

ZU DOSTOEVSKIJS *SLABOE SERDCE*: STECKT DER SCHLÜSSEL ZUM TEXT IM TEXT?

"If not to have conceived oneself is a burden, so for the strong poet there is also the more hidden burden: not to have brought oneself forth, not to be a god breaking one's own vessels, but to be awash in the Word not quite one's own." (Bloom, 1975b, 15 f.)

Что написано пером,
Не вырубить топором

Wenn Roman Jakobson in seinem den "Subliminal Verbal Patterning in Poetry" gewidmeten Beitrag davon ausgeht, daß "das Lösungswort /.../ anagrammatisch im Text des Rätsels" liege (Jakobson, 1970, 317), so läßt er die Sprache selbst zum Agenten werden, der kodiert und dekodiert. Um den bewußten Gestaltungswillen des Schriftstellers zu beanspruchen, bewerkstelligt die Sprache selbst die unbewußte Gestaltung des Textes (312, 314), indem sie ein Gewebe von Verweisungen herstellt, dessen intrikates Muster manifeste und verborgene Figuren verknüpft. Es ist ein Muster zum Hören und zum Lesen. "Die /sprachliche/ Intuition mag als wichtiger, nicht selten sogar einziger Gestalter dieser verwickelten phonologischen und grammatischen Strukturen in den Schriften individueller Dichter auftreten" (325). Jakobson hat hier Texte Chlebnikovs in Auge und Ohr und kann sich seine These vom subliminalen Wirken der Sprache durch Chlebnikov selbst bestätigen lassen, der erst Jahre nach Entstehung seines Gedichts "Krylyškuja zolotopis'mom" ein ins Wort versenktes "Piratenschiff" ans Licht hob. Diese nachträgliche Einsicht des Dichters in eine latente/manifeste Doppelstruktur, die sich eher dem (subliminalen) Wirken der Sprache verdankt, ist die verspätete Entdeckung eines Anagramms. Diese Entdeckung, die Jakobson selbst zu einer weiteren Anagrammaufspürung führt, betrifft keinen Prätext, kein *mot inducteur*, keine *donnée sémantique*, sondern ein mit der Entstehung des Textes eingefaltetes Element, eine implizite Struktur, die es zu explizieren gilt und die, unbewußt, auf Grund ihres "anagrammatischen Wertes" (318) gewählt wurde. Die eingangs zitierte These Jakobsons bezieht sich nun allerdings in erster Linie auf volkssprachliche Rätsel, in denen das Lösungswort in den das Rätsel formulierenden Wörtern, wenn auch versteckt, bereits enthalten ist. Indem man das

* Die Ergebnisse eines von mir geleiteten Seminar über "Die Semantik des Schreibens bei Dostoevskij" haben sich u.a. in zwei Arbeiten (S. Kotzinger, J. Klotz) niedergeschlagen, auf die ich mich im folgenden beziehen werde.

Rätsel liest oder hört, hört und liest man seine Lösung schon mit. Aber anders als das "Piratenschiff" in "Flügelchend" und der "Zeus" in der "Malve", ist das Lösungswort als Zielwort auch Anfangswort, d.h. das Wort, das die Wortreihe generiert hat, und damit auch Vorwort, Prätext, der durch Umstellung der verstehten Elemente wiederhergestellt werden kann. Aber auch dieser Vorgang ist, wie Jakobson zeigt, unbewußt und wird von der Sprache selbst inszeniert. Aufgrund seiner spezifischen Zeichensetzung gibt das Rätsel (sobald es als Gattung erkannt wird) eine Sinnaufgabe auf. Die Art und Weise, wie sie gelöst wird, durch das intuitive Wiederaufspüren der in den Text verteilten Elemente eines Wortkörpers, legt die Vermutung nahe, daß Jakobson auch für Chlebnikovs Gedicht eine die Einzellexeme belauschende und entziffernde Sinnaufgabe stellt. Allerdings eine Aufgabe, die auf sprachlichen Sinn aus ist. Auf das Aufspüren von Rekurrenzen, Korrespondenzen, d.h. auf die Entdeckung der Grammatik als Anagrammatik (Lachmann, 1982). Eine zweite oder doppelte Lesart schlägt aus den Einzellexemen weiteres sprachliches Kapital. Sie deckt nicht nur anagrammatische, sondern auch paronomastische Formen auf, poetische Etymologien u.s.w. Die manifesten Zeichen haben andere Zeichen mitaufgezeichnet, die zunächst in der Latenz verbleiben und erst durch die sinnsuchende Zweitlektüre aufgedeckt werden. In jedem Fall gibt es eine Sinnvermehrung, die sprachliche Regel wird lesbar, wird hörbar. Die Doppelsinnigkeit der Zeichen, aus denen sich das Lösungswort zusammensetzt – wie dies für das subliminal funktionierende Rätsel gilt – ist allerdings auch manipulierbar, d.h. es kann einem Regelinventar folgend produziert und entschlüsselt werden. Wenn das Rätsel wie ein Anagramm funktioniert, ist es dann vor oder unter, bzw. in den Wörtern versteckt? Oder verhält es sich eher so, daß, indem das Rätsel sprachlich formuliert wird, die sprachlichen Zeichen seine Auflösung als Kodewort in den Text versenken? Wenn das Anagramm, Zwitterform zwischen manifest und latent, immer auch eine kryptische Dimension hat, so gilt nicht unbedingt umgekehrt, daß jedes Kryptogramm wie ein Anagramm funktioniert.

Das Konzept des "Subliminal" läßt sich im Sinne einer Fortführung der Anagrammstudien gegen Saussures Skepsis stark machen, indem das Gesetz und dessen Formulierung, die jener vergeblich suchte, ins Wirken der Sprache selbst verlegt werden. Die Sprache anagrammatisiert auch in Texten, deren Autoren sich einer Anwendung rhetorischer Regeln nicht bewußt sind. Andererseits läßt sich gegen das "Subliminal" einwenden, daß es eine anagrammatische Praxis gibt, die nach formulierten Regeln betrieben wird. Das gilt für die barocke (manieristische) Anagrammatik, deren phonetische und semantische Verstellung und Verschiebung (metaplastische und metabolische Verfahren) den anagrammatischen Text als Rätseltext entwerfen. Die anagrammatisch-kryptogrammatische Praxis ist konzeptuell legitimiert durch eine sprachalchemistische/kabbalistische Lehre, deren Spuren in poetologischen und rhetorischen Traktaten erkennbar sind. Die Schrift wird ge-

genüber der Lautseite privilegiert: es geht um den Schrift-Sinn als Doppelsinn. Das Spiel zwischen verborgen und manifest ist nicht subliminal, sondern wird spektakulär in Szene gesetzt. Das Aufspüren des Schriftsinns im Kryptoanagramm ist die "lustvolle" Aufgabe der Deuter (Uhlenbruch, 1988, 23f.). Mit Hilfe des 'aristotelischen Fernrohrs' (Cannocchiale Aristotelico) – Titel des concettistischen Traktats von Emmanuele Tesauro, der anagrammatische und kryptogrammatische Spiele zu den Concetti zählt – das Bernd Uhlenbruch das "Mikroskop des 17. Jahrhunderts" nennt (23), können die Dinge anders und neu gelesen und der verborgene Schriftsinn entziffert werden. Die Interpretation von Texten erscheint als Schriftsinnlektüre, wobei die Beschreibung und Vorschreibung der Chiffrierungsverfahren zugleich die Vorschrift für deren Dechiffrierung darstellt. Die für Rußland wirksame Lehre, die an Tesauro anknüpft, wird von Sofronij Lichud vertreten.¹ Gerade in Lichuds Traktat wird die kabbalistische Folie deutlich: "Wie Gott sich im Fleisch verbirgt (ploti pokrovom pokryvaetsja), so verbergen die Schriftzeichen (pis'mena) als eine Hülle (pokrovom) den inneren Sinn (vnutrennij razum) als die Denkweise Gottes (jako božestvo umstvuetsja)" (zit. nach Uhlenbruch). Lichud unterscheidet konventionelle pis'mena von einem den Doppelsinn mittels hieroglyphischer "Verschriftungsvarianten" aufdeckenden Schreiben (Uhlenbruch, 23f.). Jakobson liest, motiviert durch die nachgeholte Anagrammentdeckung Chlebnikovs, im "Krylyškaja"-Gedicht einen verborgenen Textsinn heraus, den er aus den Elementen "zinziver", "lebedivo" (→ Zeus, Schwan, Helena) zusammensetzt. Das heißt, er fügt den zerstückelten Mythos zu einem Ganzen, dessen Glieder er aus einem zaum'-Gedicht mit seinen sprachwillkürlichen anagrammatischen Bildungen gleichsam aus der Zerteilung zurückführt. Jakobson suggeriert nicht, daß der Mythos als Prätext fungiere, als "Anathema" (Baudrillard, 1982, 301ff.), sondern legt eher die Vorstellung nahe, daß hier ein Sinn aus seiner narrativen Dimension herausgeholt und durch einen Prozeß der Zerlegung auf seine grammatische reduziert wurde. Der Text hatte also keinen vorgefaßten Sinn, sondern hat diesen grammatisch hergestellt. Erst durch die Entzifferung des Anagramms tritt er als geheime Botschaft des Textes, als Kryptogramm zutage. Das anagrammatische Kryptogramm, durch metaplastische Verfahren der Ver- und Umstellung entstanden, verweist auf seinen Schlüssel, der wie beim volkssprachlichen Rätsel, das Jakobson ausführlich untersucht, im Text liegt.

In Dostoevskijs *Slaboe serdce* wird durch eine Reihe von Zeichen ein geheime Botschaft signalisiert, deren Dekodierung durch das ständige Vorenthalten des

¹ Sofronij Lichud gilt als Begründer des Lehrfaches Rhetorik an der Moskauer Akademie. Durch ihn kommt es zu einer "ersten nachweislichen Konfrontation der offiziellen orthodoxen Kultur mit dem fremden Lehrfach" /Rhetorik/ (vgl. Uhlenbruch, 1988, 17). Uhlenbruch hebt die barock-manieristische Komponente in Lichuds Rhetorik hervor (19). Zur barock-concettistischen Tradition in Rußland vgl. Lachmann, 1983, 87-114; 1970, 41-59.

Schlüssels verhindert wird. Jakobsons Analyse legt nahe, den Schlüssel dennoch im Text zu vermuten. Wir haben es mit einem geheimen Tiefsinn/Schriftsinn zu tun, der nicht durch die Entzifferung von anagrammatischen Strukturen gehoben werden kann, sondern der sich der **kryptographischen Suggestion zweier Metaphern** verdankt: der Metapher des Schreibens und der Metapher der Stadtvision.

