

Schamma Schahadat (Konstanz)

DAS LEBEN ORDNEN.  
THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM  
SYMBOLISTISCHEN ROMAN À CLEF

The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly – that is what each of us is here for.

(Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*)

1841 erstellte Belinskij in *Razdelenie poëzii na rody i vidy* – mit deutlicher Anlehnung an Hegels *Ästhetik* – eine Gattungstypologie der Künste. Wie Hegel sah er den Roman als Weiterentwicklung des Epos, und wie dieser rückte er die Geschichte des privaten Menschen ins Zentrum des Romans. Belinskij bestimmte eine Funktion des Romans darin, das Zufällige des Lebens zu ordnen:

Задача романа, как художественного произведения, есть – совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца – до животворной идеи. (Belinskij 1978: 325)

Der Roman als Kunsttext organisiert den Lebenstext, indem er diesen zu einer „lebensaffirmierenden Idee“ erhebt. Belinskij bringt hier den Begriff des Lebensaffirmierens ein, des *žiznetvorčestvo*, das der Symbolismus programmatisch zur Aufgabe der Kunst erklärt, wobei die Symbolisten das *žiznetvorčestvo*, im Unterschied zu Belinskij, in beide Richtungen hin dynamisieren. Aus dem organisatorisch-strukturellen Verfahren, das Belinskij meint, wird im Symbolismus eine Lebenskunst-Strategie.

Als Lebenskunstgattung, die die Grenzen zwischen dem Realen und dem Fiktiven (im Hegelschen Sinne) aufhebt und die Handlung in einen dritten, synthetischen Raum – der virtuelle Züge trägt, s. u. – verlegt, ist der symbolistische Roman in fast allen Fällen ein Schlüsselroman. Er zielt nicht primär auf die Mimesis ab, auf die Abbildung von Wirklichkeit, auch nicht auf die *phantasia*, die Erfindung von Wirklichkeit; er ist in erster Linie poetisch, d. h. er ist – im aristotelischen Sinne<sup>1</sup> – auf einen äußeren Zweck gerichtet, in diesem Fall: auf die Erfindung des Lebens und des Selbst als Protagonist dieses Lebens. Die symbolistische Poetik der vertikalen Transgression zwischen Immanenz und Transzendenz

---

<sup>1</sup> S. dazu Thomä (1998: 164).

wird im Roman auf die horizontale Dynamik zwischen Text und Welt übertragen. Dabei geht es weniger um die Iser'schen Akte des Fingierens als um Akte des Übertragens vom Realen ins Fiktive und umgekehrt. Diese Übertragungsprozesse verlaufen nach einer Logik, die jener der Intertextualität ähnelt; es sind Verfahren der Verschiebung und Verdichtung, der Transformation, Usurpation, Tropik auf paradigmatischer und syntagmatischer Ebene, d.h. Einzelereignisse und Figuren werden vertextet oder auch ganze Lebensläufe werden narrativiert.<sup>2</sup> Mimesis spielt insofern noch eine Rolle, als es um die Abbildung (im Text) und die Wiederholung (im Leben) idealer Lebensläufe geht, wobei Transformation etc. in die Mimesis eingreift. Mimesis und Textualität gehen damit ständig ineinander über.

Neben der *poietischen* verfügt der russische symbolistische Roman noch über eine zweite Ebene, die ich die *metapoietische* nennen möchte, denn in der Regel praktiziert er die Lebensschöpfung nicht nur (poietische Ebene, Schlüsselroman), sondern er erzählt zudem davon (metapoietische Ebene). Die metapoietische Ebene läßt sich mit einem Zitat aus Fedor Sologubs Roman *Tvorimaja legenda* einführen:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, быговая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном. (Sologub 1991, I: 7)

In diesem ersten Satz aus Sologubs Roman fallen die metapoetische und metapoietische Dimension zusammen: Der Dichter nimmt das Leben und schafft daraus eine Legende. Der schöpferische Akt bleibt in diesem Fall – anders als beim poietischen Roman – auf den Text beschränkt, der Text, als Legende, erhebt keinen Anspruch auf Wahrheit oder auf den Akt der Realisierung. «Легенда», so heißt es im vorrevolutionären *Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij enciklopedičeskij slovar'*, bedeutet: «повествование, заключающее в себе наряду с фактами и вымысел, близкий к действительности» (*Polnyj ...* 1992, II: 1516). Der Dichter mischt Fakten und Fiktionen, und, was wichtig ist: Die Schöpfung selbst wird zum Thema der metapoietischen Romane. In *Tvorimaja legenda* kann Trirodov die Toten auferwecken, in Andrej Belys *Serebrjanyj golub'* träumt die Sekte der Tauben von der mystischen Schöpfung, in Lidija Zinov'eva-Annibals *Tridcat' tri uroda* geht es um die Schöpfung der Schönheit durch den Künstler. Ihre Nachfolge finden diese metapoietischen Romane zum Beispiel in den 20er Jahren in Konstantin Vaginovs Roman *Trudy i dni Svistonova*, der die literarische Verwandlung zum Thema macht und, aus postsymbolistischer Perspektive, das

<sup>2</sup> Zu den Intertextualitätsverfahren s. Lachmann (1990: 38-40).

Scheitern der Text-Leben-Übersetzung vorführt,<sup>3</sup> und in den 30er Jahren in Vladimir Nabokovs *Otčajanje*, wo der Protagonist German einen Doppelgänger imaginiert und eine unähnliche Ähnlichkeit fabriziert.<sup>4</sup>

Poiesis und Metapoiesis sind also zwei Verfahren, die in symbolistischen Romanen anzutreffen sind. Als poetischer Roman ist er ein Schlüsselroman, der eine Soma-Intertextualität praktiziert und in der Tradition des deutschen romantischen Romans (zum Beispiel Schlegels *Lucinde*) und des russischen realistischen Romans (Turgenevs *Otcy i deti*, Černyševskijs *Čto delat'?*) steht. In seiner metapoietischen Dimension hingegen greift er auf Formen des Künstlerromans zurück, mit dem Dichter und seinen schöpferischen Fähigkeiten als Protagonisten. Dieser Dichter kann in seiner symbolistischen Variante verschiedene Hypostasen annehmen; der Sektierer in *Serebrjanyj golub'* ist ebenso ein Schöpfer wie Trirodov in Sologubs Roman. Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen den beiden Romantypen, dem poetischen und dem metapoietischen, ist jener zwischen Wort und Tat – zielt ersterer die Übertragung vom Wort in die Tat an oder umgekehrt, mit dem Lebenskunstwerk als Projekt, so erzählt letzterer vom Lebenskunstwerk. Der poetische Roman destabilisiert die Fiktion, indem er den Text verläßt, sich in einen extradiegetischen (werkexternen) Raum begibt, der metapoietische thematisiert sie auf intradiegetischer (werkinternen) Ebene.<sup>5</sup> Hier kommt der Antagonismus zwischen Wort und Tat zum Tragen, den die Symbolisten auf unterschiedliche Weise zu eliminieren suchten, wie Vjačeslav Ivanov in seinem Tragödienentwurf mit der Katharsis als Kernstück oder Aleksandr Blok im „magischen Wort“ (магическое слово), dem archaischen Wort, in dem Wort und Tat noch eins sind.<sup>6</sup> Toporov unterscheidet zwischen Texten, die als *ritual-*

<sup>3</sup> In *Trudy i dni Svistonova* (1928/29) übersetzt Svistonov, ein Schriftsteller, seine Figuren aus dem realen Leben in die Kunst, er vertextet sie und verwandelt sie in Kunstfiguren, die so des eigenen Lebens verlustig gehen; über eine solche vertextete Figur heißt es: «Физически он изменился. Он похудел, губы у него поджались, лицо приняло озлобленное безразливое выражение. Став получеловеком, Иван Иванович принялся искать новую судьбу» (Vaginov 1991: 218). Zu Vaginov und auch zu *Trudy i dni Svistonova*, allerdings aus der Perspektive des meta-fiktionalen Romans, s. Bohnet (1998).

<sup>4</sup> Zu *Otčajanje* unter allen möglichen Gesichtspunkten s. den von Igor' Smirnov herausgegebenen Band (Smirnov 2000).

<sup>5</sup> Die Begriffe „extradiegetisch“ und „intradiegetisch“ entnehme ich Genettes Erzähltheorie (s. dazu Martinecz/Scheffel 1999: 75f.), wobei Genette damit die Rahmenerzählung von einer Binnenerzählung abgrenzt, d.h. innerhalb des Textes bleibt. Ich meine mit extradiegetisch ein Hinausgehen über die Textgrenzen, auf den werkexternen Bereich (die Ebenen S 4 und vor allem S 5 in dem auf Kahrmann/Reiss zurückgehenden Modell; s. dazu Zerbst 1982: 52).

<sup>6</sup> S. dazu seinen Essay *Poézija zagovorov i zaklinanij* von 1906, wo er das magische Wort des Zaubers beschreibt: «Для того, чтобы вызвать силу, заставить природу действовать и двигаться, это действие и движение изображаются символически. «Встану», «пойду», «умоюся» – так часто начинаются заговоры [...] с такими словами заклинатель входит в

*delo* konzipiert sind, und jenen, die dem *mif-slovo* zugehörig sind (Toporov 1989: 141);<sup>7</sup> ein Text der rituellen Tat ist performativ,<sup>8</sup> indem er die Wirklichkeit im Text realer werden läßt, als sie eigentlich ist (hyperreal im Baudrillard'schen Sinne); Wirklichkeit wird durch das Wort erzeugt. Der poetische Roman ist ein *ritual-delo* im Toporov'schen Sinne; der metapoetische Text hingegen, der vom Mythos der Schöpfung und von der Verwandlung erzählt, ist Mythos und Wort, Rede, nicht Handlung. Findet im ersten Fall eine Art Soma-Text-Interaktion statt (eine Form der Soma-Intertextualität, die Biographie und Text in ein Übertragungsverhältnis bringt), so ist im zweiten eher eine ‚klassische‘ Intertextualität, ein Text-Text-Bezug, zu beobachten.

Zentral für den Schlüsselroman ist die Frage nach der Rolle des Erzählens und der erzählerischen Strategien für die Gestaltung des Ich. Inwiefern ist der Lebenskünstler, der sein Leben findet oder erfindet, auch Erzähler und benötigt den Text für sein Projekt?<sup>9</sup> In *Die Seele und die Formen* schreibt Georg Lukács:

---

настроение, вспоминает первоначальную обстановку, при которой сооткался заговор; но, очевидно, ему нет нужды воспроизводить эти действия, довольно простого слова [...]» (Blok 1960ff., V: 48).

