturgija. 3.).
- Dmitrieva, R. P. 1979. O strukture povesti o Petre i Fevronii. *Povest' o Petre i Fevronii*. Leningrad: 247-270.
- Geremek, B. 1980. O jazykach tajemnych. *Teksty 50, H. 2*: 13-36.
"Izbornik". Sbornik proizvedenij literatury drevnej Rusi. 1969. Moskva.
- Koschmal, W. 1987. *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur vom 11. bis zum 18. Jahrhundert* (unveröffentlichte Habilitationsschrift).
- Levin, P. 1967. Vostočnoslavjanskije intermedii. *Drevnerusskaja literatura i ee svjazi s novym vremenem*. Moskva: 194-205.
- Molostvov, E. V. 1909. Sekta Iegovistov. *Živaja starina god XVIII*. SPbg: 3-21.
- Novikov, Ju. A. 1971. K voprosu ob ėvoljucii duhovnyh stichov. *Russskij fol'klor XII. Iz istorii russskoj narodnoj poézii*. Leningrad: 208-220.
Pamjatniki literatury Drevnej Rusi t. I (XI - načalo XII vek) - t. VII (Seredina XVI veka). 1978-1985. Moskva.
- Pesy ljubitel'skich teatrov*. 1976. Moskva (= Rannjaja russskaja dramaturgija. 5.).
- Sofronova, L. A. 1981. *Poëtika slavjanskogo teatra XVII - pervoj poloviny XVIII v. Pol'sa, Ukraina, Rossija*. Moskva.
- Stammler, H. 1939. *Die Geistliche Volksdichtung als Äußerung der geistigen Kultur des russischen Volkes*. Heidelberg (=Sammlung Slavischer Lehr- und Handbücher. III. Reihe: Texte und Untersuchungen Bd. 8).
- Tichonravov, N. 1862. Nekotorye čerty o obščestve duchoborcev (Pisano v 1805 godu). *Letopisi russskoj literatury i drevnosti t. IV (Smes')*. Moskva: 3-16.
- Uspenskij, B. A. 1983. *Jazykovaja situacija Kievskoj Rusi i ee značenie dlja istorii russskogo literaturnogo jazyka*. Moskva.
- Uspenskij, B. A. 1985. *Iz russskogo literaturnogo jazyka XVIII - načala XIX veka. Jazykovaja programma Karamzina i ee istoričeskie korni*. Moskva.

ZU DOSTOEVSKIJS *SLABOE SERDCE*: STECKT DER SCHLÜSSEL ZUM TEXT IM TEXT?*

"If not to have conceived oneself is a burden, so for the strong poet there is also the more hidden burden: not to have brought oneself forth, not to be a god breaking one's own vessels, but to be awash in the Word not quite one's own." (Bloom, 1975b, 15 f.)

Что написано пером,
Не вырубишь топором

Wenn Roman Jakobson in seinem den "Subliminal Verbal Patterning in Poetry" gewidmeten Beitrag davon ausgeht, daß "das Lösungswort /.../ anagrammatisch im Text des Rätsels" liege (Jakobson, 1970, 317), so läßt er die Sprache selbst zum Agenten werden, der kodiert und dekodiert. Um den bewußten Gestaltungswillen des Schriftstellers zu beanspruchen, bewerkstelligt die Sprache selbst die unbewußte Gestaltung des Textes (312, 314), indem sie ein Gewebe von Verweisungen herstellt, dessen intrikates Muster manifeste und verborgene Figuren verknüpft. Es ist ein Muster zum Hören und zum Lesen. "Die /sprachliche/ Intuition mag als wichtiger, nicht selten sogar einziger Gestalter dieser verwickelten phonologischen und grammatischen Strukturen in den Schriften individueller Dichter auftreten" (325). Jakobson hat hier Texte Chlebnikovs in Auge und Ohr und kann sich seine These vom subliminalen Wirken der Sprache durch Chlebnikov selbst bestätigen lassen, der erst Jahre nach Entstehung seines Gedichts "Krylyškuja zolotopis'mom" ein ins Wort versenktes "Piratenschiff" ans Licht hob. Diese nachträgliche Einsicht des Dichters in eine latente/manifeste Doppelstruktur, die sich eher dem (subliminalen) Wirken der Sprache verdankt, ist die verspätete Entdeckung eines Anagramms. Diese Entdeckung, die Jakobson selbst zu einer weiteren Anagrammaufspürung führt, betrifft keinen Prätext, kein *mot inducteur*, keine *donnée sémantique*, sondern ein mit der Entstehung des Textes eingefaltetes Element, eine implizite Struktur, die es zu explizieren gilt und die, unbewußt, auf Grund ihres "anagrammatischen Wertes" (318) gewählt wurde. Die eingangs zitierte These Jakobsons bezieht sich nun allerdings in erster Linie auf volkssprachliche Rätsel, in denen das Lösungswort in den das Rätsel formulierenden Wörtern, wenn auch verstellt, bereits enthalten ist. Indem man das

* Die Ergebnisse eines von mir geleiteten Seminar über "Die Semantik des Schreibens bei Dostoevskij" haben sich u.a. in zwei Arbeiten (S. Kotzinger, J. Klotz) niedergeschlagen, auf die ich mich im folgenden beziehen werde.

Rätsel liest oder hört, hört und liest man seine Lösung schon mit. Aber anders als das "Piratenschiff" in "Flügelchend" und der "Zeus" in der "Malve", ist das Lösungswort als Zielwort auch Anfangswort, d.h. das Wort, das die Wortreihe generiert hat, und damit auch Vorwort, Prätext, der durch Umstellung der verstellten Elemente wiederhergestellt werden kann. Aber auch dieser Vorgang ist, wie Jakobson zeigt, unbewußt und wird von der Sprache selbst inszeniert. Aufgrund seiner spezifischen Zeichensetzung gibt das Rätsel (sobald es als Gattung erkannt wird) eine Sinnaufgabe auf. Die Art und Weise, wie sie gelöst wird, durch das intuitive Wiederaufspüren der in den Text verteilten Elemente eines Wortkörpers, legt die Vermutung nahe, daß Jakobson auch für Chlebnikovs Gedicht eine die Einzellexeme belauschende und entziffernde Sinnaufgabe stellt. Allerdings eine Aufgabe, die auf sprachlichen Sinn aus ist. Auf das Aufspüren von Rekurrenzen, Korrespondenzen, d.h. auf die Entdeckung der Grammatik als Anagrammatik (Lachmann, 1982). Eine zweite oder doppelte Lesart schlägt aus den Einzellexemen weiteres sprachliches Kapital. Sie deckt nicht nur anagrammatische, sondern auch paronomastische Formen auf, poetische Etymologien u.s.w. Die manifesten Zeichen haben andere Zeichen mitaufgezeichnet, die zunächst in der Latenz verbleiben und erst durch die sinnsuchende Zweitlektüre aufgedeckt werden. In jedem Fall gibt es eine Sinnvermehrung, die sprachliche Regel wird lesbar, wird hörbar. Die Doppelsinnigkeit der Zeichen, aus denen sich das Lösungswort zusammensetzt – wie dies für das subliminal funktionierende Rätsel gilt – ist allerdings auch manipulierbar, d.h. es kann einem Regelinventar folgend produziert und entschlüsselt werden. Wenn das Rätsel wie ein Anagramm funktioniert, ist es dann vor oder unter, bzw. in den Wörtern versteckt? Oder verhält es sich eher so, daß, indem das Rätsel sprachlich formuliert wird, die sprachlichen Zeichen seine Auflösung als Kodewort in den Text versenken? Wenn das Anagramm, Zwitterform zwischen manifest und latent, immer auch eine kryptische Dimension hat, so gilt nicht unbedingt umgekehrt, daß jedes Kryptogramm wie ein Anagramm funktioniert.

Das Konzept des "Subliminal" läßt sich im Sinne einer Fortführung der Anagrammstudien gegen Saussures Skepsis stark machen, indem das Gesetz und dessen Formulierung, die jener vergeblich suchte, ins Wirken der Sprache selbst verlegt werden. Die Sprache anagrammatisiert auch in Texten, deren Autoren sich einer Anwendung rhetorischer Regeln nicht bewußt sind. Andererseits läßt sich gegen das "Subliminal" einwenden, daß es eine anagrammatische Praxis gibt, die nach formulierten Regeln betrieben wird. Das gilt für die barocke (manieristische) Anagrammatik, deren phonetische und semantische Verstellung und Verschiebung (metaplastische und metabolische Verfahren) den anagrammatischen Text als Rätseltext entwerfen. Die anagrammatisch-kryptogrammathe Praxis ist konzeptuell legitimiert durch eine sprachalchemistische/kabbalistische Lehre, deren Spuren in poetologischen und rhetorischen Traktaten erkennbar sind. Die Schrift wird ge-

genüber der Lautseite privilegiert: es geht um den Schrift-Sinn als Doppelsinn. Das Spiel zwischen verborgen und manifest ist nicht subliminal, sondern wird spektakulär in Szene gesetzt. Das Aufspüren des Schriftsinns im Kryptoanagramm ist die "lustvolle" Aufgabe der Deuter (Uhlenbruch, 1988, 23f.). Mit Hilfe des 'aristotelischen Fernrohrs' (Cannocchiale Aristotelico) – Titel des concettistischen Traktats von Emmanuele Tesauro, der anagrammatische und kryptogrammmatische Spiele zu den Concetti zählt – das Bernd Uhlenbruch das "Mikroskop des 17. Jahrhunderts" nennt (23), können die Dinge anders und neu gelesen und der verborgene Schriftsinn entziffert werden. Die Interpretation von Texten erscheint als Schriftsinnlektüre, wobei die Beschreibung und Vorschreibung der Chiffrierungsverfahren zugleich die Vorschrift für deren Dechiffrierung darstellt. Die für Rußland wirksame Lehre, die an Tesauro anknüpft, wird von Sofronij Lichud vertreten.¹ Gerade in Lichuds Traktat wird die kabbalistische Folie deutlich: "Wie Gott sich im Fleisch verbirgt (ploti pokrovom pokryvaetsja), so verborgen die Schriftzeichen (pis'mena) als eine Hülle (pokrovom) den inneren Sinn (vnutrennij razum) als die Denkweise Gottes (jako božestvo umstvuetsja)" (zit. nach Uhlenbruch). Lichud unterscheidet konventionelle pis'mena von einem den Doppelsinn mittels hieroglyphischer "Verschriftungsvarianten" aufdeckenden Schreiben (Uhlenbruch, 23f.). Jakobson liest, motiviert durch die nachgeholt Anagrammentdeckung Chlebnikovs, im "Krylyškuja"-Gedicht einen verborgenen Textsinn heraus, den er aus den Elementen "zinziver", "lebedivo" (→ Zeus, Schwan, Helena) zusammensetzt. Das heißt, er fügt den zerstückelten Mythos zu einem Ganzen, dessen Glieder er aus einem zaum'-Gedicht mit seinen sprachwillkürlichen anagrammatischen Bildungen gleichsam aus der Zerteilung zurückführt. Jakobson suggeriert nicht, daß der Mythos als Prätext fungiere, als "Anathema" (Baudrillard, 1982, 301ff.), sondern legt eher die Vorstellung nahe, daß hier ein Sinn aus seiner narrativen Dimension herausgeholt und durch einen Prozeß der Zerlegung auf seine grammatische reduziert wurde. Der Text hatte also keinen vorgefaßten Sinn, sondern hat diesen grammatisch hergestellt. Erst durch die Entzifferung des Anagramms tritt er als geheime Botschaft des Textes, als Kryptogramm zutage. Das anagrammatische Kryptogramm, durch metaplastische Verfahren der Ver- und Umstellung entstanden, verweist auf seinen Schlüssel, der wie beim volkssprachlichen Rätsel, das Jakobson ausführlich untersucht, im Text liegt.

In Dostoevskijs *Slaboe serdce* wird durch eine Reihe von Zeichen ein geheime Botschaft signalisiert, deren Dekodierung durch das ständige Vorenthalten des

¹ Sofronij Lichud gilt als Begründer des Lehrfaches Rhetorik an der Moskauer Akademie. Durch ihn kommt es zu einer "ersten nachweislichen Konfrontation der offiziellen orthodoxen Kultur mit dem fremden Lehrfach" /Rhetorik/ (vgl. Uhlenbruch, 1988, 17). Uhlenbruch hebt die barock-manieristische Komponente in Lichuds Rhetorik hervor (19). Zur barock-concettistischen Tradition in Rußland vgl. Lachmann, 1983, 87-114; 1970, 41-59.

Schlüssels verhindert wird. Jakobsons Analyse legt nahe, den Schlüssel dennoch im Text zu vermuten. Wir haben es mit einem geheimen Tiefsinn/Schriftsinn zu tun, der nicht durch die Entzifferung von anagrammatischen Strukturen gehoben werden kann, sondern der sich der **kryptographischen Suggestion zweier Metaphern** verdankt: der Metapher des Schreibens und der Metapher der Stadtvision.

Was liegt hier vor? Der intentionale oder nichtintentionale Doppel- bzw. Mehrfachsinne, eine über viele Signale sich ankündigende Kryptographie, die ihr Geheimnis dennoch nicht preisgeben will – weil es vielleicht gar keines gibt – oder der 'Eigensinn' des Kryptogramms, der sich in der Wieder(hervor)holung durch eine geordnete Zeichenkette verflüchtigt? Oder gilt es, das Mehr an Sinn, das die Kryptographie in den Text einspielt, zu wahren, oder im Gegenteil, die Sinnverteilung, die der Autor durch das Unterlaufen des Oberflächensinns herbeiführt, nachzuvollziehen? Oder ist die Herstellung oder Verweigerung von Sinn Sache des Dekodierers? Wie geht dieser auf seiner *cryptographic paperchase* vor?

Nikolaus Abraham und Maria Torok, die in ihrem Buch *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns* (Abraham/Torok, 1979) in den Texten des Wolfsmanns eine von Freud nicht entdeckte Kryptographie rekonstruieren und die Motivation für die einzelnen Verbergungsverfahren herauszuarbeiten versuchen, sprechen vom "psychoanalytischen Hören". Es ist ein Hören mit dem "dritten Ohr", wie Theodor Reik es nennt, oder – für den grammatischen Fall – das Lesen mit dem dritten Auge. Abraham und Torok beschreiben den Dekodierungsvorgang wie folgt: "Wo gewöhnlich Bedeutungen erfaßt werden, vernimmt der Analytiker Symbole, d.h. Gegebenheiten, denen ein Teil fehlt, und zwar fehlt auf eine – prinzipiell – bestimmbare und gleichzeitig noch unbestimmte Weise. Das einzigartige Ziel dieses Hörens/Lesens besteht darin, das Komplement der Symbole wiederzufinden, es aus seiner Unbestimmtheit herauszuziehen." (165). Mit hin gehe die theoretische Anstrengung auf das Auffinden von "Regeln, die das unbekannt Komplement, das dem Symbol fehlt und das mit ihm zusammen symbolisiert oder /.../ 'ko-symbolisiert', wiederzufinden erlauben" (165).

Hierbei wird nun folgendes eingeräumt: "Es kann allerdings geschehen, daß ein solches Hören auf eine Rede stößt, die sich der Suche nach dem Ko-Symbol zu verweigern und sich jedem Versuch der Kompletierung zu widersetzen scheint. Als würde ein Rätsel die Rede überziehen, das zu dicht ist, um durch das bloße Hören dechiffriert zu werden, oder, manchmal, als würde die Rede auf keinerlei Ko-Symbol, auf kein Rätsel verweisen." (Abraham/Torok, 1979, 165). Das psychoanalytische Hineinhorchen in die "Krypta des Textes" (die die "Gruft eines Begehrens" ist (Derrida, 1979, 14), ist dem Ko-Symbol auf der Spur, doch der Schritt, der darauf folgt, gilt nicht einer Sinnkonstruktion, sondern eher einer Dekonstruktion, einer "Ent-Deutung" (Derrida, ebd.). Die Ent-Deutung verläuft

nach einer Methode ständiger Zersetzung gefundenen Sinns, des Auseindertreibens von semantischen Konturen, unter denen immer andere Spuren auf ein verborgenes "Anasem" (Derrida, 52) verweisen. (Anasem, Anathema, donné sémantique (Riffaterre, 1979, 76) sind unterschiedliche Versuche, dem Gramma sein Bedeutungskomplement zuzuordnen.) Das unbewußte Begehren gibt sich als Kryptogramm, d.h. es wird zum Text, der gelesen werden soll. Im Falle des Wolfsmanns sind die Verdrängungsmechanismen von kryptogrammatisher Erfindungsgabe; das zu verbergende (verdrängte) Dingwort wird durch das Synonym des Allosemis ersetzt, metabolische Verfahren der Verschiebung werden eingesetzt. Die Produkte solcher Ersetzung nennen Abraham und Torok "Kryptonyme". Was es zu hören und zu lesen gibt, sind "die Hieroglyphen der Hysterie, die Wappen der Phobie, die Labyrinth der Zwangsneurose – der Zauber der Impotenz, das Rätsel der Hemmung, die Orakel der Angst – die redenden Waffen des Charakters, das Siegel der Selbstbestrafung, die Verkleidungen der Perversion" (Lacan, 1975, 122).

Der Text des Unbewußten ist das geheime Buch des Herzens, das Dostoevskij zu entziffern versucht: "человек есть тайна. Ее надо разгадать." (Brief 16.8. 1839, PSS, 28a, 61-63). Seine Entzifferung des Herzensbuches ist Chiffrierung eines Textes, dessen Struktur ein Rätsel verheißt und zugleich eine Lösung suggeriert, die immer wieder aufgeschoben scheint. Doch der Kode liegt im Text, es gibt kein fehlendes "Ko-Symbol", das der Text nicht selbst enthielte. Die Parallele zum Text des Unbewußten im Verständnis von Abraham und Torok liegt nicht nur hierin, sondern auch in den Verfahren der Verstellung, Verdichtung und Verschiebung, die Dostoevskij einsetzt. So wie der Text, den die Psychoanalyse konstruiert, den Paradigmen der Sprache und der Literatur folgt, trägt der Geheimnistext Spuren der Arbeit des Unbewußten. Literarische Kryptographie und Kryptographie des Unbewußten bzw. Kryptographie als Unbewußtes sind durch das Wirken der Sprache überdeterminiert.

Ein Text wie *Slaboe serdce*, der verschweigt und verbirgt, und zwar mit Zeichen, die auf psychische Sachverhalte (Schuld, Versagen, Wahnsinn, eine komplizierte Konstellation erotischer Beziehungen, die scheitern, Abhängigkeitsverhältnisse und Auflehnung dagegen etc.) verweisen, entwirft einen Raum des Unbewußten, verweist auf eine 'Krypta'. Dostoevskij stellt die Geheimnisstruktur der Seele dar, indem er deren Enträtselung in einem Rätseltext 'abbildet'. Mit *Slaboe serdce* hat er ein Rätselwerk hergestellt, dessen Geheimnis eher de- als rekonstruiert werden kann. Auch wenn man die Zeichen zurechtschüttelt, um eine entzifferbare Konstellation zu erhalten, bleibt der Text an vielen Stellen opak, scheint sich gegen eine Sinnzuweisung zu sperren, verhält sich hieroglyphisch – in dem Sinne, in dem Hegel die ägyptische Kultur vor Champollion charakterisiert hat: "Ägypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zur Entzifferung wirklich zu gelangen.

Die Aufgaben bleiben ungelöst und die Lösung, die wir geben können, besteht deshalb auch nur darin, die Rätsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Ägyptern selbst unentzifferte Aufgabe aufzufassen." (Hegel, 1969, 456ff.). Eine sich selbst verrätselnde Kultur, ein sich selbst verrätselnder Text, subliminale Kodierung von Sinn, der nicht mehr frei gegeben wird, das unbewußte Spiel mit dem dennoch im Text versteckten Schlüssel: das bedeutet für den Interpreten die Auseinandersetzung mit Schriftzeichen, die verbergen, indem sie aufdecken, und aufdecken, indem sie verbergen. Das was Michel Butor in *Die Alchemie und ihre Sprache* für das anagrammatische Wort formuliert, gilt auch für das Anasem. Das Schreiben ist ein alchemischer Vorgang der Schmelzung, des Umgießens, der den Wortkörper so transformiert, daß seine verborgenen Seiten herausgetrieben werden, und diese zeigen etwas anderes, als es die Oberfläche aussagt (oder sie verschweigen das andere). Das nach innen gekehrte Zeichen des Wortkörpers wird nach außen gekehrt. Das heißt, die Zeichenkonstellation, die ein Wort ausmacht, verdeckt eine andere, die das Wort entgrenzt auf andere Konstellationen hin. Die ins Wort hineingefaltete Vieldeutigkeit wird ausgefaltet – in der Berührung mit anderen Wortkörpern tritt die Transformation ein. Auch die Deutung vollzieht sich nach einem solchen Schmelzungs- und Umschmelzungsprozeß gerade in Bezug auf die Anaseme. Butor argumentiert allerdings anders als Hegel: "Die verwendete Chiffre ist nicht eine solche der Überinkunft, sondern ergibt sich auf natürliche Weise aus der Wirklichkeit, die sie verbirgt. Es ist also nutzlos zu suchen, welche Seite des Symbolismus zur Irreführung bestimmt ist. Alles führt in die Irre und enthüllt zugleich." (Butor, 1984, 21).

Wie alle Dostoevskij-Texte gewinnt auch *Slaboe serdce* seine hohe semantische Organisation durch eine Aneinanderlagerung verschiedener Isotopien, die sich kreuzen, tangieren und gegenseitig kommentieren. Stilistisch, thematisch und narrativ berühren sich eine gogoleske und eine sentimentalistische Schicht, deren Referenzzeichen überdeutlich die jeweilige Folie evozieren (*Zapiski sumassedsogo, Sinel', Nos, Bednaja Liza*). Diese zentralen Intertexte (neben E.T.A. Hoffmanns Erzählungen) sind freilich bereits durch die Transformationsstufe hindurchgegangen, die Dostoevskij selbst mit *Bednye ljudi* und *Dvojniki* betreten hat. Das Titelsubstantiv, Leitwort des Gesamttextes, weist die höchste Frequenz innerhalb der Lexik auf. Das Herz (*dobroe, blagorodnoe, slaboe serdce*) wird als Ort, an dem sich die Emotionen abspielen, zur Metonymie der Personen (es zittert, krampft sich zusammen, ist entzückt, betrübt, verzweifelt etc.): alle Protagonisten werden durch "serdce" vertreten. In erster Linie allerdings wird mit 'Herz' die Konnotation des Verborgenen eingespielt. Wenn das Kopistenpaar Vasja und Arkadij im gemeinsamen Zimmer schweigt, dann rätselt der eine über die geheimen Triebfedern des Herzens des anderen. Von seinem Vorgesetzten berichtet Vasja mit Rührung "И доброе сердце свое, которое перед всеми благора-

зумно скрывает, открыл мне" (549). Daß Liza, deren Name – wie immer bei Dostoevskij – auch die Liza aus *Pikovaja dama* konnotiert (Toporov, 1973, 95) expressis verbis "bednaja Liza" genannt wird, macht den Bezug zur sentimentalistischen Folie nachgerade augenfällig und verleiht ihm eine ironische Nuance. Das Attribut, das auch Vasja erhält und am Ende der Erzählung von der Protagonistin rein ökonomisch gedeutet wird ("она не бедна" (561)), gewinnt seine sentimentalistische Dimension durch die Tränen zurück ("глаза ее наполнились слезами", 561). Die Schilderung des čepčik-Kaufs und des exaltierten Gehabes der beiden Freunde bei Madam Leru (deren Name nicht von ungefähr den des Sozialutopisten Pierre Leroux evoziert, in dessen Schriften die "exaltation" eine Rolle spielt²) sowie die minutiöse Beschreibung des Häubchens, die ein vom Entzücken der Käufer affizierter Erzähler in präziöser Manier vornimmt, erweisen sich als sentimentalistische Hyperbeln. Gerade diese Beschreibung, die stark durch Diminutiva bestimmt ist, zeigt die Transformation der sentimentalistischen Folie durch die früheren Werke Dostoevskijs, vor allem *Bednye ljudi*.³ Der Freundschaftsbund der beiden Männer, der als Zweierbeziehung in der Liebesbeziehung Vasjas zu Liza aufgehen soll, das utopische Konzept eines glücklichen Lebens zu Dritt – dies alles sind Momente, die der sentimentalistischen Tradition verpflichtet sind. Diese Schicht, die durch manifeste Zeichen den Text in seinem gesamten Verlauf durchzieht, wird durch die gogoleske Schicht umsemantisiert. Das empfindsame Freundespaar entpuppt sich als Doppelgängerpaar. Šumkov trägt Züge Popriščins und Goljadkins. Selbst die bednaja Liza gerät in diese Tradition: sie steckt den nämlichen Generalskopf auf eine Brieftasche, der sich auf der Tabakdose des Schneiders in *Sinel'* befindet. Der gogol'sche Generalskopf repräsentiert das "bezlikoe" (Tschizewskij, 1966, 118) und kann als Teufelsallusion gelesen werden. Auch der Vorgesetzte, Julian Mastakovič, dem gegenüber eine geheimnisvolle Abhängigkeit besteht, gewinnt durch seinen Vornamen einen teuflischen Zug. Julian konnotiert Julian Apostata und dieser gilt als Anti-Christ-Figur. Außerdem ist Julian assoziierbar mit Giuletta, der dämonischen Figur aus E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Silvester-Nacht*, die den Protagonisten um sein Spie-

² Im Namen der französischen Putzmacherin wird somit eine der möglichen Konnotationen der Schlußvision antizipiert – ein Verfahren der Verschiebung und der indirekten Anspielung, wie es zur Gesamtpoetik des Textes paßt –, nämlich das utopische Moment. In einer der zeitgenössischen Interpretationen, N.A. Dobroľjubovs *Zabitye ljudi*, wird *Slaboe serdce* neben anderen Werken Dostoevskijs ausdrücklich in den Kontext des utopischen Sozialismus gestellt. Leroux' Exaltationsbegriff hat allerdings auch eine christologische Implikation. (Leroux, 1842).