Was liegt hier vor? Der intentionale oder nichtintentionale Doppel- bzw. Mehrfachsinne, eine über viele Signale sich ankündigende Kryptographie, die ihr Geheimnis dennoch nicht preisgeben will – weil es vielleicht gar keines gibt – oder der 'Eigensinn' des Kryptogramms, der sich in der Wieder(hervor)holung durch eine geordnete Zeichenkette verflüchtigt? Oder gilt es, das Mehr an Sinn, das die Kryptographie in den Text einspielt, zu wahren, oder im Gegenteil, die Sinnvertilgung, die der Autor durch das Unterlaufen des Oberflächensinns herbeiführt, nachzuvollziehen? Oder ist die Herstellung oder Verweigerung von Sinn Sache des Dekodierers? Wie geht dieser auf seiner *cryptogrammic paperchase* vor?

Nikolaus Abraham und Maria Torok, die in ihrem Buch *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns* (Abraham/Torok, 1979) in den Texten des Wolfsmanns eine von Freud nicht entdeckte Kryptographie rekonstruieren und die Motivation für die einzelnen Verbergungsverfahren herauszuarbeiten versuchen, sprechen vom "psychoanalytischen Hören". Es ist ein Hören mit dem "dritten Ohr", wie Theodor Reik es nennt, oder – für den grammatischen Fall – das Lesen mit dem dritten Auge. Abraham und Torok beschreiben den Dekodierungsvorgang wie folgt: "Wo gewöhnlich Bedeutungen erfaßt werden, vernimmt der Analytiker Symbole, d.h. Gegebenheiten, denen ein Teil fehlt, und zwar fehlt auf eine – prinzipiell – bestimmbare und gleichzeitig noch unbestimmte Weise. Das einzigartige Ziel dieses Hörens/Lesens besteht darin, das Komplement der Symbole wiederzufinden, es aus seiner Unbestimmtheit herauszuziehen." (165). Mit hin gehe die theoretische Anstrengung auf das Auffinden von "Regeln, die das unbekannte Komplement, das dem Symbol fehlt und das mit ihm zusammen symbolisiert oder /.../ 'ko-symbolisiert', wiederzufinden erlauben" (165).

Hierbei wird nun folgendes eingeräumt: "Es kann allerdings geschehen, daß ein solches Hören auf eine Rede stößt, die sich der Suche nach dem Ko-Symbol zu verweigern und sich jedem Versuch der Kompletierung zu widersetzen scheint. Als würde ein Rätsel die Rede überziehen, das zu dicht ist, um durch das bloße Hören dechiffriert zu werden, oder, manchmal, als würde die Rede auf keinerlei Ko-Symbol, auf kein Rätsel verweisen." (Abraham/Torok, 1979, 165). Das psychoanalytische Hineinhorchen in die "Krypta des Textes" (die die "Gruft eines Begehrens" ist (Derrida, 1979, 14), ist dem Ko-Symbol auf der Spur, doch der Schritt, der darauf folgt, gilt nicht einer Sinnkonstruktion, sondern eher einer Dekonstruktion, einer "Ent-Deutung" (Derrida, ebd.). Die Ent-Deutung verläuft

nach einer Methode ständiger Zersetzung gefundenen Sinns, des Auseinandertreibens von semantischen Konturen, unter denen immer andere Spuren auf ein verborgenes "Anasem" (Derrida, 52) verweisen. (Anasem, Anathema, donné sémantique (Riffaterre, 1979, 76) sind unterschiedliche Versuche, dem Gramma sein Bedeutungskomplement zuzuordnen.) Das unbewußte Begehren gibt sich als Kryptogramm, d.h. es wird zum Text, der gelesen werden soll. Im Falle des Wolfsmanns sind die Verdrängungsmechanismen von kryptogrammatischer Erfindungsgabe; das zu verbergende (verdrängte) Dingwort wird durch das Synonym des Allosems ersetzt, metabolische Verfahren der Verschiebung werden eingesetzt. Die Produkte solcher Ersetzung nennen Abraham und Torok "Kryptonyme". Was es zu hören und zu lesen gibt, sind "die Hieroglyphen der Hysterie, die Wappen der Phobie, die Labyrinth der Zwangsneurose – der Zauber der Impotenz, das Rätsel der Hemmung, die Orakel der Angst – die redenden Waffen des Charakters, das Siegel der Selbstbestrafung, die Verkleidungen der Perversion" (Lacan, 1975, 122).

Der Text des Unbewußten ist das geheime Buch des Herzens, das Dostoevskij zu entziffern versucht: "человек есть тайна. Ее надо разгадать." (Brief 16.8. 1839, PSS, 28a, 61-63). Seine Entzifferung des Herzensbuches ist Chiffrierung eines Textes, dessen Struktur ein Rätsel verheißt und zugleich eine Lösung suggeriert, die immer wieder aufgeschoben scheint. Doch der Kode liegt im Text, es gibt kein fehlendes "Ko-Symbol", das der Text nicht selbst enthielte. Die Parallele zum Text des Unbewußten im Verständnis von Abraham und Torok liegt nicht nur hierin, sondern auch in den Verfahren der Verstellung, Verdichtung und Verschiebung, die Dostoevskij einsetzt. So wie der Text, den die Psychoanalyse konstruiert, den Paradigmen der Sprache und der Literatur folgt, trägt der Geheimnistext Spuren der Arbeit des Unbewußten. Literarische Kryptographie und Kryptographie des Unbewußten bzw. Kryptographie als Unbewußtes sind durch das Wirken der Sprache überdeterminiert.

Ein Text wie *Slaboe serdce*, der verschweigt und verbirgt, und zwar mit Zeichen, die auf psychische Sachverhalte (Schuld, Versagen, Wahnsinn, eine komplizierte Konstellation erotischer Beziehungen, die scheitern, Abhängigkeitsverhältnisse und Auflehnung dagegen etc.) verweisen, entwirft einen Raum des Unbewußten, verweist auf eine 'Krypta'. Dostoevskij stellt die Geheimnisstruktur der Seele dar, indem er deren Enträtselung in einem Rätseltext 'abbildet'. Mit *Slaboe serdce* hat er ein Rätselwerk hergestellt, dessen Geheimnis eher de- als rekonstruiert werden kann. Auch wenn man die Zeichen zurechtschüttelt, um eine entzifferbare Konstellation zu erhalten, bleibt der Text an vielen Stellen opak, scheint sich gegen eine Sinnzuweisung zu sperren, verhält sich hieroglyphisch – in dem Sinne, in dem Hegel die ägyptische Kultur vor Champollion charakterisiert hat: "Ägypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zur Entzifferung wirklich zu gelangen.

Die Aufgaben bleiben ungelöst und die Lösung, die wir geben können, besteht deshalb auch nur darin, die Rätsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Ägyptern selbst unentzifferte Aufgabe aufzufassen." (Hegel, 1969, 456ff.). Eine sich selbst verrätselnde Kultur, ein sich selbst verrätselnder Text, subliminale Kodierung von Sinn, der nicht mehr frei gegeben wird, das unbewußte Spiel mit dem dennoch im Text versteckten Schlüssel: das bedeutet für den Interpreten die Auseinandersetzung mit Schriftzeichen, die verbergen, indem sie aufdecken, und aufdecken, indem sie verbergen. Das was Michel Butor in *Die Alchemie und ihre Sprache* für das anagrammatische Wort formuliert, gilt auch für das Anasem. Das Schreiben ist ein alchemischer Vorgang der Schmelzung, des Umgießens, der den Wortkörper so transformiert, daß seine verborgenen Seiten herausgetrieben werden, und diese zeigen etwas anderes, als es die Oberfläche aussagt (oder sie verschweigen das andere). Das nach innen gekehrte Zeichen des Wortkörpers wird nach außen gekehrt. Das heißt, die Zeichenkonstellation, die ein Wort ausmacht, verdeckt eine andere, die das Wort entgrenzt auf andere Konstellationen hin. Die ins Wort hineingefaltete Vieldeutigkeit wird ausgefaltet – in der Berührung mit anderen Wortkörpern tritt die Transformation ein. Auch die Deutung vollzieht sich nach einem solchen Schmelzungs- und Umschmelzungsprozeß gerade in Bezug auf die Anaseme. Butor argumentiert allerdings anders als Hegel: "Die verwendete Chiffre ist nicht eine solche der Übereinkunft, sondern ergibt sich auf natürliche Weise aus der Wirklichkeit, die sie verbirgt. Es ist also nutzlos zu suchen, welche Seite des Symbolismus zur Irreführung bestimmt ist. Alles führt in die Irre und enthüllt zugleich." (Butor, 1984, 21).

Wie alle Dostoevskij-Texte gewinnt auch *Slaboe serdce* seine hohe semantische Organisation durch eine Aneinanderlagerung verschiedener Isotopien, die sich kreuzen, tangieren und gegenseitig kommentieren. Stilistisch, thematisch und narrativ berühren sich eine gogoleske und eine sentimentalistische Schicht, deren Referenzzeichen überdeutlich die jeweilige Folie evozieren (*Zapiski sumassedsogo, Sinel', Nos, Bednaja Liza*). Diese zentralen Intertexte (neben E.T.A. Hoffmanns Erzählungen) sind freilich bereits durch die Transformationsstufe hindurchgegangen, die Dostoevskij selbst mit *Bednye ljudi* und *Dvojniki* betreten hat. Das Titelsubstantiv, Leitwort des Gesamttextes, weist die höchste Frequenz innerhalb der Lexik auf. Das Herz (*dobroe, blagorodnoe, slaboe serdce*) wird als Ort, an dem sich die Emotionen abspielen, zur Metonymie der Personen (es zittert, krampft sich zusammen, ist entzückt, betrübt, verzweifelt etc.): alle Protagonisten werden durch "serdce" vertreten. In erster Linie allerdings wird mit 'Herz' die Konnotation des Verborgenen eingespield. Wenn das Kopistenpaar Vasja und Arkadij im gemeinsamen Zimmer schweigt, dann rätselt der eine über die geheimen Triebfedern des Herzens des anderen. Von seinem Vorgesetzten berichtet Vasja mit Rührung "И доброе сердце свое, которое перед всеми благора-