<sup>7</sup> Toporov trifft diese Unterscheidung im Zusammenhang mit seiner Analyse von Aleksej Remizovs *Krestovye sestry*, der über einen starken autobiographischen Subtext verfügt, was er als «сверхреальность» bezeichnet, als eine semiotisch aufgeladene Realität im Text (Toporov 1989: 140).

<sup>8</sup> Sylvia Sasse hat sich in ihrer Arbeit über die textuelle Performanz der Moskauer Konzeptualisten mit der Beziehung zwischen Text und Handlung auseinandergesetzt und bezieht sich – da es ihr um das ideologische Zeichen geht, wo die Spaltung in Wort und Tat getilgt bzw. vertuscht wird – auf Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes Buch *Hegemonie und radikale Demokratie* sowie auf Judith Butler. Spart man die ideologische Implikation aus, so läßt sich Sasses Schlußfolgerung auf die performative Dimension des symbolistischen Romans übertragen: „der Riß im Zeichen zwischen Signifikant und Signifikat wird vernäht, ihm wird eine konstitutive Autorität beigemessen, und er wird als Stellvertreter und Repräsentant einer Realität verstanden“ (Sasse 1999: 17) – auch die symbolistischen Künstler versuchen, „den Riß zwischen Signifikant und Signifikat zu vernähen“, wobei es ihnen weniger um Zeichen und Ding als um Sagen und Tun geht.

<sup>9</sup> Daß das Erzählen nicht nur für die Konstruktion der *persona* von Bedeutung ist – in literarischen und (quasi-) autobiographischen Texten –, sondern auch im wissenschaftlichen Diskurs, hat Michel de Certeau in *Kunst des Handelns* gezeigt. Darin definiert er die „Kunst des Sprechens“ als eine „Handlungskunst (l'art de faire)“ und eine „Kunst des Denkens“, als gleichzeitig Theorie und Praxis, und bestimmt Narrativität als „notwendige Funktion“ des Diskurses (1988: 155f., 157). Daraus folgt, so de Certeau, daß auch der Roman mehr ist als nur Unterhaltung, denn der Roman, Volksmärchen und Volkserzählungen liefern dem wissenschaftlichen Diskurs – nicht nur dem Lebensweg, von dem ich im weiteren reden werde – „ein Modell [...] und nicht bloß Textgegenstände, die behandelt werden müssen“ (ebd.: 157). Eine wesentliche Rolle spielt in de Certeaus These die Erinnerung als Medium der Transformation (ebd.: 168), als „Spiel der Alteration“ (ebd.: 171): „die ‚Kunst des Erinnerns‘ [entwickelt] die Fähigkeit, immer am Ort des Anderen zu sein, ohne ihn zu besitzen, und immer einen Nutzen aus

„die sterbenden Helden der Tragödie [...] sind schon lange tot, ehe sie starben. Die Wirklichkeit einer solchen Welt kann mit der des zeitlichen Daseins nichts gemeinsam haben“ (Lukács 1971a: 228f.). Damit spricht er dem Helden der Tragödie die Möglichkeit zur Selbstbestimmung ab, denn, so Lukács weiter, „die letzte Anspannung der Ichheit hat alles bloß Individuelle übersprungen.“ Das Opfer des Tragödienhelden ist vorgezeichnet, und damit wirft Lukács das Problem der Freiheit (oder Unfreiheit) des Menschen angesichts einer Wirklichkeit auf, die dieser mit einer Idee füllen und beherrschen kann, oder aber an der er scheitern kann. Wie frei oder unfrei ist der Mensch in seinem Lebenslauf? Schreibt er ihn, oder wird sein Leben ihm vorgeschrieben?

Dies ist genau die Frage, um die der symbolistische *master plot* kreist. Versucht der poetische Roman, die Frage praktisch zu lösen und als Drehbuch zu wirken, so erzählt der metapoetische vom Gelingen oder Scheitern eines selbstgemachten Lebenslaufes. Dabei kann das selbstgemachte Leben zwei unterschiedliche Formen annehmen: das Leben (und das Ich) kann gefunden werden, es kann aber auch erfunden sein. *Selbstfindung* steht gegen *Selbsterfindung*.<sup>10</sup> Philosophische Ansätze, die sich mit der Selbstfindung befassen, gehen davon aus, daß ein Ich in der Geschichte existiert, das ausfindig gemacht werden kann; das Ich ist der Protagonist in einer Erzählung, die von der Suche handelt. Vertreter der Selbsterfindung hingegen schreiben dem Ich die Kompetenzen eines Autors zu, der die Freiheit hat, die Geschichte ebenso wie sich selbst zu erfinden.

Eine frühe Theorie der Selbstfindung vertritt Kierkegaard, der in *Entweder – Oder* schreibt: „ich erschaffe mich nicht, ich wähle mich“ (Kierkegaard 1996: 773f.). Das Ich entsteht nicht *ex nihilo*, sondern es ist verhaftet in seiner Geschichte. In seiner Analyse von Lebensgeschichten sieht Thomä die Rolle des Ichs in Kierkegaards Theorie als die eines Redakteurs, der den (Lebens-) Text vorliegen hat und korrigierend in ihn eingreift, d. h. das Ich nimmt in bezug auf das eigene Leben eine Außenperspektive ein (Thomä 1998: 47). Eine ganz ähnliche Position vertritt der Philosoph Alasdair MacIntyre; mit dem Satz „Stories are lived before they are told“ (MacIntyre 1981: 197) bringt er die These von der Selbstfindung des Ichs auf den Punkt.<sup>11</sup> Der Nachsatz „except in the case of ficti-

---

dieser Alteration zu ziehen, ohne dabei vom Weg abzukommen“ (ebd.: 170). Die Lebenskünstler gehen ganz ähnlich mit der eigenen Lebensgeschichte um, die ge- oder erfunden wird, auch sie versuchen, „immer am Ort des Anderen zu sein“.

<sup>10</sup> Ich entnehme die beiden Begriffe „Selbsterfindung“ und „Selbstfindung“ Thomäs (1998) Modell, der vier Ansätze für die Lebensgestaltung durch die Erzählung wählt: Selbstverantwortung, Selbstfindung, Selbsterfindung und Selbstliebe. Für meinen Zusammenhang interessieren vor allem die Pole Selbstfindung und Selbsterfindung, die unterschiedliche Varianten des symbolistischen *master plot* realisieren.

<sup>11</sup> MacIntyre behandelt die Verbindung von Narration und Biographie in Kapitel 15 seiner „Studie in Moraltheologie“ *After Virtue* (1981: 190-209), „The Virtues, the Unity of a Human

on“, den er seiner apodiktischen Aussage folgen läßt, weist der Fiktion einen diskreten Raum zu, der auf Textualität beschränkt bleibt, während das Leben selbst des Textes, der Narration bedarf. Aus dieser Perspektive ist das Ich in seiner Geschichte verhaftet, die es – und darin liegt, so MacIntyre, der Unterschied zum Tier –, nachdem es sie erlebt hat, erzählen kann; „man is in his actions and practice, as well as in his fictions, essentially a story-telling animal“ (ebd.: 201). Eine solche Perspektive gibt dem Leben eine teleologische Ausrichtung; das Leben selbst erscheint als Erzählung, die auf ein *dénouement* zuläuft. In Einklang mit einem Lebensbild dieser Art weisen die Romantheoretiker Belinskij und später Lúkacs – die beide Hegel verpflichtet sind – dem Roman die spezifische Aufgabe zu, das Leben so zu ordnen, daß es einen Sinn ergibt, d.h. das Kontingente in eine sinnhafte Form zu bringen. Spricht Belinskij von der «животворная идея», der lebensschaffenden Idee des Romans (Belinskij 1978: 325), so betont Lukács die kompensatorische Funktion des Romans in Bezug auf das Leben: Ist das Leben nicht mehr „sinnfällig“, tritt der Roman ein, mit „Gesinnung zur Totalität“ (Lúkacs 1971: 47): „der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen“ (ebd.: 51). Damit wird die Suche des Helden zur „formbestimmenden Grundbestimmung“ des Romans; der Held ist ein „Suchende[r]“ (ebd.). Die Suche des Helden wird so zum sujetgenerierenden Faktor.

All diese Ansätze von der Selbstfindung betonen den Aspekt der Fremdbestimmtheit, im Rahmen derer das Ich zu agieren versucht – was die Möglichkeit des Scheiterns bei der Lebensgestaltung immer mit impliziert. Dar'jal'skij, der Protagonist in Andrej Belys *Serebrjanyj golub'*, und Saška Žegulev in Leonid Andrejvs gleichnamigen Roman sind solche Suchenden, die in einen Lebensplan hineingeraten und diesen nicht wieder verlassen können. Die Selbstfindung erweist sich als Illusion, beide Figuren sind in einer Erzählung gefangen, die sie nicht selbst geschrieben haben – Dar'jal'skij in einer mythopoetischen Erzählung von der zweiten Erscheinung Christi, Saška Žegulev in einer Räuberbiographie, die nichts mit seinen ursprünglichen Idealen gemein hat. In der Nachfolge dieser Romane steht Vladimir Nabokovs *Otčajanie*, ein Text, der die Selbstfindung – die Suche nach dem wahren Ich, dem Doppelgänger – thematisiert und parodistisch umbiegt, ist Feliks dem Ich – German – doch gänzlich unähnlich. *Otčajanie* ist eine Erzählung von der Fehlsuche des Protagonisten und entlarvt die Vorstellung von einem authentischeren, wahren Ich als Illusion.

