

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, anderseits 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 zusammengekommen 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, Vereinzelung; d.h. man hat es mit einem Verfahren zweifacher Auto-Meta-Beschreibung (avtometapoisanie, 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 puren 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 Gesamtextes 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 Teil-Publikation 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 Teiltexst ein verdecktes Fragment im Sinne von 'noch nicht entdecktes' Fragment; im Gesamtext ist ein verdecktes Fragment im Sinne von 'wieder zugedecktes' Fragment enthalten.
- Getrennt davon ist die Frage zu sehen, ob der Gesamtext 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 Doppeltext 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 radikalisieren. 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 Fragmenttyp 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 noch einmal 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 Schwierigkeiten.

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 Doppeltextur 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 unmöglicher Umgang mit dem Manuskript.

- ¹⁶ vgl. die Kommentare zu diesem Puškinext von P.V.Annenkov: "С чудесным двоестием [...] кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее 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 сжатости, 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 geschlossenere 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 krug pervom", die Loseff als ästhetisch höherwertig bezeichnet. Loseffs Ansatz geht zurück auf Essays von K.Čukovskij, der für die Verwendung Aesopischer Verfahren den Terminus *tajnopis'* 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 officialisierbares 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 werden- de 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": "В.../ 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 "Severnye 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 Gesamttext 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 Fragmentssignal (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 učenoi 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 chudožestvennykh 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 poëtičeskogo 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 poëzii Puškina dvadcatykh godov, *Puškin. Issledovanija i materialy*, t.9, Leningrad, 69-82

Senderovič, S.

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

Smirnov, I.P.

1977 *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich 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