зумно скрывает, открыл мне" (549). Daß Liza, deren Name – wie immer bei Dostoevskij – auch die Liza aus *Pikovaja dama* konnotiert (Toporov, 1973, 95) expressis verbis "bednaja Liza" genannt wird, macht den Bezug zur sentimentalistischen Folie nachgerade augenfällig und verleiht ihm eine ironische Nuance. Das Attribut, das auch Vasja erhält und am Ende der Erzählung von der Protagonistin rein ökonomisch gedeutet wird ("она не бедна" (561)), gewinnt seine sentimentalistische Dimension durch die Tränen zurück ("глаза ее наполнились слезами", 561). Die Schilderung des čepčik-Kaufs und des exaltierten Gehabes der beiden Freunde bei Madam Leru (deren Name nicht von ungefähr den des Sozialutopisten Pierre Leroux evoziert, in dessen Schriften die "exaltation" eine Rolle spielt²) sowie die minutiöse Beschreibung des Häubchens, die ein vom Entzücken der Käufer affizierter Erzähler in preziöser Manier vornimmt, erweisen sich als sentimentalistische Hyperbeln. Gerade diese Beschreibung, die stark durch Diminutiva bestimmt ist, zeigt die Transformation der sentimentalistischen Folie durch die früheren Werke Dostoevskijs, vor allem *Bednye ljudi*.³ Der Freundschaftsbund der beiden Männer, der als Zweierbeziehung in der Liebesbeziehung Vasjas zu Liza aufgehen soll, das utopische Konzept eines glücklichen Lebens zu Dritt – dies alles sind Momente, die der sentimentalistischen Tradition verpflichtet sind. Diese Schicht, die durch manifeste Zeichen den Text in seinem gesamten Verlauf durchzieht, wird durch die gogoleske Schicht umsemantisiert. Das empfindsame Freundespaar entpuppt sich als Doppelgängerpaar. Šumkov trägt Züge Popriščins und Goljadkins. Selbst die bednaja Liza gerät in diese Tradition: sie steckt den nämlichen Generalskopf auf eine Brieftasche, der sich auf der Tabaksdose des Schneiders in *Sinel'* befindet. Der gogol'sche Generalskopf repräsentiert das "bezlikoe" (Tschizewskij, 1966, 118) und kann als Teufelsallusion gelesen werden. Auch der Vorgesetzte, Julian Mastakovič, dem gegenüber eine geheimnisvolle Abhängigkeit besteht, gewinnt durch seinen Vornamen einen teuflischen Zug. Julian konnotiert Julian Apostata und dieser gilt als Anti-Christ-Figur. Außerdem ist Julian assoziierbar mit Giulietta, der dämonischen Figur aus E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Silvester-Nacht*, die den Protagonisten um sein Spie-

² Im Namen der französischen Putzmacherin wird somit eine der möglichen Konnotationen der Schlußvision antizipiert – ein Verfahren der Verschiebung und der indirekten Anspielung, wie es zur Gesamtpoetik des Textes paßt –, nämlich das utopische Moment. In einer der zeitgenössischen Interpretationen, N.A. Dobroljubovs *Zabitye ljudi*, wird *Slaboe serdce* neben anderen Werken Dostoevskijs ausdrücklich in den Kontext des utopischen Sozialismus gestellt. Leroux' Exaltationsbegriff hat allerdings auch eine christologische Implikation. (Leroux, 1842).

³ V.V. Vinogradov hat die Diminutiv-Stilistik Dostoevskijs untersucht und deren Herkunft als sentimentalistisch bestimmt (Vinogradov, 1929).

gelbild und seine Identität bringt⁴. Auch die Komisierung wird durch die gogolesk-dostoevskijische Schicht garantiert. (Arkadij trägt den übergroßen Vasja wie ein Kind auf den Armen; Vasjas Hinken und Trippeln hat Züge des Lächerlichen.) Selbst das Geheimnis gewinnt eine komische Nuance durch das Auftreten eines "Skandälchen" liebenden Männleins, das der einzige Eingeweihte zu sein scheint. Auch die Hyperbolisierung des sentimentalistischen Stilgestus ist komisch eingefärbt. Das gilt vor allem für den "amurčik-čepčik" (amurčik evoziert die Romane der petrinischen Zeit. In der *Povesť o rossijskom kavalere Aleksandre* heißt es: "A načalsja /.../ ammur tako" (*Russie povesti*, 1965, 242)⁵). "Amur(čik)" wird durch das lockenköpfige Brüderchen, eine Amorfigur, repräsentiert, der als Sendbote Neujahrsgrüße ans Kopistenpaar überbringt und von diesem heftige Küsse empfängt. Die Personifizierung des "čepčik" trägt gogoleske Züge (vgl. die Personwerdung des Mantels: "šinel'" als geträumte Geliebte⁶): "Ведь кокетничал, кокетничал в уединении! – закричал Вася, перенеся всю любовь свою на миленький чепчик. – Нарочно прятался, плутишка, голубчик мой!" (528). Auch die Bezeichnung "Я вивер" (529), die Vasja für sich in Anspruch nimmt, erinnert an Bašmačkins Wohlbefinden nach dem Mantelerwerb: "[он] немножко посибаритствовал на постели" (Gogol', 1960, 197). Die Erzählhaltung am Anfang des Textes ist durch die Märchenparodie hindurch gogolesk (vgl. den Anfang von *Šinel'*): "Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца" (517).⁷

Die mit dem Kopistenthema verbundene Lexik bildet eine kohärente Schicht: pisat', perepisat', stročit', napolnit' bumagu, belye stranicy, raspisat'sja, dopisat', bumaga, bumažka, bumažnik, pero, čemilo, propis', podpis', počerk, pisat' suchim perom, skvernoe pero, peremenit' per'ja, uskorit' pero u.s.w. Auf diesem lexikalischen Feld wird die 'traurige Geschichte' des Versagens eines Abschreibers entwickelt. Was ist dies für eine Geschichte? Sie scheint gerade das, was sie verschweigt, zu erzählen, aber zugleich ihr Verschweigen anzuzeigen. Als Index dieser Art fungieren die unklaren Gefühle der Protagonisten ("какая-то тяжкая идея" (536); "я не знаю, что со мной делается" (543) oder "я ничего; мне только стало как-то грустно, Аркадий, я даже и сам не могу сказать отчего" (538)); desgleichen die allgemeine Unkenntnis der Vorgänge, das Nicht-

⁴ J. Klotz hat in E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Silvester-Nacht* die dämonische Giulietta, die Spikher um Spiegelbild (und Identität) bringt, als Vorlage für Julian interpretiert (Klotz, 1988, 7ff.).

⁵ In den *Russkie povesti pervoj treťi XVIII veka* läßt sich (vermutlich) zum ersten Mal das weltliche Motiv der Liebe ausmachen, wobei die Tatsache, daß es sich um ein Lehnmotiv handelt, u.a. durch das Fremdwort markiert wird.

⁶ D. Tschizewskij interpretiert in seiner Mantel-Untersuchung die *Šinel'* als Geliebte mit erotischen und sakralen Zügen. (Tschizewskij, 1966, 112ff.)

⁷ Zur Semantik der vierten Etage vgl. V.N. Toporov. (Toporov, 1973, 108)

verstehen der Beweggründe der anderen ("Но никто не знал ничего. Знали только, что Юлиан Мастакович изволил занимать его особыми поручениями, – какими, не знал никто" (551) oder: "Грустно было их видеть. Какое химерическое несчастье вырывало слезы из глаз их! об чем они плакали? где эта беда? зачем они не понимали друг друга?" (560)); des weiteren das Geheimwissen einer plötzlich auftauchenden Nebenfigur und besonders die unerwartete Erkenntnis Arkadijs von etwas, was der Leser nicht erfährt (560f.). Es gibt Hinweise auf eine geheime Schuld, die eine Art Paranoia hervorgerufen hat. Sie scheint aus der Nichterfüllung einer Pflicht zu resultieren: "Неисправное исполнение дела" (557); "Мой грех, мой грех" (555). Vasja begreift sich als "пойманный в преступлении" (543). "Ты, Вася, свой проступок до преступления возводишь" (547) ruft Arkadij aus. Das Verschweigen wird auch durch Lexeme wie "skryvat'", "utajka" und dergleichen indiziert. "Skryt'" figuriert im letzten Satz der Erzählung.

Was wird verschwiegen? Handelt es sich um ein Tabu? Die empfindsam überschwengliche Männerfreundschaft, die von der Doppelgängersemanzik überlagert ist, verdeckt eine Konstellation, die sich als homoerotische interpretieren läßt (die Doppelgängerei trägt bereits im *Dvojniki* homoerotische Züge, die über die Ich-Spaltung und das Auftauchen eines alter ego als Umschlag von Autoerotik in Homoerotik motiviert ist). Die, wenn auch durch einen heiteren, quasi-naiven Tonfall des Erzählers entschärfte, Beschreibung von Umarmungen, Raufereien auf dem Bett, Küssen, Liebesbeteuerungen suggeriert diese Interpretation ebenso wie die Schilderung einer Liebesbeziehung, die durch die 'normale' Liebesbeziehung zu Liza nicht beendet werden soll: "Аркаша! /.../ будем жить вместе. Нет! я с тобой ни за что не расстанусь." (521). Arkadij greift sich Vasja und "подвернул под себя и начал, как говорится, 'душить' жертвочку, что, казалось, доставляло неимоверное удовольствие веселому Аркадию Ивановичу" (518); "Нефедевич облапил Васю и стиснул в своих львиных объятиях" (525); "Аркадий Иванович бросился к нему снова с объятиями" (520) oder Vasjas Liebesbekenntnis: "Право, Аркаша, я тебя так люблю, что, не будь тебя, я бы, мне кажется, и не женился, да и не жил бы на свете совсем!" (520) und noch einmal: "Без тебя я бы не жил на свете" (530); "Твоя любовь ко мне беспредельна" (529). Sie wollen sich gerade auf der Straße umarmen, da ertönt ein "визгливое 'падь-падь-пади!'" und beide springen "испуганные" auf das Trottoir zurück (530). Und weiter: "Вася молча обвил обеими руками шею Аркадия Ивановича и поцеловал его" (553); "И Аркадий утащил его на постель" (553); "Если б ты знал, Вася, до какой степени я люблю тебя..." (548) und besonders: "Я не знаю, за что ты меня так полюбил! /.../ даже твоя любовь меня убивала? /.../ ложась спать и думая об тебе (потому что я всегда думаю об тебе, когда засыпаю)" (548). Eine Dreierbeziehung, die wiederum die sentimentale Liza-Vasja-Bezie-

hung bricht, wird euphorisch beschworen: "Мы будем втроем как один человек! – вскричала она в пренаивном восторге." (534). Arkadij sagt: "Да, дружба к тебе – дружба к ней; вы у меня нераздельны теперь" (534). Beide, Vasja und Arkadij, partizipieren über den gemeinsamen Kauf des Liebespfands, des amurčik-čepčik, am Liebesobjekt; Arkadij verliebt sich sogleich in Liza, Liza bezieht ihn in die gemeinsame Zukunft ein. Die Locke Lizas, die der Liebesbote Vasja überbringt, reicht dieser, in ein Papierchen gehüllt, vor seinem Abtransport ins Irrenhaus seinem Freund. Auch die Beziehung Vasjas zu seinem Vorgesetzten, über deren wahren Charakter nur der kleine Mann zu wissen scheint, hat eine homoerotische Implikation.⁸ Arkadijs Äußerungen scheinen darauf hinzudeuten: "Ты не понравишься, /.../ вдруг он другого возьмет." (523).