Im Symbolismus mit seiner Dominanz des theurgischen und des theatri-schen Zugangs zur eigenen *persona* spielt die Selbsterfindung eine größere Rolle

---

Life and the Concept of a Tradition“. Seine zentrale These lautet, daß die Narration die Grundlage für die Interpretation menschlicher Handlungen bildet und daß wir demzufolge entsprechend bestimmter Narrationen leben sowie eigene und fremde Handlungen mit ihrer Hilfe interpretieren.

als die Selbstfindung. Die Selbsterfindung ist, so Thomä (1998: 119), mit Begriffen verflochten wie *self-making*, *self-invention*, *self-fashioning* und *self-creation*, die allesamt eine Absage an ein authentisches Selbst formulieren und die Instanz des Autors als Erfinder seiner Lebensgeschichte aufwerten (ebd.: 120). Begriffe wie *construction of personality* (Ginzburg 1991) und *poëtika povedenija* (Jurij Lotman) zielen in dieselbe Richtung. Die russische Kultursemiotik hat Formen der Selbsterfindung in verschiedenen Epochen beschrieben und ein theatrales Verhalten (Lotman) bzw. die Modellbildung anhand eines epochalen Persönlichkeitstypus (Lidija Ginzburg) zum Ausgangspunkt ihrer Analyse gewählt; Stephen Greenblatt hat am Beispiel vom Rollenspiel als Verhaltenscode in der Renaissance die Funktion von Kleidung und Maske (als *larva* ebenso wie als Verhaltensmaske) im Begriff des *self-fashioning* fokussiert. Prätexte für diesen theatrale Zugang zum Leben sind zum einen machtpolitisch ausgerichtete Verhaltenscodices wie Machiavellis *Fürst* und Graciáns Klugheitslehre, die die Verstellung zum Gesetz erheben, zum anderen Nietzsches ästhetische Lebensphilosophie, die die Lüge als Merkmal des Menschlichen positiviert<sup>12</sup> und die Stillsiehung zur „große[n] und seltene[n] Kunst“ erhebt.<sup>13</sup>

Einen Ansatz, der Leben und Erzählung, das Individuum und den Text, miteinander verknüpft, bietet Richard Rorty,<sup>14</sup> der die Erzählung an die Stelle der gegebenen Wirklichkeit setzt. Anders als in einem Selbstfindungs-Konzept schafft nicht das Leben das Ich, sondern das Ich erzeugt das Leben durch die Erzählung, die es produziert. Rorty definiert „sein Leben leben“ als eine fortwährende Interpretation seiner selbst und als die Herstellung von Kohärenzen in einer „permanenten narrativen Tätigkeit“ (so Thomä 1998: 123): „wir [werden] uns damit zufriedengeben, uns alles menschliche Leben als das immer unvollständige, dennoch manchmal heroische Neuweben eines solchen Netzes zu denken“ (Rorty 1999: 83). Rorty bezieht sich dabei unter anderem auf Nabokovs Roman *Pale Fire*, der, so Rorty, „um das Wort ‚Menschenleben als Kommentar zu abstruser, unvollendeter Dichtung‘“ konstruiert ist (ebd.: 82). Wie MacIntyre geht auch Rorty davon aus, daß der Mensch mit einer Geschichte verstrickt ist; während jedoch ersterer die Geschichte dominant setzt, verläßt sich letzterer auf die Person als „verkörpertes Vokabular“ (Rorty ebd.: 138),<sup>15</sup> das in der Erzählung

<sup>12</sup> In *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*.

<sup>13</sup> In *Fröhliche Wissenschaft*, § 290 (Nietzsche 1984, II: 169).

<sup>14</sup> Für Rortys Position der Lebenserfindung stütze ich mich, wie schon im Falle MacIntyres, auf Thomä (1998: 121-140).

<sup>15</sup> Rorty setzt Bücher, Wörter, Kulturen und Menschen gleich, wenn es darum geht, das Leben zu ordnen: „Nichts kann als Kritik einer Person dienen, nur eine andere Person, nichts als Kritik einer Kultur außer einer alternativen – denn Personen und Kulturen sind verkörperte Vokabulare. Also können unsere Zweifel an unserem Charakter oder unserer Kultur nur dadurch

aktiv wird. Erzählungen (und damit die Wirklichkeit) sind nach Rorty nicht „eine geformte, einheitliche, gegenwärtige, unabhängige Substanz“, sondern „ein Netz aus kontingenten Beziehungen, ein Gewebe, das sich rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft erstreckt“ (ebd.: 80f.). Der Mensch als verkörpertes Vokabular schreibt diese Erzählung und geht mit den Kontingenzen um. Allerdings sind der Selbsterfindung Grenzen gesetzt, da es, so zitiert Rorty Wittgenstein, „keine Privatsprache gibt“ (ebd.: 81). Richard Shusterman kritisiert Rortys Ansatz, indem er gegen dessen „mentalistische Ansicht der menschlichen Natur“ den Körper stellt: „Das ästhetische Leben sollte auch die Freuden und Disziplinen des Körpers kultivieren“ (Shusterman 1994: 242, 243).<sup>16</sup>

Mit den Beschreibungsbegriffen poetisch und metapoetisch sowie dem Thema der Selbstfindung bzw. Selbsterfindung sind die Parameter festgelegt, mithilfe derer sich die Bewegung zwischen Leben und Text im Schlüsselroman beschreiben lässt. Speziell für den symbolistischen Schlüsselroman gilt, daß er über einen *master plot*<sup>17</sup> verfügt, der von dem Entwurf (der Selbstfindung, Selbsterfindung) einer symbolistischen *persona* gelenkt ist. Der *master plot* beinhaltet folgende Bestandteile: Thema ist der Ausstieg aus der Gesellschaft, geht es doch um die Schöpfung einer alternativen, besseren Wirklichkeit;<sup>18</sup> der Roman entwirft eine utopische Gemeinschaft, die als eine Art Totalkunstwerk konzipiert ist. Dazu kommen utopische Liebes- und Beziehungsmodelle und Protagonisten, die zum einen mit messianistischen bis hin zu totalitären Zügen ausgestattet sind, mithilfe derer sie die Schöpfung der neuen Gesellschaft und des Neuen Menschen verfolgen; zum anderen sind sie Verwandlungskünstler und zeichnen sich durch ihre undurchdringlichen Masken und eine fast diabolische Kunst der Ver-

---

beseitigt oder beschwichtigt werden, daß wir unsere Kenntnisse erweitern. Das können wir am einfachsten durch Bücherlesen erreichen, und deshalb verbringen Ironikerinnen und Ironiker mehr Zeit mit dem Zuordnen von Büchern als dem Zuordnen von wirklichen, lebendigen Menschen“ (Rorty 1999: 138).

<sup>16</sup> S. dazu Thomä (1998: 125), der wiederum den nicht-narrativen Zugang dieses auf den Körper konzentrierten Ansatzes hinterfragt.

<sup>17</sup> Der Begriff *master plot* stammt von Katerina Clark, die ihn für die stereotype narrative Struktur des sozrealistischen Romans einsetzt; sie spricht in dem Zusammenhang auch von einem „shaping pattern“ und „overarching plot“ und sieht ihn vor allem als Kontrollinstanz für die Schlüsselpositionen des Romans: „If a novel is to be written to the canon, this master plot controls the most crucial moments of the novel – its beginning, climax, and end. For the rest it may provide no more than general guidelines, together with a range of symbols, motifs, etc., to be used in certain formulaic situations“ (Clark 1981: 5).

<sup>18</sup> Die Figuren in Gippius' *Dilogie* und Andrejevs Saška Žegulev wählen die politische revolutionäre Bewegung; Dar'jal'skij in Belyjs *Serebrjanyj golub'* die religiöse Sekte; die Protagonistin in Zinov'eva-Annibals *Tridcat' tri uroda* die alternative Liebesbeziehung, indem sie ihren Verlobten wegen der Schauspielerin Vera verläßt.



stellung aus.<sup>19</sup> Dabei sind die Protagonisten der modellhaften Lebensläufe auf jeden Fall besondere Menschen – Künstler, Revolutionäre, Magier. Nicht die Alltagsbiographie interessiert, sondern die Ausnahme.<sup>20</sup>

Auf einer Metaebene findet ein autoreflexives Spiel mit der Fiktion statt, das durch Träume, Spiegelungen, Masken in Gang gehalten wird. Literarische Veratzstücke gehen in die Romane ein, aus *Čto delat?* oder aus Dostoevskijs Romanen: Revolutionierung der Gesellschaft, Neuordnung der Geschlechterverhältnisse, Protagonisten, die einen halb-theatralischen, halb-dämonischen Charakter haben und für die Stavrogin aus *Bery Pate* stand. Die Schlüsselromane, die in vielen Fällen eine revolutionäre Ausrichtung und damit auch revolutionäre Protagonisten haben, verfügen häufig über zwei Dimensionen, eine gesellschaftlich-politische und eine private. Doch ist die Gewichtung beider Bereiche jeweils unterschiedlich; Brjusovs *Ognennyj angel* konzentriert sich auf die private Geschichte, während *Serebrjanyj golub'* autobiographische und gesellschaftlich-kulturelle Phänomene eng miteinander verschränkt, so daß der Roman vielfach deutbar, semantisch polyvalent ist.

Die Protagonisten der Romane entwerfen oder spiegeln eine symbolistische Persona, die von den Symbolisten selbst mit verschiedenen Metaphern belegt wird. Berdjaev nennt den modernen Menschen in *Duch'i russkoj revoljucii* einen „leeren Menschen“ und stützt sich dabei auf Petr Verchovenskij als Vorbild für diesen «человек совершенно опустошенный» (Berdjaev 1988: 65); er greift hier die Dekadenz-Kritik Max Nordaus auf. Die Merkmale des Theatralischen und / oder Hysterischen, die der symbolistischen Persona in der Regel zugeschrieben werden, fügen sich in diese Metapher vom „leeren Menschen“ ein; auf jeden Fall verfügt dieser über keinen ‚authentischen‘ Kern. Die Protagonisten des symbolistischen Schlüsselromans versuchen, ihrem Schicksal durch Übergangsriten, *rites de passage*, zu entkommen und ihr wahres Ich entweder zu finden oder zu erfinden, ein harmonisches Ganzes gegen die Leere zu setzen. Und damit ist die symbolistische Persona auch ein Mensch im Übergang, eine transitorische Person, eine Passagen-Figur, die sich auf der Reise zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen dieser schlechten und jener besseren Welt befindet.

<sup>19</sup> Hier sei an Goethes *Wilhelm Meister* erinnert, den Schlüsseltext für die deutschen Romantiker für den Entwurf einer Romantheorie – vor allem das Schauspielerambiente und das Theater als „Kunst aller Künste“ (so Schlegel in *Über Wilhelm Meister*, Schlegel 1964: 468) dienen als Ausgangspunkt für die romantischen Romantheorien.

<sup>20</sup> Vgl. dem entgegengesetzt Remizovs autobiographische Romane, die ja auch Schlüsselroman-Charakter haben, wenngleich sie ganz anders funktionieren als die Prosa von Belyj, Brjusov oder Gippius. So bestimmt Remizov *Učitel' muzyki* als «моя бытовая автобиография» (Remizov 1983: 1).

An dieser Stelle soll die Verbindung zwischen Belinskijs These von der Funktion des Romans, die Geschichte zu ordnen, zum symbolistischen Roman hergestellt werden. Dazu lassen sich die bisherigen Überlegungen in drei Thesen fassen:

1. strukturiert die Narration mit all ihren Verfahren im Symbolismus nicht nur den Text, sondern das Leben und ist damit ein zentraler Ordnungsfaktor für das Leben der symbolistischen Künstler. Dieser übersetzt, transformiert und zitiert in seinen Texten und in seinem Leben, das auf diese Weise zu einem Lebenstext wird. Im Schlüsselroman schreibt er diesen Lebenstext fest. Der Schlüsselroman, der die Trennung zwischen Fakten und Fiktionen, zwischen realen Menschen und literarischen Figuren ins Wanken bringt, bildet die narrativen Verfahren ab und überträgt sie zudem von dem textinternen Raum in einen extratextuellen, der damit zu einem virtuellen wird, zu einem Raum, der auf Fiktionsmerkmale verzichtet und die Grenze zwischen Leben und Text, zwischen Realität und Fiktion durchlässig macht.

