

Susanne Strätling

STERBEN ALS BEDINGUNG DES SCHREIBENS. ZUR POETIK DES RUSSISCHEN NEKROREALISMUS

1. Postmortale Post

Am 12. Dezember 1891 erscheint in der *Peterburgskaja gazeta* unter dem Titel „Zamogil'naja počta Gončarova“ eine Notiz, die von einem spektakulären Fall postmortaler Epistolarik berichtet. Verschiedene Personen hätten, so der kurze Artikel, Post von jenseits des Grabes empfangen, als Absender habe der tote Ivan Gončarov gezeichnet. Genauer gesagt hätten sie „Umschläge, versiegelt und gezeichnet von der greisen und schwachen Hand des verstorbenen Schriftstellers“, erhalten („конверты, заделанные и подписанные старческой и слабою рукою почившего писателя“). Was die Umschläge aus der morbiden Parallelwelt in sich bergen, sind nicht Nachrichten aus dem Jenseits des Lebens, sondern Sendungen aus dem Jenseits des Jetzt. Verfasst kurz vor seinem Ableben sind es Rück-Sendungen Gončarovs an ehemalige Korrespondenten, Retour-Post des nunmehr toten Adressaten an ihre einstigen Absender:

In diesen Umschlägen finden die Bekannten des verstorbenen Schriftstellers ihre eigenen Briefe, die sie irgendwann einmal an Gončarov geschrieben hatten. All diese Briefe hatte er aufbewahrt und gab sie vor seinem Abschied von hier, ‚vom Erdenkreis‘, wohlbehalten und ordentlich mit der Post aus dem Jenseits zurück, und dies noch dazu mit vollkommener Zurückhaltung, versiegelt von seiner erkaltenden Hand, auf dass keines Menschen neugieriges Auge lese, was nicht für es bestimmt ist [...].

В конвертах этих знакомые покойного писателя находят свои письма, которые они когда-либо писали Гончарову. Он все эти письма сберег и перед уходом отсюда, ‚из земного круга‘, в бережи и в порядке аккуратно возвращает их замогильную почтой, и притом со всею скромностью, – запечатанными его хладевшей рукою, дабы ничей любопытный глаз не читал того, что не для него написано [...]¹

¹ Nikolaj Leskov 1958, 214-215. (Kursiv im Original.) (Übers. d. Verf.)

Ein Brief wird seinen Empfänger immer erreichen, heißt es in Lacans Lektüre der Poeschen Erzählung *The Purloined Letter*. Derridas Auseinandersetzung mit dieser Lesart des Briefes formuliert, „dass im Gegensatz zu dem, was das Seminar sagt [...] ein Brief immer nicht ankommen kann am Schickungsort“, genauer: „Nicht daß der Brief niemals ankommt am Schickungsort, sondern es gehört zu seiner Struktur, zu vermögen, immer, nicht dort anzukommen. Und ohne diese Drohung [...] hätte der Kreislauf des Briefes nicht einmal begonnen.“² Diese Drohung gerät in der erwähnten Zeitungsnote zur Zirkelstruktur epistolarischer Wiederaneignung, in welcher der Schickungsort sich in den Ort des Empfangens und Entsendens aufspaltet. Das rekursive Schicksal der Briefe Gončarovs suggeriert oder droht: Ein Brief wird zu seinem Verfasser immer zurückkehren. Diese eigentümliche Autoreversibilität des Briefes, durch die der Absender zum Empfänger des eigenen Schreibens wird, nimmt eine Versetzung nicht nur der Instanzen von Adressat und Adressant vor. Er macht auch die Grenzen der Seinszustände von lebendig und tot durchlässig, denn seine Schreibszenen schließen den Tod oder einen Toten mit ein. Geht ein lethales Stadium in den Prozess des Schreiben, Lesens, Zurück-Schreibens und Wieder-Lesens ein, so lässt dies fragen, wie lebendig ein Schreiber ist, der Post von sich selbst von jenseits des Grabes erhält? Und wie tot ein Absender ist, der Lebende mit sich selbst korrespondieren lässt? Indem er seinen Verfasser an sich selbst als an einen Toten schreiben lässt, eignet dem Brief eine doppelte Funktion: Einmal erscheint er als Medium literaler Wiederauferstehung, in welcher die Wiederkehr des Briefes aus dem Totenreich sich als Wiedergängerei des Toten gibt. Ein anderes Mal ist er Medium der Mortifikation. Das heißt, wer schreibt, schreibt nicht nur an andere als an sich selbst. Er überschreitet mit dem Akt des Schreibens auch die Grenze zwischen Leben und Tod. Man könnte auch sagen: Er schreibt als ein Toter.

Zum Zeitpunkt ihres Erscheinens in der *Petersburger Zeitung* besitzt die zitierte Notiz in ihrer nekrographischen Konstruktion von Briefwechseln einen unverkennbar spiritistischen Beigeschmack. Wird doch gerade während spiritistischer Séancen eine intensive Kommunikation mit den Toten gepflegt und ein umfangreiches Projekt der ‚Aufzeichnungen aus dem Totenreich‘ betrieben. Speziell konstruierte Skriptographie, alphabetische Typtologie, somnambuler Schreibmediumismus, automatisches Schreiben, Pneumatographie und direkte Schrift – all diese Techniken ermöglichen eine ausgedehnte Korrespondenz mit Verstorbenen oder auch, wie Aleksandr Aksakov sie nennt, „Ex-Menschen“.³ Unter diesen sind nicht selten auch Schriftsteller, denen auf diesem Wege Gele-

² Jacques Derrida 1987, 183-281, 220.

³ Seiner Sammlung herausragender Fälle automatischen Schreibens (*Materialy dlja suždenija ob avtomatičeskom pis'mě*, 1895) stellt Aleksandr Aksakov ein Zitat „iz soobščeniï „èks-čeloveka““ voran.

genheit gegeben wird, ihr Œuvre posthum zu erweitern.⁴ Zahllos sind die „medialen Kundgebung in Versen“, deren Unterzeichner „Puškin“, „Žukovskij“ oder „Prutkov“ heißen. In spiritistischen Zeitschriften (z.B. *Rebus*, 1881-1917) werden Gedichte „Trediakovskijs“ oder „Lermontovs“, aber auch zahlreicher Dichterdilettanten oder Dichterchimären, abgedruckt, die auf mediumistischem Wege erhalten worden waren. Auch Gogol' schreibt Briefe aus dem Jenseits und diktiert einem Moskauer Schreibmedium den verbrannten zweiten Teil der *Toten Seelen* (*Мертвые души*). Dostoevskij räsoniert im *Tagebuch eines Schriftstellers* (*Дневник писателя*) über diesen aufsehenerregenden Fall: „Gogol' schreibt aus dem Jenseits [...]. Ich habe den Brief gelesen: Es ist sein Stil.“ („Гоголь пишет в Москву с того света [...]. Я читал письмо, слог его.“)⁵ Das Korpus dieser Nekroliteratur ist so umfangreich, dass von der literarischen Parallelkultur einer „Gesellschaft toter Dichter“ („Общество мертвых поэтов“) und einem Universum des „literarischen Bobok“ („литературный Bobok“), gesprochen wurde.⁶