Doch die Konstellation verrät noch andere Beziehungen: Arkadij, der Löwenartige und Kräftige, der Besorgte (der auf dem Bett liegt, derweil Vasja am Tisch zu schreiben versucht ("лег на кровать"; "сел за бумаги" (536)) ist Bruder und Vater, aber auch Mutter, er trägt Vasja wie ein großes Baby umher: "Взял молча Васю на руки, как ребенка, /.../ и преловко начал его носить из угла в угол по комнате, показывая вид, что его убаюкивает." (519); "А вот я тебя, жених спеленаю" (519) oder "сыночек мой" (520); "Аркадий /.../ обнял его, как мать, у которой отнимают родное дитя..." (555).

Vasja ist auch die "žertvočka" Arkadijs, der sein Scheitern antizipiert: "Свихнуться /.../ можно!" (546)⁹. Arkadij nennt Vasja "kosolapyj" (526). Das bedeutet ungeschickt, aber auch klumpfüßig, schwellfüßig (ödipisch). Der Erzähler allerdings bezeichnet seinen kleinen "telesnyj nedostatok" als "krivobok". Julian Mastakovič erscheint in dieser 'Urszene' als Vater, der das Gesetz repräsentiert, gütig und streng, Furcht einflößend. Dies ist eine von drei Männern inszenierter ödipaler Konflikt, in dem der Schwellfüßige scheitert. Was geben die Namen preis? Vasja Šumkov (der niemals "muž" sein wird, auch wenn sein Name, palindromatisch gelesen, dies unterstellt) erhält vom Erzähler keinen Vatersnamen, was ausdrücklich als später aufzuklärende Merkwürdigkeit hervorgehoben wird – die Aufklärung bleibt freilich aus. Šumkov gibt sich, indem er Lizas Anrede zitiert, selbst seinen Vatersnamen: "Vasilij Petrovič" (521). Der Erzähler als Nomothetes tut dies ausdrücklich nicht und hält sich durchgehend an das Hyperkoristikon. Arkadij ist glückverheißend und geheimnisvoll zugleich (arca, arcanus – Arkadien). Sein ungewöhnlicher Familienname verbirgt ein Palindrom

⁸ J. Klotz hat auf eine homoerotische (allerdings undeutliche) Beziehung zwischen Mastakovič und Vasja hingewiesen, von der nur der kleine Mann etwas zu ahnen scheint. (Klotz, 10f.)

⁹ Ketchian, S. 236ff. interpretiert dies als die böse Seite des Freundes, der den Fall Vasjas durch "suggestion" programmiert. Folglich sieht sie des Rätsels Lösung am Ende der Erzählung in Arkadijs Erkenntnis der eigenen Schuld. Ketchian geht weder auf die Homosexualität, die Doppelgängerei noch die Schreibthematik ein. (Ketchian, 1974, 232-242)

oder besser verbirgt die Silbe "dev", die auch als Palindrom "fed" auftaucht: Nefed-dev-ič. Der Nicht-Jungfräuliche könnte man interpretieren. Julian Mastakovič, "mastak", Meister, hat keinen Familiennamen. Als der Vater ist er gewissermaßen ursprungslos, ohne Vorbild (Gott, aber auch Teufel, Giulietta) und übernimmt die Funktion des Über-Ich.

In der Zeichensetzung läßt sich ein Prozeß abnehmender Transparenz beobachten, der zugleich ein solcher zunehmender Verkleidung ist. So wie die sentimentalistische Schicht der homoerotischen (mit ihrer Doppelgänger-Implication) als Verkleidung dient, ist diese die Verkleidung einer Urszene-Version – allerdings unter den opaken Zeichen fast schon unkenntlich geworden. Alle Verkleidungen aber scheinen den Blick auf einen "Tiefensinn" zu verstellen, der mit dem Drama des Schreibprozesses angedeutet wird, einem Drama des Abschreibens und des Aufbegehrens. Neben die Liebesbeziehungen (Liebeshandlungen) treten die Schreibhandlungen. Das Drama kulminiert in der Szene, die Arkadij wahrnimmt: *"././ Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортыает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу"* (554). Durch die Beschreibung der Schreibakte, der Qual des Abschreibens, die eine Qual des Abbrechens, Aufschiebens, Aufstehens, Sich-Wieder-Hinsetzens, der Ermüdung, des Händezitterns und der Nicht-Konzentration ist, sowie die Beschreibung der Utensilien, der Zubereitung der Werkzeuge, des Papiers entsteht eine vorstellbare Szenerie, die jedoch den Charakter der Schriftzeichen ebenso verheimlicht wie den Inhalt der Texte (Dokumente), die es abzuschreiben gilt. Wir erfahren gegen Ende, daß die Dokumente, die Vasja in Verzweiflung getrieben haben, weder sonderlich eilig noch sonderlich bedeutend gewesen sind. Das Feld wird durch eine Schreibsemantik abgesteckt, die die Grundlexik *pisat'* etc. überschreitet und mit Synonymen, Metaphern, Metonymien und Wortspielen arbeitet. Alles läuft darauf hinaus, den Satz *"Вася водит сухим пером по бумаге"* als mehrfach kodierten, metaphorischen zu lesen.

Über die Verbindung *"bumaga"/"bumažnik"* (*"bumažka"*) wird eine Verknüpfung des sentimental Liebesgeschehens mit der Schreibhandlung suggeriert, die von der Metapher des zitierten Satzes zunächst wegführt, d.h. sie legt eine bestimmte Auslegung dieser Metapher nahe. Diese scheint eine erotische, genauer eine sexuelle Konnotation anzunehmen. Mit Syntagmen wie *"vodit suchim perom po bumage"*; *"spešit napolnit' bumagu"*; *"razvertyvaet belye stranicy"* und die Auslassung bzw. das Verschweigen des erwartbaren Lexems *"černila"* wird die Metapher Tinte – Samen und damit die Deutung der Schreibhemmung als Impotenz nahegelegt. *"Pero"* hat folglich eine phallische Konnotation.¹⁰ In der so

¹⁰ J. Klotz interpretiert deshalb den Satz *"Аркадий схватил его за руку и вырвал перо"* (554) als Kastrationsversuch. (Klotz, 16)

gelesenen Metapher wird die Geschichte des doppelten Scheiterns Vasjas auf den Punkt gebracht. Seine Impotenz gegenüber dem Meister, "mastak", hat jene gegenüber der Braut zur Folge. Da er seine Pflicht nicht erfüllen kann, scheitert er sozial und ist nicht in der Lage, eine Ehe einzugehen etc. Diese Deutung der Metapher wird durch die Entdeckung eines Wortspiels unterstützt, das den Prozeß des fristgerechten Abschreibens der Dokumente betrifft. Das Spiel, das eine weitergehende Interpretation provoziert, entwickelt sich auf dem Wortfeld von "srok", "uskorit' pero", "otsročka", "stročit' perom" und läßt sich als Anagramm bzw. Paronomasie bestimmen.¹¹ Der drohende Abgabetermin, "srok", verlangt Methoden der Beschleunigung des Abschreibens: "uskorit' pero", "spešit' napolnit' bumagu" (vgl. auch "ты перепишешь к сроку" (539); "послушай, Вася, ускори перо" (538); "в крайнем случае можно даже ускорить перо" (536) oder aus Vasjas Sicht: "я ускорил перо" (551) und am entscheidendsten: "Наконец, я ускорил перо" (554) – Dostoevskij hat "uskoril" eigens hervorgehoben –). Aufschub, "otsročka", der gewahrt werden muß, und das Aufschieben der Kopierarbeiten, das sich Vasja gestattet (bevor er in Panik gerät), bedeuten auch, daß das Original nicht einzuholen ist. Inbezug aufs Original ist der Abschreiber immer verspätet, immer Epigone. Es gibt nur eine Möglichkeit, die Verspätung, die Verspätetheit zu kompensieren, nämlich die eines abweichenden Verhaltens gegenüber der Vorlage, wie es das der hier beschriebenen Beschleunigung ist. Frist/Aufschub und Beschleunigung spiegeln sich anagrammatisch ineinander: "srok"/"otsročka" und "uskorit'". Das "skor" schreibt sich dem "srok" ein, um ihm seine Geltung zu nehmen. Der Kampf des immer verspäteten Kopisten gegen seine Verspätetheit wird nicht nur durch die Metapher der 'beschleunigten Feder', die eine Geste der Abwehr verbirgt, sondern auch durch die damit verknüpfte der 'trockenen Feder' dargestellt, die aus dem Wortspielfeld herausführt und eine etwas umständliche Auslegung verlangt. Die Beschleunigung des Schreibaktes, die auf einen Zeitpunkt zustrebt (den der Abgabe des Schreibprodukts), ist zugleich das Scheitern (das Versäumnis, die Feder in die Tinte zu tunken). Das Erreichen des Ziels wird durch die beschleunigte Anstrengung ("uskorit' pero", "spešit'", "spešit' napolnit' bumagu"), die auf den zeichnensetzenden Stoff verzichtet, verhindert. Die Eile des Schreibakts endet in der Trockenheit des Schreibinstruments, die Seiten bleiben weiß, unbenetzt und unbezeichnet. Die "bumaga", das weibliche Gegenstück zum phallischen "pero", wird mit nichts gefüllt. So wie die "bumaga" unfertig bleibt, bleibt es der "bumažnik". Zu "bumaga" – "bumažnik" entsteht durch das Suffix "-ik" eine Bezieh-

Als von der phallischen Konnotation der Feder wegführend ließe sich die von Osip Mandel'stam erfundene ingenieure Metapher "перо – кусочек птичьей плоти" zitieren. (*Razgovor o Dante*, 1971, 407)

¹¹ Auf den ludistischen Zusammenhang von "otsročka" und "stročit' perom" hat bereits Susi Kotzinger hingewiesen. (Kotzinger, 1988, 77)

ung zu "amurčik-čepčik", zumal der "čepčik" in eine "bumaga" gehüllt wird, was ausführlich geschildert wird: "Мадам Леру взяла лист тонкой-тонкой бумаги, /.../ бумага с завернутым чепчиком" (529). Der "bumažnik" wird durch den in eine "bumažka" gewickelten "lokon" vertreten. Es entsteht eine Beziehung "lokon"/"pero" und "bumaga"/"bumažka". Das Paar "bumaga"/"bumažnik" ließe sich ersetzen durch dasjenige von "pero"/ "bumažnik". (Als Behältnis hat "bumažnik" die Konnotation des weiblichen Geschlechts.) Das Papier, das nicht mit feuchten Zeichen gefüllt werden kann, dokumentiert die Unmöglichkeit der Ehe ebenso wie die nicht zu Ende gefertigte Brieftasche. Die Locke im Papierchen gewinnt damit einen komischen Aspekt (der den des sentimentalistischen Zitats überdeckt): es ist die symbolische Darstellung wider Willen der nicht zustande kommenden Verbindung – sozusagen in Verkehrung der Attribuierung.