2. wird das Ich im Schlüsselroman zu einer kulturellen Größe. Der Schlüsselroman gehört, ähnlich wie die Autobiographie oder Memoiren, der Gattung der Ego-Dokumente<sup>21</sup> an, die sich mit der Konstruktion des eigenen Ichs befassen. Stephen Greenblatt hat die Herausbildung des Individuums im 16. Jahrhundert an die ihn umgebenden Institutionen gebunden, „indeed“, schreibt Greenblatt (1980: 256), „the human subject itself began to seem remarkably unfree, the ideological product of the relations of power in a particular society“. Der symbolistische Schlüsselroman ist der Ort, wo Ich und Welt zusammenlaufen. Doch Welt meint in diesem Fall – anders als bei Greenblatt – nicht die Institutionen, die Machtbeziehungen, sondern das symbolistische Ideenkonstrukt, das sich aus Mythen ersten und zweiten Grades, einem Feld literarischer Prätexte und biographischen Elementen zusammensetzt. Diese Bestandteile ergeben einen symbolistischen *master plot*, im Rahmen dessen das Ich sich findet oder erfindet. Das Ich wird auf diese Weise zu einer Mixtur aus realer biographischer Person und kulturellem Symbol.

3. bewegt sich der symbolistische Roman in einem Feld, das einerseits von der Mimesis bestimmt wird – der Abbildung des eigenen Lebens im Text, des Textes im Leben –, andererseits von intertextuellen Bewegungen, denn die Lebensgeschichten, die der Roman vor- und beschreibt, sind oft textuell vorgegeben. Turgenews *Otcy i deti*, Černyševskijs *Čto delat'?* und vor allem Dostoevskijs *Besy*

<sup>21</sup> Den Begriff entnehme ich Burke (1997: 21); „Ego-Dokumente“ ist ein umfassenderer Begriff als „Autobiographie“, da er Tagebücher, Briefe, Memoiren umfaßt, also das, was Lejeune im autobiographischen Raum verortet.

sind zentrale Prätexte für die Romane, die sich zugleich als Schlüsselromane auf die zeitgenössische Petersburger Gesellschaft beziehen. Die Romane bilden also sowohl Texte wie auch das Leben ab. Das führt dazu, daß intertextuelle Verfahren gleichermaßen für den Text-Leben- und den Text-Text-Bezug produktiv werden. Beschreibungsmetaphern, die für den Text-Text-Bezug gelten, wie die Vorstellung vom Textuniversum, vom Netzwerk, in dem die Texte miteinander in Kontakt treten und sich aufeinander beziehen, so daß (jeder) Text als ein „Gewebe“ (Barthes 1990: 146), ein „Mosaik von Zitaten“ (Kristeva 1969: 146) erscheint, werden im Lebenskunstwerk so weit entgrenzt, daß sie neben den Texten auch die Welt, oder genauer: die Lebensgeschichten umfassen. Zugleich bietet sich eine Begrifflichkeit an, die den poetischen Aspekt berücksichtigt, den Eingriff des Textes auf das Leben und umgekehrt, wie zum Beispiel ‚Schaffen‘ und ‚Ordnen‘.

Valerij Brjusovs *Ognennyj angel* und Andrej Belys *Serebrjanyj golub'* sind zwei unterschiedliche Paradigmen des symbolistischen Schlüsselromans; ersterer verfügt neben der metapoetischen über eine poetische Ebene, denn der Roman trägt den Text wieder ins Leben zurück und erzeugt damit einen virtuellen Raum, in dem die realen Figuren sich den Kunstfiguren annähern und umgekehrt. *Serebrjanyj golub'* dahingegen erzählt zwar von der Schöpfung, praktiziert sie aber, anders als *Ognennyj angel*, nicht.

Zunächst aber ist auch *Ognennyj angel* als Schlüsselroman angelegt – als Übersetzung realer Figuren und Vorfälle vom Leben in die Kunst mit damit einhergehender Verfremdung (so die Verlagerung an einen fremden Ort und in eine fremde Zeit). Die Parallelen zwischen Realität und Fiktion in *Ognennyj angel* sind sowohl von den Zeitgenossen als auch von der Forschung detailliert ausgearbeitet worden.<sup>22</sup> Die Protagonisten des Romans, Genrich von Ottersgejm, Ruprecht und Renata, entsprechen dem Dreieck Belyj, Brjusov und Nina Petrovskaja. Petrovskaja war Mitglied in Belyjs Kreis der Argonauten, und ab Herbst 1903 entwickelte sich eine enge Beziehung zwischen ihr und Belyj. Belyj deutete seine Verliebtheit im Zeichen des Mysteriums, was Petrovskaja zunächst nachempfand, doch im Januar 1904 kam es zum „Sündenfall“<sup>23</sup> und daran anschließend zu Belyjs ‚Flucht‘ vor Petrovskaja nach Nižnij Novgorod. Brjusovs *Ognennyj angel* übersetzt die Beziehung zwischen Belyj und Petrovskaja in jene zwischen Renata und Genrich. Nach dem Bruch mit Belyj begann Nina Petrovskaja eine Liebesaf-

<sup>22</sup> So Belyj (1990, 304-316), Petrovskaja (1976), Chodasevič (1997) – soweit die Zeitgenossen –, Grečiškin / Lavrov (1978) (die detaillierteste Entschlüsselung) und Grossman (1994).

<sup>23</sup> «произошло то, что назревало уже в ряде месяцев – мое падение с Ниной Петровской; вместо грёз о мистериин, братстве и сестринстве оказался просто роман» (Belyj, Material k biografii, zit. nach Grečiškin/Lavrov (1978, I: 85).

färe mit Brjusov, wobei ihre Liebe zu Belyj ständiges Gesprächsthema war,<sup>24</sup> ähnlich, wie Renata im Roman Ruprecht mit ihrer Liebe zu Genrich quält. Auch das Duell zwischen Ruprecht und Genrich in *Ognennyj angel* hat sein Vorbild im ‚realen‘ Leben; Brjusov und Belyj liefern einander in Gedichten ein weltanschauliches Gefecht, und fast kommt es zu einem wirklichen Duell.<sup>25</sup>

Schon während der Roman geschrieben wird und vor allem auch nach seiner Fertigstellung geraten die betroffenen ‚realen‘ Vorbilder in Bewegung; sie reagieren sowohl textuell (in Briefen, Tagebuchaufzeichnungen, Memoiren) als auch somatisch auf den Roman, indem sie handeln – Nina Petrovskaja konstruiert ihre *persona* nach dem Vorbild der Renata; sie unterschreibt Briefe mit dem Namen „Renata“ (Grečiškin/Lavrov 1978, II:83), und nach dem Erscheinen des Romans fährt sie nach Köln, um sich noch stärker in ihren neuen Habitus der Nina-Renata einfühlen zu können. Damit werden dem Leben nicht nur im Roman die Kanten genommen, so daß es narrative Stringenz und Kohärenz erlangt, sondern zudem werden die realen Figuren von dieser narrativen Ordnungssehnsucht affiziert, wie ein Brief von Nina Petrovskaja von 1908 belegt; Brjusov schloß den Roman gerade ab. «Я хочу умереть ...» schreibt Petrovskaja,

чтобы смерть Ренаты списал ты с меня, чтобы быть моделью для последней прекрасной главы. (Petrovskaja an Brjusov; zit. nach Grečiškin/Lavrov 1978, II: 83f.)<sup>26</sup>

<sup>24</sup> «Все, что было до Бориса Николаевича, – не существует, все о нем, эти два года минуту за минутой я рассказала тебе, не скрывая ничего» (aus einem Brief von Petrovskaja an Brjusov, zit. nach Grečiškin/Lavrov 1978, I: 89). Genauso ist Genrich das zentrale Thema der Gespräche zwischen Renata und Ruprecht im Roman.

<sup>25</sup> Genau aufgelistet sind die Parallelen bei Grečiškin/Lavrov (1978, II: 81f.): 1. Belyj ist Leiter der Argonauten – Graf Genrich Anführer einer mystischen Geheimgesellschaft; 2. Petrovskaja ist anfällig für Belyjs mystische Ausrichtung, es kommt zu einer Beziehung zwischen ihnen – Renata sucht in Genrich geistige und irdische Liebe; 3. Belyj wehrt sich gegen die irdische Beziehung, Krise der Argonauten – Genrich zerstört die Gesellschaft und bricht mit Renata; 4. Allmähliche Annäherung zwischen Petrovskaja und Brjusov – Renata trifft Ruprecht, der sich in sie verliebt und ihr bei der Suche nach Genrich hilft; 5. Belyjs Flucht aus Moskau – Genrich verbirgt sich vor Renata; 6. Nach einem intellektuellen Duell fordert Brjusov Belyj zu einem „empirischen“ – Ruprecht fordert Genrich auf Initiative Renatas zum Duell; 7. Belyj schickt Brjusov einen erklärenden Brief; Brjusov nimmt die Erklärung an – Genrich unternimmt den Versuch einer Versöhnung mit Ruprecht, die dieser ablehnt; 8. Brjusov empfindet Belyjs Gedicht *Starinomu vragu* (*Einem alten Feind*) als Niederlage im geistigen Duell – Genrich besiegt Ruprecht im Duell; 9. langjährige Liebesbeziehung zwischen Petrovskaja und Brjusov – Liebesbeziehung Renata und Ruprecht; 10. freundschaftliche Beziehung zwischen Belyj und Brjusov ab 1906 – Ruprecht trifft Genrich nach Renatas Tod und versöhnt sich mit ihm.

<sup>26</sup> In seinem Essay *Konec Renaty* reagiert Chodasevič (1997) sozusagen auf diesen Wunsch, indem er den Tod der ‚realen Nina gegen jenes der Romanfigur Renata stellt. Da er den Essay jedoch mit *Konec Renaty* (anstatt mit „Konec Niny“) betitelt, bringt Chodasevič reale und Romanfigur durcheinander und tappt damit in die Falle, die Lebenskunst immer stellt: Reale Person und fiktive *persona* geraten in ein heilloses Chaos.

Diese Hin- und Her-Bewegung zwischen Leben und Text, die von der Übersetzung gelenkt wird, erzeugt einen virtuellen Raum, in dem Fiktionsmarkierungen fehlen bzw. getilgt werden, wo die betroffenen Figuren bzw. Menschen interaktiv an der Schöpfung des Kunstwerks teilhaben und Körper und Zeichen austauschbar werden.<sup>27</sup> Als Schlüsselroman mit virtueller Dimension überbordnet *Ognennyj angel* die Grenzen des Fiktiven.