Diese Parallelkultur erweist sich vor allem in den ersten Jahrzehnten ihrer Entwicklung als prekäre Herausforderung für den literarischen Kanon. Dies nicht nur, weil die experimentelle Schriftkultur des Spiritismus mit zahlreichen Fällen literarischer Mystifikation textuelle und auktoriale Hybride zulässt. In der ambivalenten Figur des *Koz'ma Prutkov*, dessen Gedichte 1876 in den *Sankt Petersburgskie Vedomosti* veröffentlicht werden, spiegeln sich diese ästhetischen und biographischen Experimente des Spiritismus besonders prägnant. Neben der transgressiven Handhabung von Gattung und Name fordert die spiritistische Literaturproduktion des 19. Jahrhunderts ihre zeitgenössische poetische Paradigmen durch spezifische Formen der Textgenese heraus. Poietische Verfahren wie automatisches Schreiben oder die sog. ‚direkte Schrift‘, d.h. das Schreiben ohne menschliches und materielles Medium, sind für die Immedialisierungsbestrebungen des Realismus ebenso attraktiv wie unkontrollierbar.⁷ Spiritistisches Schreiben als eine Art autopoietisches Schreiben ‚von selbst‘ entblößt hier Ansprüche einer Literatur, welche ihre mediale und materiale Vermitteltheit zu reduzieren oder gar zu negieren bestrebt ist. Als besonders brisant jedoch erweisen sich die spiritistischen ‚Aufzeichnungen aus dem Totenreich‘ für eine Ästhetik, die mit der Forderung angetreten war, eine Literatur des Lebens zu schreiben.

⁴ Seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts hatten sich solche spiritistischen Praktiken in Russland zunehmender Beliebtheit erfreut, und als im Jahre 1875 unter Vorsitz Mendeleevs die St. Petersburger Universität eine wissenschaftliche Kommission zur Untersuchung mediumistischer Phänomene einrichtet, erlebt das Interesse an den lebendigen Toten einen Aufschwung, der bis in die 90er Jahre des Jahrhunderts hinein spürbar bleibt und der auch noch die Auseinandersetzung um die Theosophie E.P. Blavatskajas, die bevorzugt über herabfallende Briefe kommuniziert, prägen wird.

⁵ Vgl. F.M. Dostoevskij 2004, 302-306.

⁶ Il'ja Vinickij 2005, 71.

⁷ Vgl. zum Immedialisierungsdiskurs des 19. Jahrhunderts Renate Lachmann 1994.

Vorbereitet hatten diese Forderung die Programmierer der natürlichen Schule, allen voran Belinskij, der in seinen Kritiken in nahezu gleichbleibender Formulierung von der „immer engeren Annäherung von Literatur und Leben“ spricht.⁸ Irina Paperno hat in ihrer Auseinandersetzung mit einigen Implikationen dieses Lebens-Literatur-Programms darauf hingewiesen, wie Černyševskij's Umformulierung der Hegelschen Bestimmung des Schönen (als Realisierung einer allgemeinen Idee in ihrer individuellen Erscheinung) zum Satz „Das Schöne ist das Leben“ („прекрасное есть жизнь“) eine Verkehrung von Leben und Kunst im Realismus einleitet. Černyševskij definiert das Schöne als Wesen, in dem der Mensch Leben wahrnimmt:

Als ein schönes Wesen erscheint dem Menschen dasjenige Wesen, in dem er das Leben sieht wie er es versteht; ein schöner Gegenstand ist derjenige Gegenstand, der ihn an das Leben erinnert.

[П]рекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает ему о жизни.⁹

Dabei bildet das Schöne als lebendiger Gegenstand nicht nur die Opposition zur abstrakten, fleischlosen Idee („прекрасное“ есть отдельный живой предмет, а не отвлеченная мысль¹⁰), explizit schließt es auch das krankhafte, bereits im Verwesungsgeruch stehende Leben aus: „Wenn das Leben und all seine Erscheinungen schön sind, so ist es nur natürlich, dass Krankheit und ihre Folgen hässlich sind.“ („Если жизнь и ее проявления – красота, очень естественно, что болезнь и ее следствия – безобразия.“¹¹) Diese Aporie des Lebendigen wird sich schließlich von der Position realistischer Lebenskunst nicht nur gegen die morbid entfaltete Kunst, sondern gegen die Kunst schlechthin richten, denn „Wirklichkeit“, so Černyševskij im neunten Paragraphen seiner Thesen, „ist nicht nur lebendiger, sondern auch vollkommener als die Phantasie“ („Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии“¹²). Pa-

⁸ Vgl. z.B. 1842: „Die Annäherung an das Leben [...] ist der unmittelbare Grund für die männliche Reife der letzten Epoche unserer Literatur“ („Сближение с жизнью [...] есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы“), und 1846: „Würde man uns fragen, worin der besondere Charakter der zeitgenössischen russischen Literatur bestehe, so würden wir antworten: in der immer engeren Verbindung mit dem Leben.“ („Если бы нас спросили, в чем состоит отличительный характер современной русской литературы, мы отвечали бы: в более и более тесном сближении с жизнью.“) Vgl. Visarion Belinskij 1955a, 512-5465, hier 526, sowie ders.: 1955b, 7-50, hier 7.

⁹ N. Černyševskij 1987, 75-173, 171.

¹⁰ Černyševskij 1987, 75.

¹¹ Černyševskij 1987, 79.

¹² Černyševskij 1987, 172.

perno spitzt den Umkehrschluss dieser Position auf die Formel „Schreiben bedeutet zu leben“ („Писать – значило жить“) zu.

