

BAND 10

1982

FESTSCHRIFT
FÜR
GÜNTHER WYTRZENS
ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Literaturwissenschaft:
Aage A. Hansen-Löve
Sprachwissenschaft:
Tilmann Reuther
Gerhard Neweklowsky

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, Wien

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

I N H A L T

A U F S Ä T Z E

J. HOLTHUSEN (München), Zum Neuverständnis eines vorschnell etablierten Werkstitels: "Proglas svjatogo evangelija" (<i>"Vorrede zum heiligen Evangelium"</i>)	9
G. BIRKPELLNER (Wien-Münster), Materialien zur russischen Literatur- und Geistesgeschichte: Unbekannte Maksim- Grek-Überlieferung	21
J. VINTR (Wien), Barokní česká legenda o svatém Vintří	43
H. A. STAMMLER (Lawrence, Kansas), Glosse zu zwei Baumgedich- ten von Jan Kochanowski und Theodor Däubler	57
S. HAFNER (Graz), Der slowenische Briefsteller von Matija Majar-Ziljski 1850	63
D. GERHARDT (Hamburg), Tjutčev als Duellant	79
R. NEUHÄUSER (Klagenfurt), Zur Frage des literarischen Biedermeier in Rußland (Die Literatur der fünfziger Jahre)	111
E. MARKSTEIN (Wien / Graz), Auf der Suche nach dem deutschen Onegin	137
M. DROZDA (Praha), Povestvovatel'naja struktura "Kapitanskoj dočki"	151
W. SCHMID (Hamburg), Diegetische Realisierung von Sprich- wörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins "Povesti Belkina"	163
A. A. HANSEN-LÖVE (Wien), Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten	197
A. FLAKER (Zagreb), Babel' i Malevič. Sopotstavlenie	253
H. LAMPL (Wien), Remizovs Petersburger Jahre. Materialien zur Biographie	271
E. MNACAKANOVA (Wien), O roli detskogo vospominanija v psi- chologii chudožestvennogo tvorčestva (na primere prozy Mariny Cvetaevoj i dvuch otryvkov iz romana F. M. Dosto- evskogo "Brat'ja Karamazovy")	325
R. ZIEGLER (Wien), Die Modellierung des dramatischen Raumes in Daniil Charms' "Architekt" (1. Teil)	351
Chr. HANSEN-LÖVE (Wien), Variationen zu Vítězslav Nezvals Gedicht "Smutěční hrana za Otokara Březinu"	365
Z. KONSTANTINOVIC (Innsbruck), Krlježa und der Expressionismus	387
Chr. ENGEL (Innsbruck), Das Problem der Entfremdung in der sowjetischen Prosa der "entfremdeten jungen Genera- tion" (1955-1967)	399

TEXTE UND MATERIALIEN

- Pis'ma A.M.Remizova k V.F.Markovu. Publikacija V.F.Markova 429
- L.FLEJŠMAN (Jerusalem), Neizvestnaja stat'ja Osipa Mandel'stama 451
- F.Ph.INGOLD (Zürich / St.Gallen), Werk statt Leben.
Eine biobibliographische Erkundung über Osip Mandel'stam 461



Günther Wytrzens

Die Herausgeber und Mitarbeiter des "Wiener Slawistischen Almanach" sowie insbesondere die Autoren der Beiträge widmen diesen Band Professor Dr. Günther Wytrzens zu seinem sechzigsten Geburtstag.

Professor Wytrzens ist seit 1963 Ordinarius am Institut für Slawistik der Universität Wien, wo er in Lehre und Forschung den Bereich der slawischen Literaturwissenschaft betreut. Er gehört zu jenen selten gewordenen Slawisten, die sich mit allen slawischen Literaturen in ihrer gesamten historischen Ausdehnung befassen. Besondere Schwerpunkte seiner reichen Forschungstätigkeit sind die russische und die polnische Literatur, vergleichende slawische Literaturwissenschaft (besonders die Literaturbeziehungen innerhalb der österreichischen Monarchie), die Bibliographie der slawischen Literaturwissenschaft.

In seiner intensiven Lehrtätigkeit hat Professor Wytrzens eine ganze Slawistengeneration nicht nur mit Wissen, sondern auch Begeisterung für ihr Fach erfüllt. Er hat es verstanden, seinen Hörern und Mitarbeitern einen Rahmen zu bieten, in dem sie ihre wissenschaftlichen Interessen frei entfalten konnten, ohne dabei die Orientierung am hohen Anspruch unseres Faches aus den Augen zu verlieren. Professor Wytrzens verbindet höchste wissenschaftliche Kompetenz mit außerordentlicher Hilfsbereitschaft und menschlicher Wärme.

Nur in dieser Atmosphäre war es auch möglich, an unserem Institut vor einigen Jahren diese Zeitschrift ins Leben zu rufen. Von Beginn an ist Professor Wytrzens ihrer Entwicklung mit grossem Wohlwollen gegenübergestanden und ist zu einem Zeitpunkt, als der "Almanach" noch in seinen Anfängen steckte, als einer ihrer ersten Autoren hervorgetreten.

Wir wünschen dem Jubilar ganz herzlich Glück und Gesundheit für viele erfolgreiche und freudvolle Jahre und verbinden mit diesem Wunsch den Dank für all seine wissenschaftlichen und menschlichen Verdienste.

Eine ausführliche Würdigung von Leben und Werk ist in dem gleichzeitig erscheinenden Band 28 (1982) des "Wiener Slavistischen Jahrbuchs" enthalten.

VIRO MAXIME HONORABILI
PHILOSOPHIAE DOCTORI
G U N T H E R O W Y T R Z E N S
IN UNIVERSITATE VINDOBONENSI
STUDIORUM SLAVICORUM
PROFESSORI ORDINARIO
SALUTEM

*Gunthero Wytrzens citharae canorae,
Barbitos, cornu, lyra ludibunda
Et chori dulces modulate cantus,
Carmina digna!*

*Debitas grates graciles Camenae
Offerant artis propriae magistro,
Qui stilo forti pia litterarum
Excolit arva.*

*Gaudeat nato regio paterna
Nunc ovans felixque Silesia alma,
Laudet extolletque maritum amandum
Austria coniunx.*

*Slavicae terrae resonante plausu,
Slavicae gentes celebrate amicum:
Mundo et Europae reserat docendo
Abdita vestra.*

*Orbis et caeli Moderator aequus
Det tibi vitam sine labe longam,
Ver suum mittat gelidis diebus,
Protegat horas!*

*Eoec sinceri veniunt sodales,
Porrigunt laeti lepidum libellum;
Sit tibi gratus: folia atque flores
Continet amplos!*

Franciscus Venceslaus Mareš
Vindobonensis

Stropha Sapphica:

- - - | - || - - - | - - -

vel:

- - - | - - || - - - | - - -

in fine:

- - - } - -

N.B. Si syllabâ media verbi *Gunthëro* vocalem a brevem habere non vis, commuta hoc nomen vocabulo *Lāmāchō* (*Lamacho Wytrensens...*); hoc enim modo Ruedigerus Schmitt *Guntherum* in linguam Latinam transfert: Gunt-(h)er/Günt-(h)er = Lāmachus (forma ex *Λᾶό-μαχος* orta).

Johannes HOLTHUSEN (München)

ZUM NEUVERSTÄNDNIS EINES VORSCHNELL ETABLIERTEN WERKTITELS:
"PROGLAS SVJATOGO EVANGELIJA" ("VORREDE ZUM HEILIGEN EVANGELIUM")

Seit dem Jahr 1858 ist der slavistischen Forschung eine "Vorrede" zur Evangelienübersetzung bekannt, deren Ursprung und deren Sinn bis in die neueste Zeit ziemlich kontrovers beurteilt worden sind.¹ Einig ist sich die Forschung nur darüber geworden, daß es sich bei dieser "Vorrede" ganz offensichtlich um einen versifizierten Text handelt, d.h. um eine rhetorisch und rhythmisch einheitlich durchgestaltete Rede in Versen, um eine "versifizierte Homilie".²

Die Forschungsgeschichte um dieses Werk soll und kann hier nicht noch einmal von Anfang an resümiert werden, doch fällt bei der Behandlung dieses Werkes auf, daß es in der Regel unter einem Titel zitiert wird, der mit dem Anfang des Textes identisch ist, aber der gar nicht das heißen kann, was er als Titel faktisch bedeuten soll, nämlich "Vorrede", "Vorgesang": "Proglas svjatogo evangelija"³ oder verkürzt "Proglas"⁴ bzw. "Proglasie"⁵. Auch R.Nahtigal, der im Übrigen die Bedeutung des Ausdrucks "Proglas" einer eingehenden und weiterführenden Kritik unterzogen hat (1943), hält bei seinem Rekonstruktionsversuch an dem eingebürgerten Titel "Proglas k sv. evangeliju", "pesnitev Proglas"⁶ fest. André Vaillant schließlich, der 1956 eine in etlichen Punkten abweichende Rekonstruktion angeboten hat, ist ebenfalls überzeugt gewesen, in dem Anfangsvers der "Vorrede" den Werktitel vor sich zu haben, den er aber nach der isolierten Überlieferung in einem russ.-ksl. Fragment, wo "Priglasъ" zu lesen ist⁷, in "Priglasie" emendiert hat: "Priglasie svętuumu jevangēliju"⁸.

Betrachten wir zunächst den Textanfang, wie er in den zuverlässigeren und älteren Handschriften serbischer Provenienz überliefert ist. Wir übernehmen dabei nach dem Beispiel von J. Ivanov, P.Lavrov und R.Nahtigal den ältesten serbisch-kirchenslavischen Text nach der Handschrift des Tetraevangeliums vom Kloster Chilandar (mutmaßlich noch aus dem 13. Jh.) und fügen im Anschluß daran die bei Lavrov und bei Nahtigal verzeichneten

Varianten des entscheidenden ersten Verses hinzu. Hervorgehoben sei hier schon, daß alle drei serbischen Handschriften neben dem Text noch eine gleichlautende Überschrift aufweisen, die nicht nur die Diskussion über die Verfasserfrage in Gang gebracht hat, sondern die auch für die Gattung "Rede" recht eindeutig bürgt:

Blženago učitelja našego Konstantina filosafo slovo.

(Nahtigal 1943, 81)

Der eigentliche Text folgt hier nach der neueren Tradition in Verse gegliedert, wie ihn Nahtigal (a.a.O.) wiedergibt:

1. Proglas' jest' stgo jeđilija.
2. jakože p̄r̄oci prorekli sut' preže.^d
3. chs' gredet' jezyki s'brati.
4. svēt' bo jest' vsemu miru.
5. rēše bo oni slēpii prozret'.
6. glusii uslyšet' slovo bukov'noje.

Für Proglas' ist in der Chludov-Hs. (zu den Hss. vgl. Anm.1) Proglasyje verzeichnet, und das Wort jest' ist ausgefallen. Hier wäre ein Lesefehler durchaus denkbar, um so mehr, als in der Hilferding-Hs. das Wort jest' mit superskribiertem s zu finden ist: "Proglas' jēs" (Sobolevskij 1910, 19). In der russ.-ksl. Handschrift der Troitse-Sergieva Lavra (mutmaßlich aus dem 16. Jh.), die von A.Sobolevskij erstmalig im Jahre 1900 herausgegeben wurde, lautet diese Stelle allerdings noch ganz anders:

Priglasъ jesm' svjatomu evangeliju. (Lavrov 1930, 198)

Da diese Handschrift auch sonst Abweichungen und Zusätze aufweist, und da sie jedenfalls beträchtlich jünger ist als die serbischen Versionen, ist man sicher nicht von vornherein genötigt, diesen abweichenden Text zur Rekonstruktion heranzuziehen, wie dies sowohl Nahtigal als auch Vaillant getan haben. In ihrer Not, den Text (oder wie sie glaubten - den Titel des ganzen Werkes) zu verstehen, sind beide (wenn auch in wiederum voneinander abweichender Weise) dem russischen Text partiell gefolgt. Nahtigal hat sich für die Rekonstruktion des ersten Verses zu "Proglasъ esm' svētu evan(')geliju:" (1943, 93) entschie-

den, und Vaillant für eine selbständige Überschrift:

Priglasie svētumu jevangeliju. (1956, 10)

Zu diesen Rekonstruktionsversuchen ist zu bemerken, daß "Priglasie" in keiner einzigen Handschrift belegt ist, und daß "Proglasъ esm'" Probleme mit dem Kommunikationsstatus der "Rede" hervorruft. Die prophetische Ich-Rede kann sich schwerlich auf den Autor der Mahnrede beziehen und müßte gewissermaßen als Stimme der Propheten selbst gedacht werden. Schon im zweiten Vers aber werden die Propheten durch die 3. Person (Pl.) eingeführt, so daß diese Lösung ausfällt. Wer aber ist das Subjekt zu esm' ? Es fällt schwer, diese Version für authentisch zu halten, und Nahtigals Argument, "psychologisch" sei nur die Änderung von esm' in est' möglich, keinesfalls aber von est' in esm', bleibt mir unklar (1943, 97).

Aus einer etwas anderen Sicht möchte ich hier den Versuch machen, den zweifach verbürgten serb.-ksl. Text ohne Emendation im Sinne einer eigenen Intention zu deuten. Hierzu wird es allerdings notwendig sein, bisher anscheinend übersehene Kontexte aus der Literatur der Zeit heranzuziehen.

Den Schlüssel zur Lösung bietet das Wort "Proglas" selbst, das man möglicherweise unter dem Einfluß des von Sobolevskij entdeckten russ.-ksl. Fragments, dessen Titel "Predslovie evangel'skoe Kirila" (Lavrov 1930, 198) lautet, als synonymen Begriff im Sinne von "Vorrede" verstanden hat. Hier sei nur auf Ivan Frankos Vorgehen bei der Rekonstruktion und Übersetzung des Textes (Franko 1916) hingewiesen, wo dieser Irrtum ganz offenkundig wird. Franko schreibt: "Für den Titel wähle ich die Form Priglasije svętago jevangelija, die vorausgehende Überschrift lasse ich beiseite..." (1916, 213). In Frankos deutscher Übersetzung wird aber "Proglasije" tatsächlich zur "Vorrede", und die Übersetzung beginnt folgendermaßen:

"Vorrede zum heiligen Evangelium.

1. Wie vormals die Propheten vorausgesagt haben, kommt Christus die Völker zu sammeln, da er das Licht der ganzen Welt ist. 2. Denn sie sprachen: 'Die Blinden werden sehen, die Tauben werden hören das geschriebene Wort..'" (1916, 213)

Wie schon R.Nahtigal (1943, 97) eindeutig klargestellt hat, kommt der Ausdruck Proglasъ in den aksl. Wörterbüchern nicht vor.

Das Wort kann nur als Deverbativum zu *proglasiti* (ankündigen, prophezeien, verkündigen) aufgefaßt werden, und dies entspricht in einer Reihe von hier interessierenden Belegstellen in der Übersetzungsliteratur dem griech. Verbum *προαναφωνεῖν*. Als weitere Synonyme für sloven. *proglás* notiert Nahtigal (1943, 97) aus dem Slovenischen *napoved, oglas, naznanilo, oznanilo*, d.h. Ankündigung, Anmeldung, Anzeige, Kundmachung, Verkündigung usw. Dieser Befund wird vom Serbokroatischen gestützt, wo *prōglās* in der Bedeutung von Proklamation, Kundmachung, Bekanntmachung, Verkündigung, Manifest usw. vorkommt. Gerade aus diesem Grunde muß aber die Eintragung von *proglás* im neuen *Slovník jazyka staroslověnského - Lexicon linguae Palaeoslovenicae*, Lief. 30, Praha 1976, S. 344 mit dem einzigen Beleg aus unserem fraglichen Denkmal (*Progl.*) und der Deutung als "Prolog" (gr. *πρόλογος*, lat. *prologus*) mit äußerster Skepsis aufgenommen werden!

Als wirklich erhellend erweisen sich jedoch in diesem Wörterbuch die Belegstellen für *proglasiti, -glašo, -glasiši* (ebda.), die dem glagolitischen Codex Clozianus und dem kyrillischen Codex Suprasliensis entstammen. Sie deuten nämlich auf eine homiletische Tradition hin, die mit den slavischen Übersetzungen der Predigten des Johannes Chrysostomos in Zusammenhang steht. Die im Wörterbuch angebotenen Übersetzungen für *proglasiti* in diesem Sinn sind: *předpověděti, predskazat'*, voraussagen, *προαναφωνεῖν, praedicere*.

Die erste wichtige Belegstelle, die von Nahtigal (1943, 97) zwar als vorkommend festgehalten, aber nicht im Wortlaut zitiert ist (Cloz. I a, 8), entstammt der Homilia in ramos palmarum des Johannes Chrysostomos und lautet in dem von Antonín Dostál (Clozianus 1959) herangezogenen griechischen Text folgendermaßen: *Καλῶς τοῦτων προαναφώνησεν Ἡσαίας ὁ προφήτης περὶ ὑμῶν λέγων*. (S.109) (Alle Unterstreichungen von mir, J.H.). Die altkirchenslavische Übersetzung im Cloz. hat folgenden Wortlaut:

*dobře ubo sego radi proglasi o vash isai(ě) prorokъ
gl(agol)ę:* (es folgt Jesaja 29, 22-24) (S. 112)

Da die Chrysostomos-Homilie "in ramos palmarum" als Nr. 28 auch im Codex Suprasliensis vertreten ist, lohnt sich ein Blick auf die hier angebotene Übersetzung, die von der Fassung im Clozianus nicht unbeträchtlich abweicht:

Dobrě i o sem' sь iněmi prěžde s'věšta o vašь prorokъ
isaija reky... (Suprasliensis 1904, S. 325, 14-15)

Der Verzicht auf das Verbum proglasiti wird durch die Alliteration prěžde - prorokъ wettgemacht, was auch in Hinblick auf die Verwendung von prěžde in der "Evangelienvorrede" (v. 2) interessant ist. Die "figura etymologica" der griechischen Vorlage προανεφώνησεν - προφήτης scheint aber in der Beziehung prorokъ - reky wieder auf. Wenn M.Vasmer (Etym. Wb. 1953, s.v. gologolit') recht hat, daß eine Verwandtschaftsbeziehung zwischen glasъ und glagolъ besteht, dann ist aber auch in der Übersetzung des Clozianus die "figura etymologica" zu finden!⁹

Ohne jeden Zweifel haben gerade die Chrysostomos-Homilien die slavischen Autoren und Übersetzer in Bulgarien mit der grossen rhetorischen Tradition der griechischen Homiletik in allen ihren großen und kleinen Manifestationen vertraut gemacht. Daß unser Beispiel durchaus paradigmatischen ("topischen") Wert hat, beweist die andere Chrysostomos-Stelle, auf die das Slovník jazyka staroslověnského (1976) s.v. proglasiti hinführt. Es handelt sich hier um die Predigt zu Mariä Verkündigung, deren Übersetzung ebenfalls in den Codex Suprasliensis eingegangen ist, und das Prophetenwort, auf das die Predigt eingeht, entstammt wiederum Jesaja, und zwar dem gleichen 29. Kapitel (v. 11), das uns noch weiter beschäftigen wird. Den griech. Wortlaut entnehme ich dem Slovník (1976, 344) wie folgt: πρόρωθεν ὁ προφήτης προανεφώνησε. Hierzu lautet die slavische Übersetzung (Suprasliensis 1904, S. 246, 29): se bo prorokъ prěžde izdaleče proglasi: (es folgt Jesaja 29, 11 in leichter Paraphrase).

Es kommen hier also wieder jene Lautwiederholungen vor, die auch in der "Evangelienvorrede" zu finden sind. Schon Emil Georgiev (1969) hat auf die Häufigkeit der Anaphora und der Alliteration in diesem Text sehr eindringlich hingewiesen. Er hat dabei auch die Anfangsverse dieser Rede zitiert, ohne aber den ersten Vers dabei zu berücksichtigen:

2 Jako proroci prorekli sьtь prěžde,

3 Christos grędetь języky sьb'rati. (1969, 251)

Georgiev hebt besonders die Wiederholung der Laute "pr" und "r" hervor, ohne jedoch auf die Beziehung zwischen "proglasъ" (im 1. Vers!) und "proroci" (im 2. Vers) sowie "prorekli sьtь"

irgendwie einzugehen. Was das "r" und die "figura etymologica" angeht, so wäre aber sogar der 5. Vers noch von Interesse, wo es ja heißt: rěše bo oni slěpii prozret'.

Als etwas mehr als einen bloßen Zufall sehe ich es an, daß dieser 5. Vers wieder ein Zitat aus dem 29. Jesaja-Kapitel bringt, dieses Mal ist es - leicht paraphrasiert - der Vers 18:

I uslyšat' v' den' onyj glusii slovesa knigi (seja), i iže vo tme i iže vo mgle oči slěpych' uzrjats'. (Biblia 1891, SPb.)

Man vergleiche damit unseren Text:

5 rěše bo oni slepii prozret'.
6 glusii uslyšet' slovo bukov'noe.¹⁰

Wie schon im Fall der Chrysostomos-Homilie "in ramos palmarum" (Jesaja 29, 22-24) handelt es sich hier um eine relativ geläufige Jesaja-Stelle, die in der Lektion am 4. Feiertag der Großen Fasten (Jesaja 29, 13-23) im sog. Fastentridion vorkommt.¹¹ Im Kontext der "Evangelienvorrede" ist es natürlich logisch, daß als Prophet des Evangeliums Jesaja erscheint. So verweist der dritte Vers (Christos grędet' języky s'brati), wie schon seit Georgiev (1938) wiederholt festgestellt wurde, auf Jesaja 66, 18:

i grjadu s'brati vsja narody i jazyki (Biblia 1891)

Dazu gesellt sich für die slavische Tradition die von Georgiev (1938) aus der Konstantin-Vita herbeigezogene Stelle:

Isaia bo ot lica g'nja v'pjet', g'lje: se gredu az' s'brati vsa plemena i vse ezyky... (Lavrov 1930, 59)

Dies sind die Worte, die Konstantin angesichts heidnischer Relikte (Baumverehrung) bei Cherson zu dem Volk von Phul spricht (Kap. XII).

Der Prophet Jesaja geht den Evangelien voran, und die Anordnung in der "Vorrede" ist die, daß der Gedanke des Sammelns der Heiden an den Anfang gestellt ist, aber bereits in der ausdrücklichen Übertragung auf Christus. Des weiteren folgen Aussagen, die sich sowohl beim Propheten Jesaja als auch in den Evangelien finden. Die Lichtsymbolik verbindet sich mit dem Motiv der Blinden, wie z.B. in den Worten des Herrn, der seinen Messias entsendet (Jesaja 42, 16): "Aber die Blinden will ich auf dem Wege leiten, den sie nicht wissen; ich will sie führen

auf den Steigen, die sie nicht kennen; ich will die Finsternis vor ihnen her zum Licht machen..."

Die Formulierung in Vers 4 der "Evangelienvorrede" knüpft allerdings an die Evangelienstelle in Joh. 8, 12 an:

азъ есм' свѣтъ миру (Cod. Zographensis, 1879, 151).

Auf die Tatsache, daß in den Evangelien das Motiv der Blinden und der Tauben aus dem Buch Jesaja weitergetragen wird, braucht hier nur noch am Rande hingewiesen zu werden. Bemerkenswert ist vielleicht die Heilung des Taubstummen im 7. Kapitel des Markus-Evangeliums, das mit den Worten des Evangelisten schließt (v. 37): "Und sie wunderten sich über die Maßen und sprachen: Er hat alles wohl gemacht; die Tauben macht er hörend und die Sprachlosen redend." (Zur Heilung der Blinden vgl. Matthäus 15, 31: "daß sich das Volk verwunderte, da sie sahen, daß die Stummen redeten, die Krüppel gesund waren, die Lahmen gingen, die Blinden sahen...")

Wie wichtig insgesamt die Intertextualität bei der Beurteilung der "Evangelienvorrede" ist, zeigt sich noch an einer anderen viel diskutierten Stelle. Das schon erwähnte russ.-ksl. Fragment weist nämlich vor der Paraphrase nach Jesaja 29, 18 noch einen Einschub auf, der wie folgt lautet:

se sie sbyst'sja v sedmyj věkь sь. rekoša bo oni: slėpii prozrjat', glusi slyšat' slovo knižno. (Lavrov 1930, 198)

Wie seit Ivan Franko (1916, 216) bekannt ist, besteht eine auffällige und interessante Parallele zwischen dem erweiterten Wortlaut dieser russischen Version und der Lobrede auf Kyrill und Method, deren älteste Abschrift sich in dem russischen Uspenskij sbornik des 12.-13. Jh.s¹² findet. Die Parallele ist deswegen auffällig, weil es sich um eine nahezu gleichlautende Paraphrase des Jesaja-Ausspruchs (29, 18) handelt. Das "Zitat" wird in der Lobrede eingeleitet durch die Nennung der lebendigen Kette der Auserwählten: der Propheten, der Märtyrer, der Gerechten und der Lehrer, die sich "in unserer 7. Ära erfüllt" habe:

ježe sę i sьbyst' v .7. věkь naš'. reša bo oni: slėpii proz'ret'. glusii uslyšat' slovo kniž'noje.¹³ (Usp. 1971, S. 199, 110a, 13ff.)