Virtuelle Welten sind im Gegensatz zu möglichen Welten (im Sinne Leibniz') vom Körper befreit. Das Masken- oder Rollenspiel in möglichen oder realen Welten erfordert ein Verhalten, ein Auftreten, ein Sich-Kleiden, während die virtuelle Welt darauf verzichten kann. Wenn Nina Petrovskaja sterben will, die körperliche Erfahrung erleben will, damit sie der Romanfigur das Vorbild liefern kann, ist sie noch in der Welt der Sinne verhaftet. Wenn sie dann doch nicht stirbt, spielt sie diese Todeserfahrung virtuell durch, was durchaus ausreicht, um eine Frau zu erzeugen, die zugleich Kunstfigur wie auch real ist. Die Selbsterfindung ist der Punkt, an dem der ‚reale‘ Körper an Bedeutung verliert und dem imaginären gleichgesetzt wird.

*Ognennyj angel* ist also ein Roman, der, zusammen mit anderen literarischen und biographischen Texten, einen virtuellen Raum bildet, in dem ‚reale‘ und ‚fiktive‘ Ereignisse, Authentizität und Fiktionalisierung sich nicht mehr klar voneinander abgrenzen lassen und sich durch die unendliche Transsubstantiation auszeichnen, von der bereits die deutschen Romantiker sprachen. Der russische symbolistische Schlüsselroman und der deutsche romantische Roman sind einander verwandt; die Grundlagen des letzteren (Magie des Wortes, die Poesie in Poiesis verwandelt; die Übersetzbarkeit von Leben in Kunst und umgekehrt; die wahre Geschichte als Ausgangspunkt für den Roman) lassen sich leichtens auf den symbolistischen *roman à clef* übertragen. Schlegel begriff sein Romanfragment *Lucinde* als die Realisierung des romantischen Romans; *Lucinde* erschien 1799 und stieß bei der literarischen aufgrund der Vermischung von privater und öffentlicher Sphäre auf Unverständnis, diese „stellte das eigentliche Skandalon dar“ (Hörisch 1976: 103). Dorothea Veit, Schlegels damalige Geliebte und spätere Frau, empfand sich als Opfer des Romans, da ihr Privatleben darin bloßgelegt wurde, doch im Hinblick auf die Bedeutung der Kunst war sie bereit, ihr Opfer als sinnhaft anzusehen (Bräutigam 1986: 91).<sup>28</sup> In einem Brief an Schleiermacher schreibt sie,

<sup>27</sup> Zu den Merkmalen des Virtuellen und der Abgrenzung virtuell – fiktiv s. Schahadat (1998).

<sup>28</sup> In *Neobchodimoe ob-jasnenie dlja žitelja*, die er seinem Text *Moja junost'* beigelegt hat, geht Brjusov auf die Verantwortung des Schreibenden für die anderen Personen in einem Ich-Roman bzw. einem autobiographischen Roman ein («Der roman d'ich все более и более начинает становиться автобиографией» Brjusov 1994: 161). Der Autor kann, so Brjusov, sein Innerstes offenlegen und alles Beliebige über sich selbst schreiben, doch hat er dieses Recht nicht, wenn er über die anderen schreibt. Er selbst habe für *Moja junost'* einen Mittel-

mit Blick auf die Vergänglichkeit des privaten Lebens und die Ewigkeit der Kunst:

Oft wird es mir heiß und wieder kalt ums Herz, daß das Innerste so herausgeredet werden soll – was mir so heilig war, so heimlich, jetzt allen Neugierigen, allen Hassern preisgeben ... Alles, was vergeht, sollte man nicht so hoch achten, daß man ein Werk darum unterließe, das ewig sein wird. (zit. nach Beese 1980: 179)

Als Bildungsroman und als Künstlerroman laufen in *Lucinde* Leben, speziell die Liebe, und Ästhetik zusammen.<sup>29</sup> Auch in seinem *Brief über den Roman* bestimmt Schlegel die Liebe als Motor des Textes: „Die Quelle und Seele aller dieser Regungen [des Sentimentalischen] ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben“ (Schlegel 1964a: 513). Dasselbe gilt für *Ognennyj angel*, wo die Liebe der Ausgangspunkt für den Text ist; Magie, Phantastik, Hysterie und das Hexenthema sind um die Liebe herum angesiedelt.

Die Einebnung der Unterschiede zwischen Text und Leben sowie zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten geschieht in *Ognennyj angel* durch eine zunehmende Narrativierung, das Leben wird zum Sujet, samt einer Fabel und Protagonisten. Die ‚realen‘ Ereignisse werden zunächst in verschiedene Textgattungen (Briefe, Memoiren, Gedichte) überführt, bevor sie im Roman *Ognennyj angel* als textuelle Klimax münden, von wo aus die Bewegung zurück ins Leben führt. Während Briefe und Gedichte zeitgleich zum Roman entstanden, haben die Memoiren der Beteiligten (Belyj (1990) und Petrovskaja (1976)) oder auch der Außenstehenden (Chodasevič 1997) die Lebensgeschichte retrospektiv semantisiert und in einen Zusammenhang gebracht. Ähnlich wie der Roman sind auch Memoiren, was ihren ‚Wahrheits‘gehalt betrifft, insofern unzuverlässig, als sie die Wirklichkeit im Rückblick geraderücken und ihr einen Sinn zu verleihen suchen. Der Unterschied der Ego-Dokumente zur Fiktion liegt darin, daß der Roman seinen fiktionalen Charakter zur Schau stellt (z. B. durch die Gattungsbezeichnung), während Ego-Dokumente Authentizität und ein eindeutiges Verhält-

---

weg gewählt – die Autobiographie hat er als *povest'* gestaltet: «Но в ней все, что касающееся меня лично, то есть моя внутренняя жизнь, вся моя психология, – изображено так верно и так искренно, как я только умел. [...] С другой стороны, все, что касается других [...] все это изменено, то есть не только перемены имена, но просто вымышлены события и выведены лица, никогда не существовавшие. Я ввел себя, как я себя понимаю, в повесть, в придуманную фабулу» (Brjusov 1994: 162; Hervorhebungen im Original). In *Ognennyj angel* hat er dieses Prinzip insofern modifiziert, als er nicht nur sich selbst, sondern das ganze Liebesdreieck „so wahr und so ehrlich dargestellt“ hat.

<sup>29</sup> „Die ästhetische Energie des Dichters und die erotische Energie seiner Liebe sind ein und dasselbe [...] Erst die erfüllte Liebe zu Lucinde (Dorothea) macht Julius (Friedrich Schlegel) zum vollendeten Künstler“, schreibt Gisela Dischner (1980: 8f.).

nis zwischen Welt und Text simulieren; sie tun so, als würden sie die Wirklichkeit mimetisch abbilden. Im Schlüsselroman wird das Gleichgewichtsverhältnis zwischen dem Realen und dem Imaginären, das Fiktion durch Ausstellen des "als ob" aufrechterhält, gestört; das Reale dringt übermäßig stark in den fiktionalen Text ein. Auf der anderen Seite weisen auch Ego-Dokumente Elemente des Imaginären auf und lassen sich deshalb weniger als Prüfstein lesen, der bestätigt, inwieweit Brjusov mit *Ognennyj angel* die Wirklichkeit kopiert, sondern vielmehr als parallele Texte, die die Geschichte von Nina-Renata, Genrich-Belyj und Ruprecht-Brjusov noch einmal aus anderen Perspektiven erzählt. Ego-Dokumente, wie auch literarische Texte, folgen speziellen kulturellen Mustern, die gattungs- und epochenmäßig festgelegt sind, und auch die *persona*, die in diesen Dokumenten entworfen wird, orientiert sich an vorgegebenen Modellen.<sup>30</sup> In *Ognennyj angel* gehen die Figuren so ein, wie sie sich in ihren Briefen, Gedichten, Memoiren stilisiert haben; der Roman spiegelt keine wie auch immer geartete Wirklichkeit, sondern er folgt den Rollen, die Belyj, Petrovskaja und Brjusov im Text und im öffentlichen Auftritt gespielt haben.

Die Selbsterfindung ist das zentrale Thema von *Ognennyj angel*, die sowohl intra- wie auch außertextuell thematisiert und praktiziert wird: Renata erfindet sich im Roman nach dem Vorbild des Epochenmodells der Hysterika, Nina Petrovskaja erfindet sich im Leben mithilfe des Textvorbilds Renata. Dabei laufen verschiedene Aspekte der Selbsterfindung – Machiavellis Verstellungslehre, Nietzsches außermoralischer Lügenbegriff, Rortys Metapher von der Person als fleischgewordene Vokabel und Shustermans Ästhetik des Leibes – zusammen. Renata ist nicht nur "verkörpertes Vokabular", sondern sie ist auch verkörpertes Zitat. In ihr treffen symbolistische Basismythen, literarische und reale Personen mit der eigenen Biographie zusammen. Renatas real-zeitgenössisches Vorbild ist zwar Nina Petrovskaja, doch dazu trägt sie ein aufwendiges Gepäck mit sich: Renata ist nicht nur Nina Petrovskaja, wie Irina Paperno gezeigt hat, sondern auch die Nina aus Brjusovs früher autobiographischer *Povest' Moja junost'* von 1900 (literarisch), deren reales Vorbild Brjusovs Geliebte Elena Maslova (autobiographisch) war, sie evoziert Puškins Nina Voronskaja aus den unvollendeten Erzählungen *Gosti s' ezžalis' na daču* und *My provodili večer na dače* (literarisch), die sich wiederum an A. F. Zakrevskaja orientierte, der Geliebten Puškins und Baratsynskijs (autobiographisch aus Puškins Perspektive und, sieht man Brjusov als Nachfolger Puškins, quasi-autobiographisch auch für Brjusov selbst). Puškins literarische Nina wiederum folgt neben dem autobiographischen Vorbild auch

<sup>30</sup> So auch Gabriele Rippl über die „Ich-Inszenierung“ in Autobiographien (G. Rippl 1998: 36).

einem mythopoetischen, dem der Kleopatra,<sup>31</sup> die ihrerseits in Beziehung zu Puškins *Egipetskie noči* (literarisch) steht. Basismythen, literarische Prätexte und die eigene Biographie werden im symbolistischen Roman aufeinander projiziert und machen den Text aus. Metonymische Reihen und metaphorische Ersetzungen destabilisieren zum einen die Grenze zwischen Lebens- und Kunsttext, zum anderen jene zwischen textexternen und textinternen Figuren, zwischen Autor und Erzähler/Protagonist. Dennoch wird durch den Subtext, der in die Figuren in Form mythologischer, literarischer und autobiographischer Prototypen mit eingeht, die Eindeutigkeit der Zuordnung (Nina ist Renata) nicht destabilisiert; vielmehr werden auch die ‚realen‘ Figuren mit diesem Subtext unterfüllt – anders als in Belyjs *Serebrjanyj golub’*, wo die Figuren Kompositfiguren sind, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen.