Gončarovs postmortale Rücksendung von Schriftstücken an ihre Verfasser steht symptomatisch für einen Umgang mit Texten im russischen Realismus, der solcher Vital-Ästhetik eine Literatur entgegensetzt, welche sich erst im Sterben zu realisieren vermag.¹³ Ihre Formel könnte lauten: Schreiben bedeutet zu sterben. Sie macht den Tod zum Movens des Schreibaktes bzw. sie ermöglicht den Beginn des Schreibens erst von der Erfahrung des Lebensendes her. Insbesondere Dostoevskij gestaltet Szenerien des Sterbens zur Bedingung und zum Setting seines Schreibens: Aufzeichnungen aus Totenhäusern codieren den Text zum Medium der *nature morte* (*Zapiski iz mertvogo doma*), Aufzeichnungen auf Friedhöfen imaginieren das Phantasma lebendigen Begrabenseins (*Bobok*), Aufzeichnungen neben Aufgebahrten verknüpfen sich zum Oxymoron finaler Textanfänge (*Krotkaja*) und Aufzeichnungen aus Untergründen, die Grabesnähe atmen, exerzieren die Degeneration des Subjekts durch (*Zapiski iz podpolja*).

Solche Versionen thanatopoetischer Literatur von ca. 1860-1890 lassen es sinnvoll erscheinen, den Begriff des Nekrorealismus, der von der Petersburger Filmkunst des 20. Jahrhunderts, des „Kino[s] der (Un-)Toten“,¹⁴ entwickelt wurde, mit der Petersburger Literatur des 19. Jahrhunderts zu konfrontieren. Nekrorealismus, so Viktor Mazin, ist als Darstellung des Todes, mithin des Undarstellbaren, Unzeigbaren schlechthin, eine Form der „doppelten Mimesis“ („двойной мимесис“), welche nicht den Tod oder die Negativ-Bewegung des Sterbens zeigt, sondern „die Arbeit des Todes reproduziert“ („воспроизводство работы смерти“).¹⁵ Im paradoxalen Begriff „Nekrorealismus“ verschränkt sich die Existenz im Hier und Jetzt mit der Absenz des Jenseitigen, um die Möglichkeit der Realpräsenz selbst wie auch ihrer Re-Präsentationen in Frage zu stellen:

Das Unvorstellbare vorzustellen bedeutet, etwas an seine Stelle, an seine imaginäre Stelle zu setzen. Dieses Ausweichmanöver zwingt, zu *etwas anderem* zu greifen, [...] das an der Stelle der Abwesenheit stehen kann, zu einer Grabplatte, die den abwesenden Tod bedeckt. [...]

Als *Repräsentation von etwas anderem* und als *Abwesenheit von etwas anderem* [...] erscheint das Kunstwerk als Symptom der Todesarbeit, als immer schon vorausgesetztes Symbol des Todes.

Die Grabplatte der Kunst ist nicht nur symbolisch, sie besitzt eine materiell-körperliche Beziehung zum Tod: Die Kunst, die *Architektur* erscheinen am Ort des Begräbnisses, sie werden am Ort des unterdrückten

¹³ Renate Lachmann hat die „moribunde Diesseitigkeit“ in Gončarovs *Oblomov* im Hinblick auf das „Phantasma des Realismus untersucht“ (Lachmann 2002, 292).

¹⁴ Barbara Wurm 2004 117-120. Eine ausführliche Version des Textes findet sich in: Berliner Osteuropa-Info (BOI) 20/2004, 20-27.

¹⁵ Viktor Mazin 1998a, 12.

Todes errichtet, sie feiern ihren ‚Sieg‘ über ihn und verewigen die physische Abwesenheit des Verstorbenen.

Представить непредставимое значить создать что-то на его месте, в его воображаемом месте. Этот обходной маневр заставляет прибегать к *чему-то еще*, [...] стоящему на месте отсутствия, к могильной плите, закрывающей отсутствующую смерть. [...]

Будучи *репрезентацией чего-то еще* и *отсутствием чего-то еще* [...] произведение искусства появляется как симптом работы смерти, как всегда уже предустановленный символ смерти.

Надгробие искусства не просто символично, но в своей связи со смертью материально-телесно: искусство, архитектура появляются на месте захоронения, устанавливаются на месте подавленной [...] смерти, торжествуют над ней ‚победу‘ и увековечивают физическое отсутствие умершего.¹⁶

Mazins Argumentation geht dabei von einer doppelten Strategie der Mortifikation aus. Zur Repräsentation des Jenseitigen als eines Anderen gehört neben der Darstellungsaporie des ungesehenen, „bedeckten“ und verschlossenen Todes auch die Abtötungstendenz des repräsentationalen Akts an sich. Wenn den Tod zu bezeichnen bedeutet, ihn zu verbergen, so führt die Bezeichnung des Lebens in den Verfahren der Stellvertretung und des Zeigens-als zum Verschwinden desselben. Am Übergang vom gelebten zum gezeigten Leben liegt nicht nur eine mediale Grenze, sondern eine ontologische. Was Benjamin für das Verfahren der Allegorie geltend gemacht hat, nämlich die abtötende Willkür semiotischer Akte, die dazu führt, dass „alles Leben vom Gegenstand abfließt“, macht Baudrillard für alle Signifikationsprozesse geltend: Um als Kunstwerk zu überleben, muss zuerst gestorben werden.¹⁷ Nekroästhetik als jene Kategorie, die zu einer Abtötung des Realen und Realistischen verhilft, erweist sich in dieser Hinsicht als Provokation für ein künstlerisches Paradigma, dessen Anspruch auf Realität zugleich Anspruch auf das Leben ist. Denn in ihr erscheint in paradoxer Wendung das Undarstellbare des Todes als das einzig möglich Darstellbare.

Im Folgenden sollen die Vorworte zweier ‚realistischer‘ Erzähltexte auf diese Engführung von Text und Tod hin gelesen werden. Nikolaj Leskov und Fedor Dostoevskij gestalten in sehr unterschiedlicher Form nicht nur den Ort des Sterbens und der *memoria mortis* zum Impuls des Erzählens. Beide verknüpfen in ihren Vorbemerkungen thanatologische mit poetologischen Reflexionen und verhandeln den Tod als Voraussetzung ihres Schreibens. An der Schwelle in den Text spitzt sich damit die prätextuelle Diskussion der postmortalen Situation zum ästhetischen Konflikt zwischen Schreiben und Sterben zu, dessen Lösung

¹⁶ Mazin 1998a, 102ff. (Kursiv im Original) (Übers. d. Verf.)

¹⁷ Baudrillard hat diese Verflechtung von Repräsentation und Mortifikation als semiotischen Pakt mit dem Tod beschrieben (J. Baudrillard 1982).

die Grenzen des realistischen Erzähltexts in den Nekrorealismus überschreitet. Was auf die Vorbemerkung Leskovs wie Dostoevskijs folgt, sind die Folgen des Todes für eine Literatur des Lebens. So erzeugt der präliminale Zustand zwischen Außerhalb und Innerhalb des Textes eine paradoxe Situation, in welcher der Ausgangspunkt der Literatur mit dem Endpunkt des Lebens zusammenfällt.