Diese interessante Parallele in der Behandlung von Jesaja 29, 18 läßt die Vermutung nicht abwegig erscheinen, daß einerseits die Lobrede und andererseits die "Evangelienvorrede" in

der gleichen Zeit und zumindest im gleichen Milieu entstanden sind. Daß in der Lobrede ein nachträgliches Echo auf die Vorrede zu den Evangelien zu sehen sei, wie es Nahtigal (1943, 58) vermutet, ist nicht unbedingt zwingend, da man I.Franko darin zustimmen sollte, daß auch die Lobrede "nicht später als in der 1. Hälfte des X. Jahrhunderts" (1916, 216) entstanden sein muß. Eher ist A.Vaillant recht zu geben, daß die russische Hs. die Stelle als mutmaßliche "Kontamination zweier Texte" (1956, 13) übernommen hat, und daß man folglich nicht genötigt ist, den in Nahtigals Rekonstruktion als Vers 5 übernommenen Satz "Se sьbystь sę vь sedmyi věkь s'" (1943, 93) für ursprünglich zur "Vorrede" gehörig zu halten. Gegen diese Meinung Nahtigals hat Vaillant geltend gemacht, daß sich die "Erfüllung im 7. Jahrtausend" in der Lobrede eindeutig auf die Slavenlehrer (učiteleŕ) bezieht, daß sie aber in der Einleitung zum Evangelium "deplaziert" (1956, 13) erscheine.

Wie also ist nun das Wort "Proglasъ" zu verstehen? Ist es nicht die "Voraussage", die "Ankündigung" des Evangeliums, die Jesus selbst, wie es in Lukas 4, 16-21 berichtet wird, aus dem Buch des Jesaja in Nazareth herauslas? Meiner Überzeugung nach kann man den Anfang der Rede nur im Sinne der konkreten Beziehung zwischen Jesaja und Christus verstehen, und so schlage ich folgende Übersetzung vor:

- 1 Es gibt eine Ankündigung des heiligen Evangeliums,
- 2 weil die Propheten zuvor prophezeit haben:
- 3 Christus kommt, die Heiden zu sammeln.
- 4 Denn er ist das Licht der ganzen Welt.
- 5 Sie aber sprachen: die Blinden werden sehen,
- 6 Und die Tauben werden die Worte des Buches hören.

Die Kontexte dieser sechs Verse, die über das Chrysostomos-Homiliar und die Lobrede auf Kyrill und Method auf die Zeit des Zaren Symeon und auf die altbulgarische Literatur im Umkreis dieses Herrschers (gegen oder bald nach 900) weisen, könnten natürlich auch bei der Diskussion der Verfasserfrage von Gewicht sein. In dem Fall, daß man - entsprechend dem Hinweis in der Textüberschrift - mit Hilferding, I.Franko, E.Georgiev, J.Vašica und vielen anderen die "Vorrede" für ein persönliches Werk des Hl.Kyrill-Konstantin hielte¹⁴, müßte man wegen der mehrfachen textlichen

und sprachlich-stilistischen Parallelen in der genannten Epoche eine relativ weite Verbreitung dieses Werks in altbulgarischer Zeit voraussetzen, wofür die Überlieferung keine deutlichen Anhaltspunkte bietet.

André Vaillant hat sich so nachdrücklich wie kein anderer Slavist vor ihm gegen den Versuch ausgesprochen, die "Evangelienvorrede" dem hl. Kyrill (Konstantin) zuzuschreiben. Wie schon die früheren Zweifler an der Kyrill-Hypothese (z.B. Sobolevskij, Jagić¹⁵) ist er überzeugt gewesen, daß die Rede in die Epoche des Presbyter Konstantin zu datieren sei, und daß dieser bulgarische Konstantin mit einiger Wahrscheinlichkeit als Autor anzusehen sei (1956, 24f.). Diese Ansicht scheint mir nach dem oben Dargelegten auf jeden Fall besser fundiert zu sein als die - im übrigen verständliche - Tendenz, dieses schöne alte Denkmal der Literatur der "Großmährischen Epoche" (863-885) zuzuweisen, wie es z.B. Vašica (1966, 26ff.), ohne sich übrigens auf Kyrill als Autor festzulegen, sehr nachdrücklich getan hat.

Wie dem aber auch sei: die Annahme, "Proglas" bzw. "Priglasije" (Vaillant) sei als Werktitel zu verstehen, eine Voraussetzung, die Georgiev und Vaillant noch miteinander geteilt haben, scheint mir auf einem Mißverständnis zu beruhen, und dieser Titel hat die Anwartschaft darauf, in die Reihe der Pseudotitel gestellt zu werden.¹⁶

Da solche Titel, wenn sie erst einmal leben, nach eigenem Recht und Gesetz fortexistieren, sollte man nicht versuchen, ihnen das Lebensrecht zu nehmen. Unbedingt müssen aber künftige Rekonstruktionen dieses "Slovo" davon ausgehen, daß auch die ersten Verse bereits eine eigene Sinneinheit bilden, die durch die Abtrennung des ersten Verses zerstört wird.

A n m e r k u n g e n

1. Über die Forschungsgeschichte orientieren umfassend: I.FRANKO, "Kleine Beiträge zur Geschichte der kirchenslavischen Literatur, II, Vorrede zum Evangelium", in: *AfslPh* 36, 1916, S. 201-222; E.GEORGIEV, *Dva proizvedenija na sv. Kirila*, Sofija 1938 (*Studia historico-philologica Serdicensia*, Suppl. vol. II.); R.NAHTIGAL, "Rekonstrukcija treh starocerkvenoslovanskih izvornih pesnitev", in: *Razprave* I, 2, *Akademia znanosti in umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred*, 1943, S. 76-122. Erhalten ist das Denkmal in drei

Handschriften serbischer Provenienz und (teilweise) in einer russischen Handschrift: 1) Hs. aus Peć (sog. Hilferdinger-Hs.), herausg. von I.I.SREZNEVSKIJ, 1858; 2) Hs. vom Athoskloster Chilandar, kritisch herausg. von Jord. IVANOV, 1908 (21931); 3) Hs. aus der Sammlung Chludov (sog. Chludov-Hs.), herausg. von A.POPOV, 1872; 4) Hs. der Troice-Sergieva Lavra, herausg. von A.I.SOBOLEVSKIJ, 1900.

2. A.VAILLANT (1956), S. 24.
3. So bei P.LAVROV (1930), S. 196. - E.GEORGIEV (1938, 12) rekonstruiert dementsprechend gegen die handschriftliche Überlieferung Vers 1 als Überschrift in der Form des folgenden Zwölf-silblers:
"Proglasъ svetajego [Zäsur nach der 7. Silbe] evangelija".
4. Z.B. J.VAŠICA (1966), S. 26 ("Proglas neboli předzpěv ke čtyřem evangelijm").
5. So bei I.FRANKO (1916), S. 203.
6. R.NAHTIGAL (1943), S. 97.
7. Nach der unter Ziffer 4) in unserer Anm. 1 genannten Hs.
8. Vgl. die Rekonstruktion von A.VAILLANT (1956), S. 10, und seine franz. Übersetzung (als Werkstitel): *Préface au saint Évangile*, S. 21.
9. A.MARGULIÉS (1927) ist der Ansicht gewesen, daß der Clozianus den "größeren symeonischen Homiliarien" noch näher steht als der Codex Suprasliensis in seiner "späteren" Fassung, die "durch mehrere Hände gegangen sein" dürfte (S. 244).
10. Zu der Fassung "slovo bukov'noe" vgl. Anm. 13.
11. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Hans-Joachim Härtel, München. Die aus der Lavra des Kiever Höhlenklosters (19.Jh.) stammenden Fastentriodien weisen den gleichen Wortlaut auf wie die russ.-ksl. Bibel der Zeit. Überprüft wurde dies an den Ausgaben *Triodion svest' Tripěsnec'*, Blatt 227, Kievo-Pečerskaja Lavra 1864 und 1880.
12. Es handelt sich hier um das "Slovo pochval'no na paměť s̄tyma i přeslav'nyma učitelema slověn'sku jazyku s̄tvor'šomu pismeny jemu prelož'šema novyj i vetšchyj zakonъ vъ jazykъ ichъ blaženomu kurilu i archieps̄pu panon'sku i mefodiju".
Vgl. die kritische Ausgabe dieser Hs. (Usp. 1971), S. 198 ff.
13. Die einzige Abweichung gegenüber der "Evangelienvorrede" ist die Verwendung des Wortes "kniz'noje" statt "bukov'noje". Dieser Wechsel ist nicht sehr aussagekräftig, und R.NAHTIGAL (1943, 99) hat die Ausdrücke "knigy" und "bukvy" für "unzuverlässige alte Dubletten" gehalten. Der zugrundeliegende Text aus der Septuaginta ist: καὶ ἀκούσονται ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ κωφοὶ λόγους βιβλίου,... In diesem Zusammenhang muß auch darauf hingewiesen werden, daß die bisher anscheinend unbeachtet gebliebene Jesajastelle (29, 18) noch einen anderen Topos aus der Zeit der "Slavenmission" begründet hat, den E.GEORGIEV (1938, 84) allein mit Jesaja 35, 5-6 belegt ("Alsdann werden der Blinden Augen aufgetan werden, und der Tauben Ohren werden

geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen springen wie ein Hirsch, und der Stummen Zunge wird Lob sagen"). Der Topos begegnet am Anfang des 15. Kapitels im "Žitie Konstantina" und ist mit dem Beginn der Lehrtätigkeit in Mähren verknüpft:

I otverzošasę po proroč'skomu slovesi uši gluchychъ uslyšati knižnaja slovesa, i jazykъ jasny byst' gugnivymъ.
(LAVROV 28)

Daß es sich hier um eine Kontamination von Jesaja 29, 18 und 35, 5-6 handelt, wird noch deutlicher in der Version der alt-russischen Povest' vremennyh let, wo zum Jahr 988 die kirchliche Bildungsarbeit Vladimirs des Heiligen in folgender Weise gewürdigt wird (als Hinweis könnte dies neu sein):

Sim že razdajanomъ na učen'e knigamъ, sbyst'sja proročestvo na Rus'stěj zemli, glagoljušče: "Vo ony dnii uslyšat' glusii slovesa knižnaja, i jasny budet' jazykъ gugnivych". (Povest' vremennyh let, ed. D.S.LIČAČEV, I, M.-L. 1950, S. 81)

Wie man sieht, lehnt sich das russische Zitat am Anfang (Vo ony dnii...) fast wörtlich an Jesaja 29, 18 an, d.h. es wurde als Zitat verstanden. Der topische Charakter des Ausspruchs legt natürlich andererseits eine direkte Beziehung zur Vita Constantini nahe.

14. Über die in dieser Frage seit langem auseinandergelassenen Meinungen vgl. R.NAHTIGAL (1943), S. 89 ff. und A.VAILLANT (1956), S. 24 f.
15. Vgl. besonders die kritischen Anmerkungen von V.Jagič, die dieser als Herausgeber des "Archiv für slavische Philologie" zu den Ausführungen von I.FRANKO (1916) gemacht hat (ebda., S. 205-207).
16. Ich muß hier noch einmal auf E.GEORGIEV (1938, 12) verweisen, der ausdrücklich vorschlägt, den (zurechtgestutzten) ersten Vers ("Proglasъ svĕtajego jevangelija") als den "eigentlichen Titel" des "Proglas" zu lesen, wie er von Konstantin (Kyrill) gewählt wurde. A.VAILLANT, der auf Georgiev kaum eingeht, und der die Frage der Autorschaft anders löst, hat diese Titelhypothese auf seine Weise nur noch bekräftigt. In seiner Rekonstruktion ist die Überschrift ("Priglasije svĕtumu jevangeliju") vom übrigen Text deutlich abgehoben (1956, 10).

L i t e r a t u r

- | | | |
|------------|------|--|
| Biblia | 1891 | <i>Biblia sirěč' knigi svjaščennago pisanija vetchago i novago zavěta</i> , SPb. |
| Clozianus | 1959 | <i>Clozianus, Staroslověnský hlaholský sborník Tridentský a Innsbrucký</i> , ed. A.Dostál, Praha. |
| Franko, I. | 1916 | "Kleine Beiträge zur Geschichte der kirchenslavischen Literatur, II. Vorrede zum Evangelium, <i>AfsłPh</i> 36 (1. Halbb. ersch. 1915), Berlin. |

- Georgiev, E. 1938 *Dve proizvedenija na sv. Kirila, Sofija.*
1969 *Kiril i Metodij, istinata za svadatelite na bolgarskata i slavjanska pismenost, Sofija.*
- Ivanov, Jordan 1908 "Proglas kým evangelieto", in: *Bolgarski starini iz Makedonija, Sofija* (21931).
- Lavrov, P. 1930 *Materialy po istorii vozniknovenija drevnejšej slavjanskoj pis'mennosti*, Leningrad. (Nachdruck: Slavistic Printings and Reprintings, LXVII, The Hague-Paris 1966).
- Marguliés, A. 1927 *Der altkirchenslavische Codex Suprasliensis, Heidelberg.*
- Nahtigal, R. 1943 "Rekonstrukcija treh starocerkvenoslovanskih izvirnih pesnitev", in: *Razprave I, 2, Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred.*
- Slovník 1976 *Slovník jazyka staroslověnského - Lexicon linguae Palaeoslovenicae, Praha 1966 ff., Lief. 30 (1976).*
- Sobolevskij, A. 1910 *Materialy i issledovantija v oblasti slavjanskoj filologii i archeologii*, SPb.
- Suprasliensis 1904 *Suprasl'skaja rukopis'*, ed. S. Sever'janov, SPb.
- Usp. 1971 *Uspenskijs sbornik XII-XIII vv.*, ed. O.A. Knjazevskaja, V.G. Dem'janov, M.V. Ljapon, Moskva.
- Vaillant A. 1956 "Une poésie vieux-slave: La Préface de l'Évangile", in: *Revue des études slaves* 33, Paris.
- Vašica, J. 1966 *Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha.*

Gerhard BIRKFELLNER (Wien-Münster)

MATERIALIEN ZUR RUSSISCHEN LITERATUR- UND GEISTESGESCHICHTE:
UNBEKANNTE MAKSIM GREK-ÜBERLIEFERUNG

Die Maksim Grek-Forschung hat eine lange und gediegene Tradition:¹ in den letzten zwanzig Jahren allein sind drei äußerst bedeutsame monographisch konzipierte Bausteine der Erkenntnis dieser eigenartigen Erscheinung der moskowitischen Geistesgeschichte des 16. Jahrhunderts und vor allem des ungemein vielschichtigen literarischen und theologischen ("publizistischen" in sowjetischer Diktion) Schaffens Maksim Greks erschienen. Der deutsche Jesuit Bernhard Schultze lieferte, ausgehend von dem an den katholischen Leibarzt des Großfürsten Nikolaus Bülow (Nikolaj Němčin, Bulev) gerichteten, im übrigen von Juraj Križanič in das Lateinische übertragenen "Ersten Traktat gegen die Lateiner", eine erschöpfende Kritik der theologischen Ansichten und Meinungsäußerungen Maksims.² Von keiner anderen Seite wäre eine derartige Darstellung wohl zu erwarten gewesen, wenn nicht von "lateinischer": Das Gesamturteil dieser Monographie ist eindeutig - "Der Historiker ist Maksim Grek gegenüber in einer wesentlich günstigeren Lage als der katholische Theologe. Maksims geschichtliche Bedeutung ist unleugbar ... sein wirklicher Einfluß in Rußland auf Jahrhunderte hin kann nicht geleugnet werden."³ Der Theologe habe es dagegen entschieden schwerer. Schultze findet als das Hauptcharakteristikum des theologischen Strebens Maksim Greks dessen "Streben nach Überlieferungstreue", die besondere geistige Tragik - abgesehen von dem mißlichen Lebensschicksal Maksims - besteht nach Schultze in dem Umstand, daß "der übereifrige Bekämpfer der Häresie und Vorkämpfer für die östliche Orthodoxie im 'Dritten Rom Moskau' der Häresie verdächtigt, bezichtigt und vor Gericht gestellt" wird.⁴ Keine 50 Jahre nach dem Tode Maksims wurde dieser Häretiker in Rußland als Heiliger verehrt (Fest am 21. Jänner, dem Festtag des hl. Maximus des Bekenner-Homologetes). Maksim Grek ist nach Schultze wohl ein gebildeter, keineswegs aber kreativer Theologe; gespalten sieht Schultze auch die Wirksamkeit Maksims auf das russische Geistesleben der Folgezeit - "Durch sein Pochen auf

die griechische Wahrheit in Literatur, in Schrift, Vätern und Überlieferung, wurde Maksim Vorläufer des Patriarchen Nikon und seiner liturgischen Reformen. Dadurch, daß er sich zu eng an den Buchstaben der Überlieferung hielt, wurde er zum Vorläufer der Altgläubigen, die sich ja oft auf ihn berufen (...)."⁵

Eine erste englischsprachige Monographie, historisch und historisch-literarisch angelegt, präsentiert Jack V.Haney:⁶ einen nicht unwesentlichen Aspekt im Zusammenhang mit der Gefangenhaltung Maksims und der bis zu seinem Lebensende verhinderten Rückkehr auf den Heiligen Berg sieht der Autor in dem vermuteten anfänglichen Nebenzweck der Legation Maksims zu den Moskowitern, in einer möglichen Tätigkeit des Athoniten als türkischer Agent!

Für den Historiker bleibt jedenfalls das Phänomen Maksim Grek ein dankbares Spekulationsobjekt: noch ergiebiger aber ist sicherlich die philologische Betätigung im Zusammenhang mit dem überreichen, nicht weniger als 365 Positionen (!) umfassenden schriftstellerischen Schaffen Maksims: die sowjetische Forschung legte in der jüngeren Vergangenheit zwei gründliche Studien zum Schaffen Maksim Greks vor - zunächst die vollständige, akribisch annotierte Werkbibliographie von A.I.Ivanov,⁷ für die man ob ihrer detaillierten Angaben bezüglich der Editionsverhältnisse jeder einzelnen der 365 Positionen dankbar ist und die nicht weniger als 173 Inedita verschiedenen Umfangs ausweist. Die übrige bibliographische Dokumentation (Sekundärliteratur) ist perfekt und vollständig; die Arbeit Ivanovs stellt eine ungemein gediegene Basis für jede weitere Beschäftigung mit dem Schaffen Maksim Greks dar. Die Betonung des "publizistischen" Schaffens - von "Publizistik" im modernen Wortsinn kann man in Zusammenhang der altrussischen Literatur kaum reden - und die Apostrophierung Maksims als Träger humanistischen Gedankengutes cisalpiner Prägung, die Interpretationsversuche, die Maksim Grek als Vertreter einer Renaissancekultur südwesteuropäischer Prägung sehen wollen, sind wohl auch einigen vorrevolutionären Werken über Leben und Schaffen Maksims zu eigen: in der sowjetischen Epoche aber wird diese Problemsicht zum bestimmenden Faktor für die Maksim Grek-Forschung. A.I.Ivanov hängt ihr in dem Vorwort zu seiner Bibliographie ebenso an wie N.V.Sinicyna in der umfangreichen Studie zur handschriftlichen Überlieferungsgeschichte in ihrer

fast unüberschaubaren Vielfalt.⁸ Maksim Grek war allerdings kein Humanist im Stile der italiensichen Renaissancekultur - im Gegensatz zur dominanten sowjetischen Forschungsmeinung -, die er während seines langen Italienaufenthaltes wohl gründlich kennengelernt hatte, noch war er ein Bewunderer des römisch-lateinischen Katholizismus, trotz seines zeitweiligen Aufenthalts in der florentinischen Dominikanerkommunität San Marco. Maksim war vielmehr doch eher ein etwas anachronistisch anmutender Photianer, Antilateiner und echter Byzantiner, dessen Bildungsaufenthalt in Italien letztendlich nur geringe Spuren in seinem späteren Schaffen hinterlassen hat; dazu bleibt zu bedenken, daß Maksim während der Zeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit fernab von den intellektuellen Zentren der damaligen Geisteskultur und auch der theologischen Diskussion, ohne Zugang zu den großen Bibliotheken weitgehend auf sich allein gestellt und isoliert war. Der Verfasser schließt sich in dieser Hinsicht G.Florovskij an, der meinte, daß Maksim Grek "nicht ein Humanist im westlichen Sinn des Wortes, sondern ein byzantinischer Humanist" ist. "Typisch byzantinisch" ist nach Florovskij auch der religiöse Stil Maksims.⁹

Wie dem auch sei: N.V.Sinicyna belegt auf überzeugende Weise die schier unüberschaubare Vielfalt und Vielgestaltigkeit der schriftlichen Maksim Grek-Überlieferung (mit einer Untersuchung auch der ältesten und autographischen Überlieferung seiner Originalschriften wie der Übersetzungen, der zu Lebzeiten des Autors noch zusammengestellten Sborniki) und typisiert die hauptsächlichsten Schriftensammlungen (Ioasafskoe sobranie, Chludovskoe sobranie, Rumjancevskoe sobranie, s.u.).

*

Der Verfasser legt nun eine weitere, unbekannte, in den gängigen Handschriftenkatalogen nicht belegte Wiener Handschrift vor, die offensichtlich lange Zeit ausgelagert, auch in die Beschreibung der Wiener handschriftlichen Slavica A.I.Jacimirskijs nicht eingang gefunden hat.¹⁰

Die insgesamt 66 Stücke umfassende Sammlung von Schriften Maksim Greks befindet sich in einem Sammelband, d.h. in einer nachträglich zu einem zusammengebundenen Handschrift heterogenen Inhalts, von verschiedenen Händen geschrieben.¹¹ Die dem

Corpus der Schriften Maksim Greks vorgelagerten Texte, im besonderen eine vollständige Stoglav-Abschrift, der Sammlung der Fragestellungen, Antworten und Beschlüsse des Stoglavj] sobor des Jahres 1551 (f. 56^x - 155^v), deuten auf eine Kompilation der Maksim-Texte im Altgläubigenmilieu hin: Maksim Grek war unter den Altgläubigen eine stets präzente Autorität, vordergründig wegen seines Strebens nach absoluter Überlieferungstreue und auch wegen einzelner Detailfragen aus dem Zentrum der alt-ritualistischen Polemik (Zwei-Dreifingerkreuz, dreifacher Allelujagesang); der Stoglav wiederum, jenes niemals eigentlich zu verbindlicher kanonistischer Geltung gelangte kanonische Hauptwerk und Hauptereignis der Epoche Ivans IV. Vasil'evič, war seiner gesamten Spiritualität nach, aber auch in zahlreichen Einzelfragen (u.a. der Ikonographie) eine starke Autorität für das gesamte Altgläubigentum. Das russische geistesgeschichtliche Paradoxon besteht darin, daß mit dem Stoglav und seinen Beschlüssen, Formulierungen und Absichtserklärungen in der heftigen Auseinandersetzung zwischen Josifljanentum und der reinen monastischen Spiritualität, den Zavol'žskie starcy, die sich dem letzten Endes obsiegenden Trend in der russischen Kirche entgegensetzten, Gerechtigkeit wiederfahren ist, die kirchengeschichtliche Realität aber dann doch anders verlief. Dem Stoglav-Text vorgelagert ist noch ein Bios des hl. Basileios des Jüngeren des Gregorios Monachos (f. 1^x - 55^k; BHG 264).

Die Maksim Grek-Sammlung (f. 158^x - 393^k) ist mit einer Inhaltsangabe versehen: *Skazanie izvēstno glavamv jaže avto v' knize sei.* (Zunächst ein Versuch auf f. 158^x - 8 [9] Titel umfassend: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10 [11]). Eigentliches und vollständiges Verzeichnis: f. 160^x - 161^x - 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 51 (sic) = recte 52, 53, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 86, 88, 89, 94, 96, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112.

Die Kapitelauswahl ist also aufsteigend numeriert, die Vorlage muß demnach mindestens 112 Titel umfaßt haben (möglicherweise war die Textvorlage ähnlich und verwandt jener insgesamt 115 Kapitel umfassenden Textsammlung, wie sie A.I.Ivanov in diesem Umfang erwähnt;¹² s.u. aber auch noch eine andere Vorlage-

möglichkeit).

Nach N.V.Sinicyna existieren folgende hauptsächlichliche Überlieferungsstränge und -konzepte:¹³

I. *Ioannafskoe sobranie*

Ursprünglich 47 Kapitel, die Wiener Sammlung hat 67 aus 112. Cod. Vind. slav. 162 eröffnet allerdings seine Textabfolge mit demselben Titel wie Sinicyna I: *Ispovědanie pravoslavnyja věry Maksima inoka*; s. auch II (Textinvokation aus begreiflichen Gründen eine Deklaration der Orthodoxie des "Häretikers" Maksim).