Der Autor Brjusov, der sich selbst und seine Protagonist/innen neu erfindet oder erfinden läßt, ist, im Sinne Rortys, ein „starker Dichter“ (so Rorty im Rückgriff auf Harold Bloom), der neue „Held“, getrieben von dem „Horror, sich selbst als bloße Kopie oder Replik wiederzufinden“ (Rorty 1999: 62; Rorty zitiert hier Bloom aus *Anxiety of Influence*),<sup>32</sup> und damit ständig auf der Suche nach einem neuen Ich.

Während *Ognennyj angel* ein poetischer Roman ist und die Schöpfung – extratextuell – praktiziert, erzählt Andrej Belyjs Roman *Serebrjanyj golub’* (1909) vor allem von dieser, ist metapoetisch, nicht poetisch. Denn der Roman wirkt nicht, wie *Ognennyj angel*, auf das Leben zurück, sondern hält eine Periode im Leben des Autors fest; das gelebte Leben wird geordnet und zu Ende geschrieben. *Serebrjanyj golub’* eröffnet keinen virtuellen Raum, in dem die realen Menschen und Romanfiguren interagieren können. Auf der metapoetischen Ebene laufen verschiedene Schöpfungsgeschichten parallel: die des Protagonisten Petr Dar’jal’skij, der den symbolistischen Topos des Ins-Volk-Gehens realisiert und einen Prozeß der Selbstfindung durchläuft, und die des Tischlers Kudejarov, dem Oberhaupt der Geheimgesellschaft der Tauben, der die Heilsgeschichte nach eigenem Modell gestalten will.

Die private Folie für den Roman ist bereits mehrfach herausgearbeitet worden,<sup>33</sup> doch wirklich interessant ist in meinem Zusammenhang nicht die Frage *Who’s who?*, sondern jene nach der Beziehung zwischen Belyjs Poetik und seiner Soma-Intertextualität. In seinen Memoiren, wo er den Schlüssel zum Text inso-

<sup>31</sup> Obwohl Kleopatra eine historische Figur ist, nimmt sie in literarischen Texten eine mythologische Dimension an. Die Kette der Frauenfiguren, die in Renata aus *Ognennyj angel* kulminieren, hat Irina Paperno (1992: 36-38) entwickelt.

<sup>32</sup> S. dazu genauer Thomä (1998: 128f.).

<sup>33</sup> Z.B. von Lavrov (1994, 1995), Rice (1974), Döring-Smirnov (1994), Toporov (1993), Carlson (1987).



fern bereitstellt, als er Romanfiguren und Prototypen einander zuordnet, sagt Belyj, die Romanfiguren seien der Natur abgeschaut (er spricht von «рисовать с натуры», von «эскизы с натуры»). Doch diese Abbildung der Natur ist keineswegs als mimetisches Programm zu verstehen, denn die Natur, von der Belyj spricht, macht in der poetischen Verarbeitung eine literarische Verwandlung durch, die Belyj selbst in anderem Zusammenhang als «угловатое нагромождение» bezeichnet. Programmatisch dafür ist eine Passage in Belyjs Gogol'-Buch, wo er sich in dem Kapitel „Gogol' i Belyj“ in eine „asiatische“ Tradition einschreibt. Er stellt Gogol's (und seinen) Satz als „asiatischen“ gegen den „klassischen“ Satz Puškins:

Пушкин бы сказал: «в небе летают стрижи»; школа Гоголя превратила бы равновесие слов 1 + 1 + 1 в угловатое нагромождение; так пишет Белый-Яновский (Бугаев-Гоголь): «черные штрихи день, утро, вечер в волне воздушной купаются, юлят, шныряют ..., взвиваются, падают, режут небо: и режут, жгут воздух, скербут, сверлят (Серебряный! Голубы!)» (Belyj 1934: 298)

Während Brjusov seine Prototypen in eine Art Puškinschen klassischen Satz nach dem Schema 1 + 1 + 1 übersetzt (die reale Figur in die Kunstfigur), ist Belyjs Kunstfigur ein „unebener, chaotischer Haufen“. Brjusov übersetzt aus dem Leben in die Kunst (und umgekehrt), Belyj transformiert das Leben in die Kunst.

Von der Schöpfung wird in *Serebrjanyj golub'* erzählt, und zugleich werden reale Menschen – durch Transformation – in Kunstfiguren verwandelt, d.h. Leben wird in Literatur transformiert. Der Unterschied zu einem Roman ohne die Dimension des *roman à clef* liegt darin, daß reale Figuren und einzelne Ereignisse Vorbild sind, und der Unterschied zu Brjusovs virtuellem Roman ist darin begründet, daß *Serebrjanyj golub'* ein Roman ist, der das Leben, wenngleich in stark verfremdeter Form, abbildet und nicht produziert. Der Text geht, im Vergleich zum Leben,<sup>34</sup> zu Ende. Zu diesem Zweck setzt der Autor, der sein Schreiben als therapeutische Verarbeitung seiner Biographie begreift, intertextuelle Verfahren ein, jene der Verschiebung und Verdichtung, der Transformation, Ursurpation, Tropik auf paradigmatischer und syntagmatischer Ebene.

In *Serebrjanyj golub'*, wie schon in *Ognennyj angel*, avanciert die Dreiecksgeschichte zum zentralen narrativen Faden;<sup>35</sup> der Tischler Kudejarov entwirft den Plan, seine Geliebte Matrena von dem dekadenten Dichter Petr Dar'jal'skij schwängern zu lassen, damit der neue Messias geboren wird. Die Dreiecksgeschichte zwischen Blok, Belyj und Ljubov' Dmitrievna bildet das Paradigma, das

<sup>34</sup> Ich meine in diesem Fall speziell Belyjs Leben, das mit dem Romanende keineswegs zu Ende war.

<sup>35</sup> Daniela Rippl, die symbolistisches Lebenschaffen aus der Perspektive von Gender und Eros untersucht, sieht *Serebrjanyj golub'* als Fortsetzung der „ödpalen Ausgangssituation“ (D. Rippl 1999: 117), die in Belyjs Biographie gegeben war.

im Roman transformiert wird: Ljubov' Dmitrievnas Assoziation mit Sophia entspricht der mystischen Rolle, die hier Matrena zugewiesen wird; zwischen Blok und seiner Frau gibt es, wie zwischen Kudejarov und Matrena, keine sexuelle Beziehung mehr, wobei die komplizierte Psychopathologie der Blok-Ehe im Roman in eine altersbedingte Schwäche transformiert wird; wenngleich Blok Ljubov' nicht – wie Kudejarov – aktiv in die Rolle der Geliebten gedrängt hat, läßt er sie doch gewähren;<sup>36</sup> und Kudejarovs Plan scheitert wie der Belyjs – Matrena wird nicht schwanger, Ljubov' Dmitrievna verläßt ihren Mann nicht. Das Opfer ist der Dritte, der – so Belyjs Sicht – verführt wurde: Dar'jal'skij bzw. Belyj. Anders als in *Ognennyj angel* liegt der Dreiecksgeschichte im Roman jedoch nicht nur dieser eine Lebenstext zugrunde, sondern es läßt sich ein Paradigma weiterer Lebenstexte eröffnen, die in den Text eingehen, so das Liebesdreieck zwischen Belyj, Brjusov und Nina Petrovskaja<sup>37</sup> sowie Sergej Solov'evs Beziehung zu einem Bauernmädchen. Bloks Tante M. A. Beketova schreibt am 24. August 1906 in ihr Tagebuch: «Сережа женится на крестьянке, поссорился с бабушкой и со всеми своими и революционер» (Kotrelev/Timenčik 1983:618).<sup>38</sup> In diesem Satz sind verschiedene Elemente von *Serebrjanyj golub'* vorformuliert: Dar'jal'skijs Beziehung zu Matrena, sein Streit mit Katja und ihrer Familie, speziell mit ihrer Großmutter. Durch die vielfachen Lebens-Prätexte erscheint *Serebrjanyj golub'* als der – vorläufig – letzte Text einer Reihe. Dabei lassen sich die Lebens-Prätexte durch literarische Prätexte ergänzen: Aleksandr Bloks Held German in seinem Drama *Pesnja sud'by* (1908) verläßt seine Frau, um das Volk und seine Naturelemente zu finden und gerät dabei an Faina als Verkörperung Rußlands. Da German *alter ego* Bloks ist, seine Frau Elena die Vertextung von Ljubov' Dmitrievna und Faina die der Schauspielerin Natal'ja Volochova, mit der Blok 1907, 1908 romantisch verbandelt war, läßt sich eine somaintertextuelle Kette aufmachen, die reale und fiktive Figuren gleichermaßen umfaßt: Blok – German – Sergej Solov'ev – Belyj – Dar'jal'skij; Ljubov' Dmitrievna – Elena – Sergej Solov'evs Bauernmädchen – Nina Petrovskaja – Matrena; Blok – Brjusov – Kudejarov. Bei diesen Figuren-Ketten handelt es sich weniger um temporal oder kausal verlaufende Reihungen als um Kreise, die einander bis-

<sup>36</sup> „Ljubov' herself, still angry more than thirty years after the event, wrote that Blok ‚wouldn't have opened his mouth' to stop her going, ‚... or if he had it would only have been to taunt me, coldly and cruelly as only he knew how, with devastating derision, unflattering analyses of my actions, their motives, myself, and my Mendeleyev relatives for good measure.“ (Pyman 1979: 237).

<sup>37</sup> Maria Carlson (1987: 65) liest *Serebrjanyj golub'* als Belyjs Antwort auf Brjusovs *Ognennyj angel*.

