

Holt Meyer, *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland): Kjuchel'beker - Puškin - Vel'tman*, Verlag Otto Sagner, München 1995 (Slavistische Beiträge 333), 542 S.

Die in den Slavistischen Beiträgen 1995 erschienene Dissertation von Holt Meyer ist in drei thematische Abschnitte gegliedert. Im ersten Kapitel charakterisiert der Autor die Romantik komparatistisch als gesamteuropäische Epoche. Hier werden die drei Begriffe, die im Titel enthalten sind: *Romantik - Orientierung - Wanderung*, für die Arbeit definiert.

Der *romantische retrait* (also das Wiederschreiben bei gleichzeitigem Entziehen) auf die Aufklärung führt zu einer diachronen Diskursvermischung, indem Bewegungen der Aufklärung wiederholt (zitiert) und dabei gleichzeitig relativiert (parodiert/negiert) werden. In der reflexiven Ironie dieser "Gegenaufklärung" (bzw. Aufklärung der Aufklärung) gibt es keinen Ort (mehr), von dem aus (klassisch) aufklärerische Kritik geübt werden könnte.

Wanderung definiert Meyer hier als allegorische Grenzüberschreitung. "Apophatische Allegorie" ist generell einer der Schlüsselbegriffe der Arbeit. Hinter diesem Begriff verbirgt sich die dekonstruktivistische Abkehr von klassischen hermeneutischen Positionen in der Prämissen der Dissertation, daß Sinn in der Signifikation nicht zur Präsenz gelangen kann, daß er also immer erst nachträglich und zufällig gestiftet wird. Der Leser versucht, die intertextuellen Bezüge des Autors mit seinem intertextuellen Wissen möglichst adäquat zur Deckung zu bringen.¹ Wanderung wendet sich somit gegen eine Inhaltstiefe und inszeniert im Aufschub *diffrérence/ différance*.

Orientierung bezeichnet in Anlehnung an G. Genette den Verweis auf Subtexte, Autoritäten wie Kapitel- und Textgrenzen. Die Arbeit selbst als Megatext orientiert sich hierbei an formalistischen, strukturalistischen und psychoanalytischen Methoden, die dekonstruiert werden.

Die "Anti-Sujethaftigkeit" der Wanderung in der Romantik wird im zweiten Abschnitt erläutert. Wanderung ist intertextueller Übergang, der den Text mit unzähligen Subtexten rhizomatisch verknüpft. Wie jeder beliebige Punkt eines Rhizoms (G. Deleuze, F. Guattari²) mit jedem anderen verbunden werden kann und muß, so verweigert sich auch der Endtext eindeutigen Verbindungen. An diesem Punkt wird der Ansatz der Arbeit besonders deutlich: Die Romantik zitiert die aufklärerische Exponierung der Originalität des Subjektes an und streicht sie dabei gleichzeitig durch, indem das Eigene als radikal Fremdes auftritt. Die romantische Ironie besteht also in einem gleichzeitigen Setzen und Durchkreuzen. Zudem rekonstruiert der Autor in diesem Kapitel das lautlich-semantisch-etymologische Feld um *strannik*.³

Der dritte Abschnitt der Arbeit, in dem anhand der ausgebreiteten literaturtheoretischen Modelle nun konkrete Texte analysiert werden, gliedert sich in vier Unterpunkte.

1. Zunächst beschäftigt der Autor sich mit Lermontovs *Geroj našego vremeni*, in dem sich alles (Subjekt, Sujet, Genre, Geschlecht, Schrift) in Bewegung befindet und wo es auch in der Frage der Narrativik keinen ruhenden Pol gibt. Auf die paradigmatische Verbindung der Vogelfeder mit der Schrift (hier als Schreibinstrument des Maksim Maksimyč) wird auch in den folgenden Textanalysen Bezug genommen. Meyer analysiert solch kleinere Motive vorwiegend mit semiotischen Beschreibungsinventarien.