II. *Chludovskoe sobranie*

Ursprünglich 73 Kapitel; dazu ein gesonderter "Nikiforovskij vid" mit 95 Kapiteln; "Bucevskij vid" und Verwandtes; ansonsten ist diese Überlieferungstradition bis Kapitel 18 identisch mit I.

III. *Rumjancevskoe sobranie*

Stark gestörte Kapitelfolge im ältesten Text, ursprünglich 130 Kapitel, identisch mit I bis Kapitel 18.

IV. *Eine Textsammlung, veranstaltet vor dem Jahre 1587 (Sobranie do 1587 g.)* 57 Kapitel.

V. *Vermischte Textsammlungen vom Ende des 16. Jahrhunderts (Smešannye sobrania konca XVI v.)*

Starke Verwandtschaft mit I, doch ursprünglich 82 Kapitel (V/1 - *Sobranie vologodskogo archiepiskopa Iony Dumina* 75-81 Kapitel, verwandt mit I; V/2 - *Soloveckoe sobranie* 118 Kapitel; V/3 - *Muzejnoe sobranie*)

VI. *Sinodal'noe sobranie*

112 Kapitel - diese Sammlung könnte der Archetypus unserer Textauswahl sein: insgesamt sind 112 Kapitel tradiert, daneben findet sich in dieser Sammlung eine sekundäre, wahrscheinlich aber primäre, d.h. von der ursprünglichen Vorlage der bei Sinicyna zitierten Handschrift stammende Kapitelnumerierung, vgl. unten die Konkordanztabelle!). (13)

VII. *Troickoe sobranie*

VIII. *Sammlung mit 151 Kapiteln (Sobranie v 151 glavu)*

IX. *Vermischte und ergänzte Sammlungen (Smešannye i dopolnennye sobranija)*

(IX/1 - *Arhivnoe sobranie* 43 Kapitel, verwandt mit II; IX/2 - *Chludovsko-sinodal'noe sobranie*, verwandt mit II; IX/3 - *Starobnjadčeskoe sobranie* 77 Kapitel, verwandt mit V/2)

X. *Textsammlungen, die lediglich in einer Kopie vorhanden sind (Sobranija, sochranjaščiesja v edinstvennom spiske)*

Besondere Auswahlkriterien inhaltlicher Natur lassen sich für die in Cod. Vind. slav. 162 tradierten Texte nicht erkennen, wohl aber einige Textgruppierungen (Sachgebiete): Traktate über Häretiker (Armenier, Lateiner, Ikonoklasmus) und über die Orthodoxie (das authentische Glaubensbekenntnis), gegen Andersgläubige (Mohammedaner und Juden bzw. Judaisanten), Bibellexegese, Kirchenväterkommentare und Patristik, Hagiographisches und Kirchengeschichte, Moralisch-dogmatische Traktate und kerygmatische Auslegungen (über das Mönchtum, Fastenregeln, Verhalten während des Gottesdienstes und Gebetspraxis, über die Sünde der Sodomie und über das richtige Bußverhalten), Fürstenkorrespondenz (Staats- und Gerichtswesen, Staatsmacht und kanonistische Fragen), Kommentare und Erklärungen zu einzelnen Fragen theologischer Natur und Fragen des Ritus, lexikographische Fragen und grammatikalische Probleme, Unterrichtsfragen, über apokryphe Literatur und abergläubische Praktiken (Astrologie), ein Kurztraktat in der Art der einzelnen Stücke des Physiologos, Autobiographisches und Selbstverteidigung gegen den Vorwurf der Bücherfälschung. Die Systematik der Überlieferungstraditionen der Schriften Maksim Greks bei Sinicyna läßt aber den Schluß zu, daß es sich bei dem vorliegenden, noch unbekanntem Text um eine eklektizistische Auswahl handelt, wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach dem Typus VI (*Sinodal'noe sobranie*) vorgelegen hat, dessen eigentliche Kapitelsignierung zwar mit der Überlieferung des Cod. Vind. slav. 162 nicht übereinstimmt: allerdings trägt die Handschrift, von der Sinicyna ausgeht,¹⁴ auch eine weitere Kapitelnumerierung - und diese Kapitelbezeichnungen, die sich wohl auf eine weitere Textsammlung beziehen, stimmen mit der Kapitelnumerierung (und auch mit dem Inhalt der einzelnen Kapitel) unserer Sammlung überein.

Kapitelkonkordanz

Mosq. Synod. 191¹⁵
(in Klammern: sekundäre
Kapitelnumerierung)

Vind. slav. 162

Vorrede	f. 159 ^r
Pinax	f. 160 ^r
1 (-)	3
2 (90)	-
3 (29)	104
4 (87)	-
5 (9)	9
6 (24)	-
7 (28)	28
8 (104)	104
9 (25)	-
10 (48)	48
11 (2)	2
12 (42)	42
13 (1)	1
14 (73)	73
15 (68)	68
16 (86)	86
17 (65)	65
18 (52)	(51 - per errorem !)
19 (15)	-
20 (91)	-
21 (40)	40
22 (81)	81
23 (21)	-
24 (14)	14
25 (45)	45
26 (12)	12
27 (18)	-
28 (10)	10
29 (74)	74
30 (7)	7
31 (-)	-
32 (64)	64
33 (32)	32
34 (89)	89
35 (96)	96
36 (20)	-
37 (101)	-
38 (53)	53
39 (51 sic)	adest, sine numero
40 (69)	69
41 (88)	88
42 (11)	-
43 (49)	-
44 (54)	-
45 (56)	-

46 (13)	-
47 (30)	30
48 (26)	26
49 (57)	-
50 (95)	-
51 (80)	80
52 (43)	43
53 (92)	-
54 (93)	-
55 (4)	4
56 (102)	102
57 (76)	adest
58 (77)	77
59 (94)	94
60 (66)	-
61 (31)	31
62 (41)	-
63 (35)	-
64 (36)	36
65 (70)	70
66 (71)	71
67 (46)	46
68 (47)	47
69 (78)	-
70 (79)	79
71 (5)	-
72 (6)	-
73 (72)	72
74 (27)	27
75 (23)	-
76 (37)	37
77 (38)	38
78 (39)	39
79 (-), his (62)	61, 62
80 (60)	60
81 (61)	61 (sic)
82 (75)	75
83 (67)	-
84 (84)	-
85 (-)	-
86 (34)	-
87 (44)	44
88 (55)	55
89 (93)	-
90 (48)	-
91 (33)	33
92 (63)	-
93 (50)	50
94 (22)	-
95 (19)	-
96 (8)	8
97 (16)	-
98 (17)	-
99 (110)	-

(100 deest)	-
(101 ")	-
(102 ")	-
103 (106)	106
(104 deest)	-
105 (105)	105
105 (92 - sic)	-
106 (97)	-
108 (98)	-
109 (100)	100
110 (59)	-
111 (-)	112
113 (sic)	-

INDEX INCIPITUM ALPHABETICE

Die erste Zahl ist ein einfacher numerus currens, die zweite (kyrillische, dann arabische) ist die Kapitelbezeichnung in Cod. Vind. slav. 162. In Klammern die Werknummer bei A.I.Ivanov, vgl. Anm.7 und die deutsche Übersetzung des Werktitels.

1. .нг. (53) А с небесе нѣсть сослана николиже никомуже. (174 - Beantwortung der Frage, an wen denn eigentlich, so meint einer, der [bewußte] Brief vom Himmel gesandt wurde [Negative Stellungnahme zu dem apokryphen Brief über die Sonntagsheiligung, der in Jerusalem vom Himmel gefallen sein soll])
2. .о. (70) Ар'мен'скому зловѣрию от различныхъ ересей сложеному. (145 - Traktat gegen die Häresie der Armenier)
3. .од. (74) Влаженный чудными пророкъ. и царь богоугоденъ. и предобрый Давидъ. (222 - Traktat über die unaussprechliche göttliche Vorsehung, Gnade und Menschenliebe, dann aber auch über die Wucherei)
4. .мв. (42) Богъ иже всѣхъ содѣтель и Господь. единъ вѣдми сердца чловѣческаа. (122 - Verteidigungsrede über die Korrektur der russischen Bücher, darin auch über jene, die sagen, daß der Leib des Herrn nach der Auferstehung von den Toten nicht beschrieben worden wäre. ["Leser, vernehmt dies mit aufmerksamem Sinn und urteilt gottgefällig, desgleichen auch mit Menschenliebe" - Rechtfertigung Maksims gegen den Vorwurf der Bücherverfälschung])
5. .а. (9) Божественныя рѣчи пророка Исаия глаголющия ступайте людие мои видете в клѣть вашу. (258 - Auslegung des Prophetenwortes: βόδι[τε, λαός μου, εἰσελθε εἰς τὰ ταμίειά σου. [Esaias 26, 20 - Weissagung am Ende der Esaiasapokalypse])
6. .ра. (109) В' голуби вошь. голубь птица проста безлюбива. (361 - über das Wesen der Taube und die Sanftmütigkeit der Seele. Abhandlung in der Art der Physiologostraktate, möglicherweise pseudepigraphische Zuschreibung)

7. .дi. (14) Видѣхъ неразумѣвающихъ глаголетъ божественное слово и истаяхъ. (184 - Adhortationen an den Mönchsstand gerichtet über die Verbesserung des monastischen Lebens und über die besondere Kraft des Großen Mönchskleides)
8. .лэ. (37) Воспой душе божественныхъ апостоль. Петра и Пав'ла. (138 - Enkomiastische Lobrede auf die hl. Apostel Petros und Paulos, gleichzeitig eine Beweisführung gegen die drei Hauptirrtümer der Lateiner)
9. .м. (40) В'скую о злѣшнии и губительныи душамъ чловѣческимъ враже и всяческаго безакония обрѣтателя. (191 - Traktat über die trügerische Art der Träume [Gegen die Traumdeuterei, das Lesen in den Sternen und prognostische Vorhersagen nach dem Vogelflug])
10. .ла. (31) Всѣми богодухновенными писании учими и повелѣваемыи. (149 - Traktat gegen jene, die die Allerreinste Muttergottes schmähen [Verteidigung der Ikonenverehrung, im besonderen auch des Muttergotteskults: gegen die Argumentation Kaiser Konstantinos V. Kopronymos-Гноеименитый])
11. .г. (3) Всяко даяние благо. и всякъ даръ совершено свяшесть сходя. (215 - Sendschreiben aus dem Jahre 1519 an den Großfürsten Vasilij III. Ivanovič, eigentlich als Vorrede zum Kommentierten Psalterion gedacht)
12. .ов. (72) Господь и Богъ. и Спась нашъ. Исусь Христось. к' прочимъ многимъ спасителнымъ завѣщаниемъ. (132 - Traktat Maksim Greks, des Athoniten, gegen die trügerische Schrift des Nikolaj Némčin, darin dieser über die Vereinigung der rechtgläubigen Christen mit den Lateinern schreibt)
13. .i. (10) Добро есть и зело угодно Богу и намъ спасительно аще съ благимъ изволениемъ добр'шимъ должныи наша обѣты. (181 - Belehrung über die Befreiung vom Fastengebot)
14. .ог. (73) Другу возлюблену. Максимъ инокъ радоватися. (121 - Traktat gegen jene, die sich unterfangen, das heilige Glaubensbekenntnis des rechten christlichen Glaubens zu verfälschen)
15. .на. (51) Егдаже в'ходиши в' божественныи сей храмъ.

16. Егдаже в'ходишь в' божественны сей храмъ
(126-127 [das zweite Stück in Cod. Vind. slav. 162 ohne eigene Nummer] - Über die Art und Weise, wie man das heilige Gotteshaus zu betreten hat)
17. .в.і. (12) Еже по нуже велициѣ. и желанию получения.
(mit diesem Incipit keine Nummer bei Ivanov - Belehrung über die Einhaltung von Gelübden)
18. .пи. (88) Ел'маже по твоему апостолскому держателному смире-
мудрию. (263 - Belehrung über die jenseitige Welt und wie wir um die Errettung unserer Seele zu beten haben)
19. .рз. (107) И аще свѣтылы суть оныя постановления. законъ.
(23 - Wort des hl. Basileios, Erzbischof von Kaisareia in Kappadokien, über das Soldatentum)
20. .р. (100) И сосан'на древле славу велию и осидъ и вѣнецъ.
доброхвалень. (338 - Enkomion auf einen wundertätigen alten Märtyrer, dessen Name unbekannt ist)
21. .мз. (46) Иудейское убо зловѣрие. ел'лин'ское нечестие и
латынския ереси. (142 - Traktat und Beweisführung gegen den Trug der Hagarener [Muslime] und den unreinen Hund Mohammed, der diesen ersonnen hat)
22. .чд. (94) Кроткое и тихое и еже къ злобамъ чловѣческимъ
терпѣливое. (129 - Ratschlag für die rechtgläubige Synode der Erzbischöfe [wahrscheinlich um das Jahr 1520] gegen den Juden Isaak, einen Magier, Zauberer und Verführer)
23. .мг. (43) Многа и сами различна прочеть писания христианска
же и сложен'ная вѣшными мудрецы.
(158 - Traktat über den Tatbestand, daß lediglich durch göttliche Vorsehung, nicht durch die Sterne und das Glücksrad, das menschliche Geschick eingerichtet wird)
24. .зд. (64) Многа убо ина суть уподобляющая к небесному
владыцѣ. (217 - Sendschreiben an den rechtgläubigen Zaren und allrussischen Großfürsten Ivan IV. Vasil'evič [Groznyj])
25. .лв. (32) Множество убо телесное. телѣса низлагати.
(216 - Lehrhafte Stücke an die rechtgläubigen Herrschenden [27 Kapitel, an Ivan IV. Vasil'evič gerichtet])

26. .л. (30) Начало премудрости страхъ господень.
(182 - Traktat gegen jene, die [offensichtlich] den Verstand verloren haben und in der abscheulichen und widerlichen Sünde der Sodomie verstrickt sind und über die ewig währenden Höllenqualen)
27. .з. (60) Нелѣпносно пребываемъ душе.
(175 - Traktat über die Buße)
28. [.а.] (1) Не преткновени бываите и Ел'линомъ и Иудеомъ.
(242 - Bekenntnis des rechten Glaubens des Maximos, Mönch vom Heiligen Berge, worin er in Jesu Christo jedwede rechtgläubige geistliche Person und jeden Fürsten darüber unterrichtet, was ein wahrhaftig rechtgläubiger Mönch ist, der in allem den Glauben in seiner Ganzheit, Unabänderlichkeit und Makellosigkeit bekennt)
29. .н. (50) Не тужи ни скор'би ниже тоскуи.
(241 - Diese Schrift stammt vom Verfasser dieses [gesamten] Buchs, da er im Gefängnis eingeschlossen und voller Trübsal war, um sich selber zu trösten und im Leiden zu stärken)
30. .пи. (58) Ни фракинстии уставы сия.
(260 - Erklärungen zu einigen, teilweise weniger gut verständlichen Stellen bei Gregorios Theologos Nazianzenos)
31. .мз. (47) Но елика убо божия благодать свыше наставляючи.
(143 - Zweites Traktat [über die Mohammedaner] an die Rechtgläubigen gerichtet über den gottlosen Hund Mohammed, darin auch zum Teil über das Ende dieser Welt)
32. .и. (8) Нѣбо в' дѣнь убо украшаеа солнечными свѣтъ.
(243 - Sendschreiben an seine Heiligkeit, den Allrussischen Metropolitен Makarij)
33. .кв. (26) Нѣкии ел'линский мудрецъ глаголетъ. видѣхъ гѣло утопленого повержено непогребено.
(172 - Sendschreiben gegen die unsinnige und abscheuliche Dummheit, daß die Bestattung Ertrunkener und Erschlagener Verzögerungen des Wachstums der Feldfrüchte durch Fröste nach sich zieht)
34. .ра. (111) Нѣсть согрѣшающему избѣжати будущаго суда.
(54 - Traktat des Maximos Homologetes [Übersetzung])

35. .не. (55) О нем'же изволиль еси. и глаголашь со мною. реже малых дънехъ. (226 - Lehrstück über die Tatsache, daß heilige Dinge auch dann nicht befleckt werden, wenn sie lange Zeit von Heiden verwaltet werden)
36. .зи. (68) О немъже предваривъ спросить мя еси раскрыти тебѣ силу гайнаго апостолскаго преданія. (315 - Lehrstück über die Bekreuzigung mit dem Kreuzeszeichen)
37. .па. (81) О немъже спрашивало мене и скажу. но отъ гаданія ниже по любопрѣнью. (281 - Über die Taufwasserweihe an Epiphanie)
38. .ки. (28) О ниже по многу твоему смиромудрїю. изволиль и спросиль мя еси. (257 - Erläuterungen zu Teilen des 18. Psalms)
39. .рд. (104) О семь. ови. еже пишуть иконники в' вѣнци спасовѣ (279 - Lehrstück über die Inschrift des Heiligenscheins auf den Erlöserikonen)
40. .за. (61) О чрѣво без' студно и николиже насыщаемо егоже ради иноцы несмыслени поруганіе. (179)
41. О чрѣво бестудно и николиже насыщаемо. (179 - Maksim Grek, der Mönch, über die Unersättlichkeit des Bauches und die unzähligen Laster, deren sich die Mönche schuldig machen)
42. .ча. (96) Огнь присно изжуря червь и плачь непрестаненъ. (176 - Worte der Aufforderung zur Buße)
43. .за. (69) Оно же нѣкихъ суемудреных имже недугуютъ злочестивымъ мудрованіемъ. (292 - Belehrung darüber, daß man nicht auf jene achten soll, die da sagen, daß man nicht weiterhin der Feier der heiligen Liturgie beiwohnen soll, wenn man die Lesung des göttlichen Evangelions versäumt hat)
44. .нв. (52) Первый грѣхъ есть по святому писанію. преступленіе первозданнаго Адама. (253 - Lehrstück über die allererste Sünde der Menschheit)
45. Понеже мнози обходятъ грады и земли (125 - [in Cod. Vind. slav. ohne eigene Nummer] Über die wandernden "Philosophen" [Über Scharlatane, die sich als

Kenner des Griechischen ausgeben)

46. .зе. (65) Понеже нѣкихъ слышать глаголющихъ яко аще праотцы рода нашего. (252 - Lehrstück gegen jene, die da sagen, daß sich das Menschengeschlecht durch fleischliche Vereinigung auch dann weiter vermehren könnte, wenn die Stammeltern nicht gesündigt hätten)
47. .оа. (71) Понеже часто случается вамъ стязатися со христи-яноборцы. (144 - Antworten an die Christenheit gegen die Hagarener [Muslime], die unseren rechten christlichen Glauben schmähen)
48. .ое. (75) Повѣсть нѣкую страшную начиная писанию предати. (229 - Abschreckende und denkwürdige Erzählung [über Paris, seine Universität und die da Studierenden] und über das vollkommene Mönchsleben)
49. .ла. (86) Предание апостолское и отеческое из начала прияхомъ равнѣ списанымъ. (316 - Kleines Traktat über den kirchlichen Brauch des dreimaligen Allelujagesngs und das nachfolgende vierte "Ehre sei Dir, o Gott")
50. .кз. (27) Предъ малыми дѣньми велѣл' ми еси память о тебѣ всегда имѣти. (136 - Sendschreiben Maksims, des Mönchs, an den hochgelehrten Nikolaj Nēmčin)
51. .лг. (33) Прости мя. милосердѣ владыко буди печали и безумиа. (234 - Rede, wie sie der Bischof von Tver' an seine Gemeinde richten sollte, nachdem die Kathedrale, der Bischofssitz und alles Hauswesen, die Stadt selbst und mehrere weitere Kirchen, Höfe und Einwohner selbst verbrannt waren, entzündet durch den Zorn Gottes am 22. Juli des Jahres 8045 [= 1537], wie der Herr selbst darauf antwortet und wie diese Antwort in Furcht und aufrichtigem Glauben aufzunehmen ist. Verfaßt von Maksim, dem Mönch)
52. .д. (4) Прочеть еже ко мнѣ твое послание господине Теодоре Карпе удивихся тобою о словеси. (153 - An Fedor Ivanovič Karpov [gegen die Astrologie])
53. .ме. (45) Рѣци ми иже нестяжению убо хвалитель. (231 - Disput über die mönchliche Lebensweise. Als Disputan-

ten Philoktemon und Aktemon, sozusagen ein Gewinnlüchtiger und ein Uneigennütziger)

54. .в. (2) Свѣдѣтеля вамъ господамъ моимъ предлагаю на душу и совѣсть мою. (123 - Rechtfertigung der Bücherverbesserung, verfaßt von dem unverständigen Mönch Maksim vom Heiligen Berge)
55. .ѡв. (62) Се душе моя окаянная всемъ лѣтъ по многу долготерпѣнню. (233 - Traktat über die Buße, sehr seelennützlich für diejenigen, die dieses gläubig und in aufrichtiger Liebe und mit nüchternem Verstand lesen)
56. .мц. (44) Слава тебѣ пѣблагии Боже отче вседержителю. (mit diesem Incipit keine Nummer bei Ivanov - Danksagung an die Dreifaltigkeit, während der ganzen Weißen Woche zu singen)
57. .др. (103) Слышите слово господне сивове израилеви. (64 - Auszüge aus den Kleinen und Großen Propheten mit ausgewählten Kommentaren Basileios des Großen, Johannes Chrysostomos und Theodoretos [von Kyrros])
58. .лз. (37) Такожде и прочии церковнии уставъ показующи и на земли церковь Христову. (mit diesem Incipit keine Nummer bei Ivanov - vgl. oben Nummer 8)
59. .п. (89) Тогда мнѣ еже отъ тебе частѣ пѣваемое радуися. (178 - Rede gegen jene Heuchler und Ehrlosen, die an sich voller Bosheit sind, vor dem Antlitz der Gottesgebälerin aber mit allerhand verschiedenen Hymnen und Kanones Gefallen erhoffen)
60. .ли. (38) Уме любезними. к' тебѣ бо в' настоящее бестдую сице обычнѣ. (165 - Erotapokritischer Disput der Seele und des Verstandes über die Art und Weise wie unsere Leiden-schaften entstehen, danebst über die göttliche Vorsehung und gegen die Astrologen)
61. .лѡ. (39) Чесо ради о любезна ми душе неплотно забвение творимъ. (mit diesem Incipit keine Nummer bei Ivanov - Seelennützliche Worte: Unterredung des Verstandes und der Seele)

62. .рв. (102) Честнѣишии брате о Господѣ, кирь Георг'иѣ по
обычномъ челобитии. (169 - Lehrhaftes Sendschreiben an ei-
nen [Georgij] gegen die Verheißungen eines klüglerischen
Lateiners [gegen den Lucidarius])
63. .з. (7) Шествуя по пути жестоцѣ и многихъ бѣдъ испол-
ненемъ. обрѣтохъ жену съдѣшу при пути.
(221 - Ausführliches, mit Bedauern vorgetragenes Traktat
über die schlechte Führung der Herrschenden und die Exzesse
der Obrigkeiten in letzter Zeit)
64. .рв. (112) Яко вся высота тѣла Голиадова бяше .з. лактевъ.
(71 - Lehrstück über den Riesen Goliath)
65. .ре. (105) Яко наказует насъ блаженны Давидъ. ... Генадия
патриар'ха Костянтиполскаго по наречению Скулариса диологъ.
или бесѣдование.
(Vgl. dazu Ivanov S. 88-89 und 114)
66. .рв. (106) Многия во истину инако. но коеи благодати участ-
ницы суть. (Vgl. dazu Ivanov, S. 114: Die beiden letz-
ten Stücke werden gewöhnlich in den Textsammlungen der
Schriften Maksim Greks überliefert, tatsächlich aber han-
delt es sich um pseudoepigraphische Zuschreibungen. Der er-
ste Text [65.] ist ein Dialog des ersten nachbyzantinischen
Patriarchen, Gennadios II. Kurtesses Scholarios, mit Sultan
Mohammed I. dem Eroberer [unecht; Gennadios II., 1453-1456,
selbst war allerdings ein überaus fruchtbarer Kirchenschrift-
steller], daneben wird eine angebliche Johannes Damaskenos-
Stelle, ein Dialog eines Christen mit einem Araber [Johannes
von Damaskos war selbst Araber!] überliefert [66.]. Darüber
hinaus lesen zahlreiche Maksim Grek-Sborniki eine Pfingst-
homilie (Ps. Johannes Chrysotomos) in einer angeblichen
Übersetzung Maksim Greks.