<sup>38</sup> Den Hinweis auf diese Notiz verdanke ich Lavrov (1995: 288), der Sergej Solov'ev als den zentralen Prototyp für Dar'jal'skij sieht (so auch in seinem Aufsatz, Lavrov 1994).

weißen überschneiden und Schnittmengen ergeben, wie im Fall Bloks, der einmal als Prototyp für Dar'jal'skij, aus einer anderen Perspektive hingegen als Vorläufer von Kudejarov gesehen werden kann. Nicht immer gehen die Freunde des Autors, die eine Vertextung erfahren, unbeschadet aus dieser hervor. So wie Dorothea Veit aufgrund ihrer Vertextung in *Lucinde* „heiß und wieder kalt ums Herz“ wurde, weil „das Innerste so herausgeredet“ wurde, so reagieren auch Belyjs zu Kunstfiguren gewordene Gefährten mit Schrecken. Sergej Solov'ev, der einzelne Kapitel von *Serebrjanyj golub'* las, während sie noch in Arbeit waren, schreibt an Belyj:

Милый Боря, буду говорить откровенно и кратко. Не чувствуешь ли ты, что один из кругов замкнулся? Что-то между нами стало тяжело и душно. Все это можно назвать одним словом "Серебряный голубь". После последних страниц, которые ты мне читал, я окончательно не могу, не изменяя делу всей моей жизни, *быть внутренне с тобою*. Надеюсь, что это пройдет, и мы начнем опять описывать новый круг, как не раз бывало. Но это возможно только за пределами «Голубя». (zit. nach Lavrov 1994:109)<sup>39</sup>

Ähnlich irritiert reagierte Ljubov' Dmitrievna, allerdings nicht auf *Serebrjanyj golub'*, sondern auf die dem Roman als Prätext vorausgehende Erzählung *Kust*, die die Dreiecksbeziehung vor dem Roman und auf noch explizitere Weise verarbeitete.<sup>40</sup>

Die *histoire* des Textes enthüllt also palimpsestartig mehrere Schichten, die in die Dreier- und Viererbeziehungen des Romans transformiert werden und in einer Similaritäts-Beziehung zu ihnen stehen: Blok – Belyj – Ljubov' Dmitrievna / Belyj – Brjusov – Nina Petrovskaja / Pierrot – Harlekin – Colombina<sup>41</sup> / Sergej Solov'ev – die bäuerliche Braut. Neben dieser paradigmatischen Soma-Intertextualität ist der Text zudem mit Belyjs Zeitgenossen bevölkert, wobei viele der Romanfiguren Kompositfiguren sind, d. h. in ihnen konzentrieren sich die Züge verschiedener Prä-Figuren. Dabei laufen die Fabel und die Figuren zum Teil auseinander; so geht Solov'evs bäuerliche Geliebte zwar als Teil der Fabel in den Roman ein (die reale bäuerliche Geliebte als Vorlage für Matrena im Roman), nicht aber als Vorlage für die Figurenkonzeption, die sich aus anderen realen Prototypen zusammensetzt. Belyj selbst liefert den Schlüssel zum Text, indem er in der Berliner Fassung seiner Memoiren von 1922/23 eine Art *Who's Who* auflistet:

<sup>39</sup> Belyj selbst führte Solov'evs Verstimmung nicht darauf zurück, daß er ihn vertextete, sondern auf ihre unterschiedliche Einstellung zu Fragen der Theosophie und okkulten Wissens (Lavrov 1994: 109).

<sup>40</sup> Zur Intertextualität zwischen *Kust* und *Serebrjanyj golub'* s. Toporov (1993).

<sup>41</sup> Das Liebesdreieck aus Bloks Drama *Balagančik* von 1906, das die Rivalität zwischen Blok und Belyj in bezug auf Ljubov' Dmitrievna in Form der *commedia dell'arte* thematisiert.

Все типы «Голубя» складывались из разных штрихов очень многих людей, мною виданных в жизни, – в несуществующих сочетаниях; фабула – чистая выдумка; если бы я рассказал, кто служил бессознательно моделью, то мне – удивились бы: ряд штрихов у Дарьяльского списан с С.М. Соловьева – эпохи 906 года; идеология – повесть идеологии Соловьева (периода 906 года) с моею теорией ценности; странно: столяр Кудеяров есть повесть: своеобразное преломление черточек одного надоврожинского столяра с М.А. Эртелем и ... с Д.С. Мережковским; одна половина лица говорит «я вот уж как», другая – «что, съел?» это Эртель, и «долгоносик», порой становящийся транспарантом, через которого «прет» (лейт-мотив одержания), есть Мережковский с его бессознательным революционно-сектантским (мета-физическим только) хлыстовством; идейную повесть из «Эртеля-Мережковского» я распясал бытовыми штрихами действительного столяра; странно: в Аннушке-Голубятне вполне бессознательно отразился один только штрих, но действительный, Н.А. Тургеневой (лейт-мотив бедно-гибельной, грустной сестрицы), и это открыл мне Сережа; Матрена – сложнейшая повесть из нескольких лиц: баба Тульской губернии (больше животная и рабая, с глазами косящими), Любовь Дмитриевна (глаза – Океан-море-синее, грусть, молитвы, обостренное любопытство, дерзание), Поля (прислуга Эмилия Карлыча Метнера – из-под Подсолнечной: странно – из Боблова – то есть деревни имени Менделеевых); Поля нужна была мне как модель; и порой отпраплялся я летом из Дедова к Метнерам, чтоб рисовать – от природы (то лейт-мотив – солнечности), сам сначала не понял, что Поля – модель, пока Метнер, которому читывал я ряд набросков, смеясь, мне сказал:

– «Да ведь это же – Поля» ...

Потом уж сознательно ездил я: делать эскизы с природы [...]

До конца мною измышленная фигура ... – купец Еропегин; и местности «Голубя» частью – описаны [...]

(Ms., zitiert nach Lavrov 1994: 94f.)

Dar'jal'skij und sein Doppelgänger Kudejarov sind aber nicht nur Kopien von Originalen aus dem realen Leben, zugleich sind sie kulturologische Größen, denn sie bilden ein Doppelgängerpaar, das kulturell und epochenspezifisch festgelegt ist: die Intelligencija und das Volk. Dar'jal'skij, der Dichter, begegnet Kudejarov, dem Tischler. Das Volk ist in dieser kulturologischen Doppelgängerei der Spiegel, in dem die Intelligencija ihr eigenes Ich zu erkennen versucht. Die Intelligencija und das Volk verkörpern eine epochenspezifische Variante von Eigen und Fremd, vom Ich und dem Anderen, wobei das Eigene das Fremde zwar zu appropriieren sucht, sich aber zugleich nach dem Bild des anderen formt, was dazu führt, daß das Ich der Andere wird – *le moi est l'autre* (Rimbaud/Lacan). Archaische Doppelungs- und Zwillingenmythen zeigen und die Psychoanalyse behauptet, daß dieser Versuch, sich seinem Spiegelbild gleichzumachen, immer nur in der Verfehlung münden kann – die angestrebte Vereinigung, die auf die Ganzheit des Subjekts aus ist, bleibt im Bereich des Imaginären verhaftet. Doppelungsgeschichten leben gerade von der Spannung zwischen Ganzheit und Versöhnung auf der einen Seite und Trennung und Unversöhnlichkeit auf der ande-

ren.<sup>42</sup> Dar'jal'skijs Gang ins Volk zeugt von dem Begehren nach Ganzheit, seine Ermordung von der Verfehlung, von der notwendigen Fehllektüre des Anderen, Fremden.

Brjusovs Roman ist in seiner Wirkungsästhetik auf einen virtuellen Raum ausgerichtet, der nicht mehr durch Fiktionssignale begrenzt ist, der interaktiv ist und in dem die außertextuelle Wirklichkeit textgleich wird – das alles gilt, wenn Nina Petrovskaja zu Renata wird und in einem nächsten Schritt Renata aus dem Roman, verkörpert in Nina Petrovskaja, zurück ins Leben tritt. *Serebrjanyj golub'* funktioniert nach einem anderen Muster – der Roman hat das Leben zu Ende geschrieben, Belyj hat sich durch Dar'jal'skijs Tod von einer als Krankheit empfundenen Periode seines Lebens befreit. *Serebrjanyj golub'* ist, anders als *Ognennyj angel*, nicht auf Interaktion ausgerichtet, sondern ist autotelisch auf die Heilung des Autors durch den Text gelenkt.

Damit ist eine Funktion des Schlüsselromans angesprochen, für die *Serebrjanyj golub'* exemplarisch ist: Der Schlüsselroman hat in vielen Fällen eine therapeutische Funktion.<sup>43</sup> Geheilt werden will hier vor allem der Autor des Textes.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Auf dieses Doppelspiel in den Doppelgängereien verweist Lachmann (1990: 465): „Manichäomorphe Strukturen der Unversöhnlichkeit der beiden Prinzipien [d. h.: archaischer Konträrprinzipien] stehen neben Heils- und Erlösungsmythen: Die Wiederholung in der Doppelung garantiert Unsterblichkeit, Wiederkunft des gleichen etc. Beide Modelle, die im literarischen Motiv zusammenwirken, verweisen auf [...] eine irreduzible Archi-Synthesis, die nirgendwo ihren Ort hat.“

<sup>43</sup> Rice (1974) sieht *Serebrjanyj golub'* als einen Roman, der „Geisteskrankheit beschreibt und exorziert“ (301); wie *Peterburg*, das er als „intensely private psychodrama“ benennt, so ist auch *Serebrjanyj golub'* „the same drama of a disturbed young man [...] suffering the terrors of imminent mental breakdown“ (302); Belyjs Prosa insgesamt bezeichnet Rice als „installments of his psycho-linguistic autobiography“ (314).

<sup>44</sup> Das dies keineswegs selbstverständlich ist, zeigt Sylvia Sasse in dem Kapitel über „Heile (!) Texte – Die Inspektionen der Medhermeneuten“ ihrer Dissertation (Sasse 1999). Sie beschreibt eine Geschichte der „Heilung durch den Text“, die von Belyj über Tolstoj, Malevič, Zoščenko, Kabakov, Monastyrskij bis hin zu den Medizinischen Hermeneuten reicht (und im theoretischen Diskurs von Susan Sontag und Deleuze/Guattari eingesetzt wird); und wer geheilt werden soll, ist nicht immer der Autor, sondern, so zum Beispiel bei den Medhermeneuten, der Leser (257, genauer 257-296). In seinem Text *Depression und Literatur* befaßt Pepperštejn sich mit der Beziehung zwischen Krankheit und Lebensgeschichte: „Die Depression, die Fremdbesetzung, so Pepperštejn, ist selbst die Krankheit des Sujets. In der Depression kommt es zum Verlust der linearen Biographie und zu einem Zusammenbruch der ‚autobiographischen Attraktion‘ [...] Will man die autobiographische Attraktion wiederherstellen, muß man dem Leben ein Sujet zurückgeben, sich selbst literarisieren, Literatur in sich hineinlassen, indem man sie sich hineinspritzt. Konkreter gefaßt bedeutet das für Pepperštejn, durch Aufzeichnungen, Tagebücher, Fiktionen, die das Leben verdoppeln, sich in einen schizophrenen Zustand zu überführen“ (Sasse 1999: 271f.). Die Medhermeneuten stehen hier in der Tradition jener Auto-

Die Verfahren gleichen in *Serebrjanyj golub'* jenen des Traums, wie Freud ihn beschrieben hat; die realen Ereignisse werden in der Transformation verdichtet, wie in den Figuren-Kontaminationen, und verschoben, wie in der Übertragung des realen Dreiecks auf die Viererkonstellation Dar'jal'skij – Katja – Kudejarov – Matrena, von der Petersburger und Moskauer Literatenszene auf die Provinz, von den mystischen Anarchisten, gegen die Belyj polemisiert, auf die Chlysten. In *Meždu dvuch revoljucij*, dem dritten Teil seiner Autobiographie, beschreibt Belyj selbst die therapeutische Funktion seines Textes genau:

В романе отразилась и личная нота, мучившая меня весь период: болезненное ощущение «преследования», чувство сетей и ожидание гибели; она – в фабуле в убийстве его при попытке бежать от них; объективировав свою «болезнь» в фабулу, я освободился от нее; может быть, часть «болезни» – театрализация моих состояний [...] «Серебряный голубь» – роман, неудачный во многом, удачен в одном: из него торчит палец, указывающий на пока еще пустое место: но это место скоро займет Распутин. Пять недель, проведенных в Бобровке, видоизменили меня [...]. (Belyj 1990: 316)

Belyj setzt hier seine ‚hysterischen‘ Auftritte im Leben (die „Theatralisierung seiner Zustände“) in direkten Bezug zu seiner Krankheit und zum Romantext, der ihn therapiert; d.h. die Krankheit wird somatisch und textuell ausgelebt.