2. Postmortale Artfakte

Verfasst hatte die Nachricht über die Gončarovschen Todesbriefe Nikolaj Leskov. Einige Jahre bevor Leskov selbst Post von Jenseits des Grabes erhält, gibt er seiner Erzählung *Der Toupetkünstler* (*Tupejnyj chudožnik*, 1883) den Untertitel „Erzählung an einem Grab“ („Rasskaz na mogile“) bei. Damit ist nicht nur das morbide Setting der Narration bestimmt, das in deutlicher Anspielung auf Dostoevskijs Spiritismusparodie *Bobok* (1873) auf einem Friedhof angesiedelt ist. Sucht jedoch Dostoevskij in seiner Erzählung die Grabesnähe, um im subterranean Text des postmortalen Diskurses das falsche Pathos des Todes zu enthüllen, so markiert Leskovs „Rasskaz na mogile“ zugleich ein Genre, denn der kurze Text entwickelt so etwas wie ein thanatopoetologisches Programm des Erzählens. Vorangestellt ist der Erzählung über die tödlich endende Liebe der Schauspielerin Ljubov' zum Maskenbildner Arkadij, der in unvergleichlicher Weise und „mit Idee“ („с идеями“) vermochte, „dem Gesicht Ausdruck zu verleihen“ („сделать в лице воображения“), ein Passus über die Grenzen der Kunst. Während in Russland, so heißt es hier, nur Maler oder Bildhauer als Künstler angesehen würden, so könne in Deutschland, z.B. bei Heine, auch ein Schneider als Künstler oder ein Kleid als Kunstwerk gelten. In Amerika aber sei schließlich eine weitgehende Entgrenzung des Kunstbegriffs zu beobachten:

In Amerika wird der Bereich des Künstlerischen noch weiter gefasst: Der berühmte amerikanische Schriftsteller Bret Harte erzählt davon, dass bei ihnen ein „Künstler“ hochberühmt war, der „mit Toten arbeitete“. Er verlieh den Gesichtern Verblichener verschiedene „friedliche Ausdrücke“, die von einem mehr oder weniger glücklichen Zustand ihrer entflohenen Seelen Zeugnis ablegten.

В Америке область художественная понимается еще шире: знаменитый американский писатель Брет-Гарт рассказывает, что у них чрезвычайно прославился «художник», который «работал над мертвыми». Он придавал лицам почивших различные «утешительные выражения», свидетельствующие о более или менее счастливом состоянии их отлетевших душ.

Das Geschäft des *tupejnoe chudožestvo* (Maskenbildnerei) erweist sich so als *trupnoe chudožestvo* („Leichenbildnerei“), welches den gestaltlosen toten Körper

als postmortales Artefakt neu erschafft. Was das Handwerk des Totengräbers zur Kunst und den toten Körper zum Kunstwerk macht, ist die Fähigkeit, im kosmetischen Schmuck der Leiche den Eindruck scheinhafter Lebendigkeit zum Ausdruck der Erhabenheit zu steigern.¹⁸

Es gab mehrere Stufen dieser Kunst. Ich erinnere mich an drei: „1) Ruhe, 2) erhabene Kontemplation, und 3) die Gnade unmittelbare Kommunikation mit Gott“.

Было несколько степеней этого искусства, – я помню три: «1) спокойствие, 2) возвышенное созерцание и 3) блаженство непосредственного собеседования с богом».¹⁹

Die Leiche wird hier zum Objekt, in dem ästhetische Manipulation und spirituelle Transfiguration sich verbinden. Im aufsteigenden Prinzip von *requies* über *contemplatio* bis hin zur *communicatio* stehen die Grenzen der Ästhetik in mindesten zweifacher Hinsicht zur Debatte. Nach ‚oben‘ überschreitet die Leichenbilderei die Kunst hin zum sakralen Kult, nach ‚unten‘ droht ihr der Abstieg ins profane Handwerk. Diese letzte Überschreitung zielt auf den Tod der Kunst in ihrer Devaluierung oder gar Degeneration zum Handwerk. Wie sich der Körper des Toten durch das kunstvolle Handwerk des Leichengräbers zum Simulakrum des Lebens entseelt, so höhlt sich die Kunst durch ihre handwerkliche Usurpation zur Maske aus. Leskovs Erzählung setzt den Topos der erhabenen Totenmaske, die das Angesicht Gottes sich spiegeln lässt, einer subtilen Verfremdung aus, indem er die Sakralfigur der beseelten Leiche als Kunstgriff theatralischer Maskenbilderei entblößt. Das ästhetische Programm des erhabenen Seinszustandes im Jenseits erweist sich so als kosmetisches Verfahren, das auf die fatalen Fol-

¹⁸ Vgl. zum Zusammenhang von Erhabenem und Unheimlichem des Todes auch Viktor Mazin 1998b, 168-188.

¹⁹ N. Leskov 1981, Bd. 4, 248-269, 249. (Übers. d. Verf.) Dazu gehört auch der romantische Topos, dass der Künstler durch seine Kunst zugrunde geht, da ihre eine strukturelle Nähe zum Betrug eignet: „Der Ruhm des Künstlers entsprach dem hohen Vollendungsgrad seiner Arbeit, er war mithin sehr groß, doch leider fiel der Künstler der gewaltsamen Masse zum Opfer, welche die Freiheit künstlerischen Schaffens nicht achtet. Er wurde mit Steinen erschlagen, weil er den ‚Ausdruck gnadenvoller Kommunikation‘ einem verstorbenen betrügerischen Bankier gab, der die ganze Stadt ausgeraubt hatte. Die glücklichen Erben des Betrügers hatten mit diesem Auftrag dem verblichenen Verwandten gegenüber ihre Dankbarkeit ausdrücken wollen, doch den ausführenden Künstler kostete dies das Leben...“ („Слава художника отвечала высокому совершенству его работы, то есть была огромна, но, к сожалению, художник погиб жертвою грубой толпы, не уважавшей свободы художественного творчества. Он был убит камнями за то, что усвоил ‚выражение блаженного собеседования с богом‘ лицу одного умершего фальшивого банкира, который обобрал весь город. Осчастливленные наследники плута таким заказом хотели выразить свою признательность усопшему родственнику, а художественному исполнителю это стоило жизни...“)

gen dramatischer Darstellungskunst in der Erzählung vorausweist. Immer wieder wird im folgenden Text die Fähigkeit, das Degenerierte schön und das Morbide vital erscheinen zu lassen, im Bild des Maskenhaften vorgestellt.