Созаніє ^Славно Ісаакъ ^Сръстанизе ^Ссн
 Потоде ^Сданіє православіа ^Савр ^Сашинъ ^Сноша . О
 Слово ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Посланіє ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Посланіє ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Слово ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С
 Іна ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ ^Сашинъ . С

Созданіе свѣтлоу глаголюще въ днѣхъ свѣ
 Нисходженіе православіа въ мѣстахъ инокѣ
 Славо Бѣзцѣтелно бжцвѣно ісправленій
 Посланіе софрѣ и величавѣ ісхрѣ авсилью шанаанѣ
 Посланіе ісфѣдорѣ шанаанѣ и артааѣ
 Славо пространнѣе вѣдѣваннѣе сѣралотнѣе нестрѣна ісхрѣ
 нѣацарѣи іааастелѣе послѣднѣаго дѣла сего
 Посланіе ісмаіаріа митрополитѣ
 Созданіе рѣи ставтаннѣе мѣдѣе мои трогаа
 Созданіе вразрѣшеннѣе бѣдѣа постнаго
 Созданіе вѣа достоянѣа на дѣло іспоминнѣе нѣаки бѣдѣа
 ісправленнѣе інокѣшаго рѣитнѣе, іааа, бѣа, сѣла и вѣннѣа
 сѣмнѣе - Созданіе вѣтпопленнѣе
 Нанисалаа, нѣмѣаннѣа прелестннѣа заѣздозѣа
 Созданіе вѣрастнѣа на иѣтпѣа, ісхрѣ інокѣ
 Славо катѣсѣавемнѣа сѣдѣаннѣа гѣдѣа дѣла ісхрѣ
 Славо на хѣлнннѣе бѣрѣе лѣтѣе
 Главо поуітѣелнѣе іна іаааста вѣацнѣа нѣаіаіа прѣаавѣа
 Славо вѣрамѣе стѣаго стѣа ісхрѣ лѣта ісхрѣ
 Славо на свѣлнннѣе прелестѣе
 Славо подалнѣе стѣа аѣло ісхрѣ іааалѣе, іна іааалннѣа
 три бѣаіаа бѣрѣе
 Сѣбѣтаеннѣе прѣамнѣе, іна іааалѣе ісхрѣ
 Слова сѣа ісхрѣе полѣзнѣа гѣло анімаціи, бѣсѣдѣетѣа
 ума на дѣла сѣаіа
 Славо на бѣрѣе прелестѣе мѣрѣае мѣа ісхрѣ
 Славо ісправленнѣе ісхрѣ рѣннѣа
 Славо ісхрѣ ісхрѣе прѣамнѣе бѣрѣе ісхрѣ ісхрѣ
 сѣа сѣа ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 Блѣа ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 ісхрѣе ісхрѣе
 Созданіе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 Славо на ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 Славо на ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе
 ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе ісхрѣе

101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200

Сказаніе въ сѣ самше мртѣ, іюсѣтій дѣла нѣше	111
іюсѣтій покаяніа.	
Слова се аини блиця прстѣня бѣщ мхлхонцомѣ ісаѣ	110
кы мѣсасіа злосы ісполненіа діаноны аиними іраи	
ишлети пѣвими ірафрети гаюцимиа .	118
Совѣт соборт правосладоит на ісага фидадана,	
до іаа іарафка іпредстннннн .	115
Слова досталадітелнаа іпошаніа	
Сѣ Арсані мѣнцѣ егоре іма н сѣтѣ домо	112
іроскандіентѣ нослѣ мѣрѣ поуцително,	
на ібѣтѣ нѣшоєго латинника нзрѣца	113
іпріестіаа поломомы бї. прноша аирафѣ	
Сказаніе ѡаѣнцѣ сѣшоаѣ, івсѣмѣтѣ іѣсѣ	114
прѣтѣ єсо. іюсѣтій іманн .	
Сказаніе ирѣно ѡтаріаѣв ѣснафїі іррн ірафа.	115
ірѣтнїа єсо ітѣрнн, ісрѣцнннн, прннннннн	
бѣсѣтннннннннннннннннннннннннннннннн	
бѣтннннннннннннннннннннннннннннннн	116
бѣтннннннннннннннннннннннннннннннн	
Слово пасилїа пѣлннннннннннннннннннннннннн	117
Слово пасилїа пѣлннннннннннннннннннннннннн	118
Слово пасилїа ілатннннннннннннннннннннннннн	119
Слово пасилїа ілатннннннннннннннннннннннннн	120
Слово пасилїа ілатннннннннннннннннннннннннн	121
Слово пасилїа ілатннннннннннннннннннннннннн	122

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. bes. die Literaturverzeichnisse in den in Anm.6 und 7 zitierten Werken.
2. Bernhard SCHULTZE S.J., "Maksim Grek als Theologe", in: *Orientalia Christiania Periodica*, 167, Rom 1963.
3. SCHULTZE, op.cit. 311.
4. SCHULTZE, op.cit. 355.
5. SCHULTZE, op.cit. 356, 6-7. Überaus beachtenswert ist die einleitende Passage dieser Abhandlung "Urteile über Maksim Grek als Theologen", 4-11. Der Verfasser ist geneigt, sich u.a. der Auffassung A.Klostermanns anzuschließen ("Maksim Grek in der Legende. Ein Beitrag zur russischen Hagiographie", in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 53/3/4, 1934, 171-228, bes. 180-182), daß nämlich Maksim, wäre er nicht nach Rußland gelangt, "wahrscheinlich schriftstellerisch überhaupt nicht hervorgetreten" wäre, er wäre vielmehr "im einfachen Mönchsleben auf dem Athos aufgegangen".
6. Jack V. HANEV, "From Italy to Muscovy. The Life and Works of Maxim the Greek", in: *Humanistische Bibliothek*, Reihe I, Band 19, München 1973.
7. A.I.IVANOV, *Literaturnoe nasledie Maksima Greka. Charakteristika, atribucija, bibliografija*, Leningrad 1969.
8. N.V.SINICYNA, *Maksim Grek v Rossii*, Moskau 1977.
9. SCHULTZE, op.cit. 7-8 und Anm. 21.
10. A.I.JACIMIRSKIJ, *Opisanie južno-slavjanskich i russkich rukopisej sagnaničnych bibliotek*, tom I, Vena - Berlin - Drezden - Lejpcig - München - Praga - Ljubjana. Petrograd 1921 (*Sbornik ORJAS* 98).
11. Gerhard BIRKPELLNER, *Glagolitische und kyrillische Handschriften in Osterreich*, ÖAW - Philosophisch-historische Klasse, Schriften der Balkankommission, Linguistische Abteilung 23, Wien 1975, II/83, 227-228.
12. IVANOV, op.cit. 28.
13. SINICYNA, op.cit. 223-279.
14. SINICYNA, op.cit. 272-273.
15. Cod. Mosq.Synod. slav. 191 (olim 491), vgl. A.GORSKIJ, K.NEVO-STRUEV, *Opisanie slavjanskich rukopisej Moskovskoj Sinodal'noj biblioteki. Otdel vtoroj. Pisanija svjatyh ocev 2. Pisanija dogmatičeskich i dušovno npravstvennye*, Moskau 1859, 520-278.

Josef VINTR (Wien)

BAROKNÍ ČESKÁ LEGENDA O SVATÉM VINTÍŘI

Rukopis Series nova 40 vídeňské Národní knihovny obsahuje dosud nepublikované a neznámé legendické líčení života šumavského poustevníka sv. Vintíře a výčet zázraků, které se udály u jeho hrobu v břevnovském klášteře. Papírový rukopis velkého formátu 330 x 205 mm není rozsáhlý, má pouze šest folií. Pět folií je hustě popsané kurrentním písmem XVII. století, šestý list je prázdný; listy byly původně přeloženy napůl a přivázány ke Cod. 14035 (německy psaný sborník XVIII. století o 75ff. se zprávami o pražské defenestraci 1618 a o zmatcích roku 1619), z něhož byly r. 1874 odděleny a svázány samostatně. Život sv. Vintíře je na f. 1a-3a, zázraky na foliích 3b-5b.

Vydáváme český text z doby baroka v přepise do novočeského pravopisného úzu, přičemž se snažíme zachovat všechny hláskové a jazykové zvláštnosti. Písařské chyby jsou poměrně řídké (např. *Altaneského* místo správného *Altaňského*, *břežňovského* m.spr. *břevnovského*, apod.); drobná přepsání opravujeme bez poznámky, větší eliminujeme [] závorkami, případně uvádíme v kulatých závorkách rukopisnou podobu se zkratkou *ms.* Kvantita v rukopise značena není, měkké souhlásky jsou psány spřežkami, bez diakritik. Zajímavým grafickým jevem je důsledné psaní dvojhlásky *ou* písmeny *ou* (pouze jednou jako *au*), starší české tisky používají *au* až do XIX. století. Pro lepší srozumitelnost a čtivost zavádíme novočeskou interpunkci; interpunkce rukopisu je nesoustavná, často neoznačuje ani začátky vět. U titulů a substantiv užívá písař převážně velká písmena, v naší edici je ponecháváme jen u vlastních jmen.

1a Správa o svatém Vintíři poustevníku a patronu českém

Léta Páně 1005, za času císaře římského svatého Jindřicha, slavný a urozený rytíř slově Vintíř, jinak Guntíř, z rodu královského pošlý, rosený v Thuringii, svatého Štěpána uherského krále krevní přítel a streje, ponuknutím božím ohlédnuv se na rozpustilost přededlou života v mladosti své zmařeného počal erdečně oplakávati hříchův, a rady svatě sleduje, přišel do Hirschfeldě (k) svatému Gothardu kláštera Altaňského opatu, kterjmu skrytostí srdce svého zjevna učině, duchovně potěšen byl, pročež polovic podtlu svého témuž klášteru daroval.

A počna v svém srdci mysliti, aby v témž řádu k pokání svatému a k službě boží dokonale se odevzdal, umíníce sobě k témuž cíli svatou do Říma pouť vykonati, aby skrze orodování blahoslavených apoštolův šťastně vkročení do života nového učiniti mohl. Po vykonání pouti z Říma se ve zdraví navrátil, druhý díl svého dědiaství chudým a klášterům rozdal. Před oltářem svatého Mauritia, kláštera Altahenského (Alteneského ms., tak i dále) patrona, potupil světem, odpásal meč a složil rytířský oděv, přijal na sebe hábit svatého Benedikta, aby mezi požehnanými požehnaný jedinému Bohu požehnanému od světa zbaven v pokoji duše sloužiti mohl.

Živ tehdy sa pod správu a duchovním řízením bohobojného muže svatého Gottarda, šťastně začati v službě boží přijímal a dlejší tak v duchovenství prospíval, že oči všech na něj obrácené byly.

Když pak svatý Gottard hildesheimském (Hildesheimskem ms.) biskupem učiněn byl, vyžádal sobě, aby mohl s některými na poušti susedovati. Pročež zvolil sobě Lesy české,

jenž slovem (sic) Hercinía, skrz kteréžto Zlaté stezky on, prvním sa původem, do Čech jest našel.

V těch lesích svatý Vintíř // lb vystavěl kostel ke cti a chvály svatého Jana Křtitele, a místo, kdež dotčený kostel vsádlal, nazval Rinenschou. Tu 27 let pořádal na ječným ohlebě, žaludech, planým ovocem a vodě susedávaje s bratry některými, v trýznění a trpělivosti ustavičně Pánu Bohu sloužil. A na modlitbách svatých trvajíc dal mu Pán Bůh milost, že ačkoliv se Písmu svatému mimo Žalmův neučil, však ni méně Duchem svatým osvěcen jsa vyrozuměl a poznal se částého poslouchání slova božského mezi spolubratřimi hluboká tajemství episu evangelického, takže znamenitým kazatelem učiněn jsa, slovo boží ku podivení vypravoval.

Dostal též od Boha dar rozemnění duchův, aby poznati mohl lest a chytrost osidel ďáblův v způsobu andělův světla se zjevujících, jakož jest poznal v poustevníku Tamonovi, kterého nepřítel zlý v způsobu křesným nebeského posla oklamati přišel.

Svatý Štěpán uherský král dověděl se o svém strejci Vintíři, sotva po třetím vyptání k sobě ho připravil, neb žádostiv byl velmi jej spatřiti a s ním se duchovně potěšiti. Když tehdy svatý Vintíř jej navštívil, velmi s toho se radoval, a jakž nad jiné sobě ho věděl, tak nad jiné o něj péči měl, aby dobře při dvoře uctěn byl.

Když pak přišel čas k stolování, král jej snažně žádal, aby pokrmu masitého počíval, on pak postem svatým sávdán jsa, pokrmu to-

mu spíral. Král pak nicméně nastupuje na něj z přátelské zdvořilosti, aby pokrm masitý jedl, páva pečetého na talíři mu předkládal; však dočkal se, páv po modlitbě svatého muže z talíře odletěl. Pročež mu v té věci více obtížen nebyl. // 2a

Navrátiv se od krále Štěpána, dovolení dosáhl od Raimunda opata, na místě Gottarda dosazeného, v jiném místě na poušti přebývati. Pročež s bratry svými se rozšehna, do Čech se obrátil a poust proti Řábi na vrchu, kdež nyní kostelíček založený všech svatých stojí, sobě ustanovil. Tam se spatřují šlápěje oslíčka po skále na mnoho místech vytisknuté, kteréž na vrchu dotčeného svatého oslíček sloužící mu vytiskl a to tím způsobem se stalo: Když na dotčeném vrchu po mnohým čase od řeholníkův kláštera břeunovského svatý Vintřil nalezen jsa, velmi od nich žádán byl, aby s nimi do kláštera šel a opatství na sebe přijal; i uposlechna jich po mnohých prosbách, když na oslíčka se vsadil, oslíček muže svatého nesoucí v skále jako v měkém osku zádrakem božím uvízl. Z čehož oni poznaje, že by proti vůli boží jeho stěhování bylo, více mu v tom obtížení nebyli. Pročež on do poušti své zase se s radostí navrátil. Potom však obdávaje se, (aby) v následujících časech podobným způsobem od spoluduchovních, poněvadž již na tom místě pronesen byl, obtěžován nebyl, dal se posledně na tuto poust, jenž jest na vysokém vrchu mezi lesy hustými, cesta nepřístupná, kdežto až do skonání života svého, okolo 90 let maje věku, zůstával v trýznění těla, v postech a ustavičných modlitbách Pánu Bohu sloužící.

Kámen před jeho jeskyní, na kterém kleče se modlival, noh jeho i rukou šlápěje jako v měkém osku vytisknuté ukazoval.

Před skončením však života na ten způsob svatost jeho slavně pronesena byla: Když Břetislav kníže český po slavném vítězství nad Polskem obdrženém do Čech se navrátil, vyjel do Prácheňska umínce sobě lov pro obveselení mysle v lesích velkých působiti. // 2b A když jednoho dne k lesům těmto přijížděl a dvořané jeho veskrz svěři hledaje v ničemž neprosptvali, tehdy ukázal se mu jelen v neobyčejné velikosti a krásy, jehož kníže honiti počna, s jediným dvořánem daleko do lesů se pustil. Tu po rychlém běhu zastavil se dotčený jelen, proti knížeti patříc. Kníže pak rozjímajíc spanilost jeho v duchovní hrůze a strachu, neb samotný s dvořánem byl a cestu stratil, slyšel hlas z nebe pravící: "Ó Břetislave, ne vždycky hledej co vysokého jest a žádost(í) tvou stihnouti nemůžeš,

ale poníženým srdcem věci ponížené, které tobě i tvým prospievati budou, hled vyhledávat. Hle, v tomto místě skrytý jest poklad tobě někdy velmi žádostivý, ano i všem jej budoucně hledajícím velmi vinšovaný." Což když kníže slyšel, ndravně se lekl, a sotva duch mající ohlédl se na všechny strany, i spatřil zdaleka pramen vody rychle běžící a zúkol zelenající trávu s květním pěkným, sprchu pak místa toho kámen veliký a nad ním jeskyňku z dříví zdělanou. Ku kteréžto když přišel, vůni líbeznou z té jeskyně vycházející cítil. I ačkoliv v strachu byl, však pořehnavíce (pozíehnavíce ms.) se křtíčem svatým vešel do té jeskyně, co by v ní bylo věděti chtěje. I usdřel stánce žedivého, v tužňi jako anděla se skvoucího, an se modlí, ulekna se tím více. Muž boží pak promluvil k němu řka: "Nelekej se, kníže, já sem Vintíř, kmotr tvůj, na rukou svých při křtu svatým tebe sem držel." Tu kníže se potěšíc, s pládem srdečným se s ním vítal, tázaje se ho o případnostech života tak přěkřeého. // 3a. A snažně prosíae, aby s té poušti s ním cestu ke dvoru vděl.

On pak, poněvadž smrt jeho nastávala, za to jedinké knížete ždadal, aby (v) kldšteře břevnovském tělo jeho dal pochovati, a jestli jemu co dobrýho s ldský kmotrovský učiníti chce, aby témuž kldšteru prokdsati vděl. Chce li pak při poslední hodině jeho býti, aby dne sejtřejšťho se navrdtíl, že v třetí hodinu svůj život dokond.

Přišel ráno Břetislav kníže s biskupem českým Severem, kterýž při něm tehddž v Prdchensku byl, a usdřev biskup muže božího, po duchovním rosmlouvání a společným žehdním mái svatou sloužil, svdlostmi Vintíře opatřil a posledně olejem svatým pomazal. V předpovděným čase umřel svatý a líbeznou vůni tělo jeho vydalo.

Dotčené pak tělo, ačkoliv plachý koně do vozu sapřd(h)li, pěkně však do kldštera břevnovského přivezeno jest. Umřel v této poušti léta 1045 dne 9. měsíce října. Když tělo svatého Vintíře v kostele kldštera břevnovského pochováno bylo,

u přítomnosti Břetislava knížete, Severa biskupa a mnoho pánstva, mnoho nemocných při hrobě usdraveno bylo.

Kníže Břetislav opatovi Mairardovi v témž kostele před oltářem daroval dobrovolně tyto vesnice: Nezamyslice, Hyšice (= Hydčice, J.V.), Hajno(u) a jiné v Prdchenském kraji ždaje, aby za něho, rod a přědky často a snažně Pánu Bohu se modlili. Jaké pak v následujících časech divy a zázdraky při hrobě svatého Vintíře se zběhly, nimíž Bůh dotčen(ě)ho svatého

osvítiti ráčil, v pořádku svém následují. // 3b

Zádrakové u hrobu svatého Vintíře
se zběhlí.

1. V uherský krajině urozený a mocný pán jménem Laurenc na všech-ny oudy ochroměl. Dlouho snažně žádal milosrdného Boha, aby skrze přímělu svatého Štěpána uherského krále ráčil k prvnímu zdraví ho přivést. Vtom se mu zjevil svatý Štěpán poroučející, aby do Čech do kláštera břevnovského dal se dopravit, tu že skrze zsluhy sva-tého Vintíře zdraví nabude. Což se stalo, a na poděkování Pánu Bohu kněžstvo toho kláštera s radostí spěv Te Deum laudamus spívali a všema zvony dali zvoniti. On pak pěkný příkrov na hrobě svatého Vintíře zanechal, domů se navrátil.
2. Nějaký Landfrid z Bavor v kláštere Althahenském též ochromotou sklíčeny, ani šhuru nemohl hleděti ani na nohdch choditi, toliko rukama lezl. Z naučení předústoje Panny Marije, kterou často za pomoc prosil, do Břevnova odeslaný byl. Tam na den svatého Diviše, kteréhožto dne památka jest svatého Vintíře, od člověka v oděvu du-chovním vyzdvižen a uzdraven jest, kterýž ihned z očí jeho zmizel. Bratři toho kláštera pro radost zvony všema zvonili a Bohu za ten dar děkovali.
3. Pán jeden jménem Racin ďáblem posedlý k hrobu téhož svatého Vintíře v řetězích přiveden, hned byl sproštěn.
4. Martin nějaký, měšťan pražský, syna maje od narození slepého a němého, přinesl ho k témuž hrobu, pomodlil se a usřel syna zdra-vého. A na znamení toho polovic svého jmění klášteru daroval. Na poděkování mnoho pražských lidu Pána Boha chválili.
5. Potom již oznamen divu byl nějaký Bavořan, kterýž tím příkla-dem radil dobrému svému příteli, aby též svého syna svatému Vintíři donesl. On pak modlíc a postil se, sám do Čech odešel a v Břevnově z unuknutí božského vyrozuměl, // 4a že synu doma slepému zrak navrácen jest i zdraví. A shledalo se, to že právě v tu hodinu, když se před hrobem svatého modlil, syn ozdravěl. Všichni přátelé jeho z toho se radovali.
6. V Turynské (Turzi- ms.) zemi Petr vladyka tři léta těžkou ne-mocí soužen a přátelům obtížný jsa, o jehožto zdraví lékaři upustili, slyše o zázdracích svatého Vintíře, skrze vroucenou modlitbu jemu se poroučel. Ke zdraví přišel, do Čech k hrobu přijda, všem ku podivení to oznamoval, Bohu děkoval.
7. Jiný okolo krku velikou nemocí stížený do kláštera přišel, na hrob svatého Vintíře se posadil, divným zádrakem božím odtud stra-

nou ke zdi vyvržen, zdraví zase nabyl.

8. Mezi oktávem svátku svatého Vintíře přibrála se žena jménem Božena a při společností mnohého lidu od chromoty uschlou ruku prv majíc, již zdravou ukazovala.

9. Zloděj, kterýž často kradl mezi klášterem břeňovským, byl od ďábla posedlý. Zproštěn jsa zaudsal (zakazal ms.) se s přisáhou, že nejmenší krádeže dokud živ bude nechce se dopustiti.

10. V klášterě byl mládenec jménem Peregrin, praský rodic, kterého padoucí nemoc trápila. Když svatého Vintíře vzýval, nemoc ho pustila.

11. Dva malomocní před Prahou bydlíce do Břeňova odešli, na křehově proti hrobu svatého za zdraví své Pána Boha žádali, třetího dne opět se modlíc zdraví své nabyli a všem oznamovali.

12. Jiny člověk, maje od ďábla těžké pokušení, skrze horlivé vzývání téhož svatého byl vysvobozen.

13. Léta Páně 1248 dne 2. zří. Nějakýha Bohuslava Čecha manželka jménem Gertrudí, když všichni o zdraví jejím soufali, (v) rady člověka duchovního řádu kazatelského do Břeňova přinesena jako odpolou mrtva, s velikou radostí všech přátel k uzdravení přišla. // 4b

14. Za času papeže Innocentia 4ho, Mikuldše biskupa praského. Člověk od dvouh ďáblův spůsob(o)u ženy a muže pokoušen, nemohl jich pozbyti než s pomocí svatého Vintíře; kterému ukázal svou holi, tak ho uhodil, že bolestně to oněsl. Muž svatý dí k němu: "Synu, skrze tu rdnu sprostěn budeš." Na poděkování každoročně se postil k svátku.

15. Léta 1256 dne 3. měsíce července. Nějaký Ondřej měl dceru němou a vsteklou, kteráž lidí bila a kousala, přiveдена k hrobu svatého Vintíře, hned uzdravila.

16. Téhož roku v den slavný svatě Maří Magdaleny. Poctivá matrona paní Barbora z Prahy jakousi vsteklostí porážena, do Břeňova bezděk přiveдена, třetího dne nemocí své zbavena, po svatě zpovědi a přijímání s radostí odešla.

17. Téhož roku 4. augustí. Voldřich měšťan praský měl synáčka nemocného a dcerku vodnatedlnou, když je oba na to svatě místo přinesl, hned jim se spomohlo. Druhý pak syn jeho od koně běže obrážen, též zhojen a též uzdraven. Protož v ten den každoročně nic nejedl, jen kousek chleba a vodu pil.

18. Žena jedna ze špitálu skoro osm let nemocí krvotočnou trpěla, však skrze zsluhý téhož svatého též uzdravena.