³ V.V. Vinogradov hat die Diminutiv-Stilistik Dostoevskijs untersucht und deren Herkunft als sentimentalistisch bestimmt (Vinogradov, 1929).

gelbild und seine Identität bringt⁴. Auch die Komisierung wird durch die gogolesk-dostoevskijsche Schicht garantiert. (Arkadij trägt den übergroßen Vasja wie ein Kind auf den Armen; Vasjas Hinken und Trippeln hat Züge des Lächerlichen.) Selbst das Geheimnis gewinnt eine komische Nuance durch das Auftreten eines "Skandälchen" liebenden Männleins, das der einzige Eingeweihte zu sein scheint. Auch die Hyperbolisierung des sentimentalistischen Stilgestus ist komisch eingefärbt. Das gilt vor allem für den "amurčik-čepčik" (amurčik evoziert die Romane der petrinischen Zeit. In der *Povesť o rossijskom kavalere Aleksandre* heißt es: "A načalsja /.../ ammur tako" (*Russie povesti*, 1965, 242)⁵). "Amur(čik)" wird durch das lockenköpfige Brüderchen, eine Amorfigur, repräsentiert, der als Sendbote Neujahrsgrüße ans Kopistenpaar überbringt und von diesem heftige Küsse empfängt. Die Personifizierung des "čepčik" trägt gogoleske Züge (vgl. die Personwerdung des Mantels: "šinel'" als geträumte Geliebte⁶): "Ведь кокетничал, кокетничал в уединении! – закричал Вася, перенеся всю любовь свою на миленький чепчик. – Нарочно прятался, плутишка, голубчик мой!" (528). Auch die Bezeichnung "Я вивер" (529), die Vasja für sich in Anspruch nimmt, erinnert an Bašmačkins Wohlbefinden nach dem Mantelerwerb: "[он] немножко посибаритствовал на постели" (Gogol', 1960, 197). Die Erzählhaltung am Anfang des Textes ist durch die Märchenparodie hindurch gogolesk (vgl. den Anfang von *Šinel'*): "Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца" (517).⁷

Die mit dem Kopistenthema verbundene Lexik bildet eine kohärente Schicht: pisat', perepisat', stročit', napolnit' bumagu, belye stranicy, raspisat'sja, dopisat', bumaga, bumažka, bumažnik, pero, čemilo, propis', podpis', počerk, pisat' suchim perom, skvernoe pero, peremenit' per'ja, uskorit' pero u.s.w. Auf diesem lexikalischen Feld wird die 'traurige Geschichte' des Versagens eines Abschreibers entwickelt. Was ist dies für eine Geschichte? Sie scheint gerade das, was sie verschweigt, zu erzählen, aber zugleich ihr Verschweigen anzuzeigen. Als Index dieser Art fungieren die unklaren Gefühle der Protagonisten ("какая-то тяжкая идея" (536); "я не знаю, что со мной делается" (543) oder "я ничего; мне только стало как-то грустно, Аркадий, я даже и сам не могу сказать отчего" (538)); desgleichen die allgemeine Unkenntnis der Vorgänge, das Nicht-

⁴ J. Klotz hat in E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Silvester-Nacht* die dämonische Giulietta, die Spikher um Spiegelbild (und Identität) bringt, als Vorlage für Julian interpretiert. (Klotz, 1988, 7ff.).

⁵ In den *Russkie povesti pervoj treti XVIII veka* läßt sich (vermutlich) zum ersten Mal das weltliche Motiv der Liebe ausmachen, wobei die Tatsache, daß es sich um ein Lehnmotiv handelt, u.a. durch das Fremdwort markiert wird.

⁶ D. Tschizewskij interpretiert in seiner Mantel-Untersuchung die Šinel' als Geliebte mit erotischen und sakralen Zügen. (Tschizewskij, 1966, 112ff.)

⁷ Zur Semantik der vierten Etage vgl. V.N. Toporov. (Toporov, 1973, 108)

verstehen der Beweggründe der anderen ("Но никто не знал ничего. Знали только, что Юлиан Мастакович изволил занимать его особыми поручениями, – какими, не знал никто" (551) oder: "Грустно было их видеть. Какое химерическое несчастье вырывало слезы из глаз их! об чем они плакали? где эта беда? зачем они не понимали друг друга?" (560)); des weiteren das Geheimwissen einer plötzlich auftauchenden Nebenfigur und besonders die unerwartete Erkenntnis Arkadijs von etwas, was der Leser nicht erfährt (560f.). Es gibt Hinweise auf eine geheime Schuld, die eine Art Paranoia hervorgerufen hat. Sie scheint aus der Nichterfüllung einer Pflicht zu resultieren: "Неисправное исполнение дела" (557); "Мой грех, мой грех" (555). Vasja begreift sich als "пойманный в преступлении" (543). "Ты, Вася, свой проступок до преступления возводишь" (547) ruft Arkadij aus. Das Verschweigen wird auch durch Lexeme wie "skryvat'", "utajka" und dergleichen indiziert. "Skryt'" figuriert im letzten Satz der Erzählung.

Was wird verschwiegen? Handelt es sich um ein Tabu? Die empfindsam überschwengliche Männerfreundschaft, die von der Doppelgängersemantik überlagert ist, verdeckt eine Konstellation, die sich als homoerotische interpretieren läßt (die Doppelgängerei trägt bereits im *Dvojniki* homoerotische Züge, die über die Ich-Spaltung und das Auftauchen eines alter ego als Umschlag von Autoerotik in Homoerotik motiviert ist). Die, wenn auch durch einen heiteren, quasi-naiven Tonfall des Erzählers entschärfte, Beschreibung von Umarmungen, Raufereien auf dem Bett, Küssen, Liebesbeteuerungen suggeriert diese Interpretation ebenso wie die Schilderung einer Liebesbeziehung, die durch die 'normale' Liebesbeziehung zu Liza nicht beendet werden soll: "Аркаша! /.../ будем жить вместе. Нет! я с тобой ни за что не расстанусь." (521). Arkadij greift sich Vasja und "подвернул под себя и начал, как говорится, 'душить' жертвочку, что, казалось, доставляло невероятное удовольствие веселому Аркадию Ивановичу" (518); "Нефедевич облапил Васю и стиснул в своих львиных объятиях (525); "Аркадий Иванович бросился к нему снова с объятиями" (520) oder Vasjas Liebesbekenntnis: "Право, Аркаша, я тебя так люблю, что, не будь тебя, я бы, мне кажется, и не женился, да и не жил бы на свете совсем!" (520) und noch einmal: "Без тебя я бы не жил на свете" (530); "Твоя любовь ко мне беспредельна" (529). Sie wollen sich gerade auf der Straße umarmen, da ertönt ein "визгливое 'падь-падь-пади!'" und beide springen "испуганные" auf das Trottoir zurück (530). Und weiter: "Вася молча обвил обеими руками шею Аркадия Ивановича и поцеловал его" (553); "И Аркадий утащил его на постель" (553); "Если б ты знал, Вася, до какой степени я люблю тебя..." (548) und besonders: "Я не знаю, за что ты меня так полюбил! /.../ даже твоя любовь меня убивала? /.../ ложась спать и думая об тебе (потому что я всегда думаю об тебе, когда засыпаю)" (548). Eine Dreierbeziehung, die wiederum die sentimentale Liza-Vasja-Bezie-

hung bricht, wird euphorisch beschworen: "Мы будем втроем как один человек! – вскричала она в пренаивном восторге." (534). Arkadij sagt: "Да, дружба к тебе – дружба к ней; вы у меня нераздельны теперь" (534). Beide, Vasja und Arkadij, partizipieren über den gemeinsamen Kauf des Liebespfands, des amurčik-čerčik, am Liebesobjekt; Arkadij verliebt sich sogleich in Liza, Liza bezieht ihn in die gemeinsame Zukunft ein. Die Locke Lizas, die der Liebesbote Vasja überbringt, reicht dieser, in ein Papierchen gehüllt, vor seinem Abtransport ins Irrenhaus seinem Freund. Auch die Beziehung Vasjas zu seinem Vorgesetzten, über deren wahren Charakter nur der kleine Mann zu wissen scheint, hat eine homoerotische Implikation.⁸ Arkadijs Äußerungen scheinen darauf hinzudeuten: "Ты не понравишься, /.../ вдруг он другого возьмет." (523).

Doch die Konstellation verrät noch andere Beziehungen: Arkadij, der Löwenartige und Kräftige, der Besorgte (der auf dem Bett liegt, derweil Vasja am Tisch zu schreiben versucht ("лег на кровать"; "сел за бумаги" (536)) ist Bruder und Vater, aber auch Mutter, er trägt Vasja wie ein großes Baby umher: "Взял молча Васю на руки, как ребенка, /.../ и преловко начал его носить из угла в угол по комнате, показывая вид, что его убаюкивает." (519); "А вот я тебя, жених спеленаю" (519) oder "сыночек мой" (520); "Аркадий /.../ обнял его, как мать, у которой отнимают родное дитя..." (555).

Vasja ist auch die "žertvočka" Arkadijs, der sein Scheitern antizipiert: "Свихнуться /.../ можно!" (546)⁹. Arkadij nennt Vasja "kosolapyj" (526). Das bedeutet ungeschickt, aber auch klumpfüßig, schwellfüßig (ödipisch). Der Erzähler allerdings bezeichnet seinen kleinen "telesnyj nedostatok" als "krivobok". Julian Mastakovič erscheint in dieser 'Urszene' als Vater, der das Gesetz repräsentiert, gütig und streng, Furcht einflößend. Dies ist eine von drei Männern inszenierter ödipaler Konflikt, in dem der Schwellfüßige scheitert. Was geben die Namen preis? Vasja Šumkov (der niemals "muž" sein wird, auch wenn sein Name, palindromatisch gelesen, dies unterstellt) erhält vom Erzähler keinen Vatersnamen, was ausdrücklich als später aufzuklärende Merkwürdigkeit hervorgehoben wird – die Aufklärung bleibt freilich aus. Šumkov gibt sich, indem er Lizas Anrede zitiert, selbst seinen Vatersnamen: "Vasilij Petrovič" (521). Der Erzähler als Nomothetes tut dies ausdrücklich nicht und hält sich durchgehend an das Hyperkoristikum. Arkadij ist glückverheißend und geheimnisvoll zugleich (arca, arcanus – Arkadien). Sein ungewöhnlicher Familienname verbirgt ein Palindrom

⁸ J. Klotz hat auf eine homoerotische (allerdings undeutliche) Beziehung zwischen Mastakovič und Vasja hingewiesen, von der nur der kleine Mann etwas zu ahnen scheint. (Klotz, 10f.)

⁹ Ketchian, S. 236ff. interpretiert dies als die böse Seite des Freundes, der den Fall Vasjas durch "suggestion" programmiert. Folglich sieht sie des Rätsels Lösung am Ende der Erzählung in Arkadijs Erkenntnis der eigenen Schuld. Ketchian geht weder auf die Homosexualität, die Doppelgängerei noch die Schreibthematik ein. (Ketchian, 1974, 232-242)

oder besser verbirgt die Silbe "dev", die auch als Palindrom "fed" auftaucht: Nefed-dev-ič. Der Nicht-Jungfräuliche könnte man interpretieren. Julian Mastakovič, "mastak", Meister, hat keinen Familiennamen. Als der Vater ist er gewissermaßen ursprungslos, ohne Vorbild (Gott, aber auch Teufel, Giulietta) und übernimmt die Funktion des Über-Ich.

In der Zeichensetzung läßt sich ein Prozeß abnehmender Transparenz beobachten, der zugleich ein solcher zunehmender Verkleidung ist. So wie die sentimentalistische Schicht der homoerotischen (mit ihrer Doppelgänger-Implication) als Verkleidung dient, ist diese die Verkleidung einer Urszene-Version – allerdings unter den opaken Zeichen fast schon unkenntlich geworden. Alle Verkleidungen aber scheinen den Blick auf einen "Tiefensinn" zu verstellen, der mit dem Drama des Schreibprozesses angedeutet wird, einem Drama des Abschreibens und des Aufbegehrens. Neben die Liebesbeziehungen (Liebeshandlungen) treten die Schreibhandlungen. Das Drama kulminiert in der Szene, die Arkadij wahrnimmt: "/.../ Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу" (554). Durch die Beschreibung der Schreibakte, der Qual des Abschreibens, die eine Qual des Abbrechens, Aufschiebens, Aufstehens, Sich-Wieder-Hinsetzens, der Ermüdung, des Händezitterns und der Nicht-Konzentration ist, sowie die Beschreibung der Utensilien, der Zubereitung der Werkzeuge, des Papiers entsteht eine vorstellbare Szenerie, die jedoch den Charakter der Schriftzeichen ebenso verheimlicht wie den Inhalt der Texte (Dokumente), die es abzuschreiben gilt. Wir erfahren gegen Ende, daß die Dokumente, die Vasja in Verzweiflung getrieben haben, weder sonderlich eilig noch sonderlich bedeutend gewesen sind. Das Feld wird durch eine Schreibsemantik abgesteckt, die die Grundlexik *pisat'* etc. überschreitet und mit Synonymen, Metaphern, Metonymien und Wortspielen arbeitet. Alles läuft darauf hinaus, den Satz "Вася водит сухим пером по бумаге" als mehrfach kodierten, metaphorischen zu lesen.

Über die Verbindung "bumaga"/"bumažnik" ("bumažka") wird eine Verknüpfung des sentimental Liebesgeschehens mit der Schreibhandlung suggeriert, die von der Metapher des zitierten Satzes zunächst wegführt, d.h. sie legt eine bestimmte Auslegung dieser Metapher nahe. Diese scheint eine erotische, genauer eine sexuelle Konnotation anzunehmen. Mit Syntagmen wie "vodit suchim perom po bumage"; "spešit napolnit' bumagu"; "razvertyvaet belye stranicy" und die Auslassung bzw. das Verschweigen des erwartbaren Lexems "černila" wird die Metapher Tinte – Samen und damit die Deutung der Schreibhemmung als Impotenz nahegelegt. "Pero" hat folglich eine phallische Konnotation.¹⁰ In der so

¹⁰ J. Klotz interpretiert deshalb den Satz "Аркадий схватил его за руку и вырвал перо" (554) als Kastrationsversuch. (Klotz, 16)

gelesenen Metapher wird die Geschichte des doppelten Scheiterns Vasjas auf den Punkt gebracht. Seine Impotenz gegenüber dem Meister, "mastak", hat jene gegenüber der Braut zur Folge. Da er seine Pflicht nicht erfüllen kann, scheitert er sozial und ist nicht in der Lage, eine Ehe einzugehen etc. Diese Deutung der Metapher wird durch die Entdeckung eines Wortspiels unterstützt, das den Prozeß des fristgerechten Abschreibens der Dokumente betrifft. Das Spiel, das eine weitergehende Interpretation provoziert, entwickelt sich auf dem Wortfeld von "srok", "uskorit' pero", "otsročka", "stročit' perom" und läßt sich als Anagramm bzw. Paronomasie bestimmen.¹¹ Der drohende Abgabetermin, "srok", verlangt Methoden der Beschleunigung des Abschreibens: "uskorit' pero", "spešit' napolnit' bumagu" (vgl. auch "ты перепишешь к сроку" (539); "слушай, Вася, ускори перо" (538); "в крайнем случае можно даже ускорить перо" (536) oder aus Vasjas Sicht: "я ускорил перо" (551) und am entscheidendsten: "Наконец, я ускорил перо" (554) – Dostoevskij hat "uskoril" eigens hervorgehoben –). Aufschub, "otsročka", der gewahrt werden muß, und das Aufschieben der Kopierarbeiten, das sich Vasja gestattet (bevor er in Panik gerät), bedeuten auch, daß das Original nicht einzuholen ist. Inbezug aufs Original ist der Abschreiber immer verspätet, immer Epigone. Es gibt nur eine Möglichkeit, die Verspätung, die Verspätetheit zu kompensieren, nämlich die eines abweichenden Verhaltens gegenüber der Vorlage, wie es das der hier beschriebenen Beschleunigung ist. Frist/Aufschub und Beschleunigung spiegeln sich anagrammatisch ineinander: "srok"/"otsročka" und "uskorit'". Das "skor" schreibt sich dem "srok" ein, um ihm seine Geltung zu nehmen. Der Kampf des immer verspäteten Kopisten gegen seine Verspätetheit wird nicht nur durch die Metapher der 'beschleunigten Feder', die eine Geste der Abwehr verbirgt, sondern auch durch die damit verknüpfte der 'trockenen Feder' dargestellt, die aus dem Wortspielfeld herausführt und eine etwas umständliche Auslegung verlangt. Die Beschleunigung des Schreibaktes, die auf einen Zeitpunkt zustrebt (den der Abgabe des Schreibprodukts), ist zugleich das Scheitern (das Versäumnis, die Feder in die Tinte zu tunken). Das Erreichen des Ziels wird durch die beschleunigte Anstrengung ("uskorit' pero", "spešit", "spešit napolnit' bumagu"), die auf den zeichensetzenden Stoff verzichtet, verhindert. Die Eile des Schreibakts endet in der Trockenheit des Schreibinstruments, die Seiten bleiben weiß, unbenetzt und unbezeichnet. Die "bumaga", das weibliche Gegenstück zum phallischen "pero", wird mit nichts gefüllt. So wie die "bumaga" unfertig bleibt, bleibt es der "bumažnik". Zu "bumaga" – "bumažnik" entsteht durch das Suffix "-ik" eine Bezieh-

Als von der phallischen Konnotation der Feder wegführend ließe sich die von Osip Mandel'stam erfundene ingenieure Metapher "перо – кусочек птичьей плоти" zitieren. (*Razgovor o Dante*, 1971, 407)

¹¹ Auf den ludistischen Zusammenhang von "otsročka" und "stročit' perom" hat bereits Susi Kotzinger hingewiesen. (Kotzinger, 1988, 77)

ung zu "amurčik-čepčik", zumal der "čepčik" in eine "bumaga" gehüllt wird, was ausführlich geschildert wird: "Мадам Леру взяла лист тонкой-тонкой бумаги, /.../ бумага с завернутым чепчиком" (529). Der "bumažnik" wird durch den in eine "bumažka" gewickelten "lokon" vertreten. Es entsteht eine Beziehung "lokon"/"pero" und "bumaga"/"bumažka". Das Paar "bumaga"/"bumažnik" ließe sich ersetzen durch dasjenige von "pero"/"bumažnik". (Als Behältnis hat "bumažnik" die Konnotation des weiblichen Geschlechts.) Das Papier, das nicht mit feuchten Zeichen gefüllt werden kann, dokumentiert die Unmöglichkeit der Ehe ebenso wie die nicht zu Ende gefertigte Brieftasche. Die Locke im Papierchen gewinnt damit einen komischen Aspekt (der den des sentimentalistischen Zitats überdeckt): es ist die symbolische Darstellung wider Willen der nicht zustande kommenden Verbindung – sozusagen in Verkehrung der Attribuierung.

Die Unterschrift auf der Neujahrsgratulation, auf deren persönlicher Ausführung Vasja insistiert, ist der einzige Text, dessen Inhalt wir erfahren, allerdings auch nur indirekt, denn der Namenszug selbst wird vom Erzähler nicht nachbuchstabiert. Er hätte lauten müssen: "Василий Петрович Шумков". Mit anderen Worten: auch hier versagt sich der Erzähler, den Namen seines Helden in der Gänze zu nennen. Es heißt lediglich: "/.../ перед ним [Аркадием] мелькнула собственная подпись Васи Шумкова!" (542). Arkadij, der Doppelgänger, kann Vasjas Namenszug, d.h. seinen "počerk" annähernd imitieren: "Да ведь я, знаешь, твое имя ужасно как похоже подписываю и завиток такой же делаю, ей-богу" (537). Es bleibt jedoch ein Rest der Nicht-Übereinstimmung, der die Spaltung beschreibt und dem sich die Doppelgängerei verdankt. Arkadij beklagt sie: "Зачем это у нас не одинаковый почерк?" (535). Seine Handschrift wäre als "čužaja ruka" (537) zu erkennen gewesen, d.h. der "počerk" steht für Unverwechselbarkeit und für Identität.¹² Wegen seines "počerk" wird Vasja von seinem Vorgesetzten vor allen anderen ausgezeichnet: "отличил в нем талант" (559), was Arkadij wie folgt kommentiert: "Во всем Петербурге не найдешь такого почерка, как твой почерк" (522). Julian Mastakovič geht es bei Vasjas "počerk" um die absolute und genaue Wiedergabe vorgelegter Texte: "У тебя в пере ему всего более нравится четкость!" (538). Eine nur ein einziges Mal erwähnte andere Autorität hebt dagegen auch die Schönheit der Schrift ("krasivo") hervor. Vasjas "počerk" erhält die Note des Kalligraphischen. Es wird ihm eine Schönschriftbeherrschung zugeschrieben, die als vorbildlich bezeichnet wird, als Muster, nach dem Kinder die Kalligraphie erlernen können: "Ведь это Скороплетин только любит, чтоб было четко и красиво, как пропись, чтоб потом как-нибудь зажилить бумажку да детям домой нести переписывать /.../ А Юлиан Мастакович только и говорит, только и требует: четко, четко и четко!" (538). Mit dieser muster-

¹² wie S. Kotzinger interpretiert

gültigen kalligraphischen Begabung hat Vasja eine singuläre Stellung gegenüber den Kopisten.¹³ Arkadij nennt ihn "выше всех поэтов" (527).