Die Unterschrift auf der Neujahrsgratulation, auf deren persönlicher Ausführung Vasja insistiert, ist der einzige Text, dessen Inhalt wir erfahren, allerdings auch nur indirekt, denn der Namenszug selbst wird vom Erzähler nicht nachbuchstabiert. Er hätte lauten müssen: "Василий Петрович Шумков". Mit anderen Worten: auch hier versagt sich der Erzähler, den Namen seines Helden in der Gänze zu nennen. Es heißt lediglich: "/.../ перед ним [Аркадием] мелькнула собственная подпись Васи Шумкова!" (542). Arkadij, der Doppelgänger, kann Vasjas Namenszug, d.h. seinen "počerk" annähernd imitieren: "Да ведь я, знаешь, твое имя ужасно как похоже подписываю и завиток такой же делаю, ей-богу" (537). Es bleibt jedoch ein Rest der Nicht-Übereinstimmung, der die Spaltung beschreibt und dem sich die Doppelgängerei verdankt. Arkadij beklagt sie: "Зачем это у нас не одинаковый почерк?" (535). Seine Handschrift wäre als "čužaja ruka" (537) zu erkennen gewesen, d.h. der "počerk" steht für Unverwechselbarkeit und für Identität.¹² Wegen seines "počerk" wird Vasja von seinem Vorgesetzten vor allen anderen ausgezeichnet: "отличил в нем талант" (559), was Arkadij wie folgt kommentiert: "Во всем Петербурге не найдешь такого почерка, как твой почерк" (522). Julian Mastakovič geht es bei Vasjas "počerk" um die absolute und genaue Wiedergabe vorgelegter Texte: "У тебя в пере ему всего более нравится четкость!" (538). Eine nur ein einziges Mal erwähnte andere Autorität hebt dagegen auch die Schönheit der Schrift ("krasivo") hervor. Vasjas "počerk" erhält die Note des Kalligraphischen. Es wird ihm eine Schönschriftbeherrschung zugeschrieben, die als vorbildlich bezeichnet wird, als Muster, nach dem Kinder die Kalligraphie erlernen können: "Ведь это Скороплетин только любит, чтоб было четко и красиво, как пропись, чтоб потом как-нибудь зажилить бумажку да детям домой нести переписывать /.../ А Юлиан Мастакович только и говорит, только и требует: четко, четко и четко!" (538). Mit dieser muster-

¹² wie S. Kotzinger interpretiert

gültigen kalligraphischen Begabung hat Vasja eine singuläre Stellung gegenüber den Kopisten.¹³ Arkadij nennt ihn "выше всех поэтов" (527).

Die Prädikate "poët", "krasivo", "talant" verschieben das semantische Feld des Kopierens, indizieren dessen metaphorische Qualität. Taucht hier etwa unter der Kopistenfigur die Gestalt des romantischen Künstlers auf, der im Konflikt zwischen Kunst- und Lebensanforderung scheitert? Das Abschreib-/Kopierversagen als Metapher für das Schreiben, als Zeugen und Gebären eines eigenen Textes? Daß das Kopieren bei Dostoevskij immer auch Metapher für das künstlerische Schreiben ist, der Kopist für den Schriftsteller steht, zeigen andere Texte.¹⁴ Aber hier erhält die Metapher eine zusätzliche Nuance. So ist das Schreiben mit trockener Feder noch einmal zu interpretieren ebenso wie die Darstellung des Zustandes, in dem sich der Schreiber befindet, und den Arkadij ausdrücklich als Nicht-Starrkrampf bezeichnet "это не столбняк" (554). Das manifeste Schreibthema verbirgt ein Anathema: der Kopist den Schriftsteller. Der Abschreiber, der als Nachschreiber zum Doppelgänger des Vorschreibers wird, zu seiner Kopie (vergleiche den Topos der Verwechselbarkeit

¹³ Für Kotzinger ist die Kalligraphie Annäherung an die Norm der Schönschrift und bedeutet damit gerade den Verlust der Persönlichkeit des Kalligraphen: "Seine Persönlichkeit wird hinter den unendlich reproduzierten, genormten Schriftzeichen unsichtbar (80). Wie aus der Analyse einiger Seiten der *Černoviki* von Dostoevskij hervorgeht, die P. Torop und K. Baršt angestellt haben (K. Baršt/P. Torop, 1983, 135-152), spielt die Kalligraphie in der Gestaltung der Seite neben den Zeichnungen eine zentrale Rolle. Der kalligraphische Buchstabe hat Selbstreferenz, so wie das Bild (neben anderen Referenzen) Selbstreferenz hat, besonders das Bild mit Ornamentcharakter, z.B. die gotischen Fenster und die Gesichter mit stark ornamentalen Zügen, die Dostoevskij auf den Seiten der *Černoviki* versammelt. Die kalligraphischen Einzelbuchstaben und kalligraphisch gestalteten Wörter treten neben die "obrazy". Im Kontext der "obrazy" und in der kalligraphischen Präsentation gewinnen auch die Wörter eine neue Dimension: die einer Bildgestalt. Die Kalligraphie erscheint als eine Zeichensetzung besonderer Art. Durch seine Zugehörigkeit zum Bereich des Ornaments erlaubt der kalligraphische Buchstabe eine Gestaltung, die aus der reinen Typik herausführt. Das heißt, der Bereich des genormten Schriftzeichens kann immer überschritten werden durch eine ornamentale Invention, aber auch durch Mischung und Kombination. Letzteres gilt für Fürst Myškin, der als Kalligraph zwischen Imitation und Artismus steht. Myškin sagt von sich selbst: "А почерк превосходный. Вот в этом у меня, пожалуй, и талант; в этом я просто каллиграф" (33). Myškin ist nicht nur Kalligraph, sondern auch Schrifttypenimitator, er mischt Schrifttypen und Schriftsysteme: "Я перевел французский характер в русские буквы" (38). Der General kommentiert: "Вы...не просто каллиграф, вы артист" (39) oder "Ого – вскричал генерал смотря на образчик каллиграффии...да ведь это пропись! Да и пропись то редкая!... Каков талант!" (38). Dieses Lob bezieht sich auf die gelungene Nachahmung der Schrift des "Igumen Pafnutij" aus dem 14. Jahrhundert.

¹⁴ Im Verhältnis von Goljadkin staršij, der als "nastojščij" und "original" und Goljadkin mladšij, der als "kopija" und "poddělnyj" bezeichnet wird, ist der Kopist, der seinerseits kopiert wird, Metapher für Autor, bzw. Schriftsteller. In *Bednye ljudi* wird neben der Semantik von "perepisat'" die Semantik von "sočinit'" entwickelt: "Činit' pero", "sočinit'", "čín", "činovnik". "Perepisat'" läßt sich sowohl für *Dvojniki* als auch für *Bednye ljudi* metatextuell interpretieren, als 'Abschrift' eines Prätextes.

von Kopie und Original in *Dvojniki*) und der gehalten ist, eine Abschrift ohne Zutaten herzustellen, revoltiert. Er will den fremden Text nicht abschreiben und verweigert sich der Tinte, die seine Feder befeuchten würde: den fremden Samen will er nicht in seinen Text einfließen lassen, sondern will für sich schreiben aus eigener Kraft, aus eigenem 'Saft'. Sein Ausdruck ist der Eindruck ins Papier ohne Vermittlung eines Stoffes. Versucht der Schreiber Vasja seine eigene Spur zu hinterlassen, indem er – vielleicht mit unsichtbarer Tinte ("simpatičeskie čerčila"¹⁵), in Geheimschrift – ein Kryptogramm herstellt? Oder läßt sich umgekehrt interpretieren: das Abschreiben mit trockener Feder bedeutet die Löschung des Originals, sein Ungültig-Machen, seine Nicht-Wiederholung, d.h. gerade die Leugnung der Spur, die entsprechend Jacques Derridas Schriftphilosophie vor jedem Schreiben liegt: "Avant même d'être lié à l'incision, à la gramme, au dessin ou à la lettre /.../, le concept de graphie implique, comme la possibilité commune à tous les systèmes de signification, l'instance de la trace instituée" (Derrida, 1967, 63). Vasja leugnet die Spur auch dadurch, daß er selbst keine hinterläßt. Das trockene Schreiben ist Aufstand gegen den Vater, den Meister des Originals. Der Aufstand ist mit Selbsternennung¹⁶ einerseits und Träumerei anderseits verbunden. Diesen Zusammenhang zeigt Al'fred Bem auf. "Bunt", "samozvanstvo" und "mečtatel'stvo" bestimmen die prominenten Protagonisten Dostoevskijs (Bem, 1938). Der Träumer – Arkadij nennt Vasja "mečtatel'" (446) – ist hier der Schreiber, der einen andern Ort gegen die Tradition erschreiben will, indem er seine 'legale' Herkunft durch Selbsternennung leugnet.¹⁷ Vasja findet sein Alibi, sein Anderswo, indem er nicht abschreibt, sondern eine Botschaft der Weigerung, der Absage ans Vorgegebene signalisiert. Seine völlige Erstarrung, "stolbnjak", erweist sich als Außer-sich-Sein ("Вася, ты на себя не похож", 543), als eine Art Rauschzustand, als künstlerischer Wahn (furor poeticus), der ihn aus der Gemeinschaft heraus trägt. Damit ließe sich die sexuelle Metapher umdeuten in eine der künstlerischen Potenz.¹⁸ Die Euphorie des beschleunigten, unsichtbaren

¹⁵ Vgl. A. Achmatovas Schreibmetaphorik: "И просто продиктованные строчки / ложатся в белоснежную тетрадь" (*Tvorčestvo*, (1936), 1967, 251); "но сознаюсь, что применила / симпатические чернила, / что зеркальным письмом пишу" (*Poëta bez geroja*, (1940-1962), 1968, 126).

¹⁶ Vgl. *Dvojniki*, wo die Vater-Sohn-Beziehung als ein Aspekt der Doppelgängerei erscheint. Der 'Sohn', Goljadin mladšij, wird vom Vater, Goljadin starsij, als "samozvanec" bezeichnet (323). Die Vater-Sohn-Problematik ist in das Spaltungsgeschehen selbst verlegt (Lachmann, 1988).

¹⁷ S. Kotzinger sieht den mečtatel'-Typ in *Dvojniki*, *Slaboe serdce* und *Chozjajka* als ohne sozialen Ort, nach außen gerichtet, sich verdoppelnd und spaltend (Kotzinger, 50).