19. Léta 1258 dne 8. července. Nějaká žena ze vsi Hoště Horní jménem Beatrice (Bratrance ms.) dceru majíc od narození slepou, když jí přivedla do Břevnova a za ni mnoho a často se modlila Pánu Bohu, zrak jí dostala. Při tom do sta osob bylo a ten div před biskupem přísahou stvrzen.
20. Nějaká panna mající ruku uschlou již půl léta, při přítomnosti mnohých v tom místě uzdravena.
21. Žena jedna pana Jaroše z Nové Vsi měla dceru již přes půl léta němou, i ta u téhož svatého hrobu zdraví nabyla. // 5a
22. Muž ze vsi Šlapanova (zlapanowa ms.) příjmením Pozdata přirostlý měl k dásním jazyk, nemohl ho trojí léto učtí, v Břevnově divem božím zhojen na den Očišřování Panny Marije. Svědkův na to bylo mnoho uvedeno.
23. Vše téhož roku. Nějaká Hoduše ze vsi Dubče slepá již od 8 let, uzdravena na svatého Valentina.
24. Měšťan praský jménem Putna s doerkou svou nemocnou do Břevnova šel. Když pak nedaleko kláštera byli, dcerka mu umřela. Zarmoncen jsa šel předce s mrtvou k hrobu svatého Vintíře, kdež zase obžívla. Lidé zvučně Pána Boha chválili.
25. Panna jedna ze vsi Žlab zraku zbavena od narození až do léta 14ho věku svého, tolikéž skrz přímluvu svatého Vintíře uzdravena. To svědčil sedm biskup praský i jiní.
26. Nějaká Drahomila z Benešova s doerkou svou již 11 let slepou do Břevnova přišla, tři (dni) Pánu Bohu se modlila za ni, i uzdravena jest. Mnohými svědky to se svědčilo, obzvlášť pak J(eho) M(ilostí) panem biskupem praským, též jinými řeholníky.
27. Muž jeden ze vsi Vraný příjmením Hustena s synem svým Maříkem celý rok nevidomý do Břevnova se vypravil a na svatého Vintíře se uzdravil ten jeho syn. Svědčil to Mikoláš biskup praský a velký zástup lidu přítomného.
28. K tomu ndpodobný. Člověk jeden jménem Letník ze vsi Lanhotice dceru měl 12 let již slepou. U hrobu svatého Vintíře několik dní a nocí na modlitbách s ní trvající, zraku zdravého jí uprosil na den svatého Albana mučedlníka.
29. Poctivá žena ze vsi Blatnice jménem Bolemila již půl léta němá a jinýma nemoci(ma) až k smrti soužená, od přátel s pobožností u svatého Vintíře byla složena a k zdraví přišla. // 5b
30. Naposledy panna jedna jménem Douchava ze vsi Bubna ani nohou ani rukou hnouti nemohla ani promluvití, skrz zdsľuhy a přímluvu svatého Vintíře uzdravena na den svatého Matěje. Svědectví pod pe-

Četí dali: pan děkan hradu praského, též sám arcipřítel tejnohor-
šovský, vyslyševše dřív Blažeje otce a matku Alenu a jiné čtyry
sousedy.

No t a n d u m . O tom svatým píše Hájek takto v létu 1045 (1675
ms.): *Svatý Gundtř mniĥ a poustevník, kterýš mnoho divů pomocí
boží činil, umřel /hic sequitur error librariorum propter missam
copulam (populam ms.) et; ita, ut sensus genuinus, esse debeat:
mortuus est et/ a v klášteře břevnovském s velikou poctivostí mno-
hých Čechův, valdště praských měšťanův pochován, při jehožto těla
hrobě mnozí se dali divové a mnoho nemocných z Prahy k jeho hrobu
nosili a vozili. A takové divové trvali až do krále Václava, syna
Karla císaře, za jehožto času povstali bludní kněží, tomu se při
svých kázáních velmi rouhajíce, lidu příkazovali, aby tam nechodi-
li pravíce, že nejní Guntř ale Huntř, a tak tu hned Pán. Bůch
všec svých divův ukazovati nerdšil.*

Pod českým jménem Vintř by dnes již málokdo hledal šumavské-
ho poustevníka z XI. století sv. Güntera. Jeho ostatky, uložené
v kostele břevnovského kláštera až do jeho vypálení husity v ro-
ce 1420, byly před přepadem z kláštera odvezeny do Kladska a zno-
vu objeveny teprve koncem XVII. století. O několik desetiletí dří-
ve vynesla vlna znovurozkvetlého kultu svatých i sv. Vintře z
přítmi dávných věků jako staronového patrona českého, jak o tom
svědčí i námi zde vydaný text. Kult svatého poustevníka vycházel
odedávna z Břevnova. Odtud se již ve XII. a XIII. století šířily
pověsti o zázracích a přivolávaly poutníky až z Bavor, ba i z U-
her. Nejstarší zprávy o životě mnicha Vintře přinášejí latinské
legendy z XI. století. Ve *Vita s. Godehardi* od Wolfhera von Hil-
desheim, vzniklé kolem r. 1050, jsou Wolfherovu příteli Vintřo-
vi věnovány čtyři kapitoly, ve *Vita s. Emmerami* Arnulfa von Re-
gensburg z XI. století lší osm kapitol posedlost mnicha Tammona
a jeho vyléčení sv. Vintřem. Jediná legenda, věnovaná pouze
mnichu Vintřovi, je *Vita Guntheri Eremitae auctore anonymo*, se-
psaná v druhé polovině XI. století snad některým z mnichů Vintř-
ova kláštera rinchnažského (LANG, 1941, 5). Ze třinácti kapitol
jsou čtyři doslovně přejaty z Wolfhera. Anonymní *Vita Guntheri*
je dochována v několika rukopisech bavorských knihoven a v ruko-
pise pražské Universitní knihovny XIII D 20 (z konce XIII. stol.,
původně v knihovně bývalého kláštera třeboňského). Pražský ruko-
pis byl vydán PERTZem v *Monumenta Germanica XI* a EMMLERem ve

Fontes rerum Bohemicarum I.

Jaký je vztah naší *Správý* k latinským legendám? Její český text je z největší části závislý na *Vita Guntheri*, není však pouhým převodem latinské legendy do češtiny. Téměř doslovně byly z latinského textu přeloženy kapitoly 1, 9, 10 o příchodu Vintífové ke sv. Gothardovi a o setkání s knížetem Břetislavem, mírně byly kráceny epické kapitoly 2, 5, 6, 11, 12, radikálně byly zkráceny kapitoly 3, 4, 7, 13, zcela vynechána byla meditativně-ašortativní kapitola osmá. Český autor *Správý* znal zřejmě i legendu Arnulfovu, jejíž osm kapitol o pokušeních mnicha Tammona zhušťuje do jediné věty na f. 1b (příběh Tammonův v Anonymovi zpracován není). Proti latinským legendám přináší *Správá* navíc řadu nových údajů k životu sv. Vintífe (v edici na předchozích stranách jsou tyto dodatky vyznačeny odsazením textu o několik písmen od levého okraje; členění do odstavců odpovídá kapitolám v Anonymovi).

Odkud pocházejí tyto nové zprávy? Podaří-li se nám nalézt alespoň částečnou odpověď na tento problém, přiblížíme se i řešení otázky datování a autorství *Správý o svatém Vintíři*.

Přidávky se týkají převážně vztahů poustevníka Vintífe k českému prostředí. Přes německý původ světce chtěl takto autor, barokní český vlastenec, podepřít v nadpise užitý titul 'patron český'. Příznačný je v tomto směru i výčet zázraků, připojený ke *Správě*. Vrátime se k nim později. Pročítáme-li zprávy o sv. Vintíři v pozdějších barokních kronikách, zaujme nás skutečnost, že ani v dobře informované *Správě* ani ve výčtu zázraků není uveden jeden, popsany BECKOVSKÝM (*Poseilkyně... I, 1700, 235-236*). Zázrak se týká přípravy kanonizačního procesu (k němuž nikdy nedošlo; mnich Günter byl zařazen do seznamu svatých na základě dlouhé tradice úcty, jak to potvrzují bully Bonifáce IX., Urbana VIII. a dekrety římské Kongregace ritů z let 1659, 1660, srov. LANG, str. 77-79). V polovině XIII. století byla kanonizace připravována břevnovskými benediktiny a pražskou kapitulou, měl na ní zájem i Přemysl Otakar II. Kanonizační spis sestavoval břevnovský opat Martin, ale od podání žádosti do Říma nakonec ustoupil. Překvapivé rozhodnutí opata Martina objasňuje zajímavou zprávou B. BALBÍN (*Epítome, 1673, 188; odtud převzal Beckovský*): "cum nuper manuscriptos quosdam Metropolitanæ Pragensis Ecclesiæ codices et chartas rerum antiquissimarum plenas excuterem, incedi bona fortuna in quasdam Brzeunoviensis caenobii memorias, inter quas antiqua manu...de S. Gunthero miraculum facile ante

annos ducentos annotatum inveni." Balbín vypráví dále podle nálezu, jak se opatu Martinovi zjevil sv. Vintíř a odradil ho od žádosti o kanonizaci. Autor našeho rukopisu tento zázrak ještě neznal. Rok 1673 (příp. 1672) je tedy terminus post quem non pro naší *Správou*, která musela být sepsána před nálezem Balbínovým.

Obtížnější je stanovit terminus ante quem non. Určitý záchytný bod poskytuje nejprve datum 1615, v závěru našeho rukopisu omylem připsané citátu z Hájkovy kroniky (citát je ostatně téměř doslovný, srov. HÁJEK, 1923, sv. 2, 303-304) - před tímto rokem *Správa* jistě napsána nebyla. Hájkova poměrně krátká zmínka (celá v 'Notandum') bezpochyby nestačila rozptýlit mluhu zapomnění, která se po husitských válkách rozložila nad památkou svatého Vintíře. Pokud jsem mohl zjistit ve starých tiscích dostupných ve vídeňských knihovnách, nevyskytuje se sv. Vintíř v české náboženské literatuře ještě po celé XVI. století. Nezmiňuje se o něm ani Jiří Barthold PONTANUS z Braitenberka v rozsáhlém spise *Bohemia pia* z r. 1608. České vzdělance obeznámil s životem Vintířovým teprve Henricus CANISIUS (= H. Hondt), který v druhé knize svých *Antiquae lectiones* (1602) poprvé tiskem vydal *Vita s. Guntheri... auctore anonymo* z rukopisu kláštera v Niederaltaichu. Podle Canisiova vydání sestavil velmi stručný životopis sv. Vintíře M. RADERUS v *Bavaria sancta et pia* (1615). Canisius ani Raderus neuvádějí zázraky u světceova hrobu a nepřinášejí žádné údaje odchylné od Anonyma. Život sv. Vintíře s dosud (Canisiovi a Raderovi) neznámými údaji, mimo jiné s pověstí o příchodu břevnovských mnichů k poustevníkovi, je poprvé obsáhleji vylíčen ve *Vestigium Bohemiae Piae* od Alberta CHANOVSKÉHO (česky psaný originál z Chanovského pozůstalosti do latiny přeložil a r. 1659 tiskem vydal Jan TANNER). Ve *Vestigiu* je z Canisia přetištěn celý Anonymus, k žádnému jinému českému patronu Chanovský legendu nepřipojuje (Chanovský, *Vestigium*; 89: "De S. Gunthero habet Raderus preclara, sed et vita eius extat apud Henricum Canisium in Antiquis lectionibus, quam quia vulgo ignota est, hic iudicavi apponendam."). Chanovský, který v českém originále *Vestigia* doplnil a upravil Pontanovu *Bohemia pia*, se vydání nedočkal, zemřel r. 1643. Chanovský již ve dvacátých letech XVII. století dokončil český překlad a připravil k vydání (1625) *Životy svatých* Laurentia SURIA, mezi nimiž byl zařazen i sv. Vintíř. Exemplář tohoto tisku ve Vídni není, nemohl jsem zjistit, kolik z nových údajů použitých ve *Vestigiu* znal Chanovský již při překladu Suria. Pokládám za pravděpodobnější, že se poprvé objevily až ve *Vestigiu*. S tím-

to omezením (neprozkoumaný Surius) klademe terminus ante quem non do pozdních třicátých let XVII. století, do předpokládané doby vzniku *Vestigia*.

Čím je motivována nezvykle obsáhlá pozornost, kterou Chanovský věnuje právě sv. Vintíři? V drobné knížce o českých patronech zabírá šumavský poustevník kromě roztroušených zmínek přes dvacet souvislých stran (*Vestigium*, str. 89-113)! Chanovského nadšení pro sv. Vintíře nelze vysvětlit jen horlivou snahou zaníceného jesuity, uvést ve skutek intence řádu v protireformačním úsilí o obnovu a rozšíření úcty svatých v českých zemích. Osobní zápal pro znovuobjeveného českého patrona objasňuje původ Alberta (Adalberta, Vojtěcha) Chanovského. Narodil se v jižních Čechách, kde jeho rodina vlastnila rozsáhlé statky; Chanovští byli pány hradu Rábí, v jehož blízkosti žil a zemřel sv. Vintíř: pro Chanovského musel být tento světec nejen nově objeveným patronem českým, nýbrž přímo jihočeským, ba rodovým! Chanovský prožil dvacet posledních let života jako misionář v jižních Čechách, v rodném kraji Prácheňském a na Plzeňsku, i podtitul jeho knihy zdůvodňuje zařazení a vyzdvižení sv. Vintíře jako patrona kraje - *Vestigium Boemiae Piae seu res quaedam memoratu dignae, quae in Boemia, praesertim in districtu Praahensi et Pilsanensi...acciderunt*. Pověst o stopách oslíka vtisknutých do skály po příchodu břevnovských mnichů ke sv. Vintířovi je zřejmě Chanovského přínos z rodného kraje; ve *Vestigiu* není tato pověst zabudována do života sv. Vintíře jako je tomu v naší *Správě*, nýbrž následuje až po legendě na str. 109-110.

Jan TANNER doplňoval latinské vydání Chanovského spisu, jak se zmiňuje v úvodě, některými údaji z děl Bohuslava Balbína a Jiřího CRUGERIA (1608-1671). Tannerovi byl také znám dnes nezachovaný tiskem vydaný život sv. Vintíře, píše o tom na str. 70 "vita eius /sc. s. Guntheri, J.V./ nuper Boemice edita", k němuž měl být připojen popis některých zázračných uzdravení u hrobu světce. Byla to naše tiskem vydaná *Správa*? Vídeňský text je opis, jak ukazují opisovačské chyby i připojené 'Notandum' s textověkritickou poznámkou. Na souvislost *Správ*y s tímto neznámým tiskem by ukazoval především výčet zázračných uzdravení u světceova hrobu (ve *Správě* je jich vylíčeno třicet). Canisius ani Raderus tyto zázraky neuvádějí, třeboňský (nyní pražský) rukopis *Vita Guntheri* jich má pouze osm. Chanovský pravděpodobně neznal rukopis "Bibliothecae ducis de Altaems", z něhož v 31 kapitolách popisují Bollandi-

sté obšírně kolem 40 zázraků (*Acta Sanctorum, Octobris tomus IV, 1074-1084*), ale i v tomto obsáhlém výčtu chybí zázraky č. 12 a 15 naší *Správvy*. Tanner má jen 19 zázraků, všechny obsažené také ve *Správě*, zázraky č. 1 a 2 jsou ve *Vestigiu* téměř slovo za slovem shodné se *Správou*, ostatní Tanner uvedl po radikálním krácení jen heslovitě. Autor *Správvy* měl k dispozici pramen v některé z pražských knihoven (Břevnov, Kapitula ?), z něhož tyto zázraky vypsal. I když byl sv. Vintíř živě uctíván až do husitských válek, výčet zázraků ve *Správě* končí kolem r. 1260, tedy v době, kdy byl připravován kanonizační spis; z toho vyplývá podle našeho názoru oprávněný předpoklad, že oním pramenem naší *Správvy* byl text připravovaný ve XIII. století pro kanonizaci. Pro existenci záznamů o zázracích u hrobu sv. Vintíře i po XIII. stol. svědčí poznámka Balbínova v *Miscellanea* (liber IV, pag. 33), že sv. Vintíř byl oslaven "trecentis miraculis". Celková kompozice *Správvy*, doplňující legendu Anonymovu jihočeskou pověstí, údají o povolání sv. Gotharda na biskupský stolec v Hildesheimu a o Zlaté stezce, ba dokonce o do závěru přidanou parafrázi Břetislavovy donační listiny klášteru břevnovskému (falza to ze XIII. stol.) a navíc připojený obsáhlý seznam zázraků - to vše ukazuje na práci historika, který doplňoval z pramenů. Vznik *Správvy* je možno si představit takto: na Chanovského český spis byl v době překládání Tannerem upozorněn Balbínův kruh vlasteneckých kněží, některý z mladších historicky orientovaných duchovních (jazyk a styl nesvědčí o zralosti) byl zaujat vintířovskou tematikou, sepsal na základě Chanovského spisu a s vlastními doplňky *Správvu* a snad ji i vydal krátce před latinským vydáním *Vestigia*. Pro přímou souvislost s *Vestigiem* svědčí nejen pověst o oslíkovi, nýbrž i několik společných chyb v prepise jmen, např. "monasterium Althanense" ve *Vestigiu*, "kláštera Altenenského" ve *Správě*. Autorem českého života sv. Vintíře zmíněného Tannerem a s ním zřejmě i naší *Správvy* nebyl Chanovský, to by byl Chanovského životopisec Tanner (*Vir apostolicus seu vita et virtutes P. A. Chanowsky, 1660*) nezamlčel. Okruh možných autorů se tak zužuje na samotného J. Tannera, B. Balbína, J. Crugeria, kteří ovšem psali latinsky, v úvahu přichází i T. Pešina z Čechorodu; neznámého autora nelze také zcela vyloučit. Problém autorství se nám nepodařilo uspokojivě dořešit, na otázku o stáří *Správvy* však můžeme dát přesnější odpověď - vznikla krátce před r. 1659. Opis, který se zachoval ve vídeňském rukopise Ser. n. 40, může pocházet i ze šedesátých

let XVII. století.

Nemohli jsme v tomto krátkém příspěvku prozkoumat všechny literární souvislosti a ohlasy vintířovské legendy v české barokní hagiografii. Objevitelé českého literárního baroka J. Vašica a Z. Kalista na některé krátce poukazují - VAŠICA např. píše o zdroji přídavek v Bridelově svatoivanské legendě (z r. 1657), že "jest jím ne tak legenda o sv. Jiljí jak myslil Dobrovský, jako spíše život poustevníka Vintíře" (1938, 70); souvislosti s Bridelem a svatoprokopskou tematikou naznačuje Z. KALISTA (1934, 11-12, 23) v popise Bridelovy *Jiskry slávy svatoprokopské*, avšak v jeho článku k téže problematice z r. 1946 se již jméno Vintířovo neobjevilo; ani zmínku o Vintířovi nemá A. ŠKARKA v jeho bridelovské monografii z r. 1969. V české barokní literatuře vystoupil šumavský poustevník jistě častěji, nejen r. 1713 v knížce Jiřího DAVIDA *Medicus Hercinitus* a r. 1749 v překladu knihy A. HÖFFELEHO *Strom oštípený při tekutých vodách, sv. Vintíř, patron český* (německá vydání 1745, 1753), zde mohou mladí badatelé ještě mnohé objevovat. Velké dluhy baroknímu období bude však česká literární historie ještě dlouho splácet.

Do sboru zemských patronů sv. Vintíř přes snahy baroka natrvalo českým lidem zařazen nebyl, i když svým zakotvením v českých dějinách by k tomu byl měl vynikající předpoklady (byl sice německého původu, znal však 'slovanskou řeč', srov. LANG, 1941, 40). Jeho kult se rozšířil převážně v oblasti břevnovského vlivu a tam se "udržel podnes jako významná část domácí tradice" (Benediktinské kláštery, 1980, 111). Šumavský světec je ctěn a připomínán jako úspěšný prostředník a budovatel nových spojů mezi Čechy a Němci.

Použitá literatura

- Acta Sanctorum, Octobris tomus IV. Parisiis, 1866, pag. 1054-1084.
BALBÍN B., Epitome historica rerum Bohemicarum. Pragae, 1673.
BALBÍN B., Miscellanea historica regni Bohemiae, Liber IV hagiographicus seu Bohemia sancta. Pragae, 1682.
BECKOVSKÝ J., Poselkyně starých příběhův českých aneb Kronika česká, I, Praha, 1700.
Benediktinské kláštery v Čechách a na Moravě. In: Svatý Benedikt. Řím, 1980.

- CANISIUS H. (= HONDT H.), *Antiquae lectionis tomus II. Ingolsta-*
dii, 1602, pag. 565-567.
- EMMLER J., *Fontes rerum Bohemicarum - Prameny dějin českých, I.,*
Životové svatých a některých jiných osob nábožných. Praha,
1873, str. XXIV-XXV, 337-346.
- HÁJEK V. z Libočan, *Kronika česká, II; vyd. V. Flajšhans, Praha,*
1923.
- CHANOVSKÝ A., *Vestigium Boemiae Piaae. Pragae, 1659 (transp. et*
ed. J. TANNER).
- KALISTA Z., *Z legend českého baroka. Olomouc, 1934.*
- KALISTA Z., *České baroko. Praha, 1941.*
- KALISTA Z., *Ještě poznámky na okraj legendické tvorby českého ba-*
roka. Listy filologické 70, 1946, 31-39.
- LANG G., *Gunther, der Eremit, in Geschichte, Sage und Kult. In:*
Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens,
59, 1941, 1-82.
- PONTANUS G. *Barthold a Braitenberg, Bohemia pia. Francofurti,*
1608.
- RADERUS M., *Bavaria sancta et pia, I. Monachii, 1615, 209-211.*
- ŠKARKA A., *Fridrich Bridel nový a neznámý. Praha (Acta Universi-*
tatis Carolinae Philologica, Monographia XIX), 1969.
- VAŠICA J., *České literární baroko. Praha, 1938.*

Die tschechische Barocklegende vom hl.
Günther, Landespatron von Böhmen.

Die Handschrift Ser. n. 40 der Wiener Nationalbibliothek (6 ff., XVII. Jahrhundert) enthält eine freie tschechische Bearbeitung der lateinischen *Vita Guntheri... auctore anonymo* mit der angeschlossenen umfangreichen Aufzählung der Wunderheilungen am Grabe des Böhmerwald-Eremiten im Kloster Břevnov. Die tschechische Legende bringt im Vergleich zur lateinischen neue Angaben zum Leben des hl. Günther, die vorwiegend der Beschreibung tschechischer Heiliger und Landespatrone von A. Chanovský entnommen wurden. Die Vintíř/Günther-Legende wurde um das Jahr 1650 von einem historisch geschulten Priester aus dem Balbín-Kreis verfaßt. Der Autor dürfte wohl noch die in Prag im XIII. Jahrhundert vorbereitete Kanonisationsschrift verwendet haben. Die Wiener Handschrift ist eine Abschrift; der Originaltext wurde knapp vor 1659 auch gedruckt, ist jedoch nicht erhalten.

Heinrich A. STAMMLER (Lawrence, Kansas)

GLOSSE ZU ZWEI BAUMGEDICHTEN VON JAN KOCHANOWSKI
UND THEODOR DÄUBLER

Na Lips

Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie!
Nie dojdzie cię tu słońce, przyrzekam ja tobie,
Choć się nawysszej wzbije, a proste promienie
Ściągną pod swoje drzewa rozstrzelane cienie.
Tu zawždy chłodne wiatry z pola zawiewają,
Tu słowicy, tu szpacy wdzięcznie narzekają.
Z mego wonnego kwiatu pracowite pszczoły
Biorą miód, który potym szlachci pańskie stoły.
A ja swym cichym szepem sprawić umiem snadnie,
Że człowiekowi łacno słodki sen przypadnie.
Jabłek wprawdzie nie rodzę, lecz mię pan tak kładzie
Jako szczep najpłodniejszy w hesperyskim sadzie.

Jan Kochanowski

Die Linde

Hier ruhe du, mein Gast, beschirmt von meinen Zweigen,
Vertraue meinem Wort: kein Strahl dringt je hierher,
Und mag die Sonne noch so hoch am Mittag steigen,
Die Schatten unter mir besiegt sie nimmermehr.
Vom Felde wehen hier beständig kühle Lüfte,
Und lieblich klagt des Stars, der Nachtigall Gesang;
Aus meinem Blütenmeer voll süßer Wonnedüfte
Quillt durch der Biene Fleiß der Met zum Herrentrank.
In meinen Blättern rauscht und flüstert es gelinde
Und wiegt den Menschen leicht in sanften Schlummer ein;
Kein Apfel prangt an mir, doch hält mein Herr die Linde
Dem reichsten Stamme gleich im Hesperidenhain.

Übersetzt von Heinrich Nitschmann

*(Der polnische Parnaß: Ausgewählte
Dichtungen der Polen. Übersetzt von
Heinrich Nitschmann - nebst einem
Abriß der polnischen Literaturge-
schichte und biographischen Nachrich-
ten, Leipzig 1875)*

Die Buche

Die Buche sagt: Mein Walten bleibt das Laub.
Ich bin kein Baum mit sprechenden Gedanken,
Mein Ausdruck wird ein Aesteüberrauchen,
Ich bin das Laub, die Krone überm Staub.

Dem warmen Aufruf mag ich rasch vertraun,
Ich fang im Frühling selig an zu reden,
Ich wende mich in schlichter Art an jeden.
Du staunst, denn ich beginne rostigbraun!

Mein Waldgehaben zeigt sich sommerfroh.
Ich will, daß Nebel sich um Äste legen,
Ich mag das Naß: ich selber bin der Regen.
Die Hitze stirbt: ich grüne lichterloh!

Die Winterspflicht erfüll ich ernst und grau.
Doch schütt ich erst den Herbst aus meinem Wesen.
Er ist noch niemals ohne mich gewesen.
Da werd ich Teppich, sammetrote Au.