Dabei ist es dem Text keineswegs allein um solche Desavouierung postmortaler Andachtsfiguren als Prinzip eines ästhetisch verdächtigen *Als-ob*-Zustandes der Maske zu tun. Vielmehr ist die subtile Balance von Ausdruck und Schein Voraussetzung der Darstellungskraft von Kunst. Darauf verweist deutlich die Tatsache, dass Leskov den Tod und die kunstvolle Gestaltung des Toten zum *Movens* seiner Erzählung macht. Die Maskierung des Gesichts der Leiche gerät zur Totenmaske, die ihm prosopopöische Bedingung des Erzählens ist. Weniger über den Tod als vielmehr durch den Tod, durch die Erfahrung des Todes, angesichts des Todes kann hier überhaupt gesprochen werden. Poe hatte 1846 den Tod einer schönen Frau, beklagt durch ihren Geliebten, zum poetischen Thema schlechthin deklariert: „When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.“²⁰ Leskov entblößt vierzig Jahre später im *skaz* seiner Erzählung dieses thanatopoetische Modell melancholischer Erhabenheitstopik. Wenn Ljubov' Onisimovna zur Totenklage über ihren Geliebten, den Haarkünstler Aleksej, anhebt, so gewinnt diese Rede ihre Intensität aus dem Zusammenwirken von theatralischem Nachspiel(en) solch idealistischer Vorbilder und ihrem Kollaps. Und dennoch beharrt Leskov auf einem tödlichen Impuls des Erzählens. Er bestätigt nicht die poetische Allianz von Tod und Schönheit, sondern die Allianz von Tod und Literatur. Denn nicht nur ist der Tod Bedingung des Erzählens in Leskovs *Toupetkünstler* – er ist das Prinzip der Erzählkunst. Dem Text kommt es – wenn auch aus ironischer Distanz heraus – darauf an, das zu widerlegen, was er in seinem ersten Satz als ästhetischen Allgemeinplatz kolportiert:

Bei uns denken viele, dass nur Maler und Bildhauer ‚Künstler‘ seien, und selbst unter diesen nur diejenigen, denen von der Akademie diesen Titel verliehen wurde. Alle anderen will man nicht als Künstler anerkennen.

У нас многие думают, что ‚художники‘ – это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею, а других не хотят и почитать за художников.²¹

²⁰ Edgar Allen Poe 1986, 28.

²¹ Ebd. 248. Leskov verarbeitete das Schicksal der Schauspielerinnen des Theaters in Orlov noch in einer weiteren Erzählung. Im März 1884 erscheint in vier Folgen in der Zeitschrift *Teatral'nyj mirok* die Skizze *Ein theatralischer Charakter (Teatral'nyj charakter)*, die um die Liebe zwischen der Schauspielerin Pjama und dem Fürsten Postrel kreist. Als sozial unmöglich endet sie mit dem Tod beider Liebenden, zwei Selbstmorden von denen zumindest derjenige Pjamas den Inszenierungsregeln des Theaters folgt: „Noch einmal küßte er ihre

Im damit aufgerufenen Motiv des Paragone steckt ein doppelter Anspruch, der sich weniger auf die Nobilitierung der Leichenbilderei zu einer der Bildhauerei oder Malerei ebenbürtigen Kunstform bezieht, als vielmehr auf den Status der Literatur unter den Künsten. Die Totenarbeit, von der Leskov handelt, ist eine am Leichnam der Literatur. Deren Vitalität definiert sich hier aus ihrer Todesnähe. Indem der Akt des Erzählens sich am Ort der *memoria mortis* vollzieht und aus der Leerstelle des Todes herrührt, lebt Literatur im Angesicht der Leiche.

3. Postmortale Stenographie

Leskov war nicht nur einer der Adressaten der Todespost Gončarovs, er war auch zuvor schon Empfänger von Botschaften aus dem Jenseits gewesen. Am 13. Februar 1876 nahm er an einer Séance im Hause Aleksandr Aksakovs teil. Kurz zuvor waren die Experimente der Kommission der Petersburger Universität zur Untersuchung mediumistischer Phänomene abgebrochen worden. Mendeleev, der die Kommission geleitet hatte, unterzieht in öffentlichen Vorträgen und als Herausgeber einer Materialsammlung den Spiritismus einer vernichtenden szientistischen Kritik.²² Aksakov, Protagonist der russischen spiritistischen Bewegung, begegnet seinerseits den Anschuldigungen Mendeleevs in seiner Zeitschrift *Psychische Studien* und setzt die mit der Kommission vereinbarte Experimentalreihe ohne deren Beteiligung fort.²³ Als Beobachter dieser Ereignisse berichtet Leskov in einem Brief an die Redaktion des *Graždānin* von Phänomenen der Levitation und anderen Manifestationen geisterhafter Präsenz, die er auf der Séance bei Aksakov habe beobachten können.²⁴ Leskovs Protokoll löste Befremden aus, hatte er sich doch wenige Jahre zuvor in einigen Beiträgen für die *Birževye vedomosti* nicht nur als ideologischer Kritiker des Spiritismus gezeigt, sondern auch dessen literarische (Er)Zeugnisse einer vernichtenden Kri-

Hand und gegen Abend starb er. Sie jedoch sah man die ganze Nacht nicht mehr, und gegen Morgen fand man sie tot. Sie hatte ihr Wort gehalten und sich, wie man sagte, ‚theatralisch erschossen‘, auf eben jener Bank, auf der beide besonders häufig gesessen und sich geschworen hatten, einander nie zu verlassen.“ („Он еще раз поцеловал ее руку и к вечеру умер, а ее не видали всю ночь и утром нашли мертвою. Она сдержала свое слово и, как говорили, ‚театрально застрелилась‘ на той самой скамейке, где они чаще всего сидели вместе и где покаялись никогда не оставлять друг друга.“) Im Gegensatz zum *Tupejnyj chudoznik* geht es dieser Skizze darum, die Schauspielerin über den ‚theatralischen Tod‘ als Heilige zu stilisieren. Dazu geht, sie als Heilerin vorzustellen (zweimal heilt sie den todkranken Fürsten [исцелял больного], ein drittes mal versagt sie, um sich selbst zum Opfer zu bringen). N.S. Leskov 1984, 218-237.

²² Mendeleev 1876.

²³ Jahre später folgen zwei selbständige Publikation als Antwort auf Mendeleevs *Materialy*: A. Aksakov 1883b, sowie A. Aksakov 1883a.