¹⁸ Den Zusammenhang von Inspiration (furor poeticus) und 'Tintenlosigkeit' scheint Dostoevskij für seine eigene Schreibpraxis herzustellen: "Светлые мысли бросаются из меня на бумагу" (Brief 20.10.1846, PSS, 28a, 131) und "пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души" (Brief 1.2.1847, ebd. 137-140).

Schreibens mündet in Ekstase, eine Ekstase freilich, die kippt. Ihr Komplement nämlich ist die Ohnmacht, "obmorok" (549), vor der Übermacht der Tradition, die ihm die eigene Schriftfrucht versagt. In der Ohnmacht, von der der Text erzählt, gewinnt die Metonymie des "slaboe serdce" eine neue Dimension, die die sentimentalistische Konnotation fast unkenntlich macht. Das Herz ist schwach, weil es dem starken Vater gegenüber versagt: "Он /Вася/ показал на сердце. С ним сделался обморок" (549). In Arkadijs Kommentar wird die Herzensschwäche mit der Träumerei verbunden: "Ты непростительно слаб" und "мечтатель" (446).

Schuld ("grech") und das Gefühl, ein Verbrechen ("prestuplenie") begangen zu haben, empfindet er, der Aufrührer, Träumer und Usurpator, gegenüber dem Vorbild, das er vergebens auszustreichen versucht. Das heißt, der Text, wie die divergierenden Auslegungsansätze zeigten, deutet ein Gelingen ebenso an wie ein Versagen.

Die Pflichterfüllungsparanoia, die Schuld Erfahrung gegenüber dem übermächtigen Vater einerseits und die Hybris der Verweigerung andererseits bekunden beide die Angst vor dem Einfluß, die Harold Bloom die "Anxiety of Influence" nennt (Bloom, 1973). Über die Metapher der Tinte (Samen in doppeltem Verständnis: sexuell und kreativ, oder auch Stoff, der mittels der Feder die Zeichen produziert, die die Kontinuität einer Kultur sichern und ihre Tradition weiterschreiben) läßt sich dieser Zusammenhang herstellen. Die unbefeuchtete Feder, die nicht ins Tintenfaß taucht, wo die vorgegebenen Zeichen gespeichert sind, illustriert nachgerade die Verweigerung des Einflusses, "vlijanie". Die von Bloom angeführte Etymologie läßt sich als semantischer Hintergrund für die von Dostoevskij entfaltete Schreibmetaphorik einsetzen: "'Influence' in the occult and astral sense was believed to be an invisible yet highly palpable fluid pouring onto men from the star-world, a word obviously of potencies and not of mere signs. 'Influence' began then metaphysically as a wholly materialistic though occult concept" (Bloom, 1975a, 101). Die Tinte restituiert diesen materialen Aspekt, sie ist zugleich Metapher und Realisierung einer Metapher. Der Begriff "Influence" erhält die Bedeutung von Macht-Haben über jemanden, bleibt aber zunächst an seine eigentliche literale Bedeutung "inflow" (Hineinfluß/Hineinfließen) gebunden (Bloom, 1973, 26). Descartes hat den negativen Aspekt "of Poetic Influence, of influenza in the realm of literature, as the influx of an epidemic of anxiety" eingebracht (1973, 38/9). Die widersprüchliche Koalition von "Influence", "anxiety of Influence" und "defense against Influence", die Bloom als konstitutiv für ein und denselben Prozeß erklärt, lassen sich in Vasjas Schreibqual erkennen: tatsächliche Abhängigkeit von der Vorlage, angstvolle Unterwerfung und Verweigerung. Das Vorgegebene ist auch das Aufgegebene, das zugleich verpflichtet und den Nachkommenden bedroht. Das Vorgegebene – die Originalschriften –, das Aufgegebene – die Herstellung der genauen Kopien –, verbildlichen diesen Sachverhalt. Die Tra-

dition wird durch den Meister (Mastakovič) verkörpert, der damit zugleich der Ursprungslose, der Schöpfer ist. Die Erfahrung des Nachkommenden, des Sohn-Seins, des Verwiesen-Seins auf immer schon aufgeschriebene, vorgeschriebene Texte kollidiert mit dem Wunsch, selbst urprünglich, Quelle und Beginn zu sein. Bloom spricht von "Self-Begetting" (Bloom, 1973, 20f.). Vasjas trockenes Schreiben ist eine Art Selbstbefruchtung; ohne sich der Tinte, der fremden Zeichen, d.h. des fremden Samens zu bedienen, trägt er die Zeichen in sich selbst ein. Die "bumaga" steht dabei für den eigenen Schoß.¹⁹ So ist sein unsichtbarer Text Resultat einer Abwehr des Vaters, des Gesetzes, deshalb empfindet er Schuld. Sein "bunt", sein "samozvanstvo" wenden sich auch gegen die Tradition als eine Last toter, gesetzter Bedeutung. Die vorgegebene Bedeutung nimmt dem Nachfolgenden durch den Zwang zur reinen Wiederholung die Vitalität. Gegen die Bedrohung durch die toten Bedeutungen werden Strategien der Abwendung, Wegwendung und Abweichung eingesetzt: Die Tropen. "...the trope defends against literal meaning in the same way that psychic defenses trope against death. Literal meaning, where belatedness is so acute in poetic consciousness is synonymous with repetition-compulsion, and so literal meaning is thus seen as a kind of death, even as death itself seems the most literal kind of meaning." (Bloom, 1975a, 90).

Daß die Abhängigkeit von den Vorläufern, bzw. von dem Vorläufer: Gogol', hier die Sinnfolie ist, braucht nicht eigens betont zu werden. Die "Wir-kommen-alle-aus-Gogol's-'Mantel'-Formel beschreibt diese literarische 'Einfluß'-Situation.²⁰ Einfluß und Abwehr bestimmen das Verhältnis des Späteren (Verspäteten) zum Vorläufer, wobei dessen Spuren sowohl verdeckt als aufgedeckt werden. Als Abwehrtropen sind auch die parodistischen Verfahren zu betrachten, die Jurij Tynjanov in *Gogol' i Dostoevskij* untersucht, und an denen er seine Parodie-Theorie – die eine Theorie der Intertextualität enthält – entwickelt (Tynjanov, 1969). **Alle Verfahren der Überbietung, Transformation und Umsemantisierung** (wie sie die Metaphern, Anagramme, Paronomasien, Palindrome etc. darstellen) **haben neben ihrer textimmanenten Funktion eine Dimension der Abwendung oder Wegwendung vom Vorläufertext.** Sie fungieren als intra- und als intertextuelle Tropen. Umsemantisierung und Überbietung als Abwehr bedeuten immer auch und notwendig Mißverstehen der Vorlage, deren Verdrehung und Verstellung: "Every strong poet caricatures tradition and every strong poet is then necessarily mis-read by the tradition that he fosters" (Bloom,

¹⁹ Vgl. die Metapher bumaga-Schoß: "/.../ уткнул в бумагу свою победную голову /.../" (Dostoevskij, *Dvojnik*, 1956, 260).

²⁰ Andrej Belyj transformiert die Formel in eine biologische Metapher. In *Masterstvo Gogolja* heißt es über seine eigene Abhängigkeit vom Meister: "ряд фраз из Ш[инели] и Н[оса] – зародыши, вырастающие в фразовую ткань Петербурга" (*Masterstvo Gogolja*, (1934), 1969, 304)

1975b, 103)²¹. Die Umsemantisierung aber setzt, und das ist der zentrale Punkt, die vorgefundene Bedeutung in Bewegung.²² Ein Text wie *Slaboe serdce*, der mit einer Vielzahl von manifesten Zeichen arbeitet, die als Referenzsignale auf und gegen Gogol' gerichtet sind, inszeniert die Abwehr auf zwei Ebenen: als Thema der Erzählung und als Spiel mit Verfahren des Vorgängers. "Literal meaning" ist die vorgegebene Bedeutung, sie kann nur durch Tropen zerstört werden. Die Weigerung, das Vorgegebene zu wiederholen, kommt einem Abwehrmechanismus gleich, der apotropäisch wirkt. Deswegen läßt sich sagen, daß das **тиненlose Zeichen-Setzen einer Löschung der Vorlage gleichkomme**. Das heißt, Dostoevskijs Text, der weder ein Text des Scheiterns ist, noch sich dem Vorgänger verweigert, funktioniert über Umbesetzungen, Neubesetzungen und Verschiebungen. Diese führt er, der Autor, gegen seinen scheiternden Helden, mit seinem eigenen Text vor. Dostoevskij entwickelt über die Geschichte des mißlingenden Aufbegehrens und mit Hilfe der Metapher als Trope der Abwehr einen Text, in dem Gogol' weiter- und umgeschrieben wird (mit Hilfe auch all jener Zeichen, die andere Interpretationen des Schreibdramas suggerieren, die Kreuzung mit der sentimentalistischen Folie, die reine Tabu-Schicht etc.). "The *clinamen* or swerve is necessarily the central working concept of the theory of Poetic Influence, for what divides each poet from his Poetic Father (and so saves, by division) is an instance of creative revisionism. /.../ The poet so stations his precursor, so swerves his context, that the visionary objects, with their intensity fade into the continuum." (Bloom, 1973, 42). Und: "*Only a poet challenges a poet as a poet*, and so only a poet makes a poet. To the poet-in-a-poet, a poem is *always the other man*, the precursor, and so a poem is always a person, always the father of one's Second Birth. To live, the poet must *misinterpret* the father, by the crucial act of misprision, which ist the *re-writing* of the father." (Bloom, 1975b, 19). Und noch expliziter: "Influence', substituting for 'tradition', shows us that we are nurtured by distortion, and not by apostolic succession. 'Influence'

²¹ "/.../ trope and defense are held together in the verbal image /.../, and every intra-textual image is necessarily what I have called a 'revisionary ratio', measuring the relationship between two or more texts". (Bloom, 1975a, 65). Für diesen Aspekt hebt Bloom eine Einsicht hervor, die er dem Kabbalisten Cordovero verdankt: "This is to say, in literary terms, that the initial trope or image in any new poem is closely related to the hidden presence of the new poem in its precursor poem." (66)

²² "The great lesson that Kabbalah can teach contemporary interpretation is that meaning in belated texts is always wandering meaning, even as the belated Jews were a wandering people. Meaning wanders, like human tribulation, or like error, from text to text, and within a text, from figure to figure. What governs this wandering, this errancy, is defense, the beautiful necessity of defense. For not just interpretation is defense, but meaning itself is defense, and so meaning wanders to protect itself. In its etymology, "defense" refers to "things forbidden" and to "prohibition", and we can speculate that poetic defense rises in close alliance with the notions of trespass and transgression, crucial for the self-presentation of any new strong poet" (82)

exposes and de-idealizes 'tradition', not by appearing as a cunning distortion of 'tradition', but by showing us that all 'tradition' is undistinguishable from making mistakes about anteriority. /.../ Strong poets must be mis-read /.../' (Bloom, 1975a, 103). *Slaboe serdce* ist ein Text über die Wiederkehr des Vorläufers und den Versuch, diese Wiederkehr zu verhindern. Die Erzählung dementiert das Schicksal ihres Protagonisten, die Auflehnung gegen den Vater als Ende des Sohns durch die Meisterschaft ihrer gegen Gogol' gewendeten Tropen. Die Schreibmetapher läßt sich durch eine solche Lesart nicht mehr als einfach-kodiert bestimmen, da sie sich in ihrer dezentrierenden Bewegung (die für die Dezentriertheit der semantischen Struktur des Gesamttextes steht) einer Sinneinkreisung verweigert. Dies trifft gerade dann zu, wenn die Schreibmetapher als apotropäische Trope gegen den "Einfluß" gelesen werden kann. Es ist mit anderen Worten die Trope eines Sich-Wegdrehens, eines Sich-Herauslösens aus einem vorgefügten Sinnzusammenhang.