2. Es folgt ein Kapitel zur Ahasverus-Gestalt als der zentralen Figur des Aufschubes. Kierkegaards, Giovanni Maranas, Potockis (*Manuscrit trouvé à Saragosse*) und andere europäische Ausarbeitungen des Ahasver-Stoffes werden skizziert und auf ihre romantischen Elemente hin analysiert. Hier steht insbesondere Kierkegaards Konzeption im Vordergrund, nach der Don Juan, Faust und Ahasver die drei romantischen Grundprinzipien verkörpern. Meyer interpretiert in diesem Abschnitt auch Puškins *Evgenij Onegin* als wandernden Ahasver, weil die Figur die klassischen Auflösungen eines Sujets durch Tod oder Heirat negiert. Onegin als Charakter/ Subjekt/ Sujet erweist sich als eine ständig verschobene Null, als Platzhalter für eine Subjektivität (eine Eins), die nie eintreten kann (2/ XIV/ 3-4: Мы почитаем всех нулями, | а единицами себя).

Kjuchel'beker thematisiert und problematisiert in *Poslednij Kolonna* (1832-1843) - laut Meyer - vor allem die Repräsentation. Die Signifikationsprozesse (Schrift, Malerei) werden mit der Ahasver-Figur als Fortsetzung der biblischen Kain-Figur verbunden. Kjuchel'beker erfaßt im Durchspielen von Wanderung, Medium, Geschlecht, Genre, Intertextualität, Narrativik und Tropik das ganze Potential dieser literarischen Figur. Graumann (seryj človek), der zweite Name des Ahasverus, wird durch gegenseitige Aufhebung des männlichen und weiblichen Moments auf unheimliche Weise neutral. Darauf verweist auch der Name des Titelhelden: Poslednij Kolonna. Die phallische Assoziation "Säule" (kolonna) hebt das kastrierende Attribut "poslednij" auf, das metonymisch Kolonnas Unfähigkeit bzw. Unwillen bezeichnet, eine sexuelle Beziehung mit einer Frau einzugehen. Der graue Mantel so wie der in ihm enthaltene Sinn, nämlich Nadežda als Agent[in] des Aufschubs, geht in Pronskijs Traum in Flammen auf. Damit kommt das Grundprinzip des romantischen Ahasver zum Tragen. Während Don Juan am Ende stirbt, bleibt Ahasver am Leben, weil die Apokalypse ihr eigener Aufschub ist, wenn sie nicht ganz undarstellbar sein soll.

3. Der breiteste Raum ist nach einem Exkurs über Puškins "kleinere Tragödien" dem *Evgenij Onegin* (und dort insbesondere dem 5. Kapitel) gewidmet. Onegin wird als "nihilistische" Neutralisierung der zwei vorhergehenden Romantik-Auffassungen, nämlich des ‚Absolut-Elegischen‘ (Lenskij) und des ‚Volksnahen‘ (Tat’jana) interpretiert. Die Einheitlichkeit des Subjekts und des Geschlechts werden von Puškin problematisiert und mit Lenskij samt seinem "kopierendem" Wandermodell (hier nimmt Meyer wieder auf die Rhizom-Theorie von Deleuze/ Guattari bezug, und zwar auf die Dichotomie "Kopie - Karte") zu Grabe getragen. Der Name des Titelhelden wird auf die abwesende ‚Onegin‘-Figur in A. A. Šachovskojs Drama *Ne ljubo - ne slušaj, a lgat' ne mešaj* (1818) zurückgeführt, wo sie als abwesende Gestalt eingearbeitet ist, die eine amouröse Intrige zunichte macht. Grossman konstatierte zum ersten Mal (erst im Jahre 1926!) diese Herkunft des Namens ‚Onegin‘, die weder Lotman noch Nabokov in ihren *Onegin*-Kommentaren erwähnen. Puškin lernte das