²⁴ N. Leskov 1876, 254-256.

tik unterzogen und ihnen formale und thematische Banalität (*nelepost'*) attestiert.²⁵

Neben Leskov war auch Dostoevskij zu jener Sitzung bei Aksakov erschienen, verursachte dann aber (nach Leskovs Bekunden) durch eine kritische Bemerkung den Abbruch der Veranstaltung. Dostoevskij selbst äußert sich nicht über die konkreten Geschehnisse an jenem Abend, nimmt sie jedoch zum Anlass, seine schon zuvor im *Dnevnik pisatelja* begonnene offene Polemik mit dem Spiritismus als Symptom ideologischer und sozialer Vereinzelung (*obособlenie*) in der russischen Gesellschaft fortzusetzen.²⁶ In subtiler Argumentation nutzt er die öffentliche Diskussion um den Spiritismus und die Arbeit der Kommission um Mendeleev zu einem Gedankenexperiment, in welchem er den Glauben an spiritistische Erscheinungen mit dem Glauben an den Teufel vergleicht. Im Zugeständnis aller Wahrscheinlichkeit dessen, dass es sich hier um Täuschung handele, wahrt er doch in aristotelischer Manier das Recht auf Unwahrscheinlichkeit und Unmöglichkeit. Welche ästhetischen Konsequenzen in diesen Erörterungen um einen Möglichkeitsdiskurs der Parawissenschaften angelegt sind, zeigen einige Erzählungen, die Teil der synkretistischen Struktur des *Dnevnik pisatelja* sind und die in enger Auseinandersetzung mit seinen stärker journalistischen Arbeiten entstanden.²⁷

²⁵ 1896 bescheinigt er einer phantastischen Erzählung aus der von Allen Kardec herausgegebenen *Revue spirite* ebenso platte Moral wie narrative Ungereimtheit. „Diese Geschichte ist so einfalllos platt und macht sich zur Aufgabe eine solch abgedroschene Moral zu verkünden, dass es bedeuten würde [...] sich über die Leute lustig zu machen, würde man sie so ernst nehmen, wie sie verlangt.“ („Сказка эта так безхитростно нелепа и имеет задачей спазать такую бытую мораль, что относиться к ней с тою серьезностью, на которую она претендует [...] значило бы смешить людей. [...] Боже мой, как на самом деле все это до отчаяния нескладно и пошло до сострадания!“) N. Leskov, *PSS*, Bd. 8, 117-127. Ein im gleichen Jahr publizierter Nekrolog auf Kardec liest sich entscheidend relativer: Wenn man zahlreiche der russischen Sekten nicht der Scharlatanerie bezichtige, warum sollte dann Kardec und die von ihm vertretene Lehre eine solche sein? („[...] и если мы не назовем шарлатанами ни наших скопцов, ни хлыстов, ни лазаревщины и ‚всех людей Божиих‘, у которых так много общего со спиритами, то не видим, почему бы непременно нужно было звать шарлатаном Аллана Кардека?“) (N. Leskov 2000, *PSS*, Bd. 7, 261-267.) Doch nur vierzehn Tage später spricht er in der selben Zeitschrift in einem umfangreichen Aufsatz über den „Spiritismus aus der Sicht religiöser Schriftsteller“ ein Todesurteil über die sogenannten „Experimentalspiritisten“ („опытные спиритисты“ – im Gegensatz zu den Vertretern des sog. „philosophischen Spiritismus“) aus: „[...] dies sind ohnehin Tote, denen das Leben nur übrig lässt, ihre Toten zu begraben“ („[...] – это все равно мертвые, которым жизнь оставляет лишь ‚погребать своих мертвых‘.“) (N. Leskov 2000, *PSS*, Bd. 7, 270-300, 286.)

²⁶ Vgl. F.M. Dostoevskij 2004, 302-306.

²⁷ Gordin hat sie als eine Rhetorik der Resonanzen (Rhetoric of Resonances) bezeichnet und damit die genresynkretistischen Überblendungen von journalistischen Erörterungen und fiktionalen Texten im *Tagebuch eines Schriftstellers* gemeint. Vgl. M.D. Gordin 2001, 756-780. Vgl. zu Dostoevskijs Position zum Spiritismus ebff.: A.A. Pančenko 2005, 529-540.

In einigen dieser Texte wird der Nexus von Schreiben und Sterben zur motivischen und formalen Bedingung des Erzählens. So publiziert Dostoevskij im Novemberheft des Jahrgangs, in dem auch seine mehrteilige Spiritismus-Debatte abgedruckt ist, seine Erzählung *Кроткая* (*Die Sanfte*, 1876).²⁸ Die spezifische Rhetorik dieses Textes, die auch als „Sprechweise des Verstummens“ charakterisiert wurde,²⁹ ist aus einer Schreibsituation heraus gestaltet, die eine unmögliche oder auch, so das Vorwort, „phantastische“ ist:

Nun zur Erzählung selbst. Ich habe sie „phantastisch“ genannt, obwohl ich sie selbst in höchstem Maße für real halte. Doch es gibt hier wirklich etwas phantastisches, und zwar in der Form der Erzählung, was ich für erläuterungsbedürftig halte.

Es ist so, dass dies hier weder eine Erzählung noch eine Aufzeichnung ist. Stellen Sie sich einen Ehemann vor, dessen Frau, eine Selbstmörderin, auf dem Tisch liegt. [...] Nun spricht er also mit sich selbst, erzählt die Sache, *erklärt* sie sich selbst, [...]. Natürlich zieht sich die Erzählung über mehrere Stunden hin, mit Unterbrechungen und Verwicklungen und in der Form sprunghaft: [...]

Würde ein Stenograph ihm zuhören und alles mitschreiben, so käme alles viel roher heraus, unbearbeiteter als es bei mir dargestellt ist, doch die psychologische Ordnung wäre wohl, so scheint mir, die gleiche. Eben diese Annahme eines Stenographen, der alles mitschreibt, [...] ist genau das, was ich an dieser Erzählung phantastisch nenne.

Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца [...]. Вот он и говорит сам

²⁸ Die Erzählung steht zugleich im Kontext einer ausgedehnten Debatte um die in diesen Jahren epidemische Ausmaße annehmenden Selbstmordfälle in Russland. Bekanntlich diskutiert Dostoevskij neben vielen anderen auch den spezifischen Fall, der seiner Erzählung zugrunde liegt, ebenfalls im *Dnevnik pisatelja*. In einem weiteren kurzen Beitrag vom Januar 1877 sucht er ausgehend vom Selbstmord eines Gymnasiasten Tolstojs Schilderung einer jugendlichen Selbstmordphantasie in *Kindheit und Jugend* (*Detstvo i otročestvo*) den Schritt vom imaginierten zum real vollzogenen Suizid als historische und ästhetische Differenz zu fassen: „Er konnte sogar vom Selbstmord phantasieren, aber eben nur phantasieren: [...] hier aber *hatte jemand phantasiert und es dann getan*. [...] Wenn ich das bemerke, so spreche ich übrigens nicht nur über die heutige Selbstmordepidemie. Man spürt, dass hier etwas nicht in Ordnung ist, dass hier ein riesiger Teil des russischen Lebens ohne Beobachter und Historiker bleibt.“ („Он даже мог мечтать и о самоубийстве, но лишь *мечтать*: [...] а тут – *помечтал, да и сделал*. [...] Я впрочем, замечая это, не об одной только теперешней эпидемии самоубийств говорю. Чувствуется, что тут что-то не то, что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без историка.“) Vgl. zum Diskurs des Selbstmords auch Irina Paperno 1997.