Ob der Wahnsinn als Scheitern im genannten Sinn, oder als *furor poeticus* verstanden werden kann, entschlüsselt und verschlüsselt die zweite große Metapher des Textes, die das stärkste kryptische Potential enthält: die Vision Arkadijs am Ende der Erzählung, die eine geheime Erkenntnis verbirgt, oder besser, die eine plötzliche Erkenntnis verheimlicht. Die Schlußszene, in der die Geheimnisstruktur ihren Höhepunkt findet, gibt allerdings keinerlei Aufschluß darüber, ob die Tintenmetapher, d.h. die Schreibmetapher richtig gelesen worden ist, vielmehr stellt sie die Frage nach der richtigen Lösung selbst in Frage. In der Schlußszene wird auch das Wortfeld des Verbergens und Entschlüsselns, allerdings auf sehr indirekte Weise, noch einmal aufgenommen. Die Schlußvision verleiht dem Text insofern eine andere Dimension, als sie in Form eines Quasi-Epilog das Schreib- und Scheiterdrama aus der zeitlichen Distanz entwirft (aus der Perspektive Arkadijs) und gleichzeitig eine Nachgeschichte erzählt, die gewissermaßen wieder auf eine falsche Fährte lenkt, die des sentimentalistischen Liebes- und Seelendramas. Auch der Charakter des Visionären, das eine Art Evidenzerlebnis oder eine Art mystischer Entrückung zu garantieren scheint, unterscheidet sich von den Extremzuständen, von denen der Text zuvor erzählt hat (Starrkrampf, Weinen, ekstatisches Schreiben, Entzücken), durch die Ruhe der inneren, bzw. äußeren Schau. Daß Dostoevskij solche kognitiv-mystischen Erfahrungen mit Petersburg und insbesondere mit den abendlichen Stunden dort verbindet, hat Vladimir Toporov eindrucklich hervorgehoben (Toporov, 1973, 97). Die Stadtvision²³, die Arkadij die Augen für eine unaussprechliche Wahrheit

23 "Были уже полные сумерки, когда Аркадий возвращался домой. Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными

öffnet, ist fast wortlaut-identisch mit einer Passage aus den *Peterburgskie snovidenija*²⁴ und hat Entsprechungen, insbesondere was die Erfahrung des

мирадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов. Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жилищами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их приютами нищих или раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он победил и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту..." (360f).

24

"Помню, раз, в зимний январьский вечер, я спешил с Выборгской стороны к себе домой. Был я тогда еще очень молод. Подходя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в иглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, аспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мирадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жилищами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе не знакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще неосмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование..."

Donald Fanger kommentiert in seinem Buch *Dostoevskij and Romantic Realism* (Fanger, 1965, 168) die Übereinstimmung der beiden Textstellen, die immerhin dreizehn Jahre auseinanderliegen, wie folgt: "In both contexts, the vision is mystical, its essence seems to lie in the intuition of a new dimension to the city – its discovery explains to Arkadij, why his friend has gone mad and plunges him into gloom; for the young Dostoevskij it marks his birth as a writer. A weak heart is overwhelmed to discover, that life is more terribly strange than fiction, but to the writer that discovery is the foundation of his art. The city is a microcosm; it is 'this whole world with all its inhabitants, strong and weak.' Its life, by any ordinary standards, is a dream – just as literarily and just as tragically as the romantic critics saw its portrait in Calderon's play *La vida es sueño*..."

Phantasmagorischen angeht, in *Podrostok, Prestuplenie i nakazanie* und *Zapiski iz podpol'ja*.²⁵

Zum "Petersburger Text"²⁶ im Verständnis Jurij Lotmans gehört das Geheimnis neben der "teatral'nost'", "prizračnost'" und "iskustvennost'" (Lotman, 1984, 37). In den *Peterburgskie snovidenija* sagt Dostoevskij nach der unten zitierten Petersburg-Vision: "Я страшный охотник до тайн. Я фантазер, я мистик... Петербург... для меня всегда казался какою-то тайною" (PSS, Bd.19, 68f.) und "как будто прозрел во что-то новое по каким-то таинственным знакам" (69). Dies gilt für Arkadij, von dem es heißt "on ponjal", "uznal", "prozrel", und dem ein "горячий ключ крови" (561) ins Herz schießt. Es ist die Zeit der Abenddämmerung, die Zeit einer Außerzeitlichkeit, die das mythische Denken, "mifomyšlenie", begünstigt, ja in Gang setzt (Toporov, 1973, 97). Als sich vor Arkadij der Petersburg-Mythos entfaltet, ist es Abend: Das mythische Denken tritt an die Stelle des sinnsuchenden Denkens, das modellierende an die Stelle des konstruktiven. Der Mythos modelliert das Geheimnis, aber er gibt es nicht preis.

Die plötzlich entstandene, künstliche Stadt, die ihre Geschichtslosigkeit, ihre Leere durch Mythenschöpfung füllt, entwirft neben den euphorischen Bildern ihrer Entstehung immer auch solche ihres Untergangs. Es ist das Wasser, die Neva, das die künstliche Stadt aus Stein bedroht. Wenn Arkadij an der Neva seine Sinnschau erlebt (Neva konnotiert Verheerung durch "navodnenie" und den Wahnsinn des kleinen Evgenij aus *Mednyj vsadnik* usw.), dann ist die Utopie der neuen Stadt, die sich in seiner Vision aus Rauchsäulen vor ihm gigantisch auftürmt, die Wiederholung des Oxymorons des versteinerten Sumpfes: "Болотный кряж окаменел".²⁷ Der versteinerte Sumpf erscheint in Arkadijs Vorstellung als versteinerter Rauch: "stolpy dyma". Aber die Vision wiederholt nicht nur das Oxymoron, sondern auch eine Legende, die V. F. Odoevskij einem alten Finnen in den Mund legt.²⁸ Nach der Legende des Finnen – es bedarf immer

²⁵ ".../ имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре." (*Zapiski iz podpol'ja*, 1956, t.IV, 136); ".../ считаю петербургское утро /.../ чуть ли не самым фантастическим в мире ... Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым ..." (*Podrostok*, 1957, t.VIII, 151)

²⁶ In Toporovs Untersuchung des 'Petersburger Textes', zu dem auch *Slaboe serdce* gehört, wird eine Rhetorik-Stilistik vorgestellt, die zentrale Verfahren beschreibt (Toporov, 1984, 4-29).

²⁷ Vgl. V. Romanovskij, *Peterburg s admiraltejskoj bašni*. In: *Sovremennik*, 1837, Nr. 5, 292, zit. nach Lotman (Lotman, 1984, 33).

²⁸ Zit. nach Lotman (Lotman, 1984, 37), aus V.F. Odoevskij, *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2, Moskva 1981, 146: Povest' "Sil'fida", publ. 1837 in *Sovremennik*, 5). Hier ist anzumerken, daß zur Petersburg-Mythologie Gogol's und Dostoevskijs auch die Tradition mündlicher Petersburg-Literatur gehört. (Lotman, 1984,39)

eines Außenbeobachters, daher schafft sich die theatralische Stadt ihre "zriteli" (Lotman, 1985) – gelang es bei der Gründung Petersburgs nicht, Steine auf den Grund zu legen, der Sumpf verschlang sie, saugte sie auf, die Stadt versank, ehe sie entstanden war. Der Zar legte nun selbst Hand an: "Начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю".²⁹

Die auf Luft gebaute Stadt ist eine Stadt ohne Fundament, ein "prizračnoe, fantasmagoričnoe prostranstvo" (Lotman, 1984, 37). Bei Dostoevskij erhebt sich die Luft- und Rauchsäulenstadt über der bekannten Stadt, eine unwirkliche neue über einer älteren unwirklichen Stadt.³⁰ Die semantische Reihe "vozduch", "par" und "dym", die eine metaphorische Materialisierung des "fantastičeskoe", "volšebnoe", der "greza" und des "son" bewirkt, steht der Reihe "ponjal", "uznal", "prozrel" entgegen. Der Doppelgänger, das alter ego, hat die utopische Vision eines Textes ohne Antezedens oder aber die Einsicht in den utopischen Charakter der Ursprungslosigkeit eines Textes (und dies in einem Text, der, wie alle des Frühwerks Dostoevskijs, die Auseinandersetzung mit den Prätexten eindringlich vorführt). Das heißt, der Text entwirft aus sich sein Gegenmodell als Utopie. Die neue Stadt in der Luft, die fundamentlose, geschichtslose Stadt läßt sich hier in Analogie setzen zum neuen vaterlosen, traditionslosen Text, zum selbsternannten Text, der eine Identität usurpiert, zum Text in der Luft, zum ortlosen Text, der sich auflöst. Das Thema/Anathema des ursprungslosen Textes – Produkt eines "mečtatel" und "samozvanec" – die bereits in der Schreibmetapher verborgen war, wird somit in der Schlußvisionsmetapher noch einmal aufgenommen.

Die Sinnverbergung durch Anagrammatisierung, Metaphorisierung, Homöoteleuton, Synonym, Homonym und Palindrom, die sich an bestimmten Stellen vedichtet, durchzieht als Strategie den gesamten Text. Es sind dies Relationen über Distanz, die durch Kombinatorik und Umkodierung erst zustandekommen, und Beziehungen, die durch direkten Kontakt der Zeichen sich herstellen. Aber auch dies ist noch nicht die Sinngestalt, die durch die Verkleidung hindurchtritt. Das Schreibthema ist manifest, doch es hat zugleich eine latente anathematische Dimension – **das Schreiben fungiert als Metapher für das Schreiben**. Es entsteht so eine Art Sinnstaffelung, die die Hermeneutik des vierfachen Schriftsinnes nahelegen würde, ginge es nicht gerade um ein Unterlaufen dieser Hermeneutik durch den Entwurf einer Sinnchimäre, die die Pointe der Erzählung zu sein scheint. Das Geheimnis liegt im Aufschub der Entzifferung.

²⁹ Zit. nach Lotman, 1984, 37.

³⁰ J. Klotz interpretiert das Entstehen und Verschwinden als "Metapher für die Strukturiertheit und Funktionsweise eines Kryptogramms". (Klotz, 19)

Die Sinnschau Arkadijs, die kognitiv-mystische Züge trägt, operiert mit einem Geheimnissignal: "gorjačij ključ krovu" (560). Es bietet sich an, "ključ" als Homonym zu lesen und zwei Bedeutungen des Lexems: "Schlüssel" und "Quelle" zusammenzuschließen. Damit wird die Analogie "ključ krovu"/"ključ šifra" möglich. Das Homonym als Verfahren ließe sich neben das Anagramm, das Synonym und das Palindrom rücken. Damit könnte man die obige ambivalente Interpretation als Frage reformulieren: verschafft der Schlüssel, der Blutquell im Herzen, Arkadij Aufschluß darüber, daß es Originalität ohne Quelle nicht geben kann? Oder umgekehrt: erschließt sich Arkadij die Einsicht, daß sein Freund an einem Übermaß an Glück zugrundegegangen ist, das er nicht zu ertragen imstande war? Welches Glück ist gemeint? Das Liebesglück oder das Glück des eigenen unsichtbaren aus der Abwehr des Einflusses des Vaters hervorgegangenen Textes, der eigenen Originalität? Erkennt Arkadij also, daß ein echter Dichter entstanden ist?³¹ Wozu dient der "ključ"? Der Schlüssel steckt im Text – als reiner Signifikant – in Gestalt seines Homonyms. Er schließt nichts auf, das Geheimnis bleibt und wandert im Text.

Wie die Stadt, die auftaucht und verschwindet, taucht der Sinn auf und verschwindet. Er ist Trugsinn, das simulacrum eines Sinns. Der Text 'ent-deutet' sich selbst. Eine Art "unwiderrufliche Zerstreuung des Sinns" (Baudrillard 1982, 306) setzt ein. Die Textzeichen erweisen sich als unverfügbar. Den Prozeß der Deutung, auch derjenigen Zeichen, die der Text selbst als Spuren ausgelegt hat, als den einer Sinnidentifizierung zu verstehen, ist ein Trugschluß. Denn es handelt sich nicht um einen Sinn, der in Umlauf gesetzt, versteckt, zerlegt wurde, um wiedergefunden und zusammengesetzt zu werden. Es geht nicht darum, daß der "Kreislauf des Sinns" (Baudrillard, 319) abgeschlossen werden soll. Die Kryptokodierung ist hier nicht auf einen semantischen Mehrwert aus, auf Sinnakkumulierung. Vielmehr entzieht sie sich einer deutenden Disziplinierung, funktioniert wie der poetische Text von dem Baudrillard spricht, "weil in ihm keinerlei Chiffre wiederauffindbar und keine Dechiffrierung möglich ist" (319). Das Anathema, der tintenlose Schreibakt als Verweigerung des Einflusses, verweigert auch den vorgefaßten Sinn.

Es sind nicht Reste und Schlacken eines finiten Sinns, die sich im Leser nach der Lektüre dieses Textes absetzen, sondern eher eine aus den Unentscheidbarkeiten der Sinnrichtungen resultierende Beunruhigung. Es ist die Erfahrung des aufgeschobenen und entzogenen Sinns, der sich anbietet und entgleitet. Die Strategien des Aufdeckens und Verbergens stellen einen Trugsinn, einen Kryptosinn her, der wie der schattenhafte Doppelgänger eines echten Sinns funktioniert.

³¹ Vgl. Fanger, 168.

Der letzte Liza betreffende Satz der Erzählung "чтоб скрыть от людей свое горе" (560) könnte lauten: "чтоб скрыть от людей свой смысл".³²

Die Geheimnisstruktur geht über das, was sie verbirgt, hinaus. Sie gewinnt eine (ephemere) Selbstreferenz. Gibt es ein vorgängiges, prätextuelles Rätsel, das re-präsentiert werden muß (als ein Abwesendes, das in die Re-Präsenz gerückt wird)? Oder handelt es sich vielmehr um ein im Text hergestelltes Rätsel, das sich über das Aufspüren subliminaler Strukturen (Anagramme, Homonyme, lexikalische Isotopien, semantische Ambiguitäten) rekonstruieren läßt? Oder verdrängt der Text sein eigenes Geheimnis und verwandelt damit die manifesten Zeichen in Kryptonyme? Denn wenn die beiden Zentralmetaphern ein Rätsel kryptographieren, das sich als das Verbergen des Geheimnisses der Vater-Sohn-Problematik des Textes thematisieren ließe, dann könnte *Slaboe serdce* als Dostoevskijs 'Schlüsseltext' über seinen Kampf mit Gogol' gelesen werden. Zu einer solchen Schlüssigkeit wird man den Text freilich kaum bringen können. Der Sinn versagt sich wie das Lebensglück, das Vasja beschwört: "Ведь это не химера; наше счастье то ведь не из книжки сказано" (522), er ist eine "chimera", "iz knižki". Und so bleibt der Text ein Geheimnisträger und sein Interpret ein scheiternder Kryptogramm-Jäger.

³² Dies wäre eine Position, die ich auch gegen Juliane Klotz einnehmen würde, die davon ausgeht, daß der an Arkadij vorgeführte "Erkenntnisprozeß" als "'Anleitung' zur hermeneutischen Vorgehensweise des Lesers /.../ zur Erschließung einer kohärenten Sinnstruktur" verstanden werden kann. (20)

Literatur

- Abraham, N./Torok, M. 1979. *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien.
- Achmatova, A. 1968. Poéma bez geroja. *Sočinenija*, ed. G.P. Struve, B.A. Filippov, t.2. New York.
- Achmatova, A. 1967. *Tvorčestvo*, *Ebd.*, t.1. New York.
- Baršt, K./Torop, P. 1983. Rukopisi Dostoevskogo: risunok i kalligrafija. *Trudy po znakovym sistemam* 16. Tartu, 135-152.
- Baudrillard, J. 1982. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München.
- Belyj, A. 1934. *Masterstvo Gogolja*. Moskva. (Nachdruck: München 1969)
- Bem, A.L. 1938. Gogol' i Dostoevskij. *U istokov poëtiki Dostoevskogo. Dostoevskij. Psichoanalitičeskie etjudy*. Berlin. (Reprint: Ann Arbor 1983)
- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford.
- Bloom, H. 1975a. *Kabbalah and Criticism*. New York.
- Bloom, H. 1975b. *A Map of Misreading*. New York.
- Butor, M. 1984. *Die Alchemie und ihre Sprache*. Frankfurt/M.-Paris.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris 1967.
- Derrida, J. 1979. *Fors*. Vorwort zu *Kryptonimie*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien, 7-58.
- Dostoevskij, F.M. 1956. Dvojniki. *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t.2. Moskva.
- Dostoevskij, F.M. 1957. Podrostok. *Ebd.*, t.8.
- Dostoevskij, F.M. 1956. Slaboe serdce. *Ebd.*, t.2.
- Dostoevskij, F.M. 1956. Zapiski iz podpol'ja. *Ebd.*, t.4.
- Dostoevskij, F.M. 1985. Pis'ma. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t.28. Leningrad.
- Dostoevskij, F.M. 1979. Stat'i i zametki. *Ebd.*, t.19. Leningrad.

- Fanger, D. 1965. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Cambridge, Massachusetts.
- Gogol', N.V. 1960. Šinel'. *Sobranie chudožestvennykh proizvedenij v pjati tomach*, t.3. Moskva.
- Gogol', N.V. 1960. Nos. *Ebd.*
- Hegel, F. 1970. Vorlesungen über Ästhetik. *Werke*, Bd.13. Frankfurt/M.
- Jakobson, R. 1970. Subliminal Verbal Patterning in Poetry. *Festschrift für Shiro Hattori. Studies in General and Oriental Linguistics*. Tokyo, 302-308.
- Ketchian, S. 1974. The Theme of Suggestion in Dostoevskij's 'Slaboe serdce'. *Mnemozina. Studia litteraria in honorem Vsevolod Setchkarev*, ed. J.T. Baer, N.W. Ingham. München, 232-242.
- Klotz, J. 1988. *Intertextuelle und kryptogrammatische Struktur in F.M. Dostoevskijs Erzählung 'Slaboe Serdce'*. Hausarbeit, Konstanz.
- Kotzinger, S. 1988. *Die Semantik des Schreibens bei Dostoevskij*. Magisterarbeit, Konstanz.
- Lacan, J. 1975. *Schriften I*. Frankfurt/M.
- Lachmann, R. 1970. Die Tradition des ostroumie und des acumen bei Simeon Polockij. *Slavische Barockliteratur I*, ed. D. Tschizewskij. München, 41-59.
- Lachmann, R. 1982. Zur Frage einer dialogischen Poetizitätsbestimmung bei Roman Jakobson. *Poetica* 14, 3-4, 278-293.
- Lachmann, R. 1988. Doppelgängerei. *Poetik und Hermeneutik XIII*, ed. M. Frank, A. Haverkamp. München, 421-439.
- Leroux, P. 1842. Du Christianisme. *Revue Indépendante*, Juin.
- Lotman, J. M. 1984. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. *Trudy po znakovym sistemam 18 (Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg)*. Tartu, 30-45.
- Mandel'stam, O. 1971. Razgovor o Dante. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t.2, ed. G.P. Struve, B.A. Filippov. New York.
- Riffaterre, M. 1979. *La production du texte*. Paris.
- Strelsky, K. 1971. Dostoevsky's Early Tale, 'A Faint Heart'. *Russian Review* 30, 2, 146-153.

- Toporov, V.N. 1973. Poetika Dostoevskogo i arhaičnye schemy mifologičeskogo myšlenija ('Prestuplenie i nakazanie'). *Problemy poetiki i literatury*. Sbornik statej k 75-letiju so dnja roždenija M.M. Bachtina. Saransk, 91-109.
- Toporov, V.N. 1984. Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury. *Trudy po znakovym sistemam*, a.a.O., 4-29.
- Tschižewskij, D. 1966. Gogol'-Studien III. Zur Komposition von Gogol's 'Mantel'. *Forum Slavicum* 12, ed. D. Tschizewskij. München.
- Tynjanov, J. 1969. Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii. *Texte der russischen Formalisten I*, ed. Ju. Striedter. München, 300-371.
- Vinogradov, V.V. 1929. *Evoljucija russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij*. Leningrad.