Theodor Däubler

(Theodor Däubler:
Dichtungen und Schriften.
München 1956)

Weit sind sie voneinander entfernt in Zeit und Raum, der Herold der Renaissance unter den Polen und zugleich ihr eigentlich erster großer Dichter, nicht fremd gelegentlichem heroisch-balladesken Schwung und dramatischer Aufsteigerung und Raffung, aber im Grunde ein christlich geläuterter Epikuräer des "lathe biōsas", des horazischen "procul negotiis". (Und ist es nicht eine jener unbegreiflichen, tragischen Fügungen, daß die Sehnsucht nach dem verborgenen, geborgenen, einfachen Leben wie ein verhalten nostalgischer Wehmutston fast die gesamte polnische Dichtung, ob in Vers oder Prosa, durchzittert, bis hin zu Maria Dąbrowska und selbst dem an Gräßlichkeit nicht leicht zu Überbietenden Inferno des Włodzimierz Odojewski - und daß die Verhängnisse der "Geschichte", die ja nach Hegel "nicht der Boden des Glücks ist", es der Nation, bereits seit Kochanowskis Zeiten, mit ständig zunehmender Härte verwehrt haben, dieser pastoralen Idyllik nachzuleben?) Und auf der anderen Seite, näher an uns herangerückt, der kosmische Ekstatiker des deutschen Expressionismus, der Visionär mediterraner Lebensfülle, ausonisch über-

quellender Schöpfungsglut und farbgesättigter Daseinslust - wie sollte man sie vergleichen?

Als Dichter, als Menschen sind sie nicht miteinander in Beziehung zu setzen, sie haben nichts miteinander zu tun, es sei denn, man griffe zu biographischen Entsprechungen, wie dem Erlebnis Italiens und der Antike. Aber wie so ganz anders stellt sich diese Gemeinsamkeit im Leben wie im Schaffen der beiden Dichter dar, so daß auch dies im Bereich des Beiläufigen, Zufälligen verbleiben muß.

Nein, als ermächtigte Sprecher des poetischen Geistes unter den Menschen haben sie sich nichts zu sagen. Sie selber nicht, wohl aber das eine oder andere ihrer Gedichte, so wie es sie, losgelöst vom lebendigen Fleisch und Bein ihrer Erzeuger, überlebt, überdauert hat. Besonders in Versen, durch die sie die Natur sprechen lassen, so wie sie sie erlebt haben, so wie sie sie begnadet, beseligt, aufgerührt oder erschreckt hat. Die quellende, strotzende, vegetative Natur, so wie sie sich am machtvollsten, unabweisbarsten im Augenblick des Überkommenseins darstellt: Im Baum. Und beide sind so betroffen von dieser Begegnung, ihr so verfallen, daß sie selber nicht mehr wagen, auszusprechen, was mit ihnen geschah, wie sie dies bewältigten, sondern daß sie eine ungeheure Anstrengung machten, sich selbst in diese Bäume hineinzuverwandeln, um sie von innen heraus zum Sprechen zu bringen, ihr Wesen zu offenbaren. Sie leihen sich gleichsam diese Bäume aus mit der menschlich-göttlichen Gabe des Wortes. Und lassen sie reden. Und wie ein Baum, die Linde, einem christlichen Humanisten auf seine Beschwörung antwortet und sich mitteilt, und die Buche einem naturfernen, aber zur Allnatur sich wieder hindrängenden, schöpfungstrunkenen Expressionisten des zwanzigsten Jahrhunderts, daran läßt sich Geschichte ablesen, geschichtliches Schicksal, und der unerbittliche Wandel der Zeiten.

Und das erste, dessen man bei Kochanowski, dem Humanisten, gewahr wird - beglückt, befremdet? - ist, daß die Linde sich an den Gast, den Menschen wendet. Gleichsam spontan bezieht sie sich ganz auf ihn, neigt sich ihm entgegen, begrüßt ihn, heißt ihn willkommen und bereitet sich, ihn zu erquicken. Sie lockt ihn mit Schattenkühle zur Ruhe, wiegt ihn ein mit dem Schlummergesang von Star und Nachtigall. Bis zu dieser Stelle ist sie ganz holde Dienstfertigkeit, und außer den Annehmlichkeiten, die sie dem

Gast zu schenken verheißt, weiß sie nichts von sich zu sagen.

Doch im zweiten Teil des Gedichts weist sie über sich hinaus. Die Emsigkeit der im Blütenmeer der Linde summenden Bienen, der Honig, der den Speisetisch des Herrenhauses ziert: das alles gibt den Blick frei auf das adelige Landleben, schlicht, bukolisch und seren. Auch eine liebenswerte Wirtin wäre zu vermuten, eine horazische Schöne: "Dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem ..." (Horaz, Carmina, lib. I, XXII).

Und zum Beschluß gibt sie sich kund in bescheidenem Stolz: Hoch in Ehren wird sie von ihrem Herrn gehalten, der alles, was sie in stets bereiter Geneigtheit zu spenden vermag, wohl zu schätzen weiß.

Was aber das Wesentliche ist: In all ihrem Dasein, in allem, was sie ist, was sie verspricht und gewährt, bleibt sie ganz auf den Menschen bezogen. Sie steht ein, als Baum, als seinsmächtige Verkörperung der gesamten wachstumsfreudigen, nährenden Natur, der unerschöpflichen natura naturans, für eine ungebrochene bejahte und zu bejahende Schöpfung, die ganz auf den Menschen hin angelegt und entworfen ist. Als pars pro toto stellt sie sich dar als Inbild einer "heilen Welt", nicht als ein chaotischen, drohenden, wüsten Zeitmächten schmerzlich abgerungenes Bewußtsein von einer "heilen Welt", die es doch irgendwo und irgendwie geben muß, - nein, sie ist da, ganz unreflektiert, ein ganz in sich erfülltes, in ihrer Bestimmung nach der Schöpfungsordnung ruhendes, schönes Gebilde, ihrem Schöpfer geweiht, dem Menschen dienend und helfend anvertraut, dem Menschen, von dem auch in seiner animalischen Beschaffenheit, seiner reinen Geschöpflichkeit Thomas von Aquino sagte: "Gratia naturam non tollit, sed perficit".

Rund dreihundertfünfzig Jahre liegen zwischen Kochanowskis christlich inspiriertem, bukolisch verklärtem und leicht epikuräisch angehauchtem Humanismus und der von Gottfried Benn beschworenen "Ausdruckswelt" mit ihrer jeglicher Metaphysik und wie immer gearteter Teleologie enthobenen Poetik, der auch Däubler, weniger in seinen theoretischen Schriften, als in manchen seiner Gedichte seinen Tribut entrichtete. Aus zahlreichen von Naturerlebnissen angeregten Strophen erheben sich als die vielleicht ausdrucksichersten, in sich geschlossensten Verse heraus, die den Bäumen gelten, der Buche, der Fichte.

Bei Nietzsche, in "Menschliches, Allzumenschliches", heißt

es einmal: "... Wir sprechen von Natur und vergessen uns dabei. Wir selber sind Natur, quand même -. Folglich ist Natur etwas ganz anderes als das, was wir beim Nennen ihres Namens empfinden." Indem wir vergessen, daß wir selber ein Stück Natur sind, die Natur gleichsam von uns abhalten, als etwas Äußeres, ein Wirrsal von Objekten, in das nur die Wissenschaft einige Ordnung und Zweckmäßigkeit hineinträgt, etwas fertig Vorgegebenes, das uns zur Verfügung ist, sind wir der Natur ganz entfremdet, je mehr wir sie zu lenken, auszunutzen und zu bezwingen scheinen. Und es war eben diese Fremdheit zwischen Mensch und Natur, die Däubler mit aller Kraft seiner poetischen Imagination, seiner expressiven, zuweilen sich verlierenden, sich in der Wortwahl vergreifenden, Diktion zu überbrücken trachtete; und zu guter Stunde gerieten ihm lyrisch reine, glückhafte Identifizierungen des poetischen Ingeniums mit dem Gegenstand seiner Wahl, wie in den Baumgedichten. Aber wie weit es ihm gelungen ist, die Entfremdung zwischen Mensch und Natur zu verwischen, ist eine andere Frage.

Auch Däubler, von Wesen und Gestalt des Baumes überwältigt - "Des Himmels Steile wurde erst im Baum", sagt er in dem Gedicht "Die Fichte" - unterzieht sich der Anstrengung einer Metempsychose. Er zieht gleichsam aus aus seinem menschlichen Habitus, wechselt hinüber in einen ganz anderen Bereich des Seins und spricht als Baumseele. Doch "die heile Welt" sinnhaft wie sinnlich bejaher, weil sinnvoller Schöpfung, läßt sich nicht wieder heraufführen. Der christlich-antikische Humanismus ist hinter historischen Horizonten versunken. Natur und Mensch sind auseinandergerissen, und auch die poetische Magie der Seelenvertauschung vermag die unheilbare Entfremdung nicht mehr zu überwinden.

Auch hier spricht der Baum. Das wird sogar lapidar programmatisch angekündigt: "Die Buche sagt: ...". Aber die Welt ist eine andere geworden. Die Buche offenbart sich zwar in ihrem Wesen und Sein, doch an den Menschen wendet sie sich nicht, jedenfalls nicht an einen konkret faßbaren, einen Gast etwa, wie bei Kochanowski, oder einen Wanderer. Sie wendet sich "an jeden", der einzelne bleibt für sie gleichgültig; "jeder", das ist die Welt als Umwelt, in die sie gepflanzt ist. Sie dient nicht, erquickt nicht, tröstet nicht. Sie hat auch keinen Herrn, der sie pflegte oder hochschätzte. Die Buche offenbart sich in ihrem

Sagen von sich selbst als ein vegetatives Geschöpf reiner Ausdruckswelt. Sie spricht nicht, um etwas zu besagen. Sie will sich nur darstellen, nur ausdrücken, und es ist sehr bezeichnend, daß weniger impressionistische Bildhaftigkeit (wenngleich auch diese nicht ganz fehlt) als vor allem die Gestik, das, man könnte sagen, durch die Jahreszeiten hindurch tätige Verhalten dem expressiven Zwecke dienen muß.

Der Mensch ist in den Kosmos der Buche nicht miteinbegriffen. Es ist nicht mehr die Rede von einer sinnvollen Schöpfungsbezogenheit, die, von einem höheren Willen getragen, zwischen Mensch und Natur Harmonie und Frieden stiften könnte. Vom Menschen, der vergessen hat, daß auch er ein Teil des naturhaften Geschehens ist, hat die Natur sich abgewandt. Der Dichter vermag es wohl, kraft seiner Magie sie zum Sprechen, zur Enthüllung ihres Wesens zu bringen. Aber Adam ist endgültig aus dem Garten vertrieben worden, und keine freundliche Bukolik oder pastorale Idylle kann diese Verbannung mehr verschleiern. Das ist der Abgrund, der sich auftut zwischen der vortechnischen und der technischen Welt, in der der Mensch zunehmend in von ihm selber konstruierten sekundären Systemen der Daseinsfristung lebt und den inneren Zusammenhang mit der Natur, die er nur noch manipuliert, aufgegeben hat.

Es würde zu weit führen, hier noch auf das tiefsinnige, lange Gedicht "Lípa" des tschechischen Exildichters Ivan Jelinek einzugehen. Dazu bedürfte es einer aus diesem Kontext herausdrängenden neuen Interpretation. Auch hier ist der Baum, wieder eine Linde, Sprache geworden. Aber nun wendet er sich ganz spontan, direkt und unumwunden an den Menschen, und es kommt zu einer beinahe pantheistisch anmutenden Allverbundenheit zwischen dem also Angesprochenen und der Natur, die hinter der Linde, als ihrem stärksten Ausdrucksmittel, stumm, aber liebend verharret. Vorläufig muß dahingestellt bleiben, ob hier eine ganz persönliche Vision des Dichters, ein Einzelfall poetischer Meditation sozusagen vorliegt, oder sich leise ein epochaler Sinneswandel zu erkennen gibt.

Stanislaus HAFNER (Graz)

DER SLOWENISCHE BRIEFSTELLER VON MATIJA MAJAR-ZILJSKI 1850

O.O. Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich das Denken einzelner geistig führender Slawen in Österreich von dynastischer, landschaftlicher und ständischer Gebundenheit zu lösen begonnen und in ein Denken verwandelt, das der sprachlichen Gemeinschaft als dem gruppenbildenden Merkmal Priorität einräumte. Und so bewegten auch einzelne Vertreter der slowenischen Intelligenz die Fragestellungen nach dem Wesen und dem Wert der Sprache und des Volkstums, die Problematik des Verhältnisses dieser Begriffe zueinander und dieser beiden Begriffe zur historisch gegebenen Staatlichkeit. An der Beantwortung dieser Fragen, die gleichzeitig auch die Kernfragen des österreichischen 19. Jahrhunderts waren, schieden sich die Geister einer aus der bäuerlichen Welt stammenden Elite des slowenischen Volkes, welcher der übernationale kulturelle Kommunikationsraum Österreich direkte Kontakte sowohl zu den zeitgenössischen geistigen Bewegungen als auch zu den intraslawischen geistig-revolutionären Impulsen, die von den Nachbarn im Norden und Süden kamen, bot. Auch bei den Slowenen war somit die Romantik eine vielgestaltige, vom Gesetz der Entfaltung des Geistes in polaren Gegensätzen beherrschte und deshalb auch in ihren sprachlichen und literarischen Erscheinungen nur eine relativ einheitliche Kategorie, in der es verschiedene nebeneinander und hintereinander liegende Konzeptionen gegeben hat, die jedoch - und auch das gehört zu ihren Gemeinsamkeiten - durchwegs von starken Individualitäten auf verschiedenen soziokulturellen Ebenen entworfen und propagiert wurden. Man braucht in unserem Falle nur die stark profilierten sprachlichen und literarischen Programme von Bartholomäus Kopitar, von Prešeren-Čop, Stanko Vraz, Martin Slomšek und nicht zuletzt von Matija Majar-Ziljski miteinander zu vergleichen, um festzustellen, daß sie, alle zusammengenommen, ein weitgespanntes Spektrum von Ideen und Aktivitäten bilden, das ideologisch von der österreichischen Spätaufklärung, über die kosmopolite zur nationalen Romantik eines nur nach Sprache und Nationalkultur orientierten Volkstums

bis zum utopischen Panslawismus reichte. Bis zu dieser äußersten Form slawischer romantischer Ideologie gelangte im Laufe seines Lebens der slowenische Pfarrer Matija Majar-Ziljski (1809-1892), dem in jüngster Zeit die slawistische Forschung wieder mehr Beachtung zu schenken beginnt.¹

0.1. *Matija Majar-Ziljski*, geschult von Vertretern der österreichischen katholischen Spätaufklärung, ein begeisterter geistlicher "Volkslehrer", Begründer der slowenischen Variante des Illyrismus, den er in der sogenannten Grazer Frühphase kennengelernt hatte, ein Ideologe der slowenischen nationalen Bewegung, die er als Publizist und als aktiver Verfechter panslawistischen Ideengutes verkündete, dieser recht eigenständige Denker im Priesterkleid war eine dynamische und eigenwillige Persönlichkeit, deren Gesinnung, Aktivitäten und Utopien sich begreiflicherweise nur schwer in den engen Rahmen eines auf Schritt und Tritt von den Behörden überwachten katholischen Pfarrers einfügen ließen.² Sein persönliches Schicksal war deshalb voll von Entbehrungen, begleitet von enttäuschten Hoffnungen und, als Ganzes gesehen, tragisch. Vom slowenistischen Standpunkt aus betrachtet, verdankt ihm die slowenische Romantik die ersten grossen Terrainaufnahmen slowenischer Volkslieder und slowenischen Volksgutes, deren sich Stanko Vraz, Franz Miklosich und Karel Štrkelj bedienen konnten.³ In der deutschsprachigen romantischen Geschichtsschreibung Kärntens ist Matija Majar-Ziljski bekannt geworden mit seiner heute noch geschätzten Darstellung der Volkssagen und Volkslieder der Kärntner Slowenen, wo er die Türkensagen von der Miklova Zala in Übersetzungen und die Lieder von Kralj Matjaž zweisprachig veröffentlichte.⁴ In der slawischen Romantik zählt Matija Majar-Ziljski unter den Slowenen zu den treuesten Anhängern des Kollárschen romantischen Slawismus, und bei der russischen slawophilen Intelligenz erregte er Aufsehen mit seinem ethnographischen Material zur slowenischen Gailtaler Hochzeit und mit dem Bericht über das Leben und das Brauchtum der Slowenen im Gailtal, die er der Vserossijskaja etnografičeska Vystavka 1866/7 nach Moskau schickte, wo sie als beste Beiträge galten und dem Einsender die Einladung als Ehrengast eintrugen. In Moskau bewegte sich Majar-Ziljski im Kreise der russischen Slawophilen und schuf sich wissenschaftliche Kontakte mit

den Slawisten Nil Aleksandrovič Popov (1833-1891) und Michail Petrovič Pogodin (1800-1870); selbstverständlich, die Verbindungen zwischen dem Kärntner slowenischen Pfarrer und den russischen Gelehrten und Schriftstellern stellte, wie in ähnlichen Fällen, Michail Fedorovič Raevskij (1811-1884), der Erzpriester an der russischen Gesandtschaft in Wien, her.⁵

0.2. In der Geschichte der slowenischen Schriftsprache zählt Majar-Ziljski, wie noch mehrere Kärntner slowenische Schriftsteller und Philologen zu jenen, die sich mit mehr oder weniger Erfolg, direkt oder indirekt, um den Aufbau der einheitlichen slowenischen Schriftsprache und einer slowenischen Sprachkultur Verdienste erworben haben. Den "Pravila kako izobraževati ilirsko narečje i u obče slavenski jezik", 1848, folgten der utopische Entwurf einer künstlichen gemeinslawischen Schriftsprache: "Uzajamna slovnica ali mluvnica slavjanska", Prag 1865 und der mehr mißglückte Versuch einer "Slovnica ruska za Slovence", Wien 1867. Die Normierung eines Mitteldingezwischen der slowenischen und kroatischen Sprache als einer "literarischen Mundart der illyrischen Untermundarten", die dann zusammen mit den drei anderen "slawischen Mundarten, der russischen, polnischen und tschechischen, in eine künstliche gemeinslawische Schrift- und Literatursprache münden" sollte, das war das, Züge der slawischen Frühromantik tragende und um diese Zeit bereits anachronistische, utopische Sprachprojekt des slowenischen Romantikers.⁶ Diese Bücher und die damit verbundenen Auseinandersetzungen um die Normierung der slowenischen Schriftsprache förderten den Entwicklungsprozeß des Slowenischen, indem sie einerseits das Ansehen der gemeinslawischen lexikalischen Schichten in der slowenischen Schriftsprache stärkten und andererseits die Tragfähigkeit und die Grenzen der intraslawischen Loyalität am eigenen Beispiel vor Augen führten.

1.0. Wenig Beachtung fand in der Majar-Ziljski-Forschung bisher dessen *Spisovnik za Slovence*, erschienen in Klagenfurt 1850. Es ist dies ein, aus der administrativen Praxis schöpfender - Majar-Ziljski war von 1837-1840 als fürstbischöflicher Expeditor und von 1843-1848 als Domkaplan in Klagenfurt tätig - slowenischer Briefsteller;⁷ in der damaligen Situation der slowenischen Schriftsprache ein wertvolles *Hilfsmittel* für eine

Normierung des slowenischen Amtsstils, und in der Geschichte der slowenischen Sprache wegen des besonderen Charakters seines Inhalts nicht nur der Beginn der funktionalen Differenzierung der slowenischen Schriftsprache, sondern auch der erste *Versuch einer slowenisch-deutschen sprachlich stilistischen Konfrontation*. Wie es in einem slowenischen Bücherprospekt des Verlages Johann und Friedrich Leon in Klagenfurt heißt, der diesen Briefsteller mit 38 anderen Druckwerken slowenischer kirchlicher und weltlicher Literatur ankündigte und kommentierte,⁸ sollte dieses Büchlein nicht nur Lehrern und Schülern nützlich sein sondern auch Gemeindevorstehern oder Bürgermeistern (*za srenjske⁹ predstojnike ali župane*) und Gemeindegemeindeführern (*za srenjske pisarje*) dienen. Dieser Bestimmung entsprechend ist der *Spisovnik* in der damals in Kärnten in slowenischen Gebieten in Kirche und in der kleinen Verwaltung gebräuchlichen überregionalen slowenischen Sprache verfaßt; der Illyrer Majar-Ziljski nennt sie korrekt "slovenščina"; es ist das jene Sprachform, die er schon als Theologe und Schüler von Martin Slomšek im Klagenfurter Priesterhaus gelernt hatte und die in der Geschichte der Normierung der slowenischen Nationalsprache eine so bedeutende Rolle gespielt hat, weil sie auch die Sprache des in Klagenfurt edierten volkstümlichen Schrifttums war, das die Führer der slowenischen Spätaufklärung breiten Leserschichten nahebrachten. Majar-Ziljski verwendete hier also nicht die von ihm 1848 vorgeschlagene "literarische Mundart der illyrischen Untermundarten", sondern jene slowenische überregionale Sprache, die er selbst im Verkehr mit seinen slowenischen Landsleuten sprach und schrieb.

1.1. In einem kurzen Vorwort wird festgestellt, diese slowenische Sprache sei für alle Textsorten zu gebrauchen und nur für den sei sie zu wenig "ausgebildet und gelehrt", der sie selbst zu wenig gelernt hätte. Solche Leute pflegten gerne ihre eigene Unwissenheit der slowenischen Sprache anzulasten; diese sei jedoch für alle Schriften ausgeformt, wenn nur der Kopf des Schreibers genug gelehrt sei. Und dann heißt es in dieser Apologie der slowenischen Sprache, sie würde schon jetzt viel weniger Fremdwörter benötigen als die hochdeutsche Sprache. Wollte der Verfasser des *Spisovnik* alle Fremdwörter, die die Deutschen gebrauchen und für die die Slowenen rein slawische Wörter besäßen,

herausschreiben, so müßte er ein ganzes Wörterbuch zusammenstellen. Hier klingt schon der romantisch-nationale konfrontative Gesichtspunkt an, der sich wie ein roter Faden durch diesen Briefsteller zieht, und auf den ich später noch ausführlicher zu sprechen komme.

1.2. Der Briefsteller beginnt dann mit den slowenischen Rechtschreibregeln, denen eine Einleitung über den Nutzen des richtigen und den Schaden des falschen Schreibens¹⁰ vorangestellt ist, wobei die Ausdrücke "lepo pisati, pravopisati" einem sonst ungebräuchlichen "krivopisati" gegenübergestellt werden. Die Rechtschreibregeln halten sich teils an phonetische, teils an etymologische Prinzipien einer überdialektalen slowenischen Sprachform. Dann folgen einige kurze Diktatsätze und ihre Satzanalyse, diesen schließt Majar-Ziljski eine qualifizierte Sammlung von slowenischen Sprichwörtern und stehenden Redensarten an, die mit dem Spruch endet: Schönheit ohne Geist ist leer.¹¹

1.3. Das Kapitel "O spisovanju" beginnt mit einer kurzen "slawischen" Stilkunde ("vlastnost sloga slavenskega"), wo es u.a. heißt, der slawische Stil muß allgemein leicht verständlich und darf nicht verdreht, er soll einfach und nicht geschraubt sein; er muß "kernig" ("jedern") sein und nicht irgendwie aufgedunsen und aufgequollen ("nabučen"). Der Schreiber habe "slawisch zu denken" und so klar zu schreiben, wie er seine Sprache von klein auf gelernt und sprechen gehört hat. Wer beim Schreiben deutsch denken würde, schriebe zwar slawische Wörter, das Geschriebene aber wäre letzten Endes doch nur "deutschtümlicherisch" ("nemškutarski). In der weiteren Folge warnt Majar-Ziljski vor dem Nominalstil, spricht sich gegen allzu viele abstrakte Substantiva und gegen Komposita aus, lehnt substantivische Fügungen ab, befürwortet vor allem verbale Aussagen und die Verwendung attributiver Adjektiva. Im allgemeinen setzt er sich für eine knappe, bildhafte Sprache mit einer literarisch-umgangssprachlichen, von der mündlichen Tradition bestimmten Stilfärbung ein, gekennzeichnet durch das Vorherrschen der Alltagslexik ("imenovati vsako stvar naj običnejšim imenom"). Es geht ihm vor allem um Klarheit, Deutlichkeit, Angemessenheit, Präzision und Würde in der sprachlichen Mitteilung, wie es Ende des 18. Jahrhunderts

auch Adeling, freilich in einer viel aufwendigeren und wissenschaftlich anspruchsvolleren Art für den deutschen Stil forderte.¹² Das nächste Kapitel behandelt die Aufsatzlehre, in der die "Jugend lernen könne, klar, richtig und angemessen zu denken, zu sprechen und zu schreiben", wie es im Einleitungsabsatz heißt. Man solle hier auch mehr mit Beispielen als mit Regeln unterrichten, nach Schwierigkeitsstufen schrittweise vorgehen und in erster Linie darauf achten, daß die Jugend *denken* lernt und nicht nur mechanisch Wort zu Wort setzt und Sätze zusammenflückt. Hierauf folgen Übungsbeispiele für das Sprechen und das Schreiben einfacher Sätze, nach konstitutiven Satzgliedern, vom Satzgerüst bis zu den Satzbauplänen, wie wir heute sagen würden, und zwar mit Hilfe von Fragemodellen. Diese Übungen münden schließlich in Interpretationsaufgaben vorgegebener Sprichwörter. Die letzte Übung in diesem Abschnitt verlangt vom Schüler, kurze Erzählungen zu verfassen, und zwar nach dem Vorbild von 5 volkstümlichen Kurzerzählungen.