Theaterstück von Šachovskoj kennen, als er seine Arzamas'sche Skepsis dem Dramatiker gegenüber schon aufgegeben hatte. Diese Inszenierung der Ur-In-Szenierung lenkt den Blick nun nicht in die Tiefe, sondern auf das "unheimlich Oberflächliche" des Textes. Meyer sieht in der genrestiftenden vierzehnzeiligen Onegin-Strophe mit den drei männlichen Paarreimen einen Sieg des männlichen homoerotischen Prinzips und eine Tendenz zum Aphorismus, der die eigenen Medien- und Genregrenzen zu überschreiten versucht. Analog zu dieser vierzehnzeiligen Onegin-Strophe filtriert Meyer im fünften Kapitel (*Tat'janas Traum*) vierzehn Substitutionen vom Paratext bis zur Aufforderung zum Duell als Metaphorisierungen des Erotischen und Übertragungen des Begehrens aus dem Text (so wird etwa im Traumbild der Bär von Onegin abgelöst). Als zentrales Motiv treten die erotisierten ‚nožki‘ als das auf, was für Shakespeare das mit den weiblichen Genitalien gleichgesetzte ‚nothing‘ ist. Es handelt sich um ein ambivalentes erotisches Zeichen, weil ihre Zugehörigkeit zur Frau von ihrer phallischen Form konterkariert wird. Durch die Intertextualität und Semantisierung der Onegin-Strophe wird auch über solche Einzelmotive hinaus die thematische Wanderung in der Fabula zu Gunsten einer Allegorie abgewertet. Die Puškin'sche Schreibstrategie des Schreibens-als-Lektüre charakterisiert Meyer als *mise en scène* bzw. Theatralisierung der Differenz zwischen (Re-) Rhetorisierung und deren Verdrängung (Ent-rhetorisierung, *oblivio*), wobei die vierzehnzeilige Überschreitung der Kapazität einer Strophe die Überschreitung der Grenze zwischen *memoria* und *oblivio* ermöglicht. Sehr interessant ist hierbei im übrigen der Hinweis, daß Puškin durch seine verbotene Reise nach Arzrum (Erzerum) doch einmal die russische Grenze überschritten hat, die dann mit Kriegsende neu gezogen wurde. Die Erzählhaltung dieser Reisebeschreibung bringt den *double-bind* zum Ausdruck, den der militärisch-politische *nom du père* im romantischen ‚Eroberer‘ hervorrufen müsse, der seine sexuelle Eroberung einer Tscherkessin selbst abbricht.

4. Im letzten Kapitel geht es um die ironische Kartographie Vel'tmans. Hier weist Meyer nach, daß romantische Zeichenkonfigurationen auf eine Dekonstruktion aufklärerischer Entlarvungsstrategien hin angelegt sind. Dadurch, daß Vel'tman das militärische Dispositiv im Kriegsroman *Strannik* offen zur Schau stellt, braucht es nicht aufgedeckt zu werden. Er nimmt wissenschaftliche Diskurse der Auklärung intensiv auf, um sie unter dem Gewicht ihrer eigenen Widersprüche zusammenbrechen zu lassen. Bei den Reisen auf imaginären Landkarten geht es um das Vorführen nicht-hierarchisierter, spielerisch eingesetzter signifikativer Strategien.

Mottos sind für Meyer von zentraler Bedeutung, weil sie Intertextualität und Syntagmatik als Wanderbewegungen explizit belegen und mit der Orientierung an Autoritäten und Kapitelgrenzen spielen. Analog spielt Meyer in seinem eigenen Text mit ihnen, indem er selbst als Kapiteleinleitungen 167 Mottos benutzt. Die Arbeit ist an dekonstruktivistischen Methoden orientiert, die in den letzten zwei Jahrzehnten verfeinert wurden, und besticht besonders durch einen unkonventionellen Umgang mit der slavistischen Forschungstradition, der sich leider bei den meisten Vertretern des Faches noch nicht einmal ansatzweise durchgesetzt hat. Bachtin wird als Vertreter eines "realistischen" Theoriemodells gelesen, in dem Helden als Träger einer "Stimme" oder "Sprache" ontologisiert

werden. Sein Chronotoposkonzept privilegiert die Zeit vor dem Raum, der für ihn immer "sozial" ist. Zudem interessiert ihn nur das politisch-ideologisch Subversive (Karneval), nicht aber das epistemologisch Subversive, das er als "unnatürlich" empfindet. Des Weiteren weist Meyer darauf hin, daß Šklovskij bis ans Ende seines Lebens bei einer ausgesprochenen Privilegierung des Narrativen in seiner Verfremdungskonzeption geblieben ist. Jakobson steht in der Arbeit "Socha v symbolice Puškina" (1937) in Bezug auf die Interpretation von Statuen an der Nahtstelle zwischen Formalismus und Strukturalismus. Er geht von der Beschreibung des Verfahrens der Entautomatisierung der in Bewegung geratenen Statue zu einem substantialisierenden binaren mythischen Systemdenken über. Sein Denkweg hat ihn also an Grenzpunkte gebracht, die sowohl zu strukturalistischen als jedoch auch zu dekonstruktivistischen Methoden führen hätten können. Zudem wird Nabokovs Strategie erläutert, im metaliterarischen Diskurs diejenige Lektüre auszublenden, die im literarischen Diskurs am naheliegendsten ist (Dostojewskij in *Zaščita Lužina*, Kafka in *Priglašenie na kazn'* und Freud überall). Foucaults Thesen bezieht der Autor nicht in die einzelnen Interpretationen mit ein, weil ihre „Entlarvung der Macht“ letztendlich auf einem aufklärerischen Standpunkt stehenbleibt, während es bei romantischen Zeichenkonfigurationen um eine Dekonstruktion aufklärerischer Entlarvungsstrategien geht. Es ist nicht explizit ausgesprochen, ob sich der Autor selbst eigentlich ganz der "posthumanistischen und postaufklärerischen" Bewegung zugerechnet wissen will.⁴ Denn zwischen Jacques Derrida, der immer von einem konkreten Text ausgeht und dessen verschiedene Diskurse gegeneinander ausspielt, und dem amerikanischen Dekonstruktivismus (z. B. eines Miller oder Hartman), der die These von der Arbitrarität der Zeichen radikaliert, bestehen große Unterschiede. Die restlose "Zerstreuung" von Sinn⁵ wäre insofern ein Übergang in das Verfallsstadium des Dekonstruktivismus, in dem willkürliche Beliebigkeit und totale Montage sich selbst ad absurdum führen würden. Davon ist die hier rezensierte literaturwissenschaftliche Interpretation weit entfernt. Was die behandelte Primärliteratur anbelangt, zeigt die Aktualisierung von Kjuchel'bekers und Veltmans Texten im übrigen Meyers Bestreben, den oft alzu starren Lektürekanon universitär erforschter Literatur zu dynamisieren und seiner Meinung nach zu Unrecht verdrängten Autoren ihren Platz zurückzuerobern. Besonders erfreulich ist bei all dem auch die breite komparatistische Verknüpfung der russischsprachigen Texte mit der gesamteuropäischen Literatur (aus der Fülle seien besonders F. Schlegel, Mickiewicz, Rousseau, Rivarol und St. Foix genannt).

Eine anregende Interpretation von Puškins Zeichnungen lieferte Meyer bereits 1994 in seinem Aufsatz "Die realisierte Travestie und die tra(ns)vestierte Realisierung. Arabeske und Groteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von *Domik v Kolomne*".⁶ Dieses spannungsgeladene Oszillieren zwischen Text und verfremdender Illustration belegt Meyer in seiner Doktorarbeit erneut. Das Titelbild aus dem Gedicht "Der Wanderer" (1835) markiert den nahtlosen Übergang von Schrift in Ornament (die Arabeske) - also wiederum eine Form der intermedialen Wanderung. Nun sind die behandelten Autoren sicherlich keine postmodernen Schriftsteller, aber durch eine Abwendung von der Autorenintention und von einem festgefügten Sinn, der angeblich in der Signifikation zur

faktischen Präsenz gelangt, eröffnet Meyer einen Blick auf Texte, die vom Niveau aktueller Literaturtheorien aus in neuem Farblanz erstrahlen.

Anmerkungen

Zur Gattung der Rezension, mit der sich ja jeder Rezensent während seiner Tätigkeit notgedrungenmaßen auseinandersetzen muß, sei hier am Rande auf Nabokovs ironische Distanz zu dem Genre in seinem Roman *Dar* verwiesen, wo in fingierten Rezensionen der Beichtdiskurs von Enthüllung, Urteil und Absolution sowie der unerbittliche Kampf um die Macht der "richtigen Interpretation" spielerisch ad absurdum geführt werden (Nabokov, *Dar*, Moskva 1990, 271-279 [der Anfang des 5. Kapitels]); vgl. hierzu auch Rezensionen als "Gaben" innerhalb eines Tauschhandels, wie Derrida ihn definiert: "In seine *Einleitung in das Werk von Marcel Mauss* läßt Lévi-Strauss eine diskrete und respektvolle Kritik einfließen. Angenommen aber, daß sie nicht mit der einen Hand entzieht, was sie mit der anderen gibt, vermag sie wohl den generösen Tonfall der Hommage zu vergiften. Und was Lévi-Strauss durch jene zutiefst ambivalente Geste der Nachfolge zur Sache [cause] macht, ist nichts anderes als die Ursache [cause] oder genauer die Sache [chose] selbst. An die Stelle einer Logik der Sache, wie sie die substantielle Macht, die intrinsische Kraft der Gabe und die Aufforderung zur Gegen-Gabe umfaßte, setzt Lévi-Strauss eine Logik der Beziehung und des Tausches, die alle Schwierigkeit und selbst zwar bis auf den Wert der Gabe zum Verschwinden bringt." (Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I.*, München 1993, 99 ff.).

- 1 Es geht hier also um zwei kodierte Systeme: Zum einen antwortet die Romantik auf das Regelinventar der Aufklärung, das sich in den Diskursen der von Meyer interpretierten Texte unter veränderten Vorzeichen fortschreibt. Zum anderen wird der methodologische Kode der poststrukturalistischen Literaturtheorie zur Dekodierung von Texten der russischen Romantik herangezogen. vgl. zur Differenzierung von ‚Sinn‘ und ‚Bedeutung‘ Hansen-Löves Rezension zu Renate Lachmanns Buch "Gedächtnis und Literatur", *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992), 302f. Meyers Arbeit rekuriert im übrigen auf eben diese *memoria*-Forschung, indem Puškins Onegin als ein *oblivio*-Modell par excellene interpretiert wird.
- 2 Vgl. G. Deleuze und F. Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, 16f.
- 3 Vgl. zu diesem Verfahren auch die Vorgehensweise von N. Abraham und M. Torok in ihrem Buch: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt/ M. 1979.
- 4 Vgl. als Antwort auf den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit und des Irrationalismus gegenüber poststrukturalistischen Methoden das Kapitel "Dekonstruktion als radikalisierte Aufklärung" bei Peter Pütz, *Die deutsche Aufklärung*, Darmstadt 1991, 4. erw. Aufl. (Erträge der Forschung 81), 165-186.

Das Grundproblem der Gegner dekonstruktivistischer Analysemethoden, von deren meist technizistischer Hybris einer vorgeblich totalen Wissenschaftlichkeit Derrida sich gerade bewußt absetzt, scheint ja zudem in erster Linie die Angst zu sein, daß der leicht zugängliche und vermeintlich exakte Wissenschaftsdiskurs der Moderne sich selbst der Literatur annähern könnte. Aber ist nicht dieser Diskurs der Neuentdeckung paradoxaler und aporetischer Phänomene, die auch in den naturwissenschaftlichen Disziplinen immer deutlicher zum Vorschein kommen, dort jedoch eher als intellektuelle Herausforderung und Erkenntnischance positiv verstanden werden, dem Untersuchungsgegenstand gerade angemessen? Wer sich nicht nur die Mühe macht, Derridas Texte selbst in ihrer ganzen Länge gründlich zu rezipieren (was bei einer geistigen spielerischen Grundeinstellung große Freude bereitet), sondern auch die konkreten Ausgangstexte der meist sehr genauen Derrida-Lektüre nochmals liest, wird die inneren Widersprüche in den argumentativen Gedankengängen der Autoren sicher klarer erkennen können. vgl. zum Ethos der Dekonstruktion auch Derridas Lektüre von Walter Benjamins "Zur Kritik der Gewalt" als Analyse der Möglichkeitsbedingungen von Gerechtigkeit: "Die Unterbrechung, der Schmerz, das Leiden der Dekonstruktion, jenes, an dem sie leidet oder an dem die leiden, die sie leiden läßt, besteht vielleicht in der Abwesenheit einer Regel, einer Norm oder eines gesicherten Kriteriums, die es erlauben, auf eine nicht-äquivok Weise zwischen Recht und Gerechtigkeit zu unterscheiden." (Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität"*, Frankfurt/ M. 1991, 1. Aufl., 9).

- 5 Vgl. hierzu die Rezension von Hansen-Löve zu Renate Lachmanns Buch "Gedächtnis und Literatur", *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992), 309.
- 6 Holt Meyer, "Die realisierte Travestie und die tra(ns)vestierte Realisierung. Arabeske und Groteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von Domik v. Kolomne", in: Susi Kotzinger und Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam, Atlanta 1994 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 7), 125-142.

Alexander Wöll