²⁹ M. Goller 2000, 47-65.

с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. [...] Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и пережками и в форме сбивчивой: [...]

Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем всё стенографе [...] и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим.³⁰

Rede im Angesicht des Todes heißt hier zum einen: Wie lässt sich das Unsagbare aussprechen? Welcher Rhetorik gehorcht die Redeohnmacht? Die Faktur der Brüche, des Ungeordneten und Unbereinigten deutet die Nähe von Redezwang und Schweigegebot im Moment des Sterbens wie des Gedenkens an. Mehr noch aber stellt sich der Text die Frage, wie die Verschriftlichung dieses Unsagbaren zu denken ist? Aage Hansen-Löve hat dies eine „apokalyptische Erzählsituation“ genannt, in der es „um nichts weniger [geht] als die Lebens- und Todesfrage des Erzählers: Wie kann ich als Ich-Erzähler den eigenen Tod – im Moment seines Stattfindens – (be)schreiben?“³¹ Was der Text hier vorschlägt, „eben diese Annahme eines alles mitschreibenden Stenographen“, also „das, was ich an dieser Erzählung phantastisch nenne“, beansprucht zugleich, „in höchstem Maße real“ zu sein. Ist auch die unmögliche Simultaneität von Sprechen, Schreiben und Sterben bei Dostoevskij – anders als bei Victor Hugo, auf dessen Erzählung *Le dernier jour d'un condamné* (1829) er sich beruft – durch die Spiegelfigur des Ehemanns aufgebrochen, so führt doch das Gedankenexperiment der temporalen Gleichschaltung von Tod und Text nicht nur ein phantastisches Element in das Konzept realistischer Literatur ein. Dostoevskij verhandelt hier eine Kausalbedingung des Schreibens, die auf der Folie medialer Überlegungen die Genese des Erzählens aus der Erfahrung des Endes bestimmt. Die Figur des Stenographen als Maske des Erzählers beschleunigt nicht nur den Aufzeichnungsprozess. Als phantastische Konstruktion verweist sie auf die irreduzible Nachträglichkeit des Schreibens. Literatur ist immer postmortales Artefakt.

Dostoevskijs Überspannung des Phantastikbegriffs hin zu einem realeren Realismus ist am Tod, ist aus der Krise der Absenz gewonnen. Es ist ein Nekrorealismus, in dem der Tod das Schreiben des Texts vordergründig vereitelt, um ihm zu einer thanatologisch aufgeladenen Realitätsästhetik zu verhelfen. Es ist ein Realismus, der nur über den Tod, oder, mit Elisabeth Bronfen gesprochen, über den Körper der toten Frau geschrieben werden kann.³² Ihre Mortalität garantiert

³⁰ F.M. Dostoevskij 1982, Bd. 12, 463-500, hier 463f. (Kursiv im Original.)

³¹ A. Hansen-Löve 1996, 299-360, 303f.

³² E. Bronfen 2004.

zugleich die Medialität des Textes. Mehr noch: Ihr toter Körper ist die mediale Matrix der Textualisierung. An die Stelle der Leiche tritt der Text, der ihre Biographie als Thanatographie schreibt.

Darin liegt auch eine Akzentuierung der morbiden Aspekte von Schrift, wie sie seit Platons *Phaidros* Aufzeichnungssysteme verdächtig machen. Als Gegenkonzept zur pneumatisch erfüllten, lebendigen Rede ist die Schrift in dieser Hinsicht nicht nur selbst totes, erstarrtes Zeicheninventar, darüber hinaus tötet sie ab, was in ihr niedergelegt ist. Literatur in solcher Perspektive geschrieben, ist qua Literalität von Anfang an gezeichnet von nekrophober Schriftskepsis, die eine existenzielle Bedrohung annehmen kann. In das Schreiben schreibt sich die dann (Todes)Angst vor der Schrift ein. Diese Todesangst scheint auch im Prolog bzw. Epilog der *Krotkaja* noch vernehmbar, die als Nekrolog auf eine Leiche zu lesen ist, in welcher der Text selbst zu vermuten wäre.

Dass sich in diese Todesangst durchaus auch eine nekrophile Komponente einschleicht, deren Ursprung in der Topik von Tod und Eros zu suchen ist, lässt sich gleichwohl kaum überlesen. Lust an der Leiche und Lust am Leib überkreuzen sich hier. Opponiert auch das defekte Sprechen vor der makellosen Toten seiner Transkription in Text, so tritt doch die Erzählung den Gegenbeweis an. Gerade in ihrer Verschriftlichungsskepsis maskiert sich ein graphophiler Subtext, der sich in der Ermächtigung über die Hilfskonstruktion eines Stenographen ebenso äußert wie in der Inszenierung einer Rhetorik, für die Renate Lachmann den Begriff der zerstörten Rede geprägt hat.

Deutlich genug haben sich Dostoevskij und Leskov vom Spiritismus abgegrenzt. Und doch partizipiert ihr Schreiben an einer thanatographischen Kultur, wie sie insbesondere die ihm zeitgenössische spiritistische Experimentalkultur entwickelt.³³ Wie kaum ein anderer Diskurs der Zeit exploriert der Spiritismus

³³ Auch Ivan Turgenevs Erzählung *Nach dem Tode* (*Posle smerti* [Klara Milič], 1883) gehört dieser Kultur an. Vgl. dazu umfassend Renate Lachmann 2002, 295-334. Unerwähnt bleibt in Lachmanns komplexer Lektüre das spiritistische Nachleben der Turgenevschen Erzählung: 1894 druckt V. Pribytkov, einer der emsigsten Popularisatoren des Spiritismus in Russland, in der von ihm herausgegebenen Wochenzeitschrift *Rebus* unter dem Titel *Nach dem Tode* (*Ein spiritistischer Fall*) (*Posle smerti* [*Spiritičeskij slučaj*]) in drei Folgen eine kurze Erzählung ab, welche in einem Akt des Schreibmediumismus (in diesem Fall eher: Schreibsomniaambulismus) entstand. Sie berichtet in einer ähnlichen Kombination von Eros und Thanatos von der unerfüllten Leidenschaft eines treusorgenden Familienvaters zu einer vordergründig herzlosen femme fatale, die mit dem Selbstmord des unglücklich Liebenden endet, denn „ich bin ohnehin bereits ein Leichnam, leblos, meine Lebensenergie erloschen, ohne jede Willenskraft.“ („все равно я уже труп, безжизненный, с потухшей энергией и без всякой силы воли.“) Der kurz nach diesem Lebens-Fazit erfolgende Gift-Suizid setzt den Schlusspunkt zu einer Reihe von deutlich markierten Analogien zu Klara Milič, die jedoch die zentrale Differenz nicht verdecken: Erweisen sich in Turgenevs Erzählung Literatur und Fotografie, Schrift und technisches Bild, als subtile Medien der Mortifikation, so feiert die anonyme Kurzgeschichte aus dem *Rebus* (in medienkomparatistischer Reduktion) Schrift als Medium der Wiederauferstehung, ja geradezu der Wiederbelebung: Nachdem die tragische