1.4. Nun erst folgt der eigentliche Briefsteller: O spiso vanju listov, beginnend mit allgemeinen Anweisungen, wie etwa, schreibe alles was notwendig ist und nur das, was notwendig ist, schreibe nur das was feststeht und vernünftig ist, teile keine geheimen oder gefährlichen Dinge mit, ein Brief erfordere mehr Klugheit, Behutsamkeit und Vorsicht und schärferes Nachdenken als die mündliche Mitteilung, die nicht so langlebig ist und leichter vergessen wird.¹³ Man soll auch nur dann Briefe schreiben, wenn man "ruhigen Herzens ist" und dürfe in Briefen keine Späße treiben. In fünf Punkten wird dann dem Briefschreiber gesagt, er soll leichtverständlich und klar schreiben, ferner "vse poredoma", womit wohl die in den damaligen Briefstellern verlangte "bündige Ordnung" gemeint ist, und vor allem, er soll sprachrichtig schreiben. Darunter versteht Majar-Ziljski, daß slawische Wörter und nicht fremde, deutsche, italienische oder lateinische und auch nicht solche, die man nur in einem Gebiet der "Slovenija" kennt, verwendet werden. Der Brief soll "geziemend" ("spodobno") verfaßt sein, d.h. entsprechend der Stellung des Adressaten und auch "priljudno", was damals etwa menschlich-natürlich bedeutete, jedoch auf keinen Fall hündisch unterwürfig ("pesje ponižno"). Und hier schließt der Verfasser des Spisovnik einen ganzen Exkurs an:

aus dem Briefe müsse man ersehen, daß wir den Menschen, dem wir schreiben, zwar als Ehrenmann und edlen Menschen schätzen, gleichzeitig müsse man aber aus dem Brief auch erkennen, "daß auch wir anständige und ehrliche Leute" seien, denn es wäre gar nicht recht, wenn jemand von sich folgendermaßen wegwerfend schreiben täte: "Zitternd nehme ich zur Hand die Feder und erkühne mich in aller Demut, Sie zu bitten, ob ich sie mit Ihrer gnädigsten Erlaubnis ersuchen dürfte, die Ehre und das große Glück zu erlangen, für Sie arbeiten zu dürfen und Ihnen mit einer Probe meines Könnens zu zeigen, daß ich Ihr alleruntertänigster Diener bis zum Tode bin und so fort".¹⁴ Eine solche hündische Unterwürfigkeit, heißt es weiter, ekle jeden vernünftigen Menschen an, den Briefschreiber müßte man für einen Narren halten oder für einen Speichel-lecker, dem man auszuweichen habe, oder für einen großen Nichts-nutz, der nicht wert sei, daß ihn die Erde trägt und die Sonne bescheint. "Schreibe menschlich-natürlich ("priljudno"), wie ein ehrenwerter Mann und nicht so, als hätte Dir ein Hahn die Hose gestohlen ("kakor bi ti bil petelin hlače ukradel").¹⁵ Hier kommt die kämpferische Natur Majar-Ziljskis, der auch ein wort-gewaltiger Kanzelredner sein konnte, zum Vorschein. Es galt, seinen slowenischen Landsleuten 1850 Mut zu machen und ihr Selbst-vertrauen zu wecken.

1.5. Den Titulaturen, die in den gängigen deutschen Briefstellern meist über 10 Seiten füllten¹⁶ und ein streng abgestuftes System wiedergeben, widmete Majar-Ziljski kaum 12 Zeilen, denen er 35 Zeilen Kritik des deutschen Titulaturensystems anschloß. Zur Anrede wird vermerkt: Freunde seien zu duzen und Herrschaften zu "ihrzen" ("vikati"). Das "Siezzen" ("onikati") sei nichtslawisch und häßlich. Im Slawischen gäbe es auch nur folgende Titulaturen: Presvetli (Allerdurchlaucht), svetli (er-lauht), jasni (hell), slavni (ruhmreich) und častiti (ehrwürdig, geehrt). Kaiser und König seien "presvetli", ein Fürst "svetli", ein Vojvode aber "jasni". Zu den Ämtern sage man "slavni", und "častiti" gelte für alle Stände. Eine schöne Anrede aber sei, heißt es wörtlich, "Dragi slavenski brat! Draga slavenska ses-tra" und diese Anrede stehe für die deutsche: Herr Staatsbürger, Frau Staatsbürgerin. Diese vor allem zu jener Zeit recht eigen-willige Reduktion und Transformation der damals noch recht star-

ren Titulaturen war revolutionär. Sie spiegelte aber das im geschichtsfreien Raum konzipierte romantische Weltbild eines nur nach Sprache und Kultur bestimmten neuen Volksbegriffes einer gesamtlawischen Einheit im Sinne von Jan Kollár wider.¹⁷ Folgerichtig wird im nächsten Kapitel, wo von der äußeren Form der Briefe gesprochen wird, für die Post auch eine territoriale Einheit "Slavija" angenommen, innerhalb welcher die Adressen "slawisch einzurichten" seien, nur der Postort sei auch deutsch und italienisch hinzuzufügen.

1.6. Anschließend folgen auch in unserem Briefsteller die üblichen Musterbriefe für verschiedene Anlässe; die Briefe sind slowenisch, stammen aber auch von fiktiven Korrespondenten aus Triest, aus Kroatien und Serbien und dienen oft dem Zweck, ein gesamtlawisches Bewußtsein zu wecken, sei es dadurch, daß ein slowenischer Briefschreiber mitteilt, er schäme sich, weil er kyrillisch nicht lesen könne und bitte dringend um ein entsprechendes Lehrbuch, sei es auf die Weise, daß ein Briefwechsel zwischen Vater und Sohn, die Serben sind, slowenisch geführt, oder sei es, daß ein slowenischer Soldat, der in Prag dient, begeistert schreibt, daß dort auch die "allerhöchsten Herrschaften čechoslowakisch" sprächen, und daß er sich mit ihnen leicht verständigen könne. "Wie nützlich ist es doch für einen Soldaten, slowenisch zu können",¹⁸ heißt es in diesem Musterbrief.

1.7. Im letzten Kapitel seines romantisch-nationalen Briefstellers behandelt Majar-Ziljski offizielle Briefe und Schriftstücke. Im Einklang mit den bekannten Forderungen des Slowenischen Ausschusses in Wien 1848¹⁹ ist zu lesen: "Verlange immer, überall und von jedem, wer immer er sein mag, daß er Dir solche offizielle Schriftstücke und Briefe slowenisch abfasse. Unterschreibe oder setze Deine Kreuzzeichen niemals darunter, wenn sie in einer fremden Sprache, deutsch oder italienisch, geschrieben sind!" Nach den allgemeinen Grundsätzen folgt eine Sammlung von Beispielen bindender Texte, d.s. Rechnungen, Quittungen, Empfangsbestätigungen, Kündigungen, Schuldscheine, Heiratsverträge, Testamente, Frachtbriefe, Verkündigungen offiziellen Charakters, Anschläge, Bewerbungsschreiben und Heilmatscheine.

2.0. Eingangs stellte ich kurz fest, der in Rede stehende

Briefsteller enthielte auch eine erste kontrastive Stilistik der slowenischen und der deutschen Sprache. Majar-Ziljski unternahm nämlich an mehreren dafür geeigneten Stellen den Versuch, beide Sprachen als synchron funktionierende Gebilde in der Sprachpraxis einander gegenüberzustellen, um dann in nationalromantischer Begeisterung nur die offensichtlichen Vorzüge der slowenischen Sprache pragmatisch, didaktisch und auch ideologisch auszuwerten, ein Verfahren, das nur aus der damaligen Zeit und Situation - 1850 war der Beginn der Politisierung nationalkultureller Werte - zu rechtfertigen ist und wissenschaftlichen Ansprüchen nur zum Teil genügen kann. Schon in der Orthographie wird festgestellt, um wie vieles klarer und leichter die slowenische Rechtschreibung wäre, da es keine Geminatio, keine Diphthonge, keine so komplizierte Großschreibung gäbe, wie das in der deutschen Sprache der Fall ist.²⁰ Ein paar Seiten weiter gibt Majar-Ziljski ein recht aufschlußreiches und recht negatives Urteil über den deutschen Stil seiner Zeit und Umgebung, was uns zeigt, daß sich die Adelsstilreform 1850 in Österreich in der geschriebenen deutschen Umgangssprache und im Kanzleistil noch nicht bemerkbar gemacht hat. Im Spisovnik heißt es bei der Stilistik: "Im Deutschen klingt es schön, wenn man so irgendwie aufgedunsen, nebulos, künstlich geschraubt in langen verdrehten Perioden schreibt, wenn man "siez" und man lange, lange Adressen gibt, wenn man beim Schreiben berühmte griechische und lateinische Sagen, Männer und Götter erwähnt und so fort -- in unserer (d.h. slowenischen) Sprache hat das keinen Wert. Die deutschen Texte sind für gewöhnlich so vollgestopft mit abstrakten, zusammengesetzten Wörtern und überhaupt mit Substantiven, daß es höher nicht mehr geht, etwas was im Slowenischen (v slovenščini) schwer zu verstehen und geradezu häßlich ist. Mit Recht könnte man das Deutsche eine Hauptwörter- und Periodensprache nennen".²¹ Im Kapitel: Wie man die Jugend unterrichten soll, Aufsätze zu schreiben, zitiert Majar-Ziljski eine deutsche Aufsatzlehre in der Originalsprache. Dieses Buch würde lehren, "zum gegebenen Subjekt ein passendes Prädikat, zum gegebenen Prädikat ein passendes Subjekt zu setzen - mehrere gegebene Wörter in einen Satz (zu) verbinden - einen Satz aus (zu) bilden, (zu) erweitern; passende Haupt- und Beiwörter in den Satz hinein (zu) schieben; einen und den nämlichen Gedanken mit verschiedenen Wörtern aus (zu) drück-

ken".²² Und dazu setzt er slowenisch folgende Bemerkungen: "Im slowenischen Briefsteller fragt man aber stets nur: Was weißt du über die Person oder die Sache zu sagen? Hier lernt die Jugend *denken*, im deutschen Buch nur Wörter mechanisch zusammensetzen, Sätze zu drehen und zu dehnen. Im Slawischen achtet man auf klare, wahre und vortreffliche Gedanken. Im Deutschen auf schöne Worte, auf Sätze, gelehrt und künstlich aufgefüdelt."²³ Diesen Äußerungen liegen die romantischen Auffassungen von der Sprache und die Idee des muttersprachlichen Sinn-apriori zugrunde: Sprechen und Denken seien ein und dasselbe und eigentlich nur Selbstbesinnung.²⁴ Vergleichend sprachhistorisch freilich auch der Umstand, daß sich im Slowenischen die Umgangs- und die Hochsprache lexikalisch und stilistisch damals viel näher lagen als in der deutschen Sprache.²⁵ Im eigentlichen Briefsteller geißelt Majar-Ziljski in erster Linie die deutsche Titelsucht ("naslovotvorstvo") und stellt sie der französischen Einfachheit gegenüber,²⁶ was er später noch mit der Behauptung verstärkte, die Slawen wären bei den Titeln ähnlich dem aufgeklärtesten französischen Volk, denn die slawischen Titulaturen wären "natürlich, schön und kurz".²⁷ In diesem Zusammenhange muß man, um die slowenischen positiven Reminiszenzen auf das französische Illyrien nicht überzubewerten, darauf hinweisen, daß wir auch im deutschen Grazer Briefsteller 1812, wo die deutsche Titelsucht als ein "eintöniges Geklingel" bezeichnet wurde, die bissige Bemerkung finden: "Es wäre sehr zu wünschen, daß die Deutschen von den Franzosen lieber die Kürze der Titel als die Länge der Schleppen und Küchenrezepte angenommen hätten", mit anderen Worten, schon 1812 empfand man auch im Deutschen diese Titelsucht als "höchst altfränkisch" und "unerträglich" und "barbarischen Andenkens", wie es in diesem Briefsteller heißt, beugte sich aber widerwillig der "eingeführten Konvenienz, um nicht durch eigenmächtige Abweichung davon bei manchen zu verstoßen".²⁸ Hier trat der seltene Fall ein, daß sich die Meinung des deutschen Verfassers des deutschen Briefstellers mit der des slowenischen Spätromantikers, was die Sache selbst betraf, deckte.

2.1. Im einzelnen stellte Majar-Ziljski nicht ohne gewisse Übertreibung fest, im Deutschen würde man sogar drei Titel benötigen: "Hochwürdigen, Hochgelehrten und Hochzuverehrenden Herrn.

Herrn Dechant N.N.",²⁹ und dann käme noch eine ganze Reihe von Ehrentiteln dazu, es würden dazugeschrieben auch alle Ehren, die ein Mensch hat oder nicht hat und dann noch: und so weiter, und so weiter". Auch die deutsche Großschreibung der Anrede fürwörter bezeichnete er als "lehren Plunder", den es im Slowenischen nicht gäbe, da die Titulaturen sehr einfach seien: "Častiti gospod dekan". Auch kenne man im Slowenischen nicht diese Menge von "geboren" wie im Deutschen: "Geboren, Wohlgeboren, Hochgeboren, Hochwohlgeboren und so fort". Wenn der Mensch solche Titulaturen richtig überlege, meinte Majar-Ziljski, so seien sie "ohne Augen" und "ungehobelt", als ob man sagen wollte, daß der Mensch, dem man schreibt, keine anderen und größeren Verdienste hätte, als die, auf "irgendeine Art geboren zu sein".

2.2. In seiner deutschen Stilistik warnte Adelung vor einer Empfindelei, die er der Empfindsamkeit gegenüberstellte: Rührende und sanfte Empfindungen ohne begreifliche vernünftige Absicht und über das gehörige Maß zu haben und erregen, hieße empfindeln, lesen wir bei Adelung, werde sie zur Fertigkeit oder zur Empfindelei, so sei sie eine wahre Krankheit, nicht allein der Seele sondern oft selbst des Leibes. Die Empfindsamkeit hingegen sei eine Fähigkeit, sanfte Empfindungen zu bekommen oder leicht gerührt zu werden, und unter den gehörigen Umständen sei diese Eigenschaft schätzbar, weil sie ein sehr wirksames Mittel ist, unser und anderer gesellschaftliches Wohl zu befördern.³⁰ Majar-Ziljski kennt den Unterschied zwischen Empfindelei und Empfindsamkeit nicht, er sieht sich nur veranlaßt, die Empfindsamkeit vollkommen abzulehnen. In deutschen Briefen, heißt es im Spišovnik, werde viel über Empfindungen geschrieben, von denen ein empfindsamer Schreiber sagte, sie zu empfinden. In slowenischen Briefen brauchte man das nicht, vielmehr könne man den ganzen Brief freundlich und gewissermaßen auf slowenisch angenehm schreiben - und das wäre schön ("in to je lepo"). Als Richtlinie wird dann das Sprichwort zitiert: "Že velja, kamor serce pelja" - "Es gilt, wohin das Herz lenkt",³¹ und damit empfiehlt Majar-Ziljski dem slowenischen Briefschreiber das, was man vom deutschen Dichter damals erwartete, als die deutsche poetische Sprache gegen die engen Regeln einer rationalistischen Sprachtheorie kämpfte und auch Bodmer dem deutschen Dichter empfahl, nur sein Herz re-

den zu lassen.³²

2.3. Und zum Abschluß des Briefes setzt Majar-Ziljski dem deutschen: "Ich verbleibe und verharre in tiefster Ehrfurcht Euer Wohlgeborn gehorsamster Diener N.N." nur ein kurzes slowenisches "Bog daj Vam zdravje in srečo", und dem deutschen: "Dein aufrichtiger Freund N.N." wieder nur ein slowenisches "S Bogam N.N." entgegen.³³ Im letzten Kapitel seines Spisovnik stellt Majar-Ziljski noch einmal fest, die slawischen Schriftstücke seien viel kürzer und klarer, da man in ihnen nicht "Endesunterzeichneter, Obengenannter, Vorzeiger dessen" zu schreiben brauchte, sondern nur den Namen, und weil man auch kein "unter heutigem Tage, am untengesetzten Tage"³⁴ sondern nur ein "heute" verwende; mit anderen Worten, der slowenische Geschäftsstil kannte keine typische Amtsterminologie.³⁵ Auch würde man in slowenischen Geschäftsbriefen meistens in der ersten Person schreiben und nicht in der dritten wie in deutschen. Dann beschließt eine Feststellung, die Deutschen hätten die "lächerliche Gewohnheit", in Ehebriefen zu schreiben: Erstens, der Bräutigam und die Braut versprechen gegenseitige ewige und standhafte Liebe, während es in slowenischen Ehebriefen nicht notwendig wäre, dies schriftlich festzuhalten, die im Spisovnik eingestreuten kontrastiven Bemerkungen Majar-Ziljskis über den slowenischen und deutschen Stil und Briefstil.

3. Auch in der slowenischen Romantik, und dazu zähle ich auch ihre pragmatische Phase, zu deren typischen Vertretern Majar-Ziljski zu rechnen ist, sind Texte, die sich mit der Sprache als Instrument mündlicher und schriftlicher Mitteilung beschäftigen, eine Rarität und sie sind deswegen umso wertvoller. Sie bieten uns heute, wie man sieht, aufschlußreiche Einblicke in die charakteristischen Eigenarten der Sprachverwendung des Slowenischen, in die Bereiche der kommunikativen Funktion, und wenn es sich um ein solches Spezifikum in Inhalt und Form handelt, wie es der Spisovnik von Majar-Ziljski ist, so kann man daraus auch so manches über die Phraseologie, Stilklassifikation, die umgangssprachlich-literarische semantische und stilistische Norm und darüber hinaus auch über das Verhältnis zur benachbarten deutschen Sprache in der Kärntner bilingualen Sprachsituation erfahren. Freilich, heute streng genommen, haben wir es nur mit

einem partiellen, unsystematischen interlingualen Vergleich zu tun, dessen Schwäche seine Zufälligkeiten und seine Episodenhaftigkeit sind, doch diese Form romantischer Konfrontation war zu ihrer Zeit gewiß imstande, auf sprachlicher Ebene die Sinne und das Interesse für gewisse grundsätzliche, aus der Sprachpraxis sich ergebende Unterschiede zwischen der slowenischen und der deutschen Sprache zu schärfen, die slowenische Sprachkultur zu heben, Sprachloyalität zu begründen und von der Sprache her auch das slowenische nationale Gruppenbewußtsein im Sinne der späten Romantik zu festigen.

A n m e r k u n g e n

1. Siehe Mr (= Boris MERHAR): Majar Matija Ziljski, im Slov. biogr. leksikon, 2, 1933-52, 15-19; Uroš DŽONIČ, "Matija Majar, slovenački ilirac i panslavista", in: *Godišnjica Nikole Čupića*, 46, Beograd, 1937, 44-74; Rado LENČEK, "The Theme of the Greek Koine in the concept of a Slavic Common Language and Matija Majar's model", in: *American contributions to the sixth Intern. Congress of Slavists*, The Hague 1968, 1-18; Iskra V. ČURKINA, *Matija Majar-Ziljski*, Ljubljana 1974, mit weiterer Literatur.
2. Die *Istorija slavjanskoj filologiji* von V. JAGIĆ kennt ihn nicht. Vgl. hingegen: M.N. SPERANSKIJ, "K istorii slavjanskoj etnografiji", *Izv. AN SSSR, Otd. obšč. nauk* 1931, 8, 985-110; Frank WOLLMAN, *Slavismy a antislavismy za jara národú*, Prag 1968, 413-414.
3. Ivan GRAFENAUER, *Literaturnozgodovinski spisi*, 1980, 583-593 u.ö.
4. Heinrich HERMANN, *Handbuch der Geschichte des Herzogtums Kärnten*, 2. Abt., 1843, 254-278.
5. Siehe I.V. ČURKINA, a.a.O., 68-75; Werner ZIMMERMANN, *Valtasar Bogišić 1834-1908*, 1962, 52, 110 u.ö.
6. Siehe GRAFENAUER, a.a.O., 592-593; LENČEK, a.a.O., 9ff.
7. Ich danke an dieser Stelle der Narodna in univerzitetna knjižnica in Ljubljana für das Überlassen der Xerokopie dieses heute in den Bibliotheken recht seltenen 70 Seiten umfassenden Werkes.
8. Das *Verzeichnis vorzüglicher slovenischer Werke aus dem Verlage von Joh. Fried. Leon in Klagenfurt*, o.J. (um 1863), 24 Seiten, das sich in meiner Privatbibliothek befindet, ist ebenfalls ein Rarissimum.
9. Diese alte Bezeichnung *srenja* für Gemeinde lebt heute noch in Kärnter slowenischen Dialekten in der Bezeichnung des Gemeindeackers fort, siehe Ludwig KARNIČAR, *Die Mundart von*

Ebriaoh/Obirsko in Kärnten, Graz, phil.Diss. 1979, S. 176.

10. Daß falsch schreiben schaden kann, wird am folgenden, hier unbrauchbaren Beispiel gezeigt: Jemand wollte seinem Freund schreiben: "Priatelj. Predvčerašnjim so naše dekle prale, včeraj so terle in dobro kašo jedle. Jutri bomo sekli, kupi in pošlji meni tri kose". Weil aber dieser Freund die Rechtschreibung nicht beherrschte, schrieb ("napisarił") er: "Priatelj. Predvčerašnjim so naše dekle brale, včeraj so derle in dobro kašo jedle. Jutri bodemo sekli, kupi in pošlji mi tri koze". - So hätte der Freund anstatt drei Sensen drei Ziegen erhalten. Dieses Nichtbeachten der Stimmbeteiligungskorrelation im Slowenischen kommt aber in erster Linie bei deutschsprachigen Kärntnern vor, da es ein Charakteristikum der mittelbairischen Mundarten ist, siehe M.HORNUNG und Fr.ROITINGER, *Unsere Mundarten*, 1950, S.13.
11. Diese Sprichwörtersammlung deckt sich nur teilweise mit jener, die Majar-Ziljski in seinen *Pravila, kako izobraževati ilirsko narečje in obče slovenski jezik*, 1848, 97-129 veröffentlicht hat.
12. Johann Christoph ADELUNG, *Über den deutschen Styl*, Berlin, 1789/80.
13. auch im deutschen *Allgemeinen Briefsteller*, Graz 1812, 14-15 lautet die vierte Briefschreibregel: "Sei vorsichtig. Leicht können Briefe aufgefangen oder durch Zufall erbrochen werden, in fremde Hände geraten, oder von dem Empfänger selbst mißbraucht werden.... Viele hundert Menschen sind schon durch die Freimütigkeit ihrer Korrespondenz unglücklich geworden".
14. Ein Blick in die deutschen Briefsteller jener Zeit zeigt, wie notwendig eine solche Bloßstellung des damals gebräuchlichen Briefstils war: Ein Musterbrief an einen Gönner z.B. begann: "Schon meine vorzügliche Teilnehmung an allen Vorfällen, welche Ew. Hochwohlgebornen betreffen, würden mich auffordern, Hochdensenben meine Freude über Ihre so glücklich zurückgelegte Reise zu bezeigen, wenn es mir auch die so mannigfaltigen Beweise Ihrer Gewogenheit gegen mich nicht zur unverletzlichen Pflicht machten...", Ebenda, 140.
15. Siehe *Spisovnik*, 36.
16. *Allgemeiner Briefsteller*, 1812, 19-32; *Neuer und vollständiger Grätzer Briefsteller*, Graz 1798 behandelt die Titulaturen und die Grade der Titulaturen 7-10 und bringt im 11. Absatz ein kontrastives deutsch-französisches Titulaturbuch, 167-175; auch der *Wiener Briefsteller für alle Fälle des gesellschaftlichen Lebens ... mit einem Anhang von der Kunst geheime Briefe zu schreiben*, Wien-Leipzig 1802, behandelt die Titulaturen deutsch, 12-15 und enthält ebenfalls ein kleines deutsch-französisches Titulaturbuch, 227-241.
17. Siehe S.HAFNER, "Sprache und Volkstum bei den Slawen im Vormärz", in: *Südostforschungen*, 24, 1965, 148-156.
18. Majar-Ziljski unterhielt gute Kontakte zu den Čechen, namentlich zur Božena Němcová; im Herbst 1883 übersiedelte er ganz nach Prag, da ihm das Leben in Klagenfurt unerträglich wurde, s. Ivan KUNŠIČ, "Božena Němcová in Matija Majar", in: *Ljubljanski zvon*, 1898, 575 und ČURKINA, a.a.O., 48,90.