Die Prädikate "poët", "krasivo", "talant" verschieben das semantische Feld des Kopierens, indizieren dessen metaphorische Qualität. Taucht hier etwa unter der Kopistenfigur die Gestalt des romantischen Künstlers auf, der im Konflikt zwischen Kunst- und Lebensanforderung scheitert? Das Abschreib-/Kopierversagen als Metapher für das Schreiben, als Zeugen und Gebären eines eigenen Textes? Daß das Kopieren bei Dostoevskij immer auch Metapher für das künstlerische Schreiben ist, der Kopist für den Schriftsteller steht, zeigen andere Texte.¹⁴ Aber hier erhält die Metapher eine zusätzliche Nuance. So ist das Schreiben mit trockener Feder noch einmal zu interpretieren ebenso wie die Darstellung des Zustandes, in dem sich der Schreiber befindet, und den Arkadij ausdrücklich als Nicht-Starrkrampf bezeichnet "это не столбняк" (554). Das manifeste Schreibthema verbirgt ein Anathema: der Kopist den Schriftsteller. Der Abschreiber, der als Nachschreiber zum Doppelgänger des Vorschreibers wird, zu seiner Kopie (vergleich den Topos der Verwechselbarkeit

¹³ Für Kotzinger ist die Kalligraphie Annäherung an die Norm der Schönschrift und bedeutet damit gerade den Verlust der Persönlichkeit des Kalligraphen: "Seine Persönlichkeit wird hinter den unendlich reproduzierten, genormten Schriftzeichen unsichtbar (80). Wie aus der Analyse einiger Seiten der *Černoviki* von Dostoevskij hervorgeht, die P. Torop und K. Baršt angestellt haben (K. Baršt/P. Torop, 1983, 135-152), spielt die Kalligraphie in der Gestaltung der Seite neben den Zeichnungen eine zentrale Rolle. Der kalligraphische Buchstabe hat Selbstreferenz, so wie das Bild (neben anderen Referenzen) Selbstreferenz hat, besonders das Bild mit Ornamentcharakter, z.B. die gotischen Fenster und die Gesichter mit stark ornamentalen Zügen, die Dostoevskij auf den Seiten der *Černoviki* versammelt. Die kalligraphischen Einzelbuchstaben und kalligraphisch gestalteten Wörter treten neben die "obrazy". Im Kontext der "obrazy" und in der kalligraphischen Präsentation gewinnen auch die Wörter eine neue Dimension: die einer Bildgestalt. Die Kalligraphie erscheint als eine Zeichensetzung besonderer Art. Durch seine Zugehörigkeit zum Bereich des Ornaments erlaubt der kalligraphische Buchstabe eine Gestaltung, die aus der reinen Typik herausführt. Das heißt, der Bereich des genormten Schriftzeichens kann immer überschritten werden durch eine ornamentale Invention, aber auch durch Mischung und Kombination. Letzteres gilt für Fürst Myškin, der als Kalligraph zwischen Imitation und Artismus steht. Myškin sagt von sich selbst: "А почерк превосходный. Вот в этом у меня, пожалуй, и талант; в этом я просто каллиграф" (33). Myškin ist nicht nur Kalligraph, sondern auch Schrifttypenimitator, er mischt Schrifttypen und Schriftsysteme: "Я перевел французский характер в русские буквы" (38). Der General kommentiert: "Вы...не просто каллиграф, вы артист" (39) oder "Ого – вскричал генерал смотря на образчик каллиграффии...да ведь это пропись! Да и пропись то редкая!... Каков талант!" (38). Dieses Lob bezieht sich auf die gelungene Nachahmung der Schrift des "Iumen Pafnutij" aus dem 14. Jahrhundert.

¹⁴ Im Verhältnis von Goljadkin staršij, der als "nastojščij" und "original" und Goljadkin mladšij, der als "kopija" und "poddel'nyj" bezeichnet wird, ist der Kopist, der seinerseits kopiert wird, Metapher für Autor, bzw. Schriftsteller. In *Bednye ljudi* wird neben der Semantik von "perepisat'" die Semantik von "sočinit'" entwickelt: "Činit' pero", "sočinit'", "čín", "činovnik". "Perepisat'" läßt sich sowohl für *Dvojniki* als auch für *Bednye ljudi* metatextuell interpretieren, als 'Abschrift' eines Prätextes.

von Kopie und Original in *Dvojniki*) und der gehalten ist, eine Abschrift ohne Zutaten herzustellen, revoltiert. Er will den fremden Text nicht abschreiben und verweigert sich der Tinte, die seine Feder befeuchten würde: den fremden Samen will er nicht in seinen Text einfließen lassen, sondern will für sich schreiben aus eigener Kraft, aus eigenem 'Saft'. Sein Ausdruck ist der Eindruck ins Papier ohne Vermittlung eines Stoffes. Versucht der Schreiber Vasja seine eigene Spur zu hinterlassen, indem er – vielleicht mit unsichtbarer Tinte ("simpatičeskie černila"¹⁵), in Geheimschrift – ein Kryptogramm herstellt? Oder läßt sich umgekehrt interpretieren: das Abschreiben mit trockener Feder bedeutet die Löschung des Originals, sein Ungültig-Machen, seine Nicht-Wiederholung, d.h. gerade die Leugnung der Spur, die entsprechend Jacques Derridas Schriftphilosophie vor jedem Schreiben liegt: "Avant même d'être lié à l'incision, à la gramme, au dessin ou à la lettre /.../, le concept de graphie implique, comme la possibilité commune à tous les systèmes de signification, l'instance de la trace instituée" (Derrida, 1967, 63). Vasja leugnet die Spur auch dadurch, daß er selbst keine hinterläßt. Das trockene Schreiben ist Aufstand gegen den Vater, den Meister des Originals. Der Aufstand ist mit Selbsternennung¹⁶ einerseits und Träumerei andererseits verbunden. Diesen Zusammenhang zeigt Al'fred Bem auf. "Bunt", "samožvanstvo" und "mečtatel'stvo" bestimmen die prominenten Protagonisten Dostoevskijs (Bem, 1938). Der Träumer – Arkadij nennt Vasja "mečtatel'" (446) – ist hier der Schreiber, der einen andern Ort gegen die Tradition erschreiben will, indem er seine 'legale' Herkunft durch Selbsternennung leugnet.¹⁷ Vasja findet sein Alibi, sein Anderswo, indem er nicht abschreibt, sondern eine Botschaft der Weigerung, der Absage ans Vorgegebene signalisiert. Seine völlige Erstarrung, "stolbnjak", erweist sich als Außer-sich-Sein ("Вася, ты на себя не похож", 543), als eine Art Rauschzustand, als künstlerischer Wahn (*furor poeticus*), der ihn aus der Gemeinschaft heraus trägt. Damit ließe sich die sexuelle Metapher umdeuten in eine der künstlerischen Potenz.¹⁸ Die Euphorie des beschleunigten, unsichtbaren

¹⁵ Vgl. A. Achmatovas Schreibmetaphorik: "И просто продиктованные строчки / ложатся в белоснежную тетрадь" (*Творчество*, (1936), 1967, 251); "но сознаюсь, что применила / симпатические чернила, / что зеркальным письмом пишу" (*Поэма без героя*, (1940-1962), 1968, 126).

¹⁶ Vgl. *Dvojniki*, wo die Vater-Sohn-Beziehung als ein Aspekt der Doppelgängerei erscheint. Der 'Sohn', Goljckin mladšij, wird vom Vater, Goljckin staršij, als "samožvanec" bezeichnet (323). Die Vater-Sohn-Problematik ist in das Spaltungsgeschehen selbst verlegt (Lachmann, 1988).

¹⁷ S. Kotzinger sieht den mečtatel'-Typ in *Dvojniki*, *Slaboe serdce* und *Chozjajka* als ohne sozialen Ort, nach außen gerichtet, sich verdoppelnd und spaltend (Kotzinger, 50).

¹⁸ Den Zusammenhang von Inspiration (*furor poeticus*) und 'Tintenlosigkeit' scheint Dostoevskij für seine eigene Schreibpraxis herzustellen: "Светлые мысли бросаются из меня на бумагу" (Brief 20.10.1846, *PSS*, 28a, 131) und "пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души" (Brief 1.2.1847, ebd. 137-140).

Schreibens mündet in Ekstase, eine Ekstase freilich, die kippt. Ihr Komplement nämlich ist die Ohnmacht, "obmorok" (549), vor der Übermacht der Tradition, die ihm die eigene Schriftfrucht versagt. In der Ohnmacht, von der der Text erzählt, gewinnt die Metonymie des "slaboe serdce" eine neue Dimension, die die sentimentalistische Konnotation fast unkenntlich macht. Das Herz ist schwach, weil es dem starken Vater gegenüber versagt: "Он /Вася/ показал на сердце. С ним сделался обморок" (549). In Arkadijs Kommentar wird die Herzensschwäche mit der Träumerei verbunden: "Ты непростительно слаб" und "мечтатель" (446).

Schuld ("grech") und das Gefühl, ein Verbrechen ("prestuplenie") begangen zu haben, empfindet er, der Aufrührer, Träumer und Usurpator, gegenüber dem Vorbild, das er vergebens auszustreichen versucht. Das heißt, der Text, wie die divergierenden Auslegungsansätze zeigten, deutet ein Gelingen ebenso an wie ein Versagen.

Die Pflichterfüllungsparanoia, die Schuld erfahrung gegenüber dem übermächtigen Vater einerseits und die Hybris der Verweigerung andererseits bekunden beide die Angst vor dem Einfluß, die Harold Bloom die "Anxiety of Influence" nennt (Bloom, 1973). Über die Metapher der Tinte (Samen in doppeltem Verständnis: sexuell und kreativ, oder auch Stoff, der mittels der Feder die Zeichen produziert, die die Kontinuität einer Kultur sichern und ihre Tradition weiterschreiben) läßt sich dieser Zusammenhang herstellen. Die unbefeuchtete Feder, die nicht ins Tintenfaß taucht, wo die vorgegebenen Zeichen gespeichert sind, illustriert nachgerade die Verweigerung des Einflusses, "vlijanie". Die von Bloom angeführte Etymologie läßt sich als semantischer Hintergrund für die von Dostoevskij entfaltete Schreibmetaphorik einsetzen: "'Influence' in the occult and astral sense was believed to be an invisible yet highly palpable fluid pouring onto men from the star-world, a word obviously of potencies and not of mere signs. 'Influence' began then metaphysically as a wholly materialistic though occult concept" (Bloom, 1975a, 101). Die Tinte restituiert diesen materialen Aspekt, sie ist zugleich Metapher und Realisierung einer Metapher. Der Begriff "Influence" erhält die Bedeutung von Macht-Haben über jemanden, bleibt aber zunächst an seine eigentliche literale Bedeutung "inflow" (Hineinfluß/Hineinfließen) gebunden (Bloom, 1973, 26). Descartes hat den negativen Aspekt "of Poetic Influence, of influenza in the realm of literature, as the influx of an epidemic of anxiety" eingebracht (1973, 38/9). Die widersprüchliche Koalition von "Influence", "anxiety of Influence" und "defense against Influence", die Bloom als konstitutiv für ein und denselben Prozeß erklärt, lassen sich in Vasjas Schreibqual erkennen: tatsächliche Abhängigkeit von der Vorlage, angstvolle Unterwerfung und Verweigerung. Das Vorgegebene ist auch das Aufgegebene, das zugleich verpflichtet und den Nachkommenden bedroht. Das Vorgegebene – die Originalschriften –, das Aufgegebene – die Herstellung der genauen Kopien –, verbildlichen diesen Sachverhalt. Die Tra-

dition wird durch den Meister (Mastakovič) verkörpert, der damit zugleich der Ursprungslose, der Schöpfer ist. Die Erfahrung des Nachkommenden, des Sohn-Seins, des Verwiesen-Seins auf immer schon aufgeschriebene, vorgeschriebene Texte kollidiert mit dem Wunsch, selbst ursprünglich, Quelle und Beginn zu sein. Bloom spricht von "Self-Begetting" (Bloom, 1973, 20f.). Vasjas trockenes Schreiben ist eine Art Selbstbefruchtung; ohne sich der Tinte, der fremden Zeichen, d.h. des fremden Samens zu bedienen, trägt er die Zeichen in sich selbst ein. Die "bumaga" steht dabei für den eigenen Schoß.¹⁹ So ist sein unsichtbarer Text Resultat einer Abwehr des Vaters, des Gesetzes, deshalb empfindet er Schuld. Sein "bunt", sein "samozvanstvo" wenden sich auch gegen die Tradition als eine Last toter, gesetzter Bedeutung. Die vorgegebene Bedeutung nimmt dem Nachfolgenden durch den Zwang zur reinen Wiederholung die Vitalität. Gegen die Bedrohung durch die toten Bedeutungen werden Strategien der Abwendung, Wegwendung und Abweichung eingesetzt: Die Tropen. "...the trope defends against literal meaning in the same way that psychic defenses trope against death. Literal meaning, where belatedness is so acute in poetic consciousness is synonymous with repetition-compulsion, and so literal meaning is thus seen as a kind of death, even as death itself seems the most literal kind of meaning." (Bloom, 1975a, 90).

Daß die Abhängigkeit von den Vorläufern, bzw. von dem Vorläufer: Gogol', hier die Sinnfolie ist, braucht nicht eigens betont zu werden. Die "Wir-kommen-alle-aus-Gogol's-'Mantel'-Formel beschreibt diese literarische 'Einfluß'-Situation.²⁰ Einfluß und Abwehr bestimmen das Verhältnis des Späteren (Verspäteten) zum Vorläufer, wobei dessen Spuren sowohl verdeckt als aufgedeckt werden. Als Abwehrtropen sind auch die parodistischen Verfahren zu betrachten, die Jurij Tynjanov in *Gogol' i Dostoevskij* untersucht, und an denen er seine Parodie-Theorie – die eine Theorie der Intertextualität enthält – entwickelt (Tynjanov, 1969). Alle Verfahren der Überbietung, Transformation und Umsemantisierung (wie sie die Metaphern, Anagramme, Paronomasien, Palindrome etc. darstellen) haben neben ihrer textimmanenten Funktion eine Dimension der Abwendung oder Wegwendung vom Vorläufertext. Sie fungieren als intra- und als intertextuelle Tropen. Umsemantisierung und Überbietung als Abwehr bedeuten immer auch und notwendig Mißverstehen der Vorlage, deren Verdrehung und Verstellung: "Every strong poet caricatures tradition and every strong poet is then necessarily mis-read by the tradition that he fosters" (Bloom,

¹⁹ Vgl. die Metapher bumaga-Schoß: "/.../ уткнул в бумагу свою победную голову /.../" (Dostoevskij, *Dvojniki*, 1956, 260).

²⁰ Andrej Belyj transformiert die Formel in eine biologische Metapher. In *Masterstvo Gogolja* heißt es über seine eigene Abhängigkeit vom Meister: "ряд фраз из 'Ш[инели] и Н[оса] – зародыши, выступающие в фразовую ткань Петербурга" (*Masterstvo Gogolja*, (1934), 1969, 304)

1975b, 103)²¹. Die Umsemantisierung aber setzt, und das ist der zentrale Punkt, die vorgefundene Bedeutung in Bewegung.²² Ein Text wie *Slaboe serdce*, der mit einer Vielzahl von manifesten Zeichen arbeitet, die als Referenzsignale auf und gegen Gogol' gerichtet sind, inszeniert die Abwehr auf zwei Ebenen: als Thema der Erzählung und als Spiel mit Verfahren des Vorgängers. "Literal meaning" ist die vorgegebene Bedeutung, sie kann nur durch Tropen zerstört werden. Die Weigerung, das Vorgegebene zu wiederholen, kommt einem Abwehrmechanismus gleich, der apotropäisch wirkt. Deswegen läßt sich sagen, daß das **tin-tenlose Zeichen-Setzen einer Löschung der Vorlage gleichkomme**. Das heißt, Dostoevskijs Text, der weder ein Text des Scheiterns ist, noch sich dem Vorgänger verweigert, funktioniert über Umbesetzungen, Neubesetzungen und Verschiebungen. Diese führt er, der Autor, gegen seinen scheiternden Helden, mit seinem eigenen Text vor. Dostoevskij entwickelt über die Geschichte des mißlingenden Aufbegehrens und mit Hilfe der Metapher als Trope der Abwehr einen Text, in dem Gogol' weiter- und umgeschrieben wird (mit Hilfe auch all jener Zeichen, die andere Interpretationen des Schreibdramas suggerieren, die Kreuzung mit der sentimentalistischen Folie, die reine Tabu-Schicht etc.). "The *clinamen* or swerve is necessarily the central working concept of the theory of Poetic Influence, for what divides each poet from his Poetic Father (and so saves, by division) is an instance of creative revisionism. /.../ The poet so stations his precursor, so swerves his context, that the visionary objects, with their intensity fade into the continuum." (Bloom, 1973, 42). Und: "*Only a poet challenges a poet as a poet, and so only a poet makes a poet. To the poet-in-a-poet, a poem is always the other man, the precursor, and so a poem is always a person, always the father of one's Second Birth. To live, the poet must misinterpret the father, by the crucial act of misprision, which ist the re-writing of the father.*" (Bloom, 1975b, 19). Und noch expliziter: "'Influence', substituting for 'tradition', shows us that we are nurtured by distortion, and not by apostolic succession. 'Influence'

²¹ "/.../ trope and defense are held together in the verbal image /.../, and every intra-textual image is necessarily what I have called a 'revisionary ratio', measuring the relationship between two or more texts". (Bloom, 1975a, 65). Für diesen Aspekt hebt Bloom eine Einsicht hervor, die er dem Kabbalisten Cordovero verdankt: "This is to say, in literary terms, that the initial trope or image in any new poem is closely related to the hidden presence of the new poem in its precursor poem." (66)

²² "The great lesson that Kabbalah can teach contemporary interpretation is that meaning in belated texts is always wandering meaning, even as the belated Jews were a wandering people. Meaning wanders, like human tribulation, or like error, from text to text, and within a text, from figure to figure. What governs this wandering, this errancy, is defense, the beautiful necessity of defense. For not just interpretation is defense, but meaning itself is defense, and so meaning wanders to protect itself. In its etymology, "defense" refers to "things forbidden" and to "prohibition", and we can speculate that poetic defense rises in close alliance with the notions of trespass and transgression, crucial for the self-presentation of any new strong poet" (82)

exposes and de-idealizes 'tradition', not by appearing as a cunning distortion of 'tradition', but by showing us that all 'tradition' is undistinguishable from making mistakes about anteriority. /.../ Strong poets must be mis-read /.../" (Bloom, 1975a, 103). *Slaboe serdce* ist ein Text über die Wiederkehr des Vorläufers und den Versuch, diese Wiederkehr zu verhindern. Die Erzählung demontiert das Schicksal ihres Protagonisten, die Auflehnung gegen den Vater als Ende des Sohns durch die Meisterschaft ihrer gegen Gogol' gewendeten Tropen. Die Schreibmetapher läßt sich durch eine solche Lesart nicht mehr als einfach-kodiert bestimmen, da sie sich in ihrer dezentrierenden Bewegung (die für die Dezentriertheit der semantischen Struktur des Gesamttextes steht) einer Sinneinkreisung verweigert. Dies trifft gerade dann zu, wenn die Schreibmetapher als apotropäische Trope gegen den "Einfluß" gelesen werden kann. Es ist mit anderen Worten die Trope eines Sich-Wegdrehens, eines Sich-HerauslöSENS aus einem vorgefügten Sinnzusammenhang.

Ob der Wahnsinn als Scheitern im genannten Sinn, oder als *furor poeticus* verstanden werden kann, entschlüsselt und verschlüsselt die zweite große Metapher des Textes, die das stärkste kryptische Potential enthält: die Vision Arkadijs am Ende der Erzählung, die eine geheime Erkenntnis verbirgt, oder besser, die eine plötzliche Erkenntnis verheimlicht. Die Schlußszene, in der die Geheimnisstruktur ihren Höhepunkt findet, gibt allerdings keinerlei Aufschluß darüber, ob die Tintenmetapher, d.h. die Schreibmetapher richtig gelesen worden ist, vielmehr stellt sie die Frage nach der richtigen Lösung selbst in Frage. In der Schlußszene wird auch das Wortfeld des Verbergens und Entschlüsselns, allerdings auf sehr indirekte Weise, noch einmal aufgenommen. Die Schlußvision verleiht dem Text insofern ein andere Dimension, als sie in Form eines Quasi-Epilog das Schreib- und Scheiterdrama aus der zeitlichen Distanz entwirft (aus der Perspektive Arkadijs) und gleichzeitig eine Nachgeschichte erzählt, die gewissermaßen wieder auf eine falsche Fährte lenkt, die des sentimentalistischen Liebes- und Seelendramas. Auch der Charakter des Visionären, das eine Art Evidenzerlebnis oder eine Art mystischer Entrückung zu garantieren scheint, unterscheidet sich von den Extremzuständen, von denen der Text zuvor erzählt hat (Starrkrampf, Weinen, ekstatisches Schreiben, Entzücken), durch die Ruhe der inneren, bzw. äußeren Schau. Daß Dostoevskij solche kognitiv-mystischen Erfahrungen mit Petersburg und insbesondere mit den abendlichen Stunden dort verbindet, hat Vladimir Toporov eindrücklich hervorgehoben (Toporov, 1973, 97). Die Stadtvision²³, die Arkadij die Augen für eine unaussprechliche Wahrheit

23 "Были уже полные сумерки, когда Аркадий возвращался домой. Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догорающей в мглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными

öffnet, ist fast wortlaut-identisch mit einer Passage aus den *Peterburgskie snovidenija*²⁴ und hat Entsprechungen, insbesondere was die Erfahrung des

мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жилищами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их приютами нищих или раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он поблелел и как будто прозрел во что-то новое в ту минуту..." (360f).

24

"Помню, раз, в зимний январский вечер, я спешил с Выборгской стороны к себе домой. Был я тогда еще очень молод. Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в иглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вслухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жилищами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу. Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе не знакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще бессмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование..."

Donald Fanger kommentiert in seinem Buch *Dostoevskij and Romantic Realism* (Fanger, 1965, 168) die Übereinstimmung der beiden Textstellen, die immerhin dreizehn Jahre auseinanderliegen, wie folgt: "In both contexts, the vision is mystical, its essence seems to lie in the intuition of a new dimension to the city – its discovery explains to Arkadij, why his friend has gone mad and plunges him into gloom; for the young Dostoevskij it marks his birth as a writer. A weak heart is overwhelmed to discover, that life is more terribly strange than fiction, but to the writer that discovery is the foundation of his art. The city is a microcosm; it is 'this whole world with all its inhabitants, strong and weak.' Its life, by any ordinary standards, is a dream – just as literarily and just as tragically as the romantic critics saw its portrait in Calderon's play *La vida es sueño*..."

Phantasmagorischen angeht, in *Podrostok, Prestuplenie i nakazanie* und *Zapiski iz podpol'ja*.²⁵

Zum "Petersburger Text"²⁶ im Verständnis Jurij Lotmans gehört das Geheimnis neben der "teatral'nost'", "prizračnost'" und "iskustvennost'" (Lotman, 1984, 37). In den *Peterburskie snovidenija* sagt Dostoevskij nach der unten zitierten Petersburg-Vision: "Я страшный охотник до тайн. Я фантазер, я мистик... Петербург... для меня всегда казался какою-то тайною" (PSS, Bd.19, 68f.) und "как будто прозрел во что-то новое по каким-то таинственным знакам" (69). Dies gilt für Arkadij, von dem es heißt "on ponjal", "uznal", "prozrel", und dem ein "горячий ключ крови" (561) ins Herz schießt. Es ist die Zeit der Abenddämmerung, die Zeit einer Außerzeitlichkeit, die das mythische Denken, "mifomyšlenie", begünstigt, ja in Gang setzt (Toporov, 1973, 97). Als sich vor Arkadij der Petersburg-Mythos entfaltet, ist es Abend: Das mythische Denken tritt an die Stelle des sinnsuchenden Denkens, das modellierende an die Stelle des konstruktiven. Der Mythos modelliert das Geheimnis, aber er gibt es nicht preis.

Die plötzlich entstandene, künstliche Stadt, die ihre Geschichtslosigkeit, ihre Leere durch Mythenschöpfung füllt, entwirft neben den euphorischen Bildern ihrer Entstehung immer auch solche ihres Untergangs. Es ist das Wasser, die Neva, das die künstliche Stadt aus Stein bedroht. Wenn Arkadij an der Neva seine Sinnschau erlebt (Neva konnotiert Verheerung durch "navodnenie" und den Wahnsinn des kleinen Evgenij aus *Mednyj vsadnik* usw.), dann ist die Utopie der neuen Stadt, die sich in seiner Vision aus Rauchsäulen vor ihm gigantisch auftürmt, die Wiederholung des Oxymorons des versteinerten Sumpfes: "Болотный кряж окаменел".²⁷ Der versteinerte Sumpf erscheint in Arkadijs Vorstellung als versteinertes Rauch: "stolpy dyma". Aber die Vision wiederholt nicht nur das Oxymoron, sondern auch eine Legende, die V. F. Odoevskij einem alten Finnen in den Mund legt.²⁸ Nach der Legende des Finnen – es bedarf immer

²⁵ ".../ имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре." (*Zapiski iz podpol'ja*, 1956, t.IV, 136); ".../ считаю петербургское утро /.../ чуть ли не самым фантастическим в мире ... Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметься с туманом и исчезнет как дым ..." (*Podrostok*, 1957, t.VIII, 151)

²⁶ In Toporovs Untersuchung des 'Petersburger Textes', zu dem auch *Staboe serdce* gehört, wird eine Rhetorik-Stilistik vorgestellt, die zentrale Verfahren beschreibt (Toporov, 1984, 4-29).

²⁷ Vgl. V. Romanovskij, *Peterburg s admiraltejskoj bašni*. In: *Sovremennik*, 1837, Nr. 5, 292, zit. nach Lotman (Lotman, 1984, 33).

²⁸ Zit. nach Lotman (Lotman, 1984, 37), aus V.F. Odoevskij, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2, Moskva 1981, 146: *Povest' "Sil'fida"*, publ. 1837 in *Sovremennik*, 5).

Hier ist anzumerken, daß zur Petersburg-Mythologie Gogol's und Dostoevskijs auch die Tradition mündlicher Petersburg-Literatur gehört. (Lotman, 1984,39)

eines Außenbeobachters, daher schafft sich die theatralische Stadt ihre "zritel" (Lotman, 1985) – gelang es bei der Gründung Petersburgs nicht, Steine auf den Grund zu legen, der Sumpf verschlang sie, saugte sie auf, die Stadt versank, ehe sie entstanden war. Der Zar legte nun selbst Hand an: "Начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю".²⁹

Die auf Luft gebaute Stadt ist eine Stadt ohne Fundament, ein "prizračnoe, fantasmagoričnoe prostranstvo" (Lotman, 1984, 37). Bei Dostoevskij erhebt sich die Luft- und Rauchsäulenstadt über der bekannten Stadt, eine unwirkliche neue über einer älteren unwirklichen Stadt.³⁰ Die semantische Reihe "vozduch", "par" und "dym", die eine metaphorische Materialisierung des "fantastičeskoe", "volšebnoe", der "greza" und des "son" bewirkt, steht der Reihe "ponjal", "uznal", "prozrel" entgegen. Der Doppelgänger, das alter ego, hat die utopische Vision eines Textes ohne Antezedens oder aber die Einsicht in den utopischen Charakter der Ursprungslosigkeit eines Textes (und dies in einem Text, der, wie alle des Frühwerks Dostoevskijs, die Auseinandersetzung mit den Prätexten eindringlich vorführt). Das heißt, der Text entwirft aus sich sein Gegenmodell als Utopie. Die neue Stadt in der Luft, die fundamentlose, geschichtslose Stadt läßt sich hier in Analogie setzen zum neuen vaterlosen, traditionslosen Text, zum selbsternannten Text, der eine Identität usurpiert, zum Text in der Luft, zum ortlosen Text, der sich auflöst. Das Thema/Anathema des ursprungslosen Textes – Produkt eines "mečtatel" und "samozvanec" – die bereits in der Schreibmetapher verborgen war, wird somit in der Schlußvisionsmetapher noch einmal aufgenommen.

Die Sinnverbergung durch Anagrammatisierung, Metaphorisierung, Homöoteleuton, Synonym, Homonym und Palindrom, die sich an bestimmten Stellen vedichtet, durchzieht als Strategie den gesamten Text. Es sind dies Relationen über Distanz, die durch Kombinatorik und Umkodierung erst zustandekommen, und Beziehungen, die durch direkten Kontakt der Zeichen sich herstellen. Aber auch dies ist noch nicht die Sinngestalt, die durch die Verkleidung hindurchtritt. Das Schreibthema ist manifest, doch es hat zugleich eine latente anathematische Dimension – das Schreiben fungiert als Metapher für das Schreiben. Es entsteht so eine Art Sinnstaffelung, die die Hermeneutik des vierfachen Schriftsinnes nahelegen würde, ginge es nicht gerade um ein Unterlaufen dieser Hermeneutik durch den Entwurf einer Sinnchimäre, die die Pointe der Erzählung zu sein scheint. Das Geheimnis liegt im Aufschub der Entzifferung.

²⁹ Zit. nach Lotman, 1984, 37.

³⁰ J. Klotz interpretiert das Entstehen und Verschwinden als "Metapher für die Strukturiertheit und Funktionsweise eines Krytogramms". (Klotz, 19)

Die Sinnschau Arkadijs, die kognitiv-mystische Züge trägt, operiert mit einem Geheimnissignal: "gorjačij ključ krovi" (560). Es bietet sich an, "ključ" als Homonym zu lesen und zwei Bedeutungen des Lexems: "Schlüssel" und "Quelle" zusammenzuschließen. Damit wird die Analogie "ključ krovi"/"ključ šifra" möglich. Das Homonym als Verfahren ließe sich neben das Anagramm, das Synonym und das Palindrom rücken. Damit könnte man die obige ambivalente Interpretation als Frage reformulieren: verschafft der Schlüssel, der Blutquell im Herzen, Arkadij Aufschluß darüber, daß es Originalität ohne Quelle nicht geben kann? Oder umgekehrt: erschließt sich Arkadij die Einsicht, daß sein Freund an einem Übermaß an Glück zugrundegegangen ist, das er nicht zu ertragen imstande war? Welches Glück ist gemeint? Das Liebesglück oder das Glück des eigenen unsichtbaren aus der Abwehr des Einflusses des Vaters hervorgegangenen Textes, der eigenen Originalität? Erkennt Arkadij also, daß ein echter Dichter entstanden ist?³¹ Wozu dient der "ključ"? Der Schlüssel steckt im Text – als reiner Signifikant – in Gestalt seines Homonyms. Er schließt nichts auf, das Geheimnis bleibt und wandert im Text.

Wie die Stadt, die auftaucht und verschwindet, taucht der Sinn auf und verschwindet. Er ist Trugsinn, das simulacrum eines Sinns. Der Text 'ent-deutet' sich selbst. Eine Art "unwiderrufliche Zerstreuung des Sinns" (Baudrillard 1982, 306) setzt ein. Die Textzeichen erweisen sich als unverfügbar. Den Prozeß der Deutung, auch derjenigen Zeichen, die der Text selbst als Spuren ausgelegt hat, als den einer Sinnidentifizierung zu verstehen, ist ein Trugschluß. Denn es handelt sich nicht um einen Sinn, der in Umlauf gesetzt, versteckt, zerlegt wurde, um wiedergefunden und zusammengesetzt zu werden. Es geht nicht darum, daß der "Kreislauf des Sinns" (Baudrillard, 319) abgeschlossen werden soll. Die Kryptokodierung ist hier nicht auf einen semantischen Mehrwert aus, auf Sinnakkumulierung. Vielmehr entzieht sie sich einer deutenden Disziplinierung, funktioniert wie der poetische Text von dem Baudrillard spricht, "weil in ihm keinerlei Chiffre wiederauffindbar und keine Dechiffrierung möglich ist" (319). Das Anathema, der tintenlose Schreibakt als Verweigerung des Einflusses, verweigert auch den vorgefaßten Sinn.

Es sind nicht Reste und Schlacken eines finiten Sinns, die sich im Leser nach der Lektüre dieses Textes absetzen, sondern eher eine aus den Unentscheidbarkeiten der Sinnrichtungen resultierende Beunruhigung. Es ist die Erfahrung des aufgeschobenen und entzogenen Sinns, der sich anbietet und entgleitet. Die Strategien des Aufdeckens und Verbergens stellen einen Trugsinn, einen Kryptosinn her, der wie der schattenhafte Doppelgänger eines echten Sinns funktioniert.

³¹ Vgl. Fanger, 168.

Der letzte Liza betreffende Satz der Erzählung "чтоб скрыть от людей свое горе" (560) könnte lauten: "чтоб скрыть от людей свой смысл".³²

Die Geheimnisstruktur geht über das, was sie verbirgt, hinaus. Sie gewinnt eine (ephemere) Selbstreferenz. Gibt es ein vorgängiges, prätextuelles Rätsel, das re-präsentiert werden muß (als ein Abwesendes, das in die Re-Präsenz gerückt wird)? Oder handelt es sich vielmehr um ein im Text hergestelltes Rätsel, das sich über das Aufspüren subliminaler Strukturen (Anagramme, Homonyme, lexikalische Isotopien, semantische Ambiguitäten) rekonstruieren läßt? Oder verdrängt der Text sein eigenes Geheimnis und verwandelt damit die manifesten Zeichen in Kryptonyme? Denn wenn die beiden Zentralmetaphern ein Rätsel kryptographieren, das sich als das Verbergen des Geheimnisses der Vater-Sohn-Problematik des Textes thematisieren ließe, dann könnte *Slaboe serdce* als Dostoevskijs 'Schlüsseltext' über seinen Kampf mit Gogol' gelesen werden. Zu einer solchen Schlüssigkeit wird man den Text freilich kaum bringen können. Der Sinn versagt sich wie das Lebensglück, das Vasja beschwört: "Ведь это не химера; наше счастье то ведь не из книжки сказано" (522), er ist eine "chimera", "iz knižki". Und so bleibt der Text ein Geheimnisträger und sein Interpret ein scheiternder Kryptogramm-Jäger.

³² Dies wäre eine Position, die ich auch gegen Juliane Klotz einnehmen würde, die davon ausgeht, daß der an Arkadij vorgeführte "Erkenntnisprozeß" als "'Anleitung' zur hermeneutischen Vorgehensweise des Lesers /.../ zur Erschließung einer kohärenten Sinnstruktur" verstanden werden kann. (20)

Literatur

- Abraham, N./Torok, M. 1979. *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien.
- Achmatova, A. 1968. Poéma bez geroja. *Sočinenija*, ed. G.P. Struve, B.A. Filippov, t.2. New York.
- Achmatova, A. 1967. Tvorčestvo, *Ebd.*, t.1. New York.
- Baršt, K./Torop, P. 1983. Rukopisi Dostoevskogo: risunok i kalligrafija. *Trudy po znakovym sistemam* 16. Tartu, 135-152.
- Baudrillard, J. 1982. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München.
- Belyj, A. 1934. *Masterstvo Gogolja*. Moskva. (Nachdruck: München 1969)
- Bem, A.L. 1938. Gogol' i Dostoevskij. *U istokov poëtiki Dostoevskogo. Dostoevskij. Psichoanalitičeskie čtjudy*. Berlin. (Reprint: Ann Arbor 1983)
- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford.
- Bloom, H. 1975a. *Kabbalah and Criticism*. New York.
- Bloom, H. 1975b. *A Map of Misreading*. New York.
- Butor, M. 1984. *Die Alchemie und ihre Sprache*. Frankfurt/M.-Paris.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris 1967.
- Derrida, J. 1979. *Fors*. Vorwort zu *Kryptonimie*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien, 7-58.
- Dostoevskij, F.M. 1956. Dvojniki. *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t.2. Moskva.
- Dostoevskij, F.M. 1957. Podrostok. *Ebd.*, t.8.
- Dostoevskij, F.M. 1956. Slaboe serdce. *Ebd.*, t.2.
- Dostoevskij, F.M. 1956. Zapiski iz podpol'ja. *Ebd.*, t.4.
- Dostoevskij, F.M. 1985. Pis'ma. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t.28. Leningrad.
- Dostoevskij, F.M. 1979. Stat'i i zametki. *Ebd.*, t.19. Leningrad.

- Fanger, D. 1965. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Cambridge, Massachusetts.
- Gogol', N.V. 1960. Šinel'. *Sobranie chudožestvennych proizvedenij v pjati tomach*, t.3. Moskva.
- Gogol', N.V. 1960. Nos. *Ebd.*
- Hegel, F. 1970. Vorlesungen über Ästhetik. *Werke*, Bd.13. Frankfurt/M.
- Jakobson, R. 1970. Subliminal Verbal Patterning in Poetry. *Festschrift für Shiro Hattori. Studies in General and Oriental Linguistics*. Tokyo, 302-308.
- Ketchian, S. 1974. The Theme of Suggestion in Dostoevskij's 'Slaboe serdce'. *Mnemozina. Studia litteraria in honorem Vsevolod Setchkarev*, ed. J.T. Baer, N.W. Ingham. München, 232-242.
- Klotz, J. 1988. *Intertextuelle und kryptogrammatische Struktur in F.M. Dostoevskijs Erzählung 'Slaboe Serdce'*. Hausarbeit, Konstanz.
- Kotzinger, S. 1988. *Die Semantik des Schreibens bei Dostoevskij*. Magisterarbeit, Konstanz.
- Lacan, J. 1975. *Schriften I*. Frankfurt/M.
- Lachmann, R. 1970. Die Tradition des ostroumie und des acumen bei Simeon Polockij. *Slavische Barockliteratur I*, ed. D. Tschizewskij. München, 41-59.
- Lachmann, R. 1982. Zur Frage einer dialogischen Poetizitätsbestimmung bei Roman Jakobson. *Poetica 14*, 3-4, 278-293.
- Lachmann, R. 1988. Doppelgängerei. *Poetik und Hermeneutik XIII*, ed. M. Frank, A. Haverkamp. München, 421-439.
- Leroux, P. 1842. Du Christianisme. *Revue Indépendante*, Juin.
- Lotman, J. M. 1984. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. *Trudy po znakovym sistemam 18 (Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg)*. Tartu, 30-45.
- Mandel'stam, O. 1971. Razgovor o Dante. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t.2, ed. G.P. Struve, B.A. Filippov. New York.
- Riffaterre, M. 1979. *La production du texte*. Paris.
- Strelsky, K. 1971. Dostoevsky's Early Tale, 'A Faint Heart'. *Russian Review* 30, 2, 146-153.

- Toporov, V.N. 1973. Poetika Dostojevskogo i arhaične scheme mifologičeskogo myšlenija ('Prestuplenie i nakazanie'). *Problemy poetiki i literatury*. Sbornik statej k 75-letiju so dnja roždenija M.M. Bachtina. Saransk, 91-109.
- Toporov, V.N. 1984. Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury. *Trudy po znakovym sistemam*, a.a.O., 4-29.
- Tschižewskij, D. 1966. Gogol'-Studien III. Zur Komposition von Gogol's 'Mantel'. *Forum Slavicum* 12, ed. D. Tschižewskij. München.
- Tynjanov, J. 1969. Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii. *Texte der russischen Formalisten I*, ed. Ju. Striedter. München, 300-371.
- Vinogradov, V.V. 1929. *Evoljucija ruskogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij*. Leningrad.

**DIE PARÓMIE ALS NARRATIVES KRYPTOGRAMM:
ZUR ENTFALTUNG VON SPRICHWÖRTERN UND REDENS-
ARTEN IN A.S. PUŠKINS „HAUPTMANNSTOCHTER“**

1.

Puškins Prosa ist reich an Kryptogrammen. In der *Pik-Dame* hat Lauren Leighton¹ ein frappierendes anagrammatisches Gewebe aufgedeckt, dessen Mittelpunkt ein dekabristisches Kryptonim bildet. Mehr als zehnmals liest Leighton aus zusammenhängenden Passagen das Anagramm *Kontratij F. Ryleev* heraus, den Namen des Dichters, der, nach dem mißglückten Aufstand als Rädelsführer gehängt, im Kreis der zurückbleibenden Freunde mit *Le Pendu* umschrieben, so also genannt wurde wie auch eine wichtige Karte des Tarot und anderer Spiele heißt, die für die Novelle von großer Bedeutung sind.

Die vielfältigen kryptographischen Linien, an denen auch die kabbalistische Zahlen-Logomachie teilhat, laufen in Leightons Rekonstruktion also in einem politischen Thema zusammen, dem Dezemberaufstand und seinem prominentesten Opfer. Dieses kryptische Thema aber kann Leighton nicht in eine engere Beziehung zu der in der Novelle offen erzählten Geschichte bringen. Das „dekabristische Puzzle“ scheint lediglich einer Botschaft des Erinnerns und der Solidarität des an der Revolte unbeteiligten Dichters an die überlebenden dekabristischen Freunde und masonischen Brüder zu dienen. Es ist jedenfalls nicht verbunden mit dem Puzzle der erzählten Geschichte und ihrer Motivation, das zu lösen uns die Novelle aufgibt.

Eine Kryptographie, die durchaus in die Dimension des explizit Erzählten hineinreicht, hat Sergej Davydov² in der *Hauptmannstochter* aufgedeckt. Er rekonstruiert ein Logogramm, das auf der Permutation der Konsonanten *P-L-T* beruht und Motive umfaßt, die in der Geschichte zwischen Grinev und Pugačev eine Schlüsselrolle spielen: *PLaT'e*, das Kleid, das der Vater dem scheidenden Sohn zu schonen aufgegeben hat und das in der Gestalt des *TuLuP*, des Halbpelzes, dem unerkannten Führer durch den Schneesturm geschenkt wird, *PoLTina*, den halben Rubel, mit dem den Führungsdienst zu entlohnen der Diener Savel'ič verwehrt, *PLaTež*, die Rückzahlung einer Schuld, das Zentralmotiv der ganzen

¹ „Gematria in the «Queen of Spades»: A Decembrist Puzzle“, *Slavic and East European Journal* 21 (1977), 455-469.

² „The Sound and Theme in the Prose of A.S. Puškin: A Logo-semantic Study of Paronomasia“, *Slavic and East European Journal* 27 (1983), 1-18.

Geschichte, *PeTLja*, die Schlinge, der Grinev entgeht, was einen *PLaTež* für den *TuLuP* darstellt, *ToLPa*, die Volksmenge, die den falschen Zaren auf den Schild hebt, *PLuTovstvo* und *presTuPLenij*, als welche Grinev das Tun des Usurpators gleichwohl bezeichnet, und schließlich *PokroviTeL'stvo* und *PomiLoVaT'*, Schutz und Gnade, die sowohl der Pseudozar als auch die echte Zarin dem jungen Mann und der Hauptmannstochter zuteil werden lassen.

In beiden Werken sind die Zeichenträger der postulierten Kryptogramme Konfigurationen von Graphemen oder Phonemen. Nun spielt allerdings die Lautinstrumentierung, die für solche Kryptographie die Grundlage bildet, in Puškins Prosa insgesamt eine relativ unbedeutende Rolle. Von den poetischen Verfahren hat am wenigsten und nicht als einziges - wie Davydov unterstellt - die Klangwiederholung Puškins Übergang zur strengen Prosa überlebt. Das in der neuen Hemisphäre zweifellos weiter lebendige poetische Verfahren ist vielmehr die Äquivalenz überhaupt, und dieses Verfahren organisiert in der Gattung der „Gedanken“, wie Puškin die Prosa definiert³, viel stärker die Ebene der Geschichte als die ihrer verbalen Präsentation, des Diskurses. Deshalb kann es nicht verwundern, daß in Puškins Prosa eine Kryptographie ganz anderer Art als die phonische oder graphische die Hauptrolle spielt. Man könnte diese für die Prosa charakteristische Form des verdeckten Bedeutens *narratives* Kryptogramm nennen. Seine Zeichenträger sind bereits Texte, und zwar Mikrotexthe, die wiederkehrende Sachverhalte auf die prägnante Formel einer Volksweisheit bringen, Klischees also, die der Begriff der *Parömie* zusammenfaßt, wie Sprichwörter (*poslovicy*) und Redensarten (*pogovorki*). Und das semiotische Pendant, auf das die *Parömie* kryptisch verweist, ist die erzählte Geschichte selbst, genauer: eine unter der Oberfläche konventioneller Sinngestalten verborgene Bedeutungsmöglichkeit.

An den Belkin-Erzählungen habe ich in einem Aufsatz⁴ zu zeigen versucht, daß viele der in dem Zyklus überaus zahlreichen Sprichwörter und Redensarten eine geheime Sujetformel der jeweils erzählten Geschichte enthalten. Die Novellen erwecken den Eindruck, als sei ihr Sujet durch zwei Operationen hervorgebracht: durch „Realisierung“ der Redeklischees, d.h. Wörtlich-Nehmen ihrer figürlichen Bedeutungen, und „Entfaltung“ der in den realisierten Klischees enthaltenen nar-

³ Vgl. das literaturkritische Fragment *O proze* (1822): «[Проза] требует мыслей и мыслей - без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое [...]» („[Die Prosa] fordert Gedanken und nochmals Gedanken; ohne sie sind glänzende Ausdrücke zu nichts nütze. Bei Versen ist es anders“ - *PSS, M./L.* 1937-1959, Bd. IX, S. 19). In dieser Gegenüberstellung ist mit den „Gedanken“ offensichtlich die Ebene der dargestellten Welt gemeint; vgl. dazu Verf., „Prose and Poetry in «Povesti Belkina»“, *Canadian Slavonic Papers* 29 (1987), 210-227.

⁴ „Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins «Povesti Belkina»“, *Wiener Slawistischer Almanach* 10 (1982), 163-195.

rativen Energie⁵. Das weitverzweigte Netz der parömischen Kryptographie des Belkin-Zyklus soll hier nicht erneut ausgebreitet werden. Als heuristischer und hermeneutischer Hintergrund für die Analyse der *Hauptmannstochter* seien jedoch noch einmal die drei typologisch interessanten Formen der Realisierung und Entfaltung vorgeführt.

Den ersten Typus bilden verhältnismäßig einfache Fälle: ein im Text, und zwar fast immer in der Rede einer Person, explizit vorkommendes Redeklichee erweist sich als geheime Formel für den Sinn der ganzen Geschichte.

Beginnen wir mit jenem Sprichwort, das später zur Generierungsformel der *Hauptmannstochter* werden sollte: «Долг платежем красен» (wörtlich: „Die Schuld ist schön, wenn sie zurückgezahlt wird“). Es kommt bereits im *Sargmacher* vor, in einer unscheinbaren Nebenszene: Nach der Silberhochzeitsfeier der Schulzens führen der Bäcker und der Buchbinder „in Beobachtung“, wie es im Text ein wenig gespreizt heißt, also „in Beobachtung des russischen Sprichworts «Bezahlte Schuld bringt Huld»“ («наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежем красен», 92⁶) den volltrunkenen Polizisten Jurko zu seinem Wachhäuschen und vergelten damit eine Dienstleistung, die Jurko den Nachbarn schon oft erwiesen hat: „manchem von ihnen war es sogar bereits passiert, die Nacht von Sonntag auf Montag bei Jurko verbringen zu müssen“ («иньым из них случалось даже ночевать у Юрки с воскресенья на понедельник», 91). In seiner Entfaltung überträgt sich das Sprichwort von einem Aktanten auf einen andern. Und so kann es nun auch als Motto für das Handeln des Sargmachers verstanden werden, der, von den *basurmane*, den „ungläubigen Ausländern“, gekränkt, zu seiner Einzugsfeier die *mertvecy pravoslavnye*, die „rechtgläubigen Toten“, einläd, um ihnen, den „Wohltätern“ (*blagodeteli*), den Dank des erfolgreichen Geschäftsmannes abzustatten. Die ehemaligen „Kundente“ freilich, die ungeachtet ihres zum Teil schon recht hingefälligen Allgemeinzustands der Betrügereien des Sargmachers wohl eingedenk sind - er hat nämlich Fichtensärg für Eichensärg verkauft -, setzen auf höchst überraschende Weise das Sprichwort von der Schuld, die schön wird, wenn sie zurückgezahlt wird, in sein Recht.

In der Novelle *Fräulein Bäuerin* kommentiert die Erzählerin die landwirtschaftlichen Mißerfolge des Anglomanen Muromskij mit einem Zitat aus Aleksandr Šachovskojs Drama *Satira* („Satire“, 1808): «на чужой манер хлеб русской не родится» („Auf fremde Art gedeiht russisches Korn nicht“, 109). Das Sprichwort verweist in Wirklichkeit indes auf die Motivation des schwer erklärbaren Liebesglücks der jungen Helden, das, wie es zunächst scheint, nur durch Verklei-

⁵ Grundlegend zu diesen „wortkünstlerischen“ Verfahren: vgl. Aage Hansen-Löve, „Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten“, *Wiener Slawistischer Almanach* 10 (1982), 197-253.

⁶ Alle Zitate aus der künstlerischen Prosa Puškins nach PSS, Bd. VIII.

dung und Verstellung zustandekommt. Es ist aber gerade nicht der *čužoj maner*, die „fremde Art“, die den einerseits byronisch finsternen und andererseits ganz à la Karamzin am genre paysan interessierten Gutsbesitzerssohn und das als Bäuerin verkleidete Gutsfräulein zusammenführt. Es ist vielmehr, wie sich dann bei genauer Lektüre zeigt, die geheime Kompatibilität der überaus komplexen, die verschiedenen Masken und Rollenspiele synthetisierenden Charaktere, die das geschickliche Finale ermöglicht.

Eine ähnlich prosaisch-psychologische Motivierung des zunächst ganz unwahrscheinlichen Liebesglücks finden wir im *Schneesturm*. Mašas Eltern trösten sich über die Armut des von der Tochter auserkorenen Fähnrichs Vladimir mit dem Sprichwort hinweg: «Суженого и конем не объедешь» („Dem Zukünftigen entkommst du auch zu Pferde nicht“, 82). Sie behalten durchaus Recht. Nur erweist sich als der *suženyj*, zu dem das Pferd oder - wie es im Text heißt - „die Fürsorge des Schicksals und die Kunst des Kutschers Tereška“ («попечение судьбы и искусство Терешки кучера», 79) Maša tatsächlich führen, nicht der arme Vladimir, der die Literatur zu wörtlich genommen hat, sondern der begüterte Offizier Burmin, den eine gewisse Leichtigkeit im Umgang mit den Menschen wie mit der Literatur kennzeichnet und dessen Name (*Bur-min*) bereits jene - doppeldeutige - „Windigkeit“ verheißt, derer er sich schließlich selbst bezichtigt: «Непонятная, непростительная ветренность...» („Eine unbegreifliche, unverzeihliche Windigkeit...“, 86). Gerade dieser Charakterzug aber ist es, der der strengen Maša, die dem im Krieg gegen die Franzosen gefallenen Vladimir - wie es scheint - geradezu sprichwörtliche Treue hält, überaus gefällt. Warum aber ‚sprichwörtliche‘ Treue? Im Text ist die Rede von der „trauervollen Treue dieser jungfräulichen Artemisia“ («печальная верность этой девственной Артемизы», 83), die nach Vladimirs Tod alles aufbewahrte, was an ihn erinnerte, und die Freier, die sie in großer Zahl umschwärmten, kühl abwies. Artemisia war die Schwester und Gattin des Satrapen Mausolos, dem sie - das Muster einer treuen Ehefrau und untröstlichen Witwe - das Mausoleum von Halikarnassos, eines der sieben Weltwunder der Antike, errichten ließ. Maša errichtet also ein Mausoleum. Aber gelten ihre Treue und Trauer wirklich dem ungeschickten Pechvogel Vladimir? Ist es nicht vielmehr der ihr in der windigen Nacht Angetraute, der ihre Gedanken und Gefühle bewegt? Und beweist Maša im Kampf um das Liebesgeständnis des schweigsamen Oberst, der mit dem Georgskreuz im Knopfloch und mit einer interessanten Blässe aus dem Napoleonfeldzug zurückgekehrt ist, nicht auch ein wenig *vetrennost*? Sucht sie Burmin nicht mit allen weiblichen Mitteln zum Liebesgeständnis zu bewegen, nur um ihm dann zu offenbaren, daß sie verheiratet ist? Oder hat sie in dem Unbekannten, der ein Geheimnis zu verbergen scheint, bereits den Gatten wiedererkannt? Wie dem auch sei, das von beiden Seiten mit höchstem psychologischem Raffinement und den

Waffen der Literatur geführte Duell zeigt, daß sie gleichwertige Partner und aufgrund ihrer Charaktere füreinander prä-,destiniert' sind, eben: *suženyc*.

Man wird fragen: Was ist das Kryptische an diesen Sprichwörtern? Sie erscheinen doch explizit im Text. Manifest sind sie jedoch nur in ihrer Bindung an eine konkrete, und zwar episodische Situation, und manifest ist nur ihr *lokaler*, vom jeweiligen Verwender intendierter Sinn. Jenseits ihres lokalen Sinns und hinter dem Rücken derer, die sich auf ihn berufen, entwickeln die Sprichwörter eine eigene Sujetdynamik und entfalten ein Sinnpotential, das sich auf die ganze Geschichte bezieht. Ihre narrative Extension und ihre Sujetbedeutung also ist das Kryptische an den explizit gegebenen Parömien.

Es gibt freilich auch Fälle, in denen die Parömie selbst im Text nicht explizit, sondern nur kryptographisch erscheint. Das ist der zweite der oben erwähnten Typen narrativer Entfaltung. Die Zeichenträger sind auch hier nicht Grapheme oder Phoneme, sondern Szenen oder Bilder, die ein Redekliches verkörpern. Ein Beispiel dafür liefert die Novelle *Der Schuß*. Der Erzähler schildert dem Grafenpaar, um Sil'vios Kunst zu illustrieren, wie der bewunderte Schütze die Fliege an der Wand erschießt:

[...] бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавливает муху в стену! (72)

Er sieht, daß sich eine Fliege auf die Wand gesetzt hat. Sie lachen, Gräfin? Bei Gott, es ist wahr. Er sieht also eine Fliege an der Wand und ruft „Kuz'ka, die Pistole!“ Kuz'ka bringt ihm die geladene Pistole. Er macht paff und drückt die Fliege in die Wand!

Von diesen Schießübungen sind die Wände bereits so durchlöchert, daß Sil'vios Behausung, wie am Anfang der Erzählung erwähnt wird, einer Bienenwabe ähnelt. Die komische Szene des Fliegenschießens realisiert nun zum einen die redensartlichen Wendungen *razdavit'* (oder *zadavit'*) *muchu* (wörtlich: ‚eine Fliege zerdrücken‘, übertragen aber: ‚Wein trinken‘⁷) und *ubit' muchu*, was Dal' mit *napit'sja dop'jana* (‚sich antrinken‘) übersetzt⁸. (Beide übertragenen Bedeutungen korrespondieren mit den über den ganzen Text verstreuten Andeutungen auf Alkohol und Trunksucht.) Zum andern aber realisiert die Szene in der Negation eine ganz andere, aber nicht weniger populäre Redensart, nämlich «Он и мухи не убьет» („Er tut keiner Fliege etwas zuleide“)⁹. In ihr finden wir einen

⁷ *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, M./L. 1950-1965, Bd. VI, Sp. 1394.

⁸ *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka Vladimira Dalja*, SPb./M., 2. Aufl., 1881 (Nachdruck: M. 1981), Bd. II, 362.

⁹ Belegt ebenfalls schon bei Dal', II, 362.

Schlüssel zum Verständnis von Sil'vios insgesamt sechsmaliger Verweigerung des todbringenden Schusses: der romantische Held tut nur Fliegen etwas zuleide¹⁰. Tatsächlich wird die Vermutung der jungen Offiziere, daß auf Sil'vios Gewissen ein „unglückliches Opfer seiner schrecklichen Kunst“ («несчастливая жертва его ужасного искусства», 66) liege, von der Geschichte nicht im geringsten bestätigt. In der erzählten Vergangenheit und Gegenwart fällt Sil'vios Schießkunst jedenfalls kein *Mensch* zum Opfer. Sil'vio schießt lediglich auf Spielkarten, Fliegen und das Bild einer Schweizer Landschaft, die an Schillers *Wilhelm Tell* erinnert, also nur auf symbolische Gegenstände. Mit der redensartlichen Anspielung auf Sil'vios Schwäche korrespondiert übrigens das zweimal im Text vorkommende Motiv der *robost'* („Zaghaftigkeit“ oder „Feigheit“). Am Anfang der Geschichte gesteht das erzählende Ich, daß es ihm und den Kameraden gar nicht in den Sinn gekommen sei, Sil'vio einer Haltung zu verdächtigen, die der *robost'* ähnlich gewesen wäre; es gebe Menschen, deren Äußeres einen solchen Verdacht von vornherein ausschließe. Und in der letzten Phase des

10 In seiner Polemik gegen meine Deutung des Schusses (wie ich sie im Aufsatz „Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen «Der Schuß» und «Der Posthalter»“, *Poetica* 13 (1981), 82-132, vorgetragen habe) hält mir Ulrich Busch, „Конкуренция реалистического и артистического начал в пушкинской прозе на примере повести «Выстрел»“, *Russian Literature* 23 (1988) (im Druck) vor allem zwei Dinge vor: erstens verabsolutierte ich, strukturalistisch und psychologischer argumentierend, winzige Textpartikel, und zweitens verfehlten meine Analyse von Sil'vios Existentialisierung romantischer Klischees und mein Hinweis auf die Inkongruenz von literarischer Rolle und wahrem Charakter die Zielrichtung von Puškins Kritik, die nicht dem - wie Busch korrigiert - *echten* Romantiker Sil'vio, sondern den „Kategorien, Kriterien und dem Wertesystem der Romantik“ selbst gilt. Gegen den ersten Vorwurf möchte ich geltend machen, daß man Puškins Prosa ‚poetisch‘ lesen muß, d.h. so wie man Poesie liest, langsam, sich dem narrativen Strom entgegenwendend, sich räumlich im Text vorwärts- und rückwärtsbewegend, immer wieder bei einzelnen Wörtern stehenbleibend, auf die geheime Korrespondenz zwischen thematischen und verbalen Motiven achtend, das übertragen gemeinte Wort nicht nur figurlich, sondern auch im buchstäblichen Sinne verstehend und - umgekehrt - dem im eigentlichen Sinne Gemeinten versuchsweise auch eine übertragene Bedeutung gebend. Paradoxaerweise stößt nur eine solche *poetische* Lektüre zu jenem neuen, unerwarteten *prosaischen* Sinn vor, den Puškins nüchternen Blick auf die Prosa des Lebens bereithält. Eine *prosaische*, schnelle, dem narrativen Ziel entgegeneilende Lektüre fördert dagegen immer nur wieder einen konventionell-*poetischen* Sinn zutage. Zum zweiten Vorwurf: Natürlich, Puškin entblößt im *Schuß* wie auch in den andern Novellen nicht so sehr eine Person als vielmehr eine Poetik. Zielscheibe des Autors ist nicht der Held, der eine authentische Romantik, die jenseits aller Verzerrung unangetastet bleibt, *verfehlt*, also der romantisch unzulängliche Sil'vio, sondern die Romantik selbst, als grundsätzlich nicht lebbares fiktives Schema. Seine metapoetische Polemik führt Puškin in den *Erzählungen Belkins* aber immer über die Bloßlegung des existenzialisierten Schemas, über die genaue Beobachtung eines mehr oder weniger psychologisierten Helden, dessen wahrer Charakter mit der nachgelebten literarischen Stereotype in Konflikt gerät. Wie an Vladimir aus dem *Schneesturm* und dem Posthalter aus der gleichnamigen Novelle demonstriert Puškin, der Kritiker aller Schemata, auch an Sil'vio, welch fatalen Folgen es zeitigt, wenn man die Literatur zu wörtlich nimmt.

Duells verzichtet Sil'vio auf den todbringenden Schuß, da ihm - wie er sagt - die *robost'*, die er jetzt am Grafen beobachtet habe, volle Satisfaktion gebe. Sollte *robost'* nicht sein eigenes Problem sein? Akzeptiert man solche radikal prosaische Auflösung des dämonisch-romantischen Helden, wird man auch nicht ausschließen wollen, daß Sil'vios martialische und düstere Posen in einer gewissen Beziehung stehen zu jenen Übungen, die das fleißige Schießtraining begleiten: Sil'vio „schoß jeden Tag, mindestens dreimal vor dem Mittagessen. Das war bei ihm so zur Gewohnheit geworden wie das Gläschen Wodka.“ («[Сильвио] стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки», 72).¹¹

In den bisherigen Fällen hat die narrative Realisierung und Entfaltung der Redeklischees den Bewußtseinshorizont ihrer Verwender weit überstiegen. Die Parömie faltete sich über die Köpfe der Betroffenen hinweg zu einem Sujet aus und illustrierte einen Sinn der ganzen Geschichte, der den Helden verborgen bleiben mußte. Im dritten Typus dagegen können die sprechenden Figuren von der ‚überregionalen‘ Wahrheit ihrer Redensarten und Sprichwörter Kenntnis nehmen. Nicht nur tritt die Realisierung der Parömie in das Bewußtsein der Protagonisten ein, die Personen haben sogar aktiven Anteil an ihrer Ausfaltung. Das beste Beispiel dafür bietet der *Posthalter*. Wie man weiß, redet Samson Vyrin seiner diesmal seltsam zögerlichen Tochter zu, ruhig mit dem aufbrechenden Offizier „bis zur Kirche“ («до церкви», 102; wohlgemerkt des Dorfes!) mitzufahren: „Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf und werden dich schon nicht fressen!“ («ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест», 102). Damit hat der Vater durchaus Recht. Minskij frißt Dunja tatsächlich nicht, sondern macht sie reich und glücklich und führt sie möglicherweise sogar ‚zur Kirche‘, vor den Traualtar. Daß Vyrin die unerwartete, aber von ihm unbewußt herbeigeredete Wendung der Geschichte durchaus erkennt, wird aus seinen Reaktionen deutlich. Zunächst begreift er, der Auf-„Seher“ (*smotritel'*) gar nicht, wie eine solche „Blindheit“ (oder „Verblendung“) (*osleplenie*) über ihn hat kommen können. Dann aber bringt er, der Bibelfeste, der sein Haus mit Illustrationen zum Gleichnis vom verlorenen Sohn schmückt, gegen die unbedachte Redensart, die ja die Formel enthielt *Minskij ist kein Wolf*, eine hochkomplizierte Konstruktion in Anschlag, die sich auf das Gleichnis vom verlorenen Schaf (*Lukas 15*, V. 3-6) und das Bild des guten Hirten (*Johannes 10*, V. 1-16) stützt¹². In dieser Konstruktion ist Dunja das „verlorene Schäfchen“ (*zabludšaja ovečka*), Vyrin selbst implizit der gute Hirte und Minskij, ebenfalls durch Implikation, der reißende Wolf. Die Anmaßung des sich für sehend haltenden, in Wahrheit aber blinden, verblendeten

¹¹ Trunkenheit ist auch im *Schneesturm*, im *Sargmacher* und im *Posthalter* ein nicht zu unterschätzender Faktor der prosaischen Motivierung.

¹² Vgl. J. Thomas Shaw, „Pushkin's «The Stationmaster» and the New Testament Parable“, *The Slavic and East European Journal* 21 (1977), 3-29.

Vaters - der in seiner Selbstgerechtigkeit den Pharisäern in *Johannes 9* entspricht (wo Jesus die Dialektik von Sehen und Blind-Sein entwickelt) - wird vom redensartlichen und biblischen ‚Wolf‘ aufgedeckt. „Zitternd vor Wut“ («дрожа от гнева») und „mit den Zähnen knirschend“ («стиснув зубы», 104), setzt Minskij den Guten Hirten mit Worten vor die Tür, die ironischerweise gerade jenen Versen aus *Johannes 10* entnommen sind, auf die sich Vyrin innerlich gerufen hat, ja Minskij identifiziert den sich scheinbar sorgenden Vater mit dem biblischen „Dieb und Räuber“ (*Johannes 10*, V. 1), der gewaltsam in den Schafstall eindringt, ohne daß ihm freilich die Schäfchen folgen¹³. Der Posthalter, wohl Puškins brillantestes und weisestes Prosastück, entfacht ein wahres Feuerwerk von parömischer Kryptographie, die zusammen mit der vieldimensionalen und multifunktionalen Intertextualität dieser Novelle¹⁴, ein sehr prosaisches Psychoogramm der Liebenden und des Eifersüchtigen zeichnet.

Wenn der Belkin-Zyklus eine Verallgemeinerung über Puškins Verhältnis zu den Sprichwörtern und Redensarten erlaubt, dann vielleicht folgende: Der gegenüber jedem Aberglauben und jeder Magie aufgeschlossene Schüler des französischen Rationalismus¹⁵ beweist immer wieder die tiefe Wahrheit der Volksweisheiten, und er polemisiert damit gegen die in der Romantik aufgekommene Kontrastierung von Illusion und Realität¹⁶. Das bestätigt sich hier und anderswo auch in dem narrativen Gebrauch, den er vom Traum, von der Wahrsagung und andern Formen der Volksmantik und Divination macht. Aber die Wahrheit der gefährlich vielsinnigen Parömien bewährt sich, das zeigen Puškins Geschichten, allzu oft erst in ihrer Transposition, in der Verschiebung vom Einzelnen auf das Allgemei-

¹³ Zu Einzelheiten vgl. Verf., „Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen «Der Schuß» und «Der Posthalter»“, 113-121.

¹⁴ Vgl. Verf., „Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte“, in: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Wien 1983, 141-187.

¹⁵ Die Vereinbarkeit von Aberglauben und Aufklärung läßt Puškin den Erzähler der *Hauptmannstochter* aussprechen. Grinev entschuldigt sich beim Leser für seinen Glauben an die Prophetie seines Traumes, indem er sich auf die Erfahrungstatsache beruft: «сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предассудкам» („der Mensch neigt trotz aller Verachtung von Vorurteilen dazu, sich dem Aberglauben hinzugeben“, 289).

¹⁶ Man vgl. etwa die prophetischen Träume der Heldinnen im *Schneesturm* und in *Evgenij Onegin*, die jeweils einen Tod (Vladimirs bzw. Lenskijs) voraussagen, mit dem Traum der Svetlana in Žukovskijs gleichnamiger Ballade, aus der in den Epigraphen zur Novelle und zum V. Kapitel des *Onegin* zitiert wird: dem nächtlichen Cauchemar vom Tod des Bräutigams wird die heitere Realität des Tages entgegengestellt. Während Žukovskij den Glauben und die Riten des Volks, vor allem das *gadan'e o ženichach*, das Wahrsagen des Bräutigams in der Weihnachtszeit, lediglich beschreibt, um ein nationales, volkstümliches Kolorit zu schaffen, bestätigt Puškin die divinatorische Kraft der Volksmantik.

ne, von einem Aktanten auf einen andern. Zu lokal verstanden, d.h. zu sehr auf den konkreten Einzelfall bezogen, und zu figürlich aufgefaßt, führen die Volksweisheiten in die Irre. Zu ihrer Wahrheit gelangen sie oft nur auf sehr verschlungenen Wegen. Einer dieser Wege ist das Wörtlich-Nehmen des im Redeklischee figürlich Gemeinten, das heißt: ein Verständnis, wie es ein poetischer Text erfordert.

Ein zweiter Aspekt ist hier wichtig. Die Ausfaltung der Redeklischees erweckt den Eindruck, als werde das Sujet gar nicht so sehr durch die dargestellten Handlungen und Personen bestimmt als vielmehr durch eine abstrakte Konstruktionslogik. Was aus dieser Perspektive wie eine selbstgenügsame Sujetgesetzlichkeit aussieht, bildet sich auf der lebensweltlichen Ebene als Fatum ab, als Fatum, das willkürlich und launisch über die Köpfe der Menschen hinweg entscheidet und immer wieder die Glückspilze begünstigt, die es sich als Favoriten ausgesucht hat. In diesem Sinne nennt Sil'vio den Grafen im ersten Duell einen „ewigen Liebhaber des Glücks“ («вечный любимец счастья», 69) und konstatiert er im zweiten Duell, daß sein Gegner wieder einmal „teufliches Glück habe“ («Ты, граф, дьявольски счастлив», 74)¹⁷. Fatum ist die These, die poetische These, in Puškins narrativer Welt. Gegen sie setzt er in jedem seiner Prosawerke jedoch eine prosaische Antithese, die auf die aktive Mitwirkung handlungsfähiger Personen hinausläuft.

2.

Die *Erzählungen Belkins* gehören zur Gattung der anekdotischen Novelle, die von jeher zum ‚entblößten‘ Sujet tendierte und auch zum Verfahren der Entfaltung von Mikrotexten¹⁸. Wie aber sieht das narrative Kryptogramm in dem ersten historischen Roman *Die Hauptmannstochter* aus, dem jahrelange historiographische Recherchen zugrundeliegen und der in enger Verbindung mit dem Geschichtswerk über Pugačev entstand? Vorweg sei gesagt: kein anderer Text

¹⁷ Im Gespräch mit dem Erzähler führt Sil'vio den Grafen bereits als einen „so strahlenden Glückspilz“ («счастливец столь блистательный», 69) ein, wie er ihm noch nie zuvor begegnet sei.

¹⁸ Die Novelle der Renaissance ist - wie H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969, gezeigt hat - durch Problematisierung des mittelalterlichen Exemplums entstanden. K. Stierle („Geschichte als Exemplum - Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte“, in: R. Koselleck/W.-D. Stempel (Hgg.), *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München 1973, 347-375) legt dar, wie Boccaccio durch „narrative Expansion“ und durch die „Explikation der blinden Implikationen des Exemplums“ dessen Einsinnigkeit in Frage stellt und eine Geschichte erzählt, die nicht mehr in der Illustrierung des Allgemeinen, des moralischen Satzes aufgeht.

Puškins ist so reich an Parömien, die eine ‚überregionale‘, sich hinter dem Rücken ihrer Verwender realisierende und entfaltende Bedeutung erlangen, wie der historische Roman.

In der Forschung gibt es dazu bereits einen kleinen Hinweis. Davydov bemerkt in seinem Aufsatz zu Puškins Paronomasien¹⁹, daß der ganze Roman als eine „elaborate extension and illustration“ zweier Sprichwörter gesehen werden könne. Indem Grinev seinen Halbpelz dem Landstreicher schenke, verstoße er wie ein Märchenheld gegen das sprichwörtliche Gebot des Vaters, das Kleid zu schonen, solange es neu ist. Durch diese Übertretung „entfessele“ er die Kraft des zweiten Sprichworts, nämlich jenes von der Schuld, die schön ist, wenn sie bezahlt wird, das die Maxime seines *posażenyj otec* (seines Hochzeitsvaters) sei, und so überwinde Grinev alle Hindernisse, ohne seine Ehre zu verlieren. Davydovs Beobachtung weist freilich nur auf die sprichwörtliche Spitze des Eisberges. Wir wollen noch ein wenig unter den Wasserspiegel des Textes schauen und das vielkantige Gebilde der narrativierten Parömiologie zumindest in seinen Umrissen skizzieren.

Ein unermüdlicher Repetitor volkstümlicher Mikrotexte ist Savel'ič, der von der Mutter zur Umsorgung des jungen Grinev mitgeschickte Diener. Die kurzzeitige Vernachlässigung seiner Aufsichtspflicht, am ersten Tag der Reise, die Grinev zu den noch zu besprechenden Schandtaten nutzt, beklagt der untröstliche Savel'ič mit dem Sprichwort «Зашел к куме, да засел в тюрьме» („Zur *Gevatterin* gegangen, im *Gefängnis* gefangen“²⁰, 286). Damit sagt Savel'ič wichtige Ereignisse der künftigen Geschichte voraus. Die beiden Wortmotive, die hier figürlich gemeint sind, werden am Ende des Romans realisiert. Räumlich zwar unabhängig voneinander auftretend, befinden sie sich dennoch in enger kausaler Beziehung und werden gleichermaßen auf das Schicksal Grinevs transponiert. Pugačevs Kutscher stellt Grinev vor den zaristischen Soldaten, die er für Gefolgsleute des Pseudozaren hält, als «государев кум» („Gevatter des Kaisers“, 360) vor, worauf der zaristische Wachtmeister den jungen Mann als «бесов кум» („Gevatter des Satans“, ebd.) verhöhnt. Die vermutete Komplizenschaft mit dem Auführer bringt Grinev dann auch buchstäblich „ins Gefängnis“ («в тюрьму», 366).

Im Schneesturm hält Savel'ič dem ungeduldigen Schutzbefohlenen vor: «куда спешим? Добро бы на свадьбу!» („Wohin eilen wir denn? Ja, wenn's zur *Hochzeit* ginge!“, 287). Tatsächlich eilt Grinev, ohne es zu wissen, zur Hochzeit

¹⁹ „The Sound and Theme“, 13.

²⁰ Pavlovskij, *Russko-nemeckij slovar'*, Riga, 3. Aufl. 1911, s.v. «Кумъ»: „er ging und blieb (dort sitzen)“, das *Slovar' russkich poslovic i pogovorok*, sost. V.P. Žukov, M. 1966, 361, bezieht das heute nicht mehr gebräuchliche Sprichwort dagegen auf jemanden, der wegen eines Vergnügens in Not geraten ist.

mit Maša, der noch unbekanntes Hauptmannstochter, und Pugačev, der an dieser Stelle noch nicht aufgetreten ist, wird sich dazu als Hochzeitsvater anbieten.

Auf dem gefährlichen Weg zu Mašas Befreiung aus Švabrin's Gewalt klagt Savel'ič wieder ganz ähnlich: «Куда спешить? Добро бы на пир, а то под обух» („Wohin eilst du denn? Ja, wenn's zu einem *Schmaus* ginge, aber so geht's ins Verderben“ [wörtlich: „unter den Rücken der Axt“]²¹, 345). Tatsächlich wird Grinev, wegen des Dieners Langsamkeit von Pugačev's Leuten abgefangen, den Abend unfreiwillig auf dem Gelage seines grausamen Gönners verbringen. Aber das Exekutionswerkzeug, das Savel'ič vorausieht, ist für den bestimmt, der dem Helden im Traum als die „Axt“ (*topor*) schwingender Unhold erschienen ist. Im Epilog erfahren wir nämlich, daß man Pugačev enthauptet hat.

Eine nicht versiegende Quelle gutgemeinter Volkssprüche ist auch die Frau des Hauptmanns Mironov, die geheime Herrscherin über die bescheidene Festung. Ihre Worte «Стерпится, слюбится» („Geduld bringt Huld“, „Es kommt alles auf die Gewohnheit an“²², „Kommt Zeit, kommt Rat“²³) bewahrheiten sich nicht für Grinev's Aufenthalt in der öden Garnisonsfestung, auf den sie gemünzt sind. Aus der tiefen Depression über das ausweglose Schicksal erlöst den Helden paradoxerweise erst die Pugačev'scina. Aber die sprichwörtliche Rede der Mironova enthält die Formel sowohl für Grinev's Verhältnis zu Maša, die dem Jungen anfangs „gar nicht so sehr gefallen hat“ («не очень мне понравилась», 297)²⁴, als auch für seine Beziehung zu Pugačev, zu dem der Adelige, aller Greuel ungeachtet, eine unverhohlene Zuneigung faßt und dessen Charme übrigens auch noch Marina Cvetaeva²⁵ erliegen sollte.

Pugačev fördert seinen unfreiwilligen Günstling auf übermäßige Weise, indem er seinem Motto folgt «Казнить так казнить, миловать так миловать» (333) oder - an anderer Stelle - «Казнить так казнить, жаловать так жаловать» („Wenn man straft, soll man hart strafen, wenn man begnadigt, soll man voll begnadigen“, 356). Die zwiespältige Natur des blutrünstigen Wohltäters, die Puškin sehr sorgfältig herausgearbeitet hat, wird bereits durch die Darstellung seines ersten Erscheinens in der Welt des Romans kryptographisch, mit ‚überregional‘ bedeutsamen Worten vorbereitet. Im trüben Kreisen des Schneesturms erblickt Grinev „etwas Schwarzes“ («что-то черное», 288). Der Kutscher schließt: «Должно быть, или волк или человек» (ebd.). Pugačev wird sich tatsächlich als beides erweisen, Wolf und Mensch.

21 Pavlovskij verzeichnet s.v. «Обух» die Wendung «идти под обух», 'in sein Verderben rennen'.

22 Beide Äquivalente bei Pavlovskij s.v. «Слюбиться».

23 So Johannes von Guenther in seiner Übersetzung des Romans, Stuttgart 1952, 31.

24 Nach Žukov. 443, wird das Sprichwort am häufigsten auf ungleiche Eheleute angewandt.

25 Vgl. ihren Aufsatz *Puškin i Pugačev*, 1937.

Wenden wir uns nun jenem zentralen Sprichwort zu, dessen zweiter Teil dem Roman als Generalmotto vorangestellt ist. Der alte Grinev beschließt seine Mahnungen an den zum Militärdienst in die ferne Garnison aufbrechenden Sohn mit den Worten: «помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду» („denk immer an das Sprichwort: wahre das Kleid, solange es noch neu ist, und die Ehre von Jugend auf“, 282). Der erste Teil, der figürlich gemeint ist, wird in der Geschichte ebenso im wörtlichen Sinne aktiviert wie der bereits eigentlich formulierte zweite.

Zu *Ehre und Kleid*, d.h. in übertragener Bedeutung: Besitz, gesellt sich allerdings noch ein drittes Gut, das es zu bewahren gilt, die *Gesundheit*. Neben der zweigliedrigen Form des Sprichworts gibt es im Russischen auch eine Variante, die drei Güter nennt: «береги платье снову, а здоровье и честь смолоду»²⁶. An die vom Vater bezeichnenderweise nicht genannte Gesundheit läßt Puškin die Mutter mahnen: «матушка [...] наказывала мне беречь мое здоровье» („die Mutter hieß mich auf meine Gesundheit achtzugeben“, 282). Obwohl das Motiv der Gesundheit nicht in einem Sprichwort erscheint, ist es durch die räumliche Kontiguität und sprachliche wie thematische Äquivalenz mit den beiden ersten Motiven als Teil einer Trias signalisiert.

Die drei Motive werden in der Geschichte einer ähnlichen Entfaltung unterworfen. Ihr Gut, die Ehre, den Besitz und die Gesundheit, weiß der ins Leben Entlassene durchaus zu wahren, freilich nur auf sehr indirektem Wege, den die Eltern *nicht* meinten. Grinev bewahrt sie, indem er sie immer wieder aufs Spiel setzt.

Betrachten wir zunächst die *Gesundheit*. Zu ihrem Sachwalter wird Savel'ič eingesetzt, wohlgemerkt von der Mutter. Man hat viel über die Vaterrollen Mironovs, des Orenburger Generals Karl Ivanyč und vor allem Pugačevs geschrieben²⁷. Paul Debreczeny schlägt sogar die psychologische Deutung vor, daß Pugačev, indem er Mironov, seinen Vorgänger in der Rolle des Ersatzvaters, töte, Grinev den Mord an seinem leiblichen Vater abnehme²⁸. Über all den parrizidalen

26 Beide Formen verzeichnet Dal's *Tolkovjyj slovar'* s.v. «Берець», Pavlovskij führt s.v. «Берець» sogar nur die dreistellige Form an.

27 Vgl. etwa Roger B. Anderson, „A Study of Pëtr Grinëv As the Hero of Pushkin's «Капитанская дочка»“, *Canadian Slavic Studies* 5 (1971), 477-486.

28 „It is Pugachev who commits the murder for him by proxy and suffers the punishment for it by proxy. Since Pugachev has murdered the Mironovs, Grinev does not have to raise his hand against his own parents.“ (*The Other Pushkin. A Study of Alexandr Pushkin's Prose Fiction*, Stanford 1983, 272 f.) Diese Deutung soll die von Debreczeny beschriebene Unvereinbarkeit von Grinevs komisch-liebvoller Beschreibung der Mironovs und seiner schnellen Versöhnung mit ihrem Mörder erklären: „What Grinev outwardly abhors - the execution of his prospective in-laws - turns out to be the greatest benefaction to him“ (272). Die verlockende These leidet freilich ein wenig darunter, daß die Mironovs sowohl dem gleichgültigen Orenburger General als auch dem überaus harten Vater, der dem General empfiehlt, den Jungen

Motiven hat man die nicht weniger wichtigen Mutterrollen, der Mironova, der Zarin und natürlich auch Mašas, vernachlässigt, ja ganz übersehen, daß am ehesten Ersatzmutter der Diener Savel'ič ist²⁹. Dafür lassen sich zahlreiche Belege anführen, so die mütterlich übertriebene Sorge um die Nahrung und Kleidung des ihm anvertrauten „Kindes“ und die spezifisch weiblichen Taktiken, Reden und Gesten, mit denen er den Jungen vor Pugačev zu schützen sucht, wobei er ihn in Wirklichkeit immer wieder in Gefahr bringt. (Aber die Gefährdungen, die Savel'ič verursacht, sollen sich im nachhinein als Rettungen erweisen. Und schließlich verdankt Grinev der Intervention des treuen Dieners, daß Pugačev ihn wiedererkennt und verschont hat.)

Viel eher als Katharina, als deren Gatte, Peter III., der Usurpator sich ja ausgibt, ist Savel'ič das weibliche Gegenstück des Ersatzvaters Pugačev. Ja, es läßt sich sogar Eifersucht, eine gewisse Rivalität um die Gunst des Kindes beobachten, die natürlich bestens mit der sozialen Rivalität zwischen dem entlaufenen Sträfling und dem herrentreuen Leibeigenen harmoniert. Nicht im geringsten nun auf die ständigen Mahnungen der überbesorgten Ersatzmutter Savel'ič achtend, setzt Grinev sein Leben immer wieder aufs Spiel: im Schneesturm, im Duell, als Verteidiger der Belogorsker Festung, als Gefangener Pugačevs, dem er die Anerkennung verweigert, und schließlich bei der Rettung Mašas.

Der Kausalnexen des Sujets ist nun allerdings auch so konstruiert, daß Grinev, hätte er sein Leben *nicht* aufs Spiel gesetzt, er es mit Sicherheit *verloren* hätte. Wäre er zum Beispiel beim Aufkommen des Schneesturms, der Mahnung Savel'ičs folgend, umgekehrt, dann hätte er keine Gelegenheit erhalten, sich Pugačev zu Dankbarkeit zu verpflichten. Er handelt getreu dem Motto: wer sich nicht in Gefahr begibt, kommt darin um. Diese Devise wird zumindest durch Wortmotive angedeutet. Während sich die Bürger Orenburgs vernünftigerweise dafür entscheiden, gegen Pugačev *oboronitel'no*, defensiv, vorzugehen und ein Witzbold sogar empfiehlt: *podkupatel'no*, durch die Aussetzung eines Kopfgeldes, besteht der unerfahrene Grinev auf *nastupatel'no*, auf offensivem Vorgehen.

Auch seine *Ehre* kann Grinev nur bewahren, indem er gegen die Gebote des Vaters verstößt. Schon auf der ersten Station der Reise läßt er sich von Zurin dazu verleiten, um Geld zu spielen, zu trinken und Arinuška zu besuchen. Er kostet

mit *ežovye rukavicy* (wörtl.: „mit Igelhandschuhen“) anzufassen, als ausgesprochen milde Sachwalter elterlicher Autorität gegenübergestellt sind, über deren Tod Grinev nicht die geringste Erleichterung empfinden kann.

29 Vgl. aber Caryl Emerson: „In each encounter Savelich makes Petruscha a child so that the particular father in question might exercise his paternal power to pardon. In each case Petruscha resists and in this resistance sees a chance to replace the indulgence due a child with the honor due an adult.“ („Grinevs Dream: «The Captain's Daughter» and a Father's Blessing“, *Slavic Review* 40 (1981), 60-76, hier: 64.

also gerade von jenen lasterhaften Genüssen, vor denen ihn der Vater, als er ihn nicht nach Petersburg, sondern in die Provinz schickte, angeblich bewahren wollte. Indes verstößt Grinev nicht eigentlich gegen echtes Adels- und Menschen-Ethos. Puškin hat in der Genese des Romans den übergelaufenen Adeligen Švarvič in zwei Personen aufgeteilt, den gewissenlosen Opportunisten Švabrin und den reinen Toren Grinev. Letzterer ist freilich eine Art Anti-Parzival: von niemandem belehrt, weiß er gleichwohl auf wundersame Weise die Ehre gegenüber *beiden* Herrschern, der Zarin *und* dem Usurpator, zu bewahren. Damit aber handelt er auf eine Weise, die der Vater nur als Verletzung der Ehre empfinden kann.

Andrej Grinev ist offensichtlich aus Treue gegenüber dem Schwur, den er Peter III. geleistet hat, aus dem Militärdienst ausgeschieden. Aber die Erfüllung der Ehrenpflicht ist ihm recht bitter geworden. Fern vom Hof Katharinas führt er ein gramvolles Leben, worunter die Familie nicht wenig zu leiden hat. Die Lektüre des Hofkalenders, der die im vergangenen Jahr erfolgten Beförderungen verzeichnet, ruft in ihm jedesmal eine solche Erregung der Galle hervor, daß die Mutter das unglückselige Buch so weit wie möglich versteckt. Die Abschiedsworte an den Sohn, die um den Dienst kreisen und zu Gehorsam mahnen, verraten einen formalen, schematischen, archaischen Ehrbegriff, der sich an einem recht farblosen Ideal des unauffällig pflichtbewußten Menschen orientiert:

Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся [...] (282)

Diene dem in Treue, dem du einmal geschworen hast; gehorche den Vorgesetzten; sei nicht hinter ihrer Gunst her; dränge dich nicht zum Dienst auf; drücke dich nicht vor dem Dienst [...]

Der strenge, unbeugsame Vater, der „es nicht liebte, seine Entschlüsse zu ändern“ («не любил [...] переменять свои намерения», 281), stellt sich gegen Ende der Geschichte in eine Reihe mit seinen Vorfahren, die um der Ehre willen zu leiden hatten. Der Urgroßvater war für seine Treue zu dem, was er für das Heiligtum seines Gewissens hielt, auf dem Richtplatz gestorben. Der Vater hatte - als Folge des mißglückten Versuchs, einen Favoriten zu stürzen - unter Anna Ioannovna zu leiden gehabt, und er selbst hat sich als treuer Anhänger des von Katharina gestürzten Peter III. vom Militärleben zurückgezogen. Aber das freudlose Leben, voller Neid auf die Avancierten, führt die formale Ehrauffassung des Vaters ad absurdum. Die Zeit erfordert einen neuen, menschlicheren Ehrbegriff. Mit den ethischen Formeln des 18. Jahrhunderts ist die komplexe Wirklichkeit, für die der Autor den Ansprüchen sowohl der Zarin als auch des Usurpators Legitimität, freilich eine von den berechtigten Interessen des Gegners begrenzte

Legitimität, zuerkennt³⁰, nicht mehr zu bewältigen. Petr Grinev, an dessen Schuld der gnadenlos auf die Ehre pochende Vater bis zuletzt glaubt, ja den er trotz Mašas und Savel'ičs Bericht vom Geschehenen als „chriosen Verräter“ («ошельмованный изменник») verdächtigt, überwindet in seiner mutigen Treue gegenüber beiden Herrschern den schematischen Ehrbegriff, der ihm auf den Lebensweg mitgegeben wurde.

Die ganze Kette wunderbarer Rettungen wird durch die Übertretung des dritten sprichwörtlichen Gebots ausgelöst, nämlich das *Kleid* zu schonen, so lang es neu ist. Das *plat'e* aber steht in enger handlungslogischer Verbindung mit dem *platež*, mit dem es auch etymologisch verwandt ist. Wir sind hier also an jenen Punkt gekommen, an dem sich die sprichwörtliche Mahnung des Vaters mit dem sprichwörtlichen Motto des Ersatzvaters, nämlich «Долг платежем красен» (350), handlungslogisch und verbal berührt. Wir wollen kurz die Kette von *dolgi* und *plateži* skizzieren, die die Hauptachse des ganzen Sujets bildet.

Für die Wegweisung durch den Schneesturm gibt Grinev dem Führer dreifachen Lohn: 1. ein Glas Wein, 2. einen halben Rubel, *pol'tina*, den zu schenken dann der geizige Savel'ič mit dem Sprichwort verwehrt: «Всякому давать на водку, так самому скоро придется голодать» („Jedem Trinkgeld geben, heißt bald selber Hunger leiden“, 291), 3. ein Stück vom eigenen *plat'e*, nämlich den *zajačij tulup*, den Hasenpelz. Die Entlohnung ist gewiß nicht schäbig. Pugačev erhält vielleicht sogar mehr, als der erwiesene Dienst erfordert hätte. Aber immerhin verdankt ihm Grinev sein Leben. Und dann gibt es auch unübersehbare Andeutungen darauf, daß die Geschenke den jungen Herrn nicht allzu sehr geschmerzt haben können. Ein *halber*, nicht einmal ein ganzer Rubel, ist angesichts der gerade gemachten Spielschulden von hundert Rubeln eine nicht in Betracht fallende Summe. Und es ist nicht die *lis'ja šuba*, der Fuchspelz, von Savel'ič später auf 40 Rubel veranschlagt, den Grinev hergibt, sondern lediglich der Halbpelz vom Hasen, der nur 15 Rubel wert ist. Obwohl Savel'ič darauf beharrt, daß der Hasenpelz „fast ganz neu“ («почти новешенький», 291) und - später - daß er „völlig neu“ («совсем новешенький», 329) sei, wird beiläufig erwähnt, daß Grinev aus ihm schon herausgewachsen ist. Wie dem auch sei, der Landstreicher bezeichnet den *tulup*, der beim Anziehen in den Nähten kracht, als *šuba* und ist mit der Entlohnung von der Schulter seiner Wohlgeborenen außerordentlich zufrieden³¹.

30 Jurij Lotman betont, daß Puškin im Gegensatz sowohl zur offiziellen Historiographie wie auch zum Standpunkt der Aufklärung die beiden Lager nicht mehr in den Begriffen von Anarchie und Ordnung bzw. Rechtmäßigkeit und Unrechtmäßigkeit bewerte, sondern auf jeder der beiden Seiten eine eigene, historisch und sozial begründete Wahrheit sehe („Idejnaja struktura «Kapitanskoi dočki»“, in: *Puškinskij sbornik*, Pskov 1962, 3-20, hier: 8).

31 Die Reihe der Motive, die einem minderen, halben Wert des *plat'e* oder *platež* einen höheren, ganzen entgegensetzen, hat Puškin in dem von ihm ausgelassenen Kapitel in einem Sprichwort

Nach seinem Motto „Долг платежом красен“ zahlt Pugačev das, was er für seine Schulden hält, überreichlich zurück: 1. nach Einnahme der Belogorsker Festung verschont er Grinev vom Erhängen und läßt ihn, sogar ohne die geforderte Unterwerfung, frei ziehen. 2. Dem nach Orenburg zum Feind aufbrechenden Schützling sendet Pugačev zwei symbolische Geschenke nach, die das einst Erhaltene sehr genau - nur mit einer winzigen, möglicherweise auch symbolischen Abweichung - entgelten: einen *ovčinnij tulup*, also eine Jacke aus Schaffell, die der Überbringer als „Pelz von der eigenen Schulter [des Herrn]“ («шуба с своего плеча», 337) bezeichnet, und eine *poltina*. Weit aber über die Rückzahlung seiner Schulden hinaus schickt der fürsorgliche Beschützer auch ein reales Geschenk, ein Baschkirenpferd, dessen Schnelligkeit sich Grinev im Kampf gegen die Rebellen zunutze machen wird³². 3. Pugačev befreit Maša aus der Gewalt Švabrins und bietet sich sogar als Hochzeitsvater an. Der wiederum die Anerkennung des Usurpators verweigemde Grinev erhält wiederum freies Geleit.

Der Logik des Sprichworts von der Schuld, die schön ist, wenn sie zurückgezahlt wird, sind weitere Handlungen unterworfen. An Pugačevs Devise haben sich gleichsam andere Figuren angesteckt. Der Überbringer der drei Geschenke hat den halben Rubel unterwegs verloren, wie er - wenig glaubhaft - versichert. Grinev erläßt ihm die Schuld, was sich später reichlich auszahlen soll, denn der Kosak wird ihm als *platež* den Brief der gefangenen Maša überbringen³³. Und hätte Grinev an Zurin seine Spielschulden nicht gezahlt, wäre ihre spätere Begegnung, in einer für Grinev heiklen Lage, weniger glücklich verlaufen.

noch einmal aufgenommen. Der berühmten Warnung vor dem russischen Aufstand folgte ursprünglich die Bemerkung, daß diejenigen, die in Rußland unmögliche Umwälzungen ersähen, entweder jung seien und das russische Volk nicht kennen oder aber hartherzige Menschen, denen „ein fremdes Köpfchen eine halbe Kopeke, das eigene Hälschen aber eine ganze wert“ sei («чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка», 384 [Die *poluška* war bis 1534 eine halbe Moskauer *den'ga*, danach eine Viertelkopeke, die kleinste Münze des Moskauer Staates]). Mit dem Sprichwort korrespondiert (worauf Davydov, 13, aufmerksam macht) Pugačevs Befürchtung, daß seine Leute beim ersten Mißerfolg „ihren Hals mit [seinem] Kopf auslösen werden“ («свою шею выкупят мою головою», 352). Tatsächlich wird der Rebellenführer, wie wir aus der *Geschichte Pugačevs* (Kap. VIII) wissen, von seinen Leuten ausgeliefert. - Der auf den Eigennutz verweisenden Opposition von Hälfte und Ganzem steht das Motiv des gleichen Teilens gegenüber: beim Aufbruch aus Orenburg will sich Grinev aus dem Beutel mit Silberstücken, den Savel'ic vor den Aufständischen gerettet hat, nur die „Hälfte“ (*polovina*) nehmen und die andere Hälfte dem Diener überlassen.

32 Savel'ic ist mit diesen Gegengeschenken natürlich nicht zufrieden. Die langbeinige Baschkirenmähre, so nörgelt er, und der Schafpelz seien „nicht einmal die Hälfte dessen wert“ («не стоят и половины того», 337), was man ihnen gestohlen und was der junge Herr verschenkt habe. Aber immerhin seien sie jetzt von Nutzen, „von einem bösen Hund hat man zumindest einen Büschel Wolle“ («с лихой собаки хоть шерсти клок», ebd.).

33 Dimitrij Blagoj sieht hier das Motiv des Hasenpelzes in abgeschwächter Form wiederholt („Puškin-zodčij“, in: D.B., *Ot Kantemira do našich dnei*, Bd. 2, M. 1973. 88-231, hier: 217).

Nach dem Motto des Usurpators handelt sogar auch die Zarin. Am Ende der Geschichte bekennt sie sich zu ihrer „Schuld“ (*dolg*) vor der Tochter des Hauptmanns Mironov und verspricht der Waisen, die Sorge für ihre wirtschaftlichen Verhältnisse zu übernehmen. Davon wird zweifellos auch Grinev, der Zukünftige, profitieren, der somit, wiederum sehr indirekt, die väterliche Weisung befolgt, den Besitz (das *plat'e*) zu wahren. Mehr noch: durch die Beziehung zur Zarin wird Grinev die gesellschaftliche Position seiner Familie verbessern. Hatte nicht der Rückzug des Vaters nach Katharinas Machtergreifung die Ausbildung des Sohnes als Sergeant der Garde in der Hauptstadt ausgeschlossen, und war nicht das der geheime, von moralischen Beweggründen kaschierte Grund dafür, daß der Junge zu ehemaligen Gesinnungsgenossen des Vaters in die ferne Garnison geschickt wurde? Wie dem auch gewesen sein mag: Grinev ‚bewahrt‘ nicht nur seine und Mašas *Gesundheit* und *Ehre*, sondern auch den *Besitz* und trägt im übrigen dafür Sorge, daß der Vater in hofnäheren Lebensumständen wieder mit mehr Freude im Hofkalender blättern kann.

Wir können hier die Untersuchung der Parömien abbrechen. Es wird deutlich geworden sein, daß sich das ganze Sujet aus Sprichwörtern und andern Redekliches herstellt, die sich hinter dem Rücken ihrer Verwender realisieren und entfalten. Wieder bildet sich der Sujetmechanismus, der - wie es scheint - vom Handeln der Personen unabhängig ist, ja, dieses determiniert, auf der lebensweltlichen Ebene als *Fatum* ab. Nicht von ungefähr wundert sich Grinev, als er in dem Eroberer der Belogorsker Festung den Führer durch den Schneesturm wiedererkennt, über die „seltsame Verkettung der Umstände“ («странное сцепление обстоятельств», 329). Ganz ähnlich empfindet er später, nachdem er ein zweites Mal in die Hand des Auführers gefallen ist, daß Pugačev durch ein „seltsames Zusammentreffen von Umständen auf geheimnisvolle Weise mit ihm verbunden“ sei («по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан», 351). Und so hat man die glücklichen Fügungen des Schicksals, durch die sich der Roman auszeichnet, immer wieder mit der Handlungslogik des Märchens verglichen.

In der Prosa Puškins konkurriert freilich - wie wir bereits am Belkin-Zyklus beobachten konnten - mit der *poetischen* Motivierung der Handlung durch das *Fatum* die *prosaische* Motivierung durch den *Charakter* der Helden. *Fatum* und *Charakter* bilden jene Ambivalenz der Motivationen, die das gesamte Erzählwerk Puškins auf zweifache Weise lesbar macht. Die sinnvollste, d.h. die meisten Sinnpotentiale aktualisierende Lektüre scheint mir allerdings diejenige, die die Opposition der Motivationen in eine dialektische Einheit überführt.

Am offenkundigsten wird die Dialektik von *Fatum* und *Charakter* vielleicht in der *Pik Dame*. Die phantastische Erklärung des Geschehens ist hier so eng mit der realistischen, psychologischen Motivierung verschränkt, daß eine einsinnige Lektüre das Rätsel dieser Erzählung nicht lösen wird. Die einseitigen Auflösungen,

die Anhänger beider Parteien, der fatalistisch-phantastischen Deutung wie der realistisch-psychologistischen Interpretation, immer wieder versucht haben, lassen jeweils unmotivierte Handlungsreste zurück.

Auch in der *Hauptmannstochter* wird die Macht des Schicksals durch den Charakter des Helden relativiert. Das wird paradoxerweise sehr deutlich an einer Stelle, an der Grinev die Idee der schicksalshaften Vorherbestimmtheit seines Lebens ausspricht:

Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву, подавало мне случай привести в действие мое намерение. (348)

Ein seltsamer Gedanke schoß mir in den Kopf: mir schien, als wollte mir die Vorsehung, die mich ein zweites Mal zu Pugačev geführt hatte, die Gelegenheit verschaffen, mein Vorhaben [d.i. die Rettung Mašas] ins Werk zu setzen.

Grinev sieht sich hier also im Bunde mit der Vorsehung³⁴. Betrachten wir jedoch die Situation genauer, so erkennen wir, daß ihn nicht so sehr eine übermenschliche Macht mit Pugačev zusammengeführt hat als vielmehr die menschliche Sorge um den von Pugačevs Leuten abgefangenen Diener. Dank dem schnellen Pferd, das ihm Pugačev geschenkt hat, selbst der Gefahr entronnen, wendet Grinev um und eilt dem Diener zu Hilfe.

Aufschlußreich ist ein Vergleich der Druckfassung mit der Handschriftenvariante. Dort begibt sich Grinev von vornherein aus freien Stücken in das Lager des Usurpators, um ihn um Hilfe für die gefangene Maša zu bitten. Puškin hat die Motivation keineswegs nur aus Rücksicht auf die Zensur geändert, wie immer wieder, vor allem von sowjetischen Forschern, unterstellt wird³⁵. Die einschneidende Änderung unterstreicht vielmehr auf zweifache Weise die Ehrenhaftigkeit des jungen Mannes, der zum einen das Ethos des Adligen wahr³⁶ und zum andern Fürsorge für den Diener beweist³⁷.

Es gibt sogar unzweideutige Anzeichen dafür, daß sich Grinev keineswegs nur auf die „Vorsehung“ verläßt, sondern auch nach der Devise des *corriger la fortune* handelt. Eher listiger Schelm als Märchenheld, weiß er seinem glücklichen Schicksal durchaus auf die Sprünge zu helfen. Sechsmal rettet er sich aus aus-

³⁴ In der Handschriftenvariante berief sich der Erzähler freilich noch auf den „Zufall“ («случай», 892).

³⁵ Vgl. etwa Blagoj, 222.

³⁶ Vgl. Debreczeny, 253.

³⁷ Mit der in der Entstehungsgeschichte des Romans zunehmend profilierten Lauterkeit Grinevs korrespondiert bezeichnenderweise das abnehmende Vertrauen des Vaters auf die Ehrenhaftigkeit des Sohnes. Dies zeigt, daß Grinev seinen Kampf mit dem Vater um den Begriff der Ehre führt.

wegloser Lage, nachdem das Gespräch mit Pugačev eine überaus gefährliche Wendung genommen hat, dadurch, daß er höchst raffiniert an den Verstand Pugačevs appelliert und seinem Geist schmeichelt. Anstatt auf mißtrauische Fragen direkt zu antworten, läßt er den argwöhnischen Fragesteller selbst entscheiden, mit Formeln, wie: „Du weißt selbst“ («Сам знаешь», 332), „Wie denkst du selbst?“ («Сам как ты думаешь?», 352), „Urteile du selbst“ («Сам ты рассуди», 356):

Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смышленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую. (332)

Urteile selbst, kann ich dich als Kaiser anerkennen? Du bist ein verständiger Mensch, du würdest selbst sehen, daß ich nicht ehrlich wäre.

Auf diese Weise gewährt Grinev dem ehrgeizigen Kosaken eine Anerkennung, die er dem Usurpator unter dem Gebot des *dolg* vor der Zarin verweigern mußte. Es ist also das psychologische Verständnis für die Schwächen der Menschen, das den modernen pícaro, ebenso wie die Glückspilze des Belkinzyklus, den Grafen, Dunja, Burmin und Liza, zum Schmied seines Glückes macht und das der nur scheinbar selbsttätigen Erfüllung der Sprichwörter in ihr Ziel verhilft.

Das Fatum ist zweifellos ein wichtiger Faktor im Motivierungssystem der narrativen Welt Puškins. Jedoch entscheiden das Leben des Menschen nicht gnadenlose Vorherbestimmtheit, nicht der blinde Zufall und nicht die Laune des Schicksals. Letztlich entscheidet über das Leben der Charakter des Menschen, genauer: das, wofür der Mensch selbst verantwortlich ist. Das ist der prosaische Sinn, zu dem uns die Rekonstruktion der kryptographischen Realisierung von Redensarten und Sprichwörtern geführt hat.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ И ТАЙНА (К ПРОБЛЕМЕ КОГНИТИВНОЙ ПОЭТИКИ)

1.1. В самом первом приближении к проблеме таинственного можно сказать, что оно являет собой такой мир, в который трудно попасть, который отграничен от окружающей его среды. Если в этом наивном определении есть доля правды, то таинственное тождественно исключительному.

Какова природа исключительного?

С логической точки зрения элементы подмножества, составляющего исключение (*M exkl*) в том или ином множестве (*M*), обладают, во-первых, тем же самым признаком (*m*), что и все данное множество, и, во-вторых, собственным признаком (*anti-m*), контрастирующим с тем свойством, которое распространяется на данное целое: $M(m) \not\equiv M_{exkl}(m, anti-m)$, где $\not\equiv$ обозначает одновременную принадлежность и непринадлежность элементов к некоей области. Таинственное, таким образом, имеет явную и скрытую стороны: оно выступает для внешнего наблюдателя в качестве совпадающего с целым, к которому оно принадлежит, а для внутреннего - прежде всего как противостоящее целому.

Названные качества отличают таинственное от смежных с ним когнитивных категорий: от неизвестного-в-себе, у которого нет точек соприкосновения с известным и в которое, таким образом, невозможно, а не просто трудно, попасть, и от иллюзорного, которое внешне равно известному, но при этом пусто изнутри, не скрывает специального признакового содержания. В противоположность таинственному-исключительному, неизвестное-в-себе подразумевает пустое пересечение с уже известным: $M(m) \cap M_{incogn}(anti-m) = \emptyset$, а иллюзорное - ложное совпадение с известным: $M(m) \neq M_{simulacr}(m, m)$.

Таинственное, неизвестное-в-себе и иллюзорное обычно смешиваются в исследованиях по философии и по логике текста. Так, одно из определений "непостижимого" (по-нашему: неизвестного-в-себе), предложенное С.Л. Франком, имеет в виду, на самом деле, таинственное. По формулировке С.Л. Франка, "непостижимое" может, "... являясь нам как опытная реальность, быть по своему содержанию от нас 'скрытым'".¹ А.Ж. Greimas и Ж. Courtès эксплицируют таинственное как сложение: 'бытие' +

¹ С.Л. ФРАНК, *Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии* (1939), München 1971, 18.

'непоявление'.² Между тем не проявившее себя бытие - вовсе не загадка, не тайна, но то, что нам принципиально (в-себе) не известно. G. Deleuze проводит черту между двумя познавательными постулатами: "seul ce qui se ressemble diffère" vs. "seules les différences se ressemblent", - и делает первый из них ответственным за возникновение мира "копий", а следствием второго считает порождение "фантазмов".³ Однако если мы стремимся свести различие к сходству, выбирая второй из путей, которые наметил G. Deleuze, то мы маскируем различие и тем самым создаем тайну, а не "фантазм", не видимость, не "simulacre".

1.2. Из того, что сущность таинственного в исключительности становится ясным, почему любой социальный процесс, создающий резко выделенные из общества группы, будь то правящая верхушка, религиозная секта, преступное объединение, союз политических заговорщиков, научная элита, сопровождается выработкой в рамках этих коллективов эзотерических языков и ритуалов, далеко не всегда диктуемых практическими нуждами.

Соответственно, в сфере физического существования человека утаиванию подлежит то, что исключается из тела (например, испражнения, выделения во время менструации), из границ жизни (захоронение трупов), или то, что обнаруживает взаимоисключенность мужчины и женщины (укрывание половых органов).

В религиозной практике, если иметь в виду христианство, таинствами считаются трансгрессивные действия - моменты, когда человек совмещает в себе еще-непринадлежность и уже-принадлежность: к церкви (крещение), к семье (вступление в брак), к тем, кто готов нести ответственность за проступки (покаяние), к Богу (евхаристия) и пр.

2.0. Литературное произведение может само быть тайной, шифрованным сообщением, либо обсуждать тайны бытия. Рассмотрим вначале первый из этих двух случаев - художественные криптотексты. Они распадаются, в свою очередь, на два подтипа, один из которых порождается синтагматическим путем, а другой - парадигматическим.

2.1. В синтагматически организованных криптотекстах одни и те же знаковые элементы обязываются участвовать сразу в двух последова-

² A.J. GREIMAS, J. COURTES, *The Cognitive Dimension of Narrative Discourse*. - *New Literary History*, 1976, vol. VII, No. 3, 440.

³ G.DELEUZE, *Simulacre et philosophie antique*. - In: ders., *Logique du sens*, Paris 1969, 302.

тельность - в узаконенной, которая в индо-европейских языках развертывается слева направо, и в скрытой, по контрасту с нормальным порядком слов и предложений, меняет направление чтения на вертикальное (акrostих), обратное (палиндром)⁴ или рекомбинирующее слова и части слов (анаграмма).

Если добавочное направление чтения не привносит ничего существенно нового в содержание произведения, то криптофигуры являются тайнописью только по форме, как это имеет место в параграммах, которые анаграммируют присутствующее в тексте слово, или в тавтологических палиндромах, вроде хлебниковских, дающих одинаковое значение при чтении слева направо и справа налево (ср., однако, иную интерпретацию этих палиндромов в статье Ежи Фарыно - в настоящем сборнике). Чаще, пожалуй, криптофигуры имеют не только формальную (орнаментальную) функцию, но и прячут в себе значения, исключенные из числа прочих значений текста (например, имена автора и адресата во многих древне-русских акrostихах)⁵, а иногда к тому же и темы, ставшие запретными в социо-культурном обиходе (таково, скажем, обращение к эмигрантке Цветаевой в акrostихе, которым Пастернак снабдил вступление к поэме "Лейтенант Шмидт"). Палиндромы также бывают вместе с лицами криптосемантики, хотя и не столь регулярно, как анаграммы и акrostихи, - ср. зашифрованные в "Посвящении" к "Поэме без героя" имена Анны Ахматовой и Ольги Глебовой-Судейкиной:

... а так как мне бумаги не хватИЛО,
Я НА твоём пишу черновике.⁶

Еще один пример такого плана - имя капитана Лебядкина из "Бесов" = diable.

⁴ Ср. конверсирование как архаический способ проникновения в тайну: Д.К. ЗЕЛЕНИН (*Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии*, ч. 1. Запреты на охоте и иных промыслах (= Сборник Музея антропологии и этнографии, VIII), Ленинград 1929, 86f.) описывает использование обратного счета - от большего к меньшему - у вятских великоруссов при гадании и в народной медицине у украинцев.

⁵ О древне-русских акrostихах см., например: TSCHIZEWSKIJ, *Акrostихи Германа и старорусские акrostихи*. - *Ceskoslovenská Rusistika*, Praha 1970, т. XV, 102-104; ПАНЧЕНКО, *Русская стихотворная культура XVII века*, Ленинград 1973, 63-78; В.К. БЫЛИНИН, *Русские акrostихи старшей поры (до XVII в.)*. - В сб.: *Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития*, Москва 1985, 209-243.

⁶ А. АХМАТОВА, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1977, 353; ср. авторскую экспликацию проанализированного приема: "Я зеркальным письмом пишу" (*ibid.*, 373)

Нужно надеяться, что когда-нибудь будет построена когнитивная риторика, в которой тропы и фигуры речи классифицировались бы по их соответствию тем или иным познавательным категориям. Ограничиваясь лишь упомянутыми выше когнитивными категориями, с одной стороны, и лишь фигурами речи, - с другой, заметим по этому поводу, что если акrostих, палиндром и анаграмма отвечают понятию таинственного, то фигура умолчания корреспондирует с неизвестным-в-себе (ср. хотя бы ряды отточий внутри пушкинского стихотворения "Полководец"), а с иллюзорным согласуются поэтические квазиэтимологии, которые опустошают значение одного из двух близких по звучанию слов тем, что ложно наделяют это слово значением другого.

2.2. Криптекст, образованный парадигматически, - это, разумеется, загадка в одной из ее многообразных форм, и ее филиации в книжной художественной речи. Несмотря на широкую вариативность, загадки могут быть сведены к одному основополагающему принципу порождения. Любая загадка производит исключение искомого предмета из того класса, куда он входит, или вообще, из какого-либо класса.⁷ Вот некоторые (далеко не все) способы такого исключения:

(а) Загадка перечисляет ряд свойств подразумеваемой реалии, но приписывает их другой, взятой из класса, противоположного тому, к которому принадлежит искомый предмет. Так, в загадке "Скатерть бела Весь мир одела" (из сборника Д.Н. Садовникова "Загадки русского народа" (1876); отсюда же нижеследующие примеры) подразумеваемая реалия ("пороша") и обладает качествами названной ('белизна', 'трудно

⁷ Загадка не теряет своей загадочности при попытках дать этому речевому жанру удовлетворительное определение - ср. хотя бы:

С семантической точки зрения загадку можно определить как текст, денотатом которого служит некоторый объект, в самом этом тексте явно не названный. Если ограничиться приведенным определением, то к загадкам следует отнести, например, перифразы, многие метафоры, а также выражения вида "2 + 3"/.../ Добавим поэтому к определению загадки, что с прагматической точки зрения функцией этого текста является побудить адресата назвать объект-денотат (это избавит нас от рассмотрения перифраз и метафор в качестве загадок) и что этот текст не должен исчерпывающим образом описывать объект (это исключает из класса загадок тексты типа "2 + 3" /.../ (Ю.И. ЛЕВИН, Семантическая структура загадки (1973). - *Лексикологический сборник. Пословица. Загадка. Структура, смысл, текст*, Москва 1978, 283).

Но дополнение исходного определения прагматическим компонентом не спасает дела. Разве перифразы в кроссворде не имеют апеллятивной функции? Между тем интуитивно ясно, что эти перифразы далеки от загадки уже по той причине, что не подчинены эстетическому заданию. Загадка не просто не называет свой предмет, но нацелена на утаивание и мистифицирование, заманивает вопрошаемого в ловушку.

обозримая пространственная протяженность"), и противостоит своему субституту как природное явление изделию человеческих рук.⁸

(b) В загадках из проблемной области "язык и реальность", например: "Среди Волги люди стоят" (ответ: "Люди" = буква "Л"), - внимание реципиентов направляется на референтный мир, тогда как имеется в виду мир знаков. Искомый предмет описывается в процитированной загадке так, как если бы он не был элементом множества, состоящего из имен графем.

(c) Еще одна разновидность загадки возникает за счет того, что вопрос требует от нас найти такую реалию, которая отличалась бы по некоему показателю от всех однородных реалий, скажем, от всех режущее-роющих инструментов: "Что на свете не тупится?" (ответ: "Свиной пятак").

(d) Одним из распространенных методов построения загадки является, наконец, указание на классы, в которые искомый предмет нельзя зачислить, несмотря на то, что его черты делают его совместимым с этими классами: "Не куст, а листочками, Не рубашка, а спита, Не человек, а рассказывает" (ответ: "Книга"). В подобного рода загадках подразумеваемая реалья исключается не из своего собственного класса, но из тех множеств, к которым она могла бы быть отнесена метафорически или метонимически.

3.0. Переходя от криптофигур к литературным текстам, рассказывающим о тайне и ее постижении, необходимо вначале подчеркнуть, что художественная речь во всем ее объеме (в том числе не только стихотворная и лирическая, но также и повествовательная) зиждется на смысловом параллелизме.⁹ Отсюда: текст о тайне изображает по меньшей мере две тайны. Мы имеем здесь дело, однако, с особым параллелизмом, а именно с таким, члены которого взаимоисключительны. Действительно: два самостоятельных исключения в некотором множестве (параллелизм предполагает особость каждой из соположенных в нем величин) исключают друг друга. Параллельные тайны соотносятся как истинная и ложная, спасительная и гибельная, божественная и дьявольская, сакральная и

⁸ Ср. экспликацию этого типа загадки в: E. KÖNGÄS-MARANDA, *The Logic of Riddles*. - In: *Structural Analysis of Oral Tradition*, ed. by P. Maranda and E. Köngäs-Maranda, Philadelphia 1971, 214ff.

⁹ Помимо известных трудов P.O. Якобсона о параллелизме в поэзии, см. некоторые новые работы о параллелизме в романе и в других художественных жанрах: J.H. MILLER, *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge, Massachusetts 1982, *passim*; И.П. СМЕРНОВ, *На пути к теории литературы* (= *Studies in Slavic Literature and Poetics*, vol. X), Amsterdam 1987, *passim*.

профанная, научная и экзистенциальная, нераскрываемая и поддающаяся рассекречиванию или как-то иначе.

3.1.1. Сказанное станет очевидным, если взять детективную литературу. В детективном повествовании сталкиваются действительная тайна, на след которой нападает персонаж, наделенный выдающимися познавательными способностями, и ложная тайна, которая существует лишь в воображении заблуждающегося простака, ведущего расследование преступления, или возникает за счет того, что в совершении преступления может подозреваться целый ряд персонажей.¹⁰

Сходным образом взаимоисключительность параллельных тайн прослеживается и в прочих текстах, повествующих о загадочных событиях. В пушкинской "Пиковой даме" Германи поставлен перед альтернативой - завязать скрытые от всех любовные отношения с бедной воспитанницей графини либо выпытать у старухи тайну обогащения (возможно, лишь воображаемую). В "Портрете" (здесь и далее речь идет о первой редакции) Гоголь противопоставляет секрет происхождения сакрального искусства (присланная из Италии "божественная" картина, которую Чертков видит на выставке) и тайну живописи, инспирированной антихристом. Ордын, герой "Хозяйки" Достоевского, отказывается от разрешения занимавшей его научной тайны с тем, чтобы найти доступ к загодочной женской душе. Ставшее достоянием гласности лжесамобийство Протасова конкурирует в "Живом трупе" с тайной регулярного получения им денег, которую Лев Толстой оставляет не разъясненной. Тягу поэта Дарьяльского к тайноверцам пародирует в "Серебряном голубе" Андрея Белого мнимый генерал, агент Охранного отделения Чижиков, выслеживающий революционеров и принимающий за одного из них мистического анархиста Семена Чуолку. В романе Набокова "Дар" одна из парных тайн (подоплека жизни Н.Г. Чернышевского и его участия в революционном движении) дается в виде реконструируемой, тогда как другая (обстоятельства гибели старшего Годунова-Чердынцева) - в виде не раскрываемой. При этом "Дар" зеркально симметричен относительно "Что делать?", где смерть Лопухова имеет характер мнимой тайны, а революционная деятельность Рахметова подлинно анонимна.

¹⁰ О приемах, посредством которых формируются ситуации ложного подозрения, см., например: И.И. РЕВЗИН, К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи). - *Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам*, Тарту 1964, 38-40.

3.1.2. Детективные романы и рассказы отличаются от остальных текстов о тайне главным образом тем, что рисуют такой таинственный мир, для которого невозможно самоозначивание, самораскрытие, коль скоро автореференция угрожала бы преступнику лишением жизни или свободы. Тайна в детективном повествовании разоблачается извне. Сыщик, демаскирующий преступника, играет роль уникальной фигуры среди других персонажей детективной истории по той причине, что его знание о случившемся оказывается равным по объему авторскому знанию - тому, что E. Bloch назвал "das Vor-Geschichtehafte"¹¹. Этим совпадением компетенций героя и автора объясняется тот факт, что фигура детектива сохраняет идентичность во всех - образующих серию - сочинениях одного и того же писателя. Сыщик не заместим, будучи в известном смысле двойником автора.

В недетективных текстах, имеющих дело с загадочными ситуациями, мир тайны конституируется как "говорящий" мир, как поставляющий информацию о самом себе - в результате ли оживления мертвого (таково явление графини Германну), или божественного откровения (в "Портрете" Богородица сообщает о том, как люди могут избавиться от дьявольского творения), или исповеди (рассказ Катерины о ее прошлом в "Хозяйке"), или неосторожного пробалтывания (как это имеет место в "Живом трупе"), или прозрачного намека (после исчезновения Лопухова Вера Павловна получает письмо от неизвестного, однако легко распознает авторство самого пропавшего героя), или намерения изолированного коллектива заманить к себе жертву (сектанты позволяют Дарьяльскому участвовать в речениях и затем убивают его).¹²

Почти полное отсутствие в русской культуре детективного жанра было бы естественно вывести из того, что она создала себя в качестве исключительной, раз русское государство в течении длительного времени после падения Византии было единственным гарантом и хранителем православия. Автор, принадлежащий к исключительной культуре, с неизбежностью мыслит тайну распахиваемой изнутри. Русской литературе известен по преимуществу антидетектив (например, "Преступление и наказание"), в котором повествователь перспективирует описание,

¹¹ E. Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans* (1965). - In: *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, hrsg. von J. Vogt, München 1971, 327.

¹² В некоторых произведениях два пути раскрытия тайны - изнутри и извне - переключаются. Таков, к примеру, "Гамлет", где убийство разоблачается и чудесным образом, и посредством уловки. Ср. о "Гамлете" и детективном жанре: P. FISCHER, *Neue Häuser in der Rue Morgue. Entwicklungslinien des modernen Kriminalromans* (1969). - In: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, hrsg. von J. Vogt, München 1971, 185-186.

занимая точку зрения преступника и делая тем самым знание о том, что могло бы быть тайной для читателей, их достоянием уже на входе текста.

Поскольку исключительная культура конституирует таинственное как постижимое лишь изнутри, постольку она бывает склонна предпринимать все возможное, чтобы отгородиться от покушений на проникновение в ее тайну извне. Мессианизм русской культуры, надеявшейся сказать миру правду о нем, срывается поэтому с изоляционизмом. В период "построения социализма в отдельно взятой стране" верх взяла вторая из названных тенденций. Антидетективную функцию в литературе социалистического реализма приняли на себя тексты, прославляющие героев, которые ни при каких обстоятельствах не выдают по ходу следствия тайну (часто - тайну убийства).¹³

3.1.3. Кроме произведений, утверждающих присутствие тайных областей жизни, существуют и многочисленные произведения, ставящие под сомнение наличие тайного бытия, компрометирующие тайну.

В рассказе Тургенева "Стук...стук...стук!.." повествователь, чтобы "подтрунить" над героем, "фатальным" Теглевым, стучит в бревенчатую стену, найдя в ней полое место; звук "облетает" все помещение, где оба находятся; Теглев принимает постукивание за зов его умершей возлюбленной и вскоре кончает самоубийством.

В лесковском "Запечатленном ангеле" старообрядцы, у которых власти изъяли почитаемую ими икону, изготовляют подделку, чтобы подменить ею подлинник, забранный себе киевским архиереем; во время подмены иконы сургуч, коротым копия была, якобы, залита для пущего сходства с оригиналом, чудесным образом исчезает, после чего старообрядцы, уверовав в чудо, присоединяются к официальной церкви; на самом деле, на подделку была нацеплена бумага, имитирующая сургучную печать.

Понятно, что реальность, которую моделируют произведения, демитифицирующие таинственное как категорию бытия, не содержит в себе второй тайны, параллельной той, что опустошается. В этих условиях отрицание бытийной тайны сочетается с тем, что носителем параллельной ей тайны становится сам текст.

¹³ Выходя за рамки русской культурной ситуации, обратим внимание на то, что интерес к таинственному (и к средствам зашифровки художественного сообщения, и к загадкам бытия) тем выше, чем в большей степени писатель идентифицирует себя как противостоящего окружающей его культуре, как ту ее часть, которая исключает целое, - ср. об увлечении оккультными науками в европейском авангарде: M. ELIADE, *Das Okkulte und die moderne Welt. Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte* (übers. von O. Vogel), Salzburg 1978, 58ff.

В "Стук...стук...стук!.." перед нами политическая (антиреволюционная) аллюзия. Перед смертью Теглев занимается квазиматематическими вычислениями. Самоубийство приурочивается им так, чтобы даты его гибели (год, месяц, день), будучи сложными, разложенными на составляющие числового ряда и вновь суммированными, в итоге равнялись бы сходно взятым датам смерти Наполеона. При этом Теглев ошибается, полагая, что Наполеон умер 5-го мая 1825 года, а не 5-го мая 1821 года. Повествователь не констатирует здесь ошибку. Читателю, знакомому с биографией Наполеона, предоставляется возможность увидеть в заблуждении Теглева намек Тургенева на Декабрьское восстание тем более, что в начале рассказа Наполеон и декабристы были как бы невзначай уравниены: "Чего-чего не было в этом типе? /.../ воспоминания /.../ о декабристах - и обожание Наполеона".¹⁴ Весь рассказ Тургенева будет читаться тогда как текст о комплексе революционера, составленном из суицидности, отрыва от реальности, отсутствия прочных родовых связей (родители Теглева рано умерли), хилиастической надежды на воцарение полной и окончательной справедливости (в вызывающем предсмертном письме командиру гвардейского корпуса Теглев противопоставляет ложный земной суд Страшному суду; отсюда не было бы натяжкой интерпретировать имя героя, Илья, в связи с апокалиптической ролью Ильи-пророка, провозвестника Второго пришествия; ср. еще приуроченность встречи повествователя и героя к Ильину дню).

Крипtotекстом оказывается при ближайшем рассмотрении и "Запечатленный ангел". Старообрядцы, изображенные здесь, наводят мост через Днепр, возле Киева. То, что действие локализуется неподалеку от того места, где произошло крещение Руси, не случайно. Подобно тому, как князь Владимир, согласно "Повести временных лет", "разболѣся /.../ очима",¹⁵ еще будучи язычником, при взятии Корсуни, "болезнью глаз"¹⁶ начинают страдать и старообрядцы, когда у них отнимают чудотворную икону. В речи рассказчика в "Запечатленном ангеле" проскальзывает искаженная цитата из "Повести временных лет": выражение 'бана пакибытия' восходит к похвале, которой сопровождается летописное сообщение о распространении на Руси христианского вероучения: "Помялова бо ны *"Паки банею бытия* и обновленьем духа", по изволенью

¹⁴ И.С. ТУРГЕНЕВ, *Полн. собр. соч. и писем. Сочинения*, т. 10, Москва/Ленинград 1965, 267.

¹⁵ Цит. по: *Памятники литературы древней Руси. Начало русской литературы. XI-начало XII века*, Москва 1978, 126.

¹⁶ И.С. ЛЕСКОВ, *Собр. соч.*, т. 4, Москва 1957, 345.

Божью, а не по нашим дѣлом".¹⁷ Приобщение старообрядцев официальной церкви толкуется Лесковым в качестве эквивалентного крещению язычников. Имплицированный смысл "Запечатленного ангела", следовательно, в том, что Лесков квалифицирует веру в чудотворность икон, которой он наделяет старообрядцев, хотя она, конечно, присуща всему православию, как языческое суеверие.

Итак, правило, по которому художественное произведение прочерчивает параллелизм между взаимоисключающими тайнами, соблюдается и тогда, когда литература в соревновании с бытием приписывает ему лжезагадочность, претендуя на то, чтобы сделаться единственной обладательницей тайны.

3.2. Тексты о тайне упорядочивают изображаемый в них мир таким способом, чтобы его основные параметры (человек, место, время) соответствовали бы понятию об исключительном.

Человек, соприкасающийся с таинственным, - это немец в России (Германн); бедный художник, которого собираются выслать из дома (Чертков); затворник (Ордын; отметим, что Достоевский дважды прямо говорит об "исключительности" своего героя); революционер (Рахметов); отщепенец, покинувший свою среду, и пьяница (Протасов; ср. те же черты у Дарьяльского); писатель-эмигрант (Годунов-Чердынцев). Приобщившемуся тайне более нет места в мире, где господствует норма: там он сходит с ума (Германн), безнадежно заболевает (Чертков), деградирует (Ордын), кончает самоубийством (Протасов) или становится жертвой убийц (Дарьяльский). В "Даре" разбираемый мотив окрашен комически: после того, как Годунов-Чердынцев заканчивает книгу о Чернышевском, обстоятельства вынуждают его голым пересечь Берлин.

Тексты о тайне отдают предпочтение тем участкам пространства, внутри которых субъекту, заинтересованному в рассекречивании загадки, почему-либо нельзя находиться. Такого рода местом является, например, спальня старухи для молодого человека ("Пиковая дама"); скучная, удаленная окраина для жителей центра (рассказчик в "Портрете" так аттестует своим слушателям Коломну, где было создано изображение антихриста: "Без сомнения, немногим из вас /.../ известна хорошо та часть

¹⁷ *Памятники ...*, 134. Выражение 'баня пакибытия' было заимствовано Лесковым, собственно, из религиозного жаргона хлыстов и скопцов, которые называли так их радения (ср.: К. КУТЕПОВ, *Секты хлыстов и скопцов*, изд. 2-е, Ставрополь 1900, 466). Однако оно не просто низводит старообрядчество до сектанства. Поскольку этот оборот окружен отсылками к "Повести временных лет", постольку можно думать, что Лесков идентифицировал его как имеющий источником древнерусскую летопись.

города, которую называют Коломной. Характеристика ее отличается резко особенностью от других частей города¹⁸); слишком маленькая квартира для пытающегося снять себе комнату ("Хозяйка"); сектантская молельня для поэта-горожанина ("Серебряный голубь"); жилье, от которого влюбленные, жаждущие уединиться, потеряли ключ ("Дар"), и т.п.

В темпоральной сфере с понятием об исключительном корреспондирует такое течение событий, при котором ожидаемое происшествие совершается не тогда, когда оно ожидается, но позже урочного времени. В "Пиковой даме" Германну не удастся вырвать у старухи-графини тайну трех карт, когда он этого хочет; тем не менее он становится владельцем тайного знания уже после смерти старухи. Ростовщик из "Портрета" умирает дважды - в первый раз как физическое существо, во второй раз, когда его, наполненное жизнью, изображение превращается в "какой-то незначущий пейзаж".¹⁹ Ордынцов преследует Мурина и Катерину, которых он встретил в церкви, до дверей их дома, однако принимает решение снять у них комнату лишь при второй встрече (точно так же Ордынцов дважды посвящается в тайны Мурина и Катерины - случайным знакомым, Ярославом Ильичем (переданная им информация недостаточна), и затем самой героиней). В "Живом трупе" ожидаемое самоубийство Протасова вначале оказывается притворным - на деле оно происходит в финале пьесы. Герой "Дара" намеревается перейти от стихов к прозе, начиная собирать материалы к биографии отца, но отбрасывает этот замысел и пишет исследование-памфлет о Чернышевском.

Темпоральной форме, в которой развертывается история тайны, отвечает прием антиципирования, регулярно характеризующий способ изложения подобного рода историй.²⁰ Словесная подготовка темы настраивает читателя на ожидание события, которое разыгрывается уже за пределами ожидания. Этот прием проиллюстрирует эпизод знакомства Ордынцова с Муриным: Ордынцов "... остановился в изумлении как вкопанный, взглянув на будущих хозяев своих; в глазах его произошла немая, поразительная сцена. Старик был бледен как смерть, как будто готовый лишиться чувств. Он смотрел свинцовым, неподвижным, пронзающим взглядом на женщину. Она тоже побледнела сначала; но потом вся кровь бросилась ей в лицо и глаза ее как-то странно сверкнули".²¹

¹⁸ Н.В. ГОГОЛЬ, *Полн. собр. соч.*, т. 3 / Ленинград / 1938, 428.

¹⁹ *Ibid.*, 444.

²⁰ Об антиципировании см. подробно: А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К. ЩЕГЛОВ, О приеме выразительности предвестия. - А.К.Ж., Ю.К.Щ., *Поэтика выразительности*. Сборник статей (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2), Wien 1980, 13-45.

²¹ Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч.* в. 30-и тт, т. 1, Ленинград 1972, 272.

Ряд значений, использованных в этом отрывке как будто сугубо орнаментально ('принадлежность земле', 'смертельная бледность', 'свинцовый и проникающий вовнутрь тела взгляд', 'кровь', 'сверкание глаз'), предвосхищает сцену, в которой Мурын стреляет из ружья в Ордынова.

3.3. Чтобы подвести итог сказанному в § 3, остается подчеркнуть, что совокупность текстов о тайне представляет собой особый литературный жанр, которому свойственны инвариантные средства моделирования мира.

Разобранные произведения находятся не только в жанровом родстве друг с другом, но и обнаруживают интертекстуальную общность: "Хозяйка" отсылает нас к "Пиковой даме" (ср. хотя бы заимствованный отсюда Достоевским мотив 'неподвижной идеи': "Она как будто тоже теряла сознание, как будто одна мысль, одна неподвижная идея увлекла ее всю"²²); к тому же источнику восходит и "Стук ... стук ... стук!.." (Теглев угадывает сряду три карты, его возлюбленная - приемный ребенок в богатой семье, как и пушкинская Лиза); в повести Лескова ангел сходит с чудодейственной иконы подобно тому, как в гоголевском рассказе отделяется от своего изображения ростовщик Петромихалия (еще один довод в пользу того, что в "Запечатленном ангеле" скрыто компрометируется религиозный фетишизм); Протасов, пускаясь на псевдосамоубийство, прямо подражает герою "Что делать?"; роман Чернышевского находит отклик, как было сказано, и в набоковском "Даре".

Обсуждавшийся тип художественной практики состоит из нескольких подтипов, возникающих в зависимости от того, как разгадывается тайна, извне (детективная литература) или в результате самораскрытия, и какой онтологический статус она получает, загадки ли бытия или загадки, всего-лишь приписываемой бытию сознанием.

Если существует литературный жанр, образованный текстами о тайне, то, повидимому, в художественном творчестве должны иметь место и другие жанры, когнитивные по своей природе, выдвигающие на передний план те или иные познавательные проблемы. Возможно, что наряду с более или менее однородным корпусом текстов о тайне, удалось бы вычленить и столь же гомогенные корпуса сочинений, во-первых, об иллюзорном (о розыгрышах, галлюцинациях, миражах, вымыслах, необоснованных фантазиях и т.п.) и, во-вторых, о сугубо неизвестном (сюда относятся, среди прочего, многие романтические фрагменты, а также произведения, подобные тютчевскому стихотворению "Problème", где

²² Ibid., 310.

два разных объяснения одного и того же события преподносятся как равновероятные версии, или пушкинскому "Цветку", в котором все поставленные вопросы остаются без ответов). Тайна бывает иллюзорной (как, например, в повестях "Стук ... стук ... стук!.." и "Запечатленный ангел") или принципиально не познаваемой (как, например, причины смерти отца в "Даре"), однако в этих случаях ей сопутствует еще одна тайна - неиллюзорная (политическая аллюзия у Тургенева, религиозная - у Лескова) или доступная для понимания (завуалированные мотивы деятельности Чернышевского в романе Набокова), благодаря чему дистанция между разными жанрами, возникающими на когнитивной основе, разрушается не полностью.²³

²³ В тех случаях, когда таинственное, иллюзорное и неизвестное-в-себе не сталкиваются друг с другом в рамках одного произведения, они могут составлять в творчестве писателя темы параллельных текстов - ср. хотя бы параллелизм "Хозяйки" и повести "Белые ночи" с ее центральной фигурой петербургского мечтателя (ср.: И.А. АВРАМЦ, Повесть "Хозяйка" и последующее творчество Достоевского. - *Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение* (= Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 604), Тарту 1982, 87).

Особая проблема - размежевание литературы о тайне и "фантастической литературы", которую попытался описать как жанровую общность Тз. TODOROV (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, passim). Ряд текстов о тайне концептуализует ее как сверхъестественное явление ("Пиковая дама", "Портрет"), многие другие - как естественное ("Хозяйка", "Что делать?", "Живой труп", "Дар", отчасти "Серебряный голубь"). Вероятнее всего, что когнитивные жанры и фантастика образуют два вполне самостоятельных жанровых множества, которые иногда могут интерферировать.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBÄNDE

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl - tekst", 1980, 125 S., 8S 120.-, DM 17.- (*vergriffen*).
2. A.K. ŽOLKOVSKU / Ju.K. ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., 8S 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S., 8S 250.-, DM 35.- (*vergriffen*).
4. I.P. SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnykh žanrov i motivov, 1981, 262 S., 8S 200.-, DM 29.- (*vergriffen*).
5. A. STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij, 1982, 191 S., 8S 180.-, DM 25,70 (*vergriffen*).
6. E. MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., 8S 150.-, DM 21,40.
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., 8S 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
8. S.SENEROVIĆ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, 1982, 280 S., 8S 250.-, DM 35.-.
9. Th.LAHUSEN, Autour de "l'homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIX^e siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., 8S 200.-, DM 28,50.
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von K.GAAL und G.NEWEKLOWSKY, 1983, LXX+339 S., 8S 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., 8S 200.-, DM 28,50.
12. B. GASPAROV, Poëtika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S., 8S 300.-, DM 42.-.
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovencih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., 8S 200.-, DM 28,50.
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatorijj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 8S 630.-, DM 90.-.
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F.MARTYNOV, 1984, 214 S., 8S 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyražeenij, 1985, 510 S., 8S 350.-, DM 50.-.
17. I.P.SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), 1985, 205 S., 8S 200.-, DM 28,50 (*vergriffen*).
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena" - "Car" - Devica - "Pereuločki"), 1985, 412 S., Preis: 8S 280, DM 40.-.
19. G.NEWEKLOWSKY / K.GAAL, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, 362 S., 8S 200.-, DM 28,50.
20. Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W.Schmid, 1987, 421 S., 8S 300.-, DM 42.-.
21. Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., 8S 300, DM 42.-.

Bestellen über: Buchvertrieb A.Neimanis, Bauerstr. 28, D-8000 München

Jerzy Faryno

МИФОЛОГИЗМ И ТЕОЛОГИЗМ
ЦВЕТАЕВОЙ
("Магдалина" - "Царь-Девушка" - "Переулочки")

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, SONDERBAND 18
WIEN 1985

412 Seiten, Preis: 6S 280, DM 40.-

MYTHOS IN DER SLAWISCHEN MODERNE

Hamburger Kolloquium
Herausgegeben von Wolf Schmid

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, SONDERBAND 20
Wien 1987

421 Seiten, Preis: 6S 300; DM 42.-

Mit Beiträgen von: A.HANSEN-LÖVE, Mythos als Wiederkehr. Ein Essay; I.P.SMIRNOV, Totemizm i teorija žanrov; A.HANSEN-LÖVE, Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus; N.A.NILSSON, Sergej Gorodeckij and his *Jar'*; W.G.WESTSTEJN, Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs; A.FLAKER, Der Mythos der "Straße". Majakovskij und Krleža; M.DROZDA, Mifologizm Leonida Andreeva; D.BURKHART, Mythoide Verfahren der Welt-Genierung in Andrej Belyjs *Peterburg*; W.KOSCHMAL, Zur mythischen Modellierung von Raum und Zeit bei Andrej Belyj und Bruno Schulz; R.FIEGUTH, Bemerkungen zur Degradation des Mythos im Drama bei St.Wyspiański und St.I.Witkiewicz; J.FARYNO, Archeopoëtika *Pisem iz Tuly* Pasternaka; A. van HOLK, Mythische Handlungsstruktur in avantgardistischer Gestaltung. Am Beispiel von Pil'njaks *Golyj god*; P.A.JENSEN, Kosmozentrismus in der Literatur der zwanziger Jahre; J. van der ENG, Komplizierung durch den Mythos. Babel's *Konarmija*; J.J. van BAAK, Zur literarischen Physiologie des modernen mythischen Helden. Am Beispiel der Kosaken in Babel's *Konarmija*; W.SCHMID, Mythisches Denken in "ornamentaler" Prosa. Am Beispiel von Zamjatin's *Navodnenie*; R.LACHMANN, Mythos oder Parodie: Nabokovs Buchstabenspiele.

БОРИС ГАСПАРОВ

ПОЭТИКА
«СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 12

406 Seiten, Preis: 6S 300; DM 42.-

КОНСТАНТИН КУЗЬМИНСКИЙ
ДЖЕРАЛЬД ЯНЕЧЕК
АЛЕКСАНДР ОЧЕРЕТЯНСКИЙ

ЗАБЫТЫЙ АВАНГАРД
РОССИЯ
ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX СТОЛЕТИЯ

СБОРНИК СПРАВОЧНЫХ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 21

335 Seiten, Preis: 6S 300; DM 42.-

Содержание: Н.Бурлюк, *Романтические начала*; И.Игнатъев, В.Гнедов, К.Олимпков, Н.Кульбин, С.Городецкий, Г.Золотухин, Г.Еченстов, А.Фиолетов, Б.Кушнер, *О звуковой стороне поэтической речи*; В.Нарбут; Божидар, Ф.Платов, *Гамма гласных*, Е.Шиллинг; И.Эданевич, И.Терентъев, *Рекорд нежности*; О.Рознова, В.Степанова, А.Туфанов, *К зауми*; К.Малевиц; Р.Рок, С.Мар, В.Филлов; *Возвращение экспрессионистов*; И.Соколов, *Хартия экспрессиониста*, *Экспрессионизм*, *Ренессанс XX века*; И.Аксенов, *К беспорядку дня*; А.Ярославский, А.Святогор, *Биокосмическая поэтика*; Б.Перелешин, Н.Лепок; Н.Хабнас; Н.Хориков; И.Сельвинский, А.Чичерин, *Кан-Фун*; К.Зелинский, *Конструктивизм и поэзия*, В.Инбер, И.Аксенов, *О фонетическом магистрале*, А.Квятковский, *Тактомер*; Д.Вараввин, Е.Лани, В.Парнах, Т.Вечорка, Т.Чурилин, А.Штих, А.Конге, *Елачич*, *Тональность гласных*.

I.A.Mel'čuk

**POVERCHNOSTNYJ SINTAKSIS RUSSKICH
ČISLOVYCH VYRAŽENIJ**

(The Surface Syntax of Russian Numeral Expressions)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Sonderband 16, Wien 1985, 510 p.

8S 350.-, DM 50.-

The monograph analyzes in detail the syntactic and morphological properties of Russian constructions of the type "Cardinal Numeral + Noun Phrase", which are famous for their complexity. Within the framework of the *Meaning-Text* theory, an exhaustive formal description is proposed, covering the dependency structure of these expressions and the rules for the passage from the said structure to surface linear word strings. A number of related theoretical problems are dealt with at length: these include definition of word classes, criteria for the type and direction of surface syntactic relations, types of syntagmatic links in sentences, and others.

The coherent nature of this book makes it an important contribution to the literature on Russian syntax. Its detail and clarity should ensure that it will become a standard work of reference for questions arising in connection with Russian numerals and numeral expressions.

I.A.Mel'čuk, A.K.Zholkovsky

(with a lexicographic team)

**TOLKOVO-KOMBINATORNYJ SLOVAR'
RUSSKOGO JAZYKA**

(Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Sonderband 14, Wien 1984, 992 p.

8S 630.-, DM 90.-

Second impression 1986!

The dictionary (ECD), the first work of this kind ever to be published, includes 282 Russian vocables (approx. 1000 lexemes) and features a lengthy *Introduction* (30 pages) in English, which describes in detail the lexicographic approach elaborated and applied by the authors. Essentially linked to the 'Meaning - Text' linguistic theory, it claims originality in at least three aspects:

- Formal semantic representations for all lexical data (no logical circles in the definitions; explicit decomposition of lexical meaning; the use of semantic variables).
- Formal presentation of the correspondences between the semantic and syntactic actants of any lexemes, with all selectional restrictions state (the government pattern).
- Formal exhaustive description of restricted lexical cooccurrence (lexical functions - never before in a monolingual dictionary).