Der Schlüsselroman impliziert die Aufschlüsselung und damit die Frage, wo sich der Schlüssel zum Text befindet. Dabei unterscheidet die Kryptik des Schlüsselromans sich grundsätzlich von der des kryptogrammatischen Textes, in den die Lösung des Rätsels eingeschrieben ist. Der kryptogrammatische Text funktioniert nach dem Prinzip des „subliminal verbal patterning“ (Jakobson), d. h. die Lösung des Rätsels liegt „anagrammatisch im Text des Rätsels“; die „Sprache selbst [bewerbstelligt] die unbewußte Gestaltung des Textes, indem sie ein Gewebe von Verweisungen herstellt, dessen intrikates Muster manifeste und verborgene Figuren verknüpft“ (Lachmann 1990: 404).<sup>45</sup> Der kryptogrammatische Text ist ein Rätsel, das die Lösung in verstellter Form, als Anagramm, in sich trägt. Der Schlüsselroman funktioniert insofern anders, als der Schlüssel zum Text im wesentlichen außerhalb des Textes liegt, in den Paratexten: in Memoiren, Briefen, literarischen und publizistischen Texten. Soma-intertextuelle Markierungen, wie zum Beispiel Dar'jal'skijs Vorliebe für die Antike, die Vjačeslav Ivanov evoziert, ergänzen die Aufschlüsselung, die vom Autor und den Zeitgenossen selbst geliefert werden. Dabei erlangt der *literaturnyj byt*, der literarische

---

ren, die sich mit der Rolle der Erzählung für das Leben befassen, verleihen ihr jedoch durch die Einführung der Schizophrenie einen postmodernen Dreh.

<sup>45</sup> Renate Lachmann nimmt Roman Jakobsons Aufsatz *Subliminal Verbal Patterning in Poetry* zum Ausgangspunkt für ihre Interpretation von Dostoevskijs *Slaboe serdce* (Lachmann 1990: 404-439).

Alltag, eine enorme Bedeutung für den Schlüsselroman, denn der Alltag wird im Text zu einem literarischen Faktum. Speziell der symbolistische Roman versucht dann in einem nächsten Schritt, den *byt* durch die Transformation im Text in ein metaphysisches *bytie*, Sein, zu verwandeln. Der Text erscheint so als eine Art Fegefeuer, das der *byt* durchläuft, um gereinigt daraus hervorzugehen.

### Literatur

- Barthes, R. 1990: *Image - Music - Text*. New York. 12. Aufl.
- Beese, H. 1980; Nachwort, in: Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Friedrich Schleiermacher: *Vertraute Briefe über Schlegels 'Lucinde'*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien, 171-199.
- Belinskij, V. G. 1978: Razdelenie poëzii na rody i vidy, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Tom tretij. Stat'i, recenzii, zametki fevral' 1840 - fevral' 1841*. Moskva, 294-350.
- Belyj, A. 1934: *Masterstvo Gogolja*. Moskva, Leningrad. (Reprint Ann Arbor 1982.)
- 1990: *Meždu dvuch revoljucij*. Hrsg. von A. V. Lavrov. Moskva.
- Berdjaev, N. 1988 (1918): Duchi ruskoj revoljucii, in: *Iz glubiny. Sbornik statej o ruskoj intelligencii. /Ohne Ort*, 47-82.
- Blok, A. A. 1960ff.: *Sobranie sočinenij v 8 tomach*. Moskva, Leningrad.
- Bohnet, Ch. 1998: *Der metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs*. München.
- Bräutigam, B. 1986: *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794-1800)*. Paderborn, München, Wien.
- Brjusov, V. 1994: Iz moej žizni. Avtobiografičeskaja i memuar'naja proza. Moskva.
- Burke, P. 1997: Representations of the Self from Petrarch to Descartes, in: Porter, R. (Hg.): *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. London, New York, 17-28.
- Carlson, M. 1987: *The Silver Dove*, in: Malmstad, J. E. (Hg.): *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*. Ithaca, London, 60-95.
- Certeau, M. de 1988: *Kunst des Handelns*. Berlin.
- Chodasevič, Vl. 1997 [1939]: Nekropol', in: ders.: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom četvrtij: Nekropol'*. Vospominanija. Pis'ma. Moskva, 5-184.
- Clark, K. 1981: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago.
- Dischner, G. 1980: Der Traum vom gegliederten Dasein - Zu Friedrich Schlegels 'Lucinde', in: dies.: *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim, 7-36.
- Döring-Smirnov, J. R. 1994: Sektantstvo i literatura, in: Hughes, R. P. / Paperno, I. (Hgg.): *Christianity and the Eastern Slavs. Vol. 2: Russian Culture in Modern Times*. Berkeley, 191-200.
- Ginzburg, L. 1991 [1971]: *On Psychological Prose*. Princeton.
- Grešiškin, S. S. / Lavrov, A. V. 1978: Biografičeskije istočniki romana Brjusova *Ognemnyj angel*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* I, 79-107, II, 73-96.
- Greenblatt, S. 1980: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago.
- Grossman, J. D. 1994: Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art, in: Paperno, I. / Grossman, J. D. (Hgg.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 122-150.

- Hörisch, J. 1976: *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*. Frankfurt a. M.
- Kierkegaard, S. 1996: *Entweder – Oder. Teil I und II*. Hrsg. von H. Diem / W. Rest. München. 4. Aufl.
- Kotrelev, N. V. / Timenčik, R. D. 1982 (Hgg.): Blok v nelzdannoj perepiske i dnevnikach sovremennikov (1898-1921), in: *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Kniga tret'ja*. Leningrad, 153-539. (Literaturnoe nasledstvo 92,3)
- Kristeva, J. 1969: Le mot, le dialogue et le roman, in: dies.: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 143-173.
- Lachmann, R. 1990: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.
- Lavrov, A. V. 1994: Dar'jal'skij i Sergej Solov'ev. O biografičeskom podtekste v „Serebrjanom golube“ Andreja Belogo, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 9, 93-110.
- 1995: *Andrej Belyj v 1900-e gody. Žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*. Moskva.
- Lukács, G. 1971: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, Neuwied.
- 1971a: *Die Seele und die Formen. Essays*. Neuwied.
- MacIntyre, A. 1981: *After Virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame.
- Martinez, M. / Scheffel, M. 1999: *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Nietzsche, F. 1984: *Werke*. Hrsg. von K. Schlechta. Frankfurt a. M., Berlin, Wien.
- Paperno, I. 1992: Puškin v žizni čeloveka Serebrjanogo veka, in: Gasparov, B. / Hughes, R. P. / Paperno, I. (Hgg.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 19-51.
- Petrovskaja, N. I. 1976: Iz „Vospominanij“, Hrsg. von Ju. A. Krasovskij, in: *Literaturnoe nasledstvo* 85. Valerij Brjusov. Moskva, 773-789.
- Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij enciklopedičeskij slovar'* 1992. 2 Bde. Moskva. (Reprint einer vorrev. Ausgabe, ohne Ort, ohne Jahr.)
- Pyman, A. 1979: *The Life of Aleksandr Blok. Volume I: The Distant Thunder. 1880-1908*. Oxford, London, New York.
- Remizov, A. 1983: *Učitel' muzyki*. Hrsg. von A. d'Amelija. Paris.
- Rice, J. L. 1974: Andrej Belyj's *Silver Dove*: The Black Depths of Blue Space, or Who Stole the Baroness's Diamonds?, in: Baer, J. T. / Ingham, N. W. (Hgg.): *Mnemozina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarov*. München, 301-316.
- Rippl, D. 1999: *Žiznetvorčestvo oder die Vor-Schrift des Textes. Eine Untersuchung zur Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne*. München.
- Rippl, G. 1998: *Lebentexte. Literarische Selbststilisierungen englischer Frauen in der frühen Neuzeit*. München.
- Rorty, R. 1999: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a. M. 5. Aufl.
- Sasse, S. 1999: *Texte in Aktion. Konzepte textueller Performanz in der subsowjetischen Kultur: Kollektive Aktionen, Vladimir Sorokin, Inspektion Medhermeneutik*. Diss. Konstanz. (erscheint 2002 in München unter dem Titel *Texte in Aktion. Performative Paradoxien zwischen totalitärer Ästhetik und russischer Postmoderne* als Buch)
- Schahadat, Sch. 1998: Truth or Illusion? Auf der Suche nach virtuellen Realitäten in der russischen Kultur. In: *dis.sense* 1. <http://www.uni-konstanz.de/FUF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dis-sense/disshome/htm>
- Schlegel, W. 1964: Über Goethes Meister, in: ders., *Kritische Schriften*. Hrsg. von W. Rasch. München, 452-472. 2. Aufl.
- 1964 a: Brief über den Roman. Ebd., 508-519.



- Shusterman, R. 1994: *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt a. M.
- Smirnov, I. P. (Hg.) 2000: *Hypertext Отчаяние / Сверхмечем Despair*. München.
- Sologub, F. 1991: *Tvorimaja legenda*. 2 Bde. Moskva.
- Thomä, D. 1998: *Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem*. München.
- Toporov, V. N. 1989: O „Krestovyh sestrah“ A. M. Remizova: poézija i pravda. Stat'ja pervaja, in: *Biografija i tvorčestvo v russkoj kul'ture načala XX veka. Blokovskij sbornik IX. Pamjati D. E. Maksimova*. Tartu, 138-158.
- 1993: „Kust“ i „Serebrjanyj golub“ Andreja Belogo: k svjazj tekstov i o predlagaemoj „vneliteraturnoj“ osnove ich, in: *Blokovskij sbornik XII*, Tartu, 91-109.
- Vaginov, K. 1991: *Kozlinaja pesn', Romany*. Hrsg. von S. P. Zalygin. Moskva.
- Zerbst, R. 1982: Kommunikation, in: Ludwig, H.-W. (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen, 41-64.