19. Siehe Punkt 2 des Aufrufes des Slovenski Odbor in Wien, 1848: Kaj bode mo Slovenci Cesarja prosili?, dort heißt es: "2. Da ima Slovénski jezik v tem Slovénškem Kraljevstvu popolnoma tiste pravice, ktere ima némški jezik v némških, in laški v laških deželah; da tedaj Slovénski jezik v škole in v kancelije vpeljemo, kadar hočemo, in kakor hočemo." Photokopie nach dem Unikat im Državni Arhiv LRS, Ljubljana, dem ich an dieser Stelle herzlich für die Überlassung danke.
20. Siehe *Spisovnik*, 11.
21. Ebenda, 17.
22. Ebenda, 20.
23. Für Majar-Ziljski, der nur eine mündlich geprägte Umgangssprache im Slowenischen gelten lassen wollte, hatte für Fragen der funktionalen Verwendungsweise der Sprachmittel und des Stils als Auswahl zwischen mehreren sprachlichen Möglichkeiten, noch kein Verständnis.
24. Siehe Paul KLUCKHOHN, *Das Ideengut der deutschen Romantik*, 1953, 171-172; Hans EGGERS, *Deutsche Sprachgeschichte IV*, 1977, 118-120.
25. Dazu kommt noch die funktionale Färbung des deutschen Stils des offiziellen Verkehrs, d.h. des deutschen Kanzleistils mit seiner gefestigten Amtsterminologie, Dinge, mit denen die slowenische Sprache damals überhaupt noch nicht belastet war, weil sie keine ausgeprägte und traditionelle administrative Schreibweise kannte. Auch die grundsätzlichen Fragen: Sinn und Text; Gedanke und Stil waren nicht zu erwarten.
26. *Spisovnik*, 36.
27. Ebenda, 27.
28. Siehe *Allgemeiner Briefsteller (etc)*, Graz 1812, 19,20.
29. Im selben Briefsteller lautet der Titel "eines Abtes, Probstes oder vornehmen Geistlichen, der nicht von adeliger Geburt ist: Hochwürdiger, Hochgelehrter Herr Abt (Probst etc), Hochgeehrtester Herr (Gnädiger Herr)! Im Contexte: Eure Hochwürden (Eure Hochwürden Gnaden). Unterschrift: untertäniger". Die Titulatur eines Kaufmannes lautet: "Hochedelgeborener (wenn er von minderer Wichtigkeit ist: Hochedler) Herr! Im Contexte: Euer Hochedelgeborener (Hochedeln). Unterschrift: Nach Beschaffenheit des Briefstellers: gehorsamer, dienstwilliger, dienstergebener", ebenda, 31, 27.
30. Siehe J.Chr. ADELUNG, *Über den deutschen Styl*, 2. Berlin 1790, 119,120.
31. *Spisovnik*, 37.
32. Siehe Hans EGGERS, *Deutsche Sprachgeschichte IV*, 1977, 91.
33. *Spisovnik*, 37.
34. Ebenda, 51.
35. Die slowenische Sprache, die im *Spisovnik* propagiert wird, könnte man heute etwa mit der funktionalen Schichte des "Praktično sporazumevalni jezik" der heutigen slowenischen Nationalsprache vergleichen, siehe J.TOPORIŠIČ, *Slovenska slovnica*, 1976, 22.

36. *Spisovnik*, 51.

37. Während ich diesen Beitrag konzipierte, erfuhr ich von der Arbeit: Gabriele SCHEIDEGGER, *Studien zu den russischen Briefstellern des 18. Jahrhunderts und zur "Europäisierung" des russischen Briefstils*, Bern 1980 (Slavica Helvetica 14), was zeigt, daß man auch in der Slawistik den Wert der Briefsteller für die Geschichte der betreffenden Schriftsprache zu erkennen beginnt.
38. Fast zur gleichen Zeit gab in Graz unter dem Pseudonym Janez ČBELARSKI Etbin Henrik COSTA seine Kurzgrammatik: *Der schnelle Slovenc. Anleitung, die slowenische Sprache ohne Lehrer in 24 zugeteilten Lektionen recht sprechen, lesen und schreiben zu lernen*, Graz 1851, 12 heraus, ein Buch, das man mit unserem *Spisovnik* überhaupt nicht vergleichen kann.
39. Eine erste, die Syntax behandelnde, deutsch-slowenische sprachwissenschaftliche Gegenüberstellung ist erst 1891 in Triest erschienen: W. URBAS, "Unterschiede zwischen der deutschen und slowenischen Syntax, in: 23. Jahresbericht über die deutsche Staats-Oberrealschule in Triest, 1892/93, Triest 1893, 1-30.

TJUTČEV ALS DUELLANT

Ein um 1850 entstandenes Gedicht des 1803 geborenen F.I.Tjutčev hat den Interpreten durch seinen Titel zu denken gegeben. Es ist nämlich überschrieben: "Zwei Stimmen" (*Dva golosa*).¹ Man hat darin aber nur die eine Stimme des Dichters selber zu hören gemeint und vergeblich nach dem Partner des vermeintlichen Duetts gesucht, denn man erwartete unter diesem Titel wohl etwas von der Art, was A.N.Apuchtin in den 70er Jahren tatsächlich geschrieben hat; er hat nämlich unter der gleichen Überschrift ein Gesangsduett von Mutter und Tochter be-dichtet.²

Eine sonst wohl wenig bekannte sovjetische Gelehrte, N.Aleksandrovskaja, hat nun den fehlenden Zweiten in Goethe zu finden geglaubt.³ In dessen "Symbolum" von 1816⁴ hat sie bei Tjutčev einen Anklang entdeckt, den man gern als solchen anerkennen wird, nämlich die Verse: "...stille Ruhn oben die Sterne Und unten die Gräber". Von diesem bei Tjutčev zitierten Verspaar hat sich die Entdeckerin aber dazu verleiten lassen, die beiden Gedichte insgesamt in eine Beziehung zu setzen, die man dann als These und Antithese, als Auf- und Abbau bezeichnen müßte - eine Art Gigantomachie der beiden Großen. Der pessimistische Skeptiker Tjutčev hätte demnach in einer Art heimlicher Polemik den zuversichtlicheren Optimismus des Älteren zunächst zerstört und dann durch einen Optimismus ganz anderer Beschaffenheit, eine Zuversicht in der Resignation, ersetzt; ein Gegengesang gegen einen schweigenden Partner also, eine Zweitstimme zu einem verstummen Tenor.

Nach den vielen Texten und Gedanken Goethes, die Tjutčev nachempfunden und anverwandelt,⁵ nach der verehrungsvollen, verklärenden Deutung, die er der ganzen Gestalt Goethes bei dessen Tode gegeben hat,⁶ folge hier nun also aus weiterem Abstand die kritische Auseinandersetzung mit dem Allverehrten, die Rückbesinnung auf die eigene, gefährdete Position, aber auch die

eigene Kraft.

Ein bestechender Gedanke, den M.P.Alekseev denn auch noch einmal aufgegriffen und durch seinen gütigen Geleitschutz gutgeheißen hat.

Und doch glaube ich, daß man hier den Text mißverstanden und eine Goethe-Reminiszenz bei Tjutčev zu stark verallgemeinert hat. Das ergibt sich eigentlich schon dann, wenn man im einzelnen nachsieht, wie Tjutčev denn die zwei antithetischen Zeilen Goethes wiedergegeben hat. Es ist doch ein auffälliges Paar von Repräsentanten der himmlischen und irdischen Sphäre, die Sterne oben, und unten nun nicht etwa die Erde, sondern die Relikte menschlichen Daseins, die Gräber, und die werden in dem ohnehin längeren russischen Vers dann auch gleich zweimal herübergeworfen, vom offensichtlich gleichen Standpunkt zweier verschiedener Gruppen betrachtet und durch Adjektive und deutlichere Verbalformen auf das tertium comparationis des "Schweigens" gebracht. Bei Goethe ist dies Schweigen durch das bloße gemeinsame Adverb "stille" und die bloße Konjunktion "und" unauffälliger repräsentiert; bei Tjutčev dagegen steht mehrfach verdeutlicht: *NAD vami svetila m o l ě a t v vyšine / NAD vami b e z m o l v n y e zvezdnye krugi - POD vami mogily - m o l ě a t i o n e / POD vami n e m y e , gluchie groba.*

Haben wir da nicht bereits die zwei klar respondierenden Stimmen, die der Titel anführt? Singen nicht statt des einen Dichters, der sich da angeblich äußert, mit oder wider einander zwei Chöre, deren Part aus je zwei vierzeiligen Strophen zu allem Überfluß vom Dichter auch noch durch Zahlen numeriert ist,⁷ zwei Gruppen, die sich gegenseitig mit "ihr" apostrophieren oder eine dritte Schar ermunternd anreden? Und prüfen wir näher, was die beiden Gruppen denn aussagen - ergibt sich da nicht: Es ist das Gleiche, nur daß es im Gegengesang der zweiten, "rechten" Gruppe in einer Art Parallelismus membrorum variiert und gewendet wird, und das, Zeile für Zeile, aufeinander bezogen ist? Beide Gruppen rufen imperativisch zum Kampf in einer teilnahmslos schweigenden Welt, von dem sie zu wissen scheinen, daß er "hoffnungslos" ist, wiewohl die "linke" Gruppe von der "rechten" bereits "tapfer" und "unbeugsam" genannt wird. In den zweiten Strophen werden auch die Gegner dieses Kampfes genannt: Die seligen Genien, die droben im Lichte wandeln, die unsterblichen

Olympier, denen die "schwindenden, fallenden" sterblichen Menschen - wer denkt dabei nicht an Hyperions Schicksalslied - ewig unterlegen scheinen. Doch sind sie es wirklich? "Neidisch" verfolgen die Götter den scheinbar ungleichen Kampf, denn über ihnen lenken die Schlacht als Höhere Gewalt die Moiren, bei Tjutčev mit der personifizierenden Majuskel singularisch als *Rok* wiedergegeben.⁸ Gerade dieser Gedanke hat später wohl Aleksandr Blok besonders beeindruckt, so daß er in seinem Tagebuch vom 3. XII. 1911 schreibt: "In Tjutčevs Gedicht ist eine altgriechische, vorchristliche, eine tragische Schicksalsahnung".⁹ Vor ihr allein scheitern die Kämpfer, und wer so fällt, "nur vom Schicksal besiegt", der hat die Götter überwunden und entreißt ihnen den Siegeskranz. Scheitern als Sieg, das ist die Hoffnung, die der "rechte" Chor dem "linken" oder der schweigenden dritten Schar als Trost zuruft, die zwar mutig zum Kampf angetreten ist, aber sich bereits auf ein sicheres Ende gefaßt macht.¹⁰

Kein simpler, sondern zumindest ein heroischer Pessimismus, der hier verkündet, eine Theomachie, die hier ausgetragen wird und in deren Beschreibung die beiden Grenzen des Kosmos - Sternenkreise und Menschengräber - tatsächlich mehr rhetorische Funktion haben und vor allem das "Schweigen" eindrücklich machen sollen.

Und Goethes Gedicht?

Gewiß ist hier alles unvergleichbar anders als bei Tjutčev: Der Zweck eines geselligen Bundesliedes der Freimaurer, als das die Verse ja geschrieben waren, und dessen Thematik also schon in manchem festlag, der kürzere, liedhafte Vers, dagegen die grössere Gesamtlänge - was den Sinn betrifft, die Mahnung zu praktischer Tätigkeit, die Gewißheit der "Kräfte des Guten", die nur "geübt" werden müssen, für die aber auch der Siegespreis ("Kronen") bereitet ist, die "ewige Stille" als Sphäre der wahren Gerechtigkeit, in der die "Fülle" hängt, Sterne und Gräber als Gegenstände ernster Betrachtung ("der gestirnte Himmel über mir..."), Gewißheit der Unsterblichkeit, aus der ("von drüben") keine Götter, keine Moiren, sondern die geistigen "Meister" den "Helden" Mut zusprechen, weiter in die ungewisse Zukunft zu schreiten, und am Schluß das sententiös-allitterierend geprägte und auch tatsächlich von den Epigonen bis hinab zu Johannes

Mario Simmel gern als Zitat aufgegriffene Geheiß zu hoffen, statt "geschreckt" zu zagen.¹¹ Ein ganz irdisches, ohne einen Gott, aber auch ohne "die Götter" argumentierendes Erbauungslied im wahrsten Sinne des Wortes, denn die erste Strophe zieht ja überdies die Parallele zwischen dem mauererischen Bundesritual und dem, was es symbolisiert: Dem tätigen Menschenleben, und verbindet so Anlaß und Sinn, Zeit und Ewigkeit.

Was dagegen bei Tjutčev - außer der erwähnten wörtlichen Reminiszenz, die nicht mehr Gewicht haben müßte als andere solche Reminiszenzen anderswo - mit Goethe verglichen werden kann, ist höchstens das Metrum, denn schon die Strophen sind wieder unvergleichbar anders: Goethes Fünferstanzen mit der auffälligen Weise am Schluß können das Dispositionsschema der beiden Chöre bei Tjutčev und seine Viererstrophen wohl kaum hervorgerufen haben. Es sieht für den ersten Chor eine Reimbindung *AAbb*, für den zweiten ein *AbAb* vor - auch hier also Variation innerhalb der gleichen Grenzen. Bleibt tatsächlich nur das Metrum, das zumindest auf einem Vers "fuß" mit mehr als einsilbiger Füllung beruht. Bei Goethe ist es als teils fünf-, teils sechssilbige teils auftaktige, teils volltaktige Zeilen realisiert und zu teils rein fünfsilbigen (II), teils rein sechssilbigen (IV-VI), teils gemischten Strophen (I, III) verbunden. Dabei wechseln, nach der klassischen Metrik, akatalektische amphibrachische Zeilen (wie die zweite oder Strophe IV-VI) mit hyperkatalektischen jambischen (die erste) und katalektischen daktylischen (die dritte) in unvorhersagbarer Weise. Die beiden übernommenen Zeilen, die Tjutčev statt der devisenhaft-einprägsamen letzten, durch ihre auffällige Antithetik im Ohr gelegen haben mögen, sind ebenfalls amphibrachisch. Das allenfalls könnte ihn veranlaßt haben, akatalektische und katalektische Amphibrachen als durchgehendes, regelmäßiges Metrum seiner 10/11-zeiligen Langverse zu wählen. Es ist sonst bei ihm selten, und so mag weniger das Zitat selbst, als sein Metrum das ganze Gedicht veranlaßt haben; doch müßte das in diesem Falle gegen ein Goethe-Gedicht geschehen sein, in dem sich die "Weltanschauung", die Tjutčev selbst in seinem Nekrolog aus Goethes Werk destilliert hatte; noch nicht einmal am deutlichsten oder einprägsamsten ausgesprochen hätte, das also als Objekt polemischer Opposition wenig geeignet gewesen wäre. Eine formale, nämlich rhyth-

mische Anregung,¹² die das "Symbolum" in seinen zitierten Zeilen vermittelt haben könnte, darf jedenfalls als wahrscheinlich zugestanden werden. Zu einer versteckten Polemik aber war umso weniger ein Grund gegeben, als Tjutčev, wie wieder mit seinem hommage-Gedicht auf Goethe zu belegen, die Andersartigkeit des Deutschen ja durchaus verehrungsvoll anerkannt hat.

Ich zögere also in diesem Falle, dem Meister Aleksejev zu folgen, der uns "von drüben" diese Deutung seines Nationaldichters anrät. Die Hypothese der Aleksandrovskaja hat aber noch nicht einmal Platz in den Kommentaren der Ausgaben gefunden, und das finde ich nun auch wieder ungerecht.

Denn: Formale Analogien bei ganz anderem Gehalt sind bei Tjutčev keine Seltenheit und in allen Abstufungen vorhanden. Das beginnt bei seinen Übersetzungen, die er ja öfters gar nicht als solche bezeichnet hat und die gelegentlich eher an Variationen über ein Thema grenzen, als einem Original entsprechen, "dichterische Bemerkungen aus Anlaß von Gelesenem, bruchstückhafte Variationen über fremde Themen", wie es Tynjanov genannt hat.¹³ So verfehlt ja etwa schon seine bekannte Übertragung von Heines "Ein Fichtenbaum steht einsam...", wenn man sie nur als solche betrachtet, in gewisser Weise die Pointe, vielmehr: Sie ersetzt den Sinn durch einen anderen.¹⁴

Doch in einem frühen Gedicht, das eher biographisch als künstlerisch bedeutsam ist, der Gelegenheitsode zum Universitätsjubiläum 1820 *Uranija*, finden wir bereits ein solches schwer zu analysierendes Produkt aus (wie es zeitgenössisch heißen müßte) Imitation, Innovation und Umfunktion. Der Eröffnung, der Komposition mit ihren wiederholten Abbrüchen und neuen Aufschwüngen und der Sprache nach ist es eine klassizistische Ode, doch das mythologische Personal ist um die seit Milton und Tiedge beliebte Urania vermehrt, die einem Obersten Sovet allegorischer Wesenheiten mit Emblemenschau präsiidiert und räumlich und zeitlich, im Universum der Geschichte, Aufklärung und Bildung verbreitet. Als letztes Glied dieser Kette der Translatio, in der Italien als neue Wiege der Kultur gepriesen wird, steht natürlich Rußland, dessen Erstlinge, Lomonosov und Deržavin, sozusagen einen Dichterkatalog nach der Art von Trediakovskij und Karamzin in nuce andeuten. Nach dem Lob des alten Zaren folgt das des neuen und lenkt den Schluß wieder ganz ins

Konventionelle. Visio - Historia - Apostrophe, das ist das abstrakte Schema dieser merkwürdigen Formübung mitten im 19. Jahrhundert, aber sie steht unter dem Zeichen Schillerscher Reminiszenzen und der nachschillerschen Rhetorik Tiedges und verkündet eine Neuaufklärung, der die Astronomie über der Poesie zu stehen begann, mag die "fürchtbar herrliche Urania" auch noch nicht sehr viel mehr als ihren Namen beigesteuert haben.

Manches Beispiel einer bloß strukturellen Analogie zu sonst kaum genutzten Vorbildern hat etwa auch Almut Schuize in ihrer Arbeit über Tjutčevs Kurzlyrik von 1968 nachgewiesen. Natürlich findet sich auch das Umgekehrte, also Übereinstimmung im Sinn bei differierender Form: Hat z.B. D.Tschizewskij Recht, so ist auch ein berühmter Vierzeiler unter Tjutčevs sogenannten philosophischen Gedichten eine Übersetzung, und zwar aus Schellings Prosa, denn Tjutčev kannte als jahrzehntelanger Münchener nicht nur den Menschen Schelling, sondern auch seine Schriften.

Ich meine "Die letzte Sintflut" (*Poslednij kataklizm*) von 1830.¹⁵ Freundschaft zu Schelling und Heine in einem Geist und Herzen zu verbinden, das konnte wohl nur eine Persönlichkeit, die durch jene "Spannungen" (*Tensions*) charakterisiert ist, die Wehrle 1978 als Stichwort aufgegriffen hat, ein Dichter, der einer Sinngebung des uns umgebenden Sinnlosen fähig war, deren Ergebnisse in jeweils richtiger dichterischer Logik verschiedene Lösungen zu finden vermochte.¹⁶ So kommt Tjutčevs schon öfters bemerkte dichterische Ambi- oder sogar Polyvalenz zustande.¹⁷ Sie kehrt wieder in dem sichtbaren Zwiespalt der durchaus neuartigen, poetisch, wenn auch nicht politisch revolutionären Lyrik und der radikal-konservativen, zumeist politischen Prosa und manifestiert sich auch in dem Dualismus des Russischen und Französischen seiner Hinterlassenschaft. Man sollte sich also schon deswegen der Versuchung enthalten, ihn nur mit dem romantischen Dualismus (Eusebius vs. Florestan) zu identifizieren.¹⁸ Menschlich war Tjutčev ohnehin zwiespältig und stilisierte sich als den Skeptiker mit Herz, als den ihn etwa D.N.Apuchtin in den 80er Jahren zu schildern gesucht hat.¹⁹ Tatsächlich befand er sich in einer dauernden unterschwelligem Auseinandersetzung mit anderen oder sich selber,²⁰ und wir ken-

nen von ihr vielleicht tatsächlich nur die augenscheinlichen oder zufällig bemerkten Fälle,²¹ sodaß in der Menge der anderen noch manches Unbemerkte stecken kann.

Es wäre also an und für sich nicht möglich, daß Tjutčev zu Goethe gerade da in tiefer Opposition gestanden hätte, wo er deutlich von ihm übernimmt, und es ermutigt sogar, diese Grundannahme weiter zu verallgemeinern, wenn Jurij N. Tynjanov zu der Ansicht gekommen ist, Tjutčev habe zu dem Größten seiner eigenen literarischen Zeitgenossen, zu Puškin, ein ähnlich zwiespältiges Verhältnis gehabt. In seiner 1926 zum ersten Mal vorgelegenen, viel diskutierten und bis 1968 noch mehrfach aufgelegten Studie über Puškin und Tjutčev²² kommt er nämlich zu ähnlichen Schlüssen, wie *Dva golosa* sie nahelegen.²³

"Die Eigenart von Tjutčevs literarischer Persönlichkeit bestand darin", so schreibt Tynjanov, "daß bei ihm Stilmittel genrebildend wurden. So blieb bei ihm der naturphilosophische Parallelismus, der 'Zwiespalt', nicht bloßes Material und bloßer Stil, sondern zog die ganze Organisation des Versuchsmaterials nach sich. Die Struktur selbst wurde bei ihm in Abhängigkeit vom Material parallelisch oder antithetisch. Die Strophe (das Metrum überhaupt) erhielt bei ihm besondere semantische Funktion: Die stilistische Antithese entwickelte sich in antithetischen Strophen. Das Gedicht wurde zu einer einzigen Antithese, einem Bild, wurde ein Fragment".²⁴ Tjutčev gebe in seinen Incipit, so meint Tynjanov, gleichsam die Vorgeschichte seiner Gedichte und dieses Prozesses, "er stößt sich gleichsam von Positionen ab, die im Gedicht selbst nicht gegeben sind (das eben macht seine fragmentarische Form konkret)." Oft weist diese Vorgeschichte auf literarische Herkunft, wie man etwa an seinen "polemischen" Anfängen mit *Net* sehen könne.²⁵ Auf diese Weise seien Tjutčevs Gedichte mit einer Reihe literarischer Assoziationen verknüpft und sei seine Lyrik "in hohem Maße Dichtung über Dichtung".²⁶

Dies Dichtungsprinzip sei Puškin mit seinem poetischen Ideal der Einfachheit und Klarheit und seinem linguistischen Ideal einer geläuterten "Spracheinfalt" (*prostoročje*) fremd gewesen, und es sei daher voll verständlich, wie spärlich die Beziehungen der beiden Großen zueinander gewesen seien. Die berühmte Ausgabe von Tjutčevs "aus Deutschland zugesandten" Ge-

dichte in Puškins *Sovremennik* 1836 - übrigens in durchaus zweitklassiger Gesellschaft während einer lyrischen Dürrezeit - sei eher durch Ivan Gagarin, Vjazemskij und Žukovskij als durch Puškin veranlaßt worden, die alle mehr geneigt und imstande waren, Tjutčevs Neuartigkeit zu würdigen. Puškin dagegen habe Tjutčev in einer Rezension geradezu Talent abgesprochen, habe, wenn I. Gagarin Tjutčev recht berichtet hat, dessen Verse höchstens "mit viel Sympathie" (*ves'ma sočuvstvenno*) beurteilt, "wie es sich gehört" (*kak dolžno*).²⁷ Vielleicht hat er Tjutčev sogar als "schwarze Ameise" seiner Insektensammlung einverleibt.²⁸

Tynjanov hat mit diesen Ansichten die Gipsbüsten der beiden großen Lyriker des 19. Jahrhunderts zu aller Entsetzen heftig angeschlagen, denn unter Pletnevs und Ivan Aksakovs Einfluß hatte man die Legende lieb gewonnen, Tjutčev sei Mitglied jener Puškinschen "Plejade" gewesen, die wohl gleichfalls nie so existiert hat, wie man sich das dachte, und der Ältere habe den Jüngeren anerkannt und gefördert, was offensichtlich nicht der Fall war.²⁹ Puškin als professioneller Dichter, der, bei allem Überfluß seines Schaffens, seine Verse auch gut und teuer verkaufte, und Tjutčev, der träge und achtlos Schaffende, der sich selbst als Dilettanten stilisierