

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 (engerollten) 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. φύλλον¹ verwandt und bedeutet ursprünglich das /Aufgequollene/, das /Ausgeblühte/. (Grimm, 1860, II, 73, stellt daneben auch griech. πέτολον², 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 Äußerungen im bachtinschen Sinne. So impliziert nach Lyons (1971: 455f.) ein Satz S₁ immer dann einen Satz S₂, wenn die Sprecher der Sprache darin übereinstimmen, daß es nicht möglich ist, S₁ explizit zu behaupten und S₂ 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 S₁ S₂ impliziert, dann gilt auch, daß S₂ S₁ 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 Sinn Ganzes 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 кругозору.

[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 Kryptonym 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 Jaques 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 Schifflein
На первом корабле <i>красно золото</i> ,	herbeitreiben:
На втором корабле чисто серебро,	Auf dem ersten Schifflein ist rotes
На третьем корабле душа-девица.	Gold,
	Auf dem zweiten Schifflein reines
	Silber,
	Auf dem dritten Schifflein 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 zusprach als den Zeichen und die Natur der Kultur axiomatisch vorzog, 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 Äußerung über 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 Gnedić:

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 /сüß/ ('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 werthafter 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 poëticeskogo 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) Nawa, 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 dreiarmigen 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 вечера 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 dreiarmlige 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* [dreiarmlige 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, ! Теките из озера три! Дело и дар - из озера два! ! Трава мешает ходить ногам, ! Отравы гасит душу и стынет кровь." ; dort werden auch die Lexeme

Symbolik (Dreifaltigkeit, троица¹⁷) ein, obgleich ihre Motivation - die Wiederherstellung der Rechthlichkeit - 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 $\mathfrak{J}^6 + \mathfrak{J}^6$ 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 ВАЦЛАВСКОЙ 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-головы: 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 *p r a k t i s c h e n* 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 Geflogenheit 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 anderen 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 berühret damit die Überschwelle, und die zween Pfosten. Und gehe kein Mensch zu seiner Hausthür 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 ästhetischen 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 рысках 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, unbesetzt 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 произношу 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 werthafter 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.
Ein 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 *рвалось, 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!"

Исток 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 Blutersetzung (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 Blutersetzung,
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
Blutersetzung gestorben.

- Nachdem er seines gespendet hat. -]

Marina Cvetaeva deutet den Leukämie-Tod Rilkes aufgrund einer impliziten
axiomatischen Konjunktion³¹, die in der anagrammatischen Paronomasie
кровная - *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 *кровная* 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 *Отлетѣла отъ меня удача...*, das wohl 1921 entstanden, aber erst 1982 veröffentlicht worden ist³³:

<p>Отлетѣла отъ меня удача, Поглядѣла 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 доныне 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 Rarogne | 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 erspürt: "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).