die Grenzgebiete von Leben und Tod als intermediäre Zone phänomenaler Modifikation wie auch als Sphäre intensiver literarischer Produktion. In Begegnungen mit Toten werden durch die spezifischen Möglichkeiten der Erfahrung des Unsinnlichen die Potenzen verschiedener Medien, menschlicher wie technischer, zur Materialisierung erprobt. Wo sich der Spiritismus auf die Überzeugung beruft, dass Schrift das Primärmedium der Kommunikation mit den Sphären des Jenseitigen sei, geht es den literarischen Verfremdungen dieses schreibmediumistischen Kontakts mit anderen Welten um die Entwicklung eines Realismuskonzepts, das sich als Nekrorealismus den ästhetischen Implikationen der Vitalmimesis entzieht, zugleich jedoch mit der Erweiterung der Grenzen des Darstellbaren in ihr Jenseits das Jenseits des Lebens selbst darstellbar macht. Dabei birgt der Impuls, das Schreiben aus der Begegnung mit dem Tod zu beziehen, im Kern die Möglichkeit, Literatur als Leichnam zu konzeptualisieren. Wenn jedoch das Subjekt seine Erzählmacht angesichts des Endes in eine Schreibmächtigkeit verwandelt, die es erst durch das Diktat eines Toten erhält, so kann der Realismus für tot erklärt werden, um als Nekrorealismus wieder aufzuerstehen.

Literatur

- Aksakov, A. 1895. *Materialy dlja suždenija ob avtomatičeskom pis'me*, SPb.
- 1883a. *Pamjatnik naučnogo predubeždenija: Zaključenie mediumičeskoj Kommissii Fizičeskago Obščestva pri S.-Peterburgskom Universitete s pri-mečanjami*, SPb.
- 1883b. *Razoblačenija, istorija mediumičeskoj kommissii Fizičeskago Obščestva pri S.-Peterburgskom Universitete s priloženiem vseh protokolov i pročich dokumentov*, SPb.
- Baudrillard, J. 1982. *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.
- Belinskij, V. 1955a. „Russkaja literatura v 1842 g.“, PSS, Bd. 6, Moskva, 512-546, hier 526.
- 1955b. „Vzgljad na russkiju literaturu v 1846 g.“, PSS, Bd. 10, Moskva, 7-50, hier 7.
- Bronfen, E. 2004. *Nur über ihre Leiche, Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg.
- Černyševskij, N. 1987. „Ėstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti“, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Bd. 2, Moskva, 75-173.
- Derrida, J. 1987. „Der Facteur der Wahrheit“, *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 2. Lieferung, Autorisierte Übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin, 183-281.
- Dostoevskij, F.M. 1982. „Krotkaja“, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskva, Bd. 12, 463-500.

- 2004. „Spiritizm. Nečto o čertjach. Črezvyčajnaja chitrost' čertej, esli tol'ko éto čerti“, *Sobranie sočinenij v 18 tt.*, Band 11, Moskva, 302-306.
- Goller, M. 2000. „Die suizidale Rhetorik einer warmen Leiche. Dostoevskijs Erzählung Krotkaja als Beispiel einer Sprechweise des Verstümmens“, Nikolaj Klimeniouk, Stephan Küpper, Elena Müller, Ute Raßloff, Cornelia Soldat (Hg.), *Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slawistische Literaturwissenschaft*, Berlin 1998, Frankfurt/Main, 47-65.
- Gordin, M.D. 2001. „Loose and Baggy Spirits. Reading Dostoevskii and Mendeleev“, *Slavic Review*, 4, Vol. 60, 756-780.
- Hansen-Löve, A. 1996. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven*, Jg. XLI, 299-360.
- Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt/M.
- Leskov, N. 1876. „Pis'mo v redakciju. Mediumičeskij seans 13-go fevralja, Graždanin, 9, 29.2., 254-256.
- 1958. „Zamogil'naja počta Gončarova“, *Polnoe sobranie sočinenij v 11-i tt.*, Tom 11, Moskva, 214-215.
- 1981. Tupejnij chudožnik“, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Bd. 4, 248-269.
- 2000. „Modnyj vrag cerkvi. Obščestvennaja zametka (Spiritizm pod vzgljadom našich duchovnyh pisatelej)“, *PSS*, Bd. 7, Moskva, 270-300.
- 2000. „Allan Kardek, nedavno umeršij glava evropejskich spiritov“, *PSS*, Bd. 7, Moskva, 261-267.
- 2000. „Velikie mira v buduščem ich suščestvovanii. Fantastičeskij polk na marse“ (Spiritskoe otkrovenie), *PSS*, Bd. 8, 117-127.
- Mazin, V. 1998a. *Kabinet nekrorealizma: Jufit i Psicho/Techno*, SPb.
- 1998b. „Meždu žutkim i vozvyšennym“, *Figury tanatosa. Iskusstvo umirani-ja*, Pod. obščej red. A.V. Demičeva i M.S. Úvarova, SPb, 168-188.
- Mendeleev, D. (Hg.). 1876. *Materialy dlja suždenija o spiritizme*, SPb.
- 1904. „Spiritičeskie uzly“, *Novoe vremja*, 18 (31) Mai, Nr. 10132, 3.
- Pančenko, A.A. 2005. „Spiritizm i russkaja literatura: iz istorii social'noj terapii“, *Trudy otdelenija istoriko-filologičeskich nauk RAN*, Moskva, 529-540.
- Paperno, I. 1997. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*, New York.
- Poe, E.A. 1986. *The Raven with The Philosophy of Composition*, Boston.
- Vinickij, I. „Obščestvo mertvyh počtov. Spiritičeskaja počezija kak kul'turnyj fenomen vtoroj poloviny XIX veka“, *NLO*, 71, 2005.
- Wurm, B. 2004. „Ab-Ort der Bilder“, *die horen, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 49. Jg., Heft 214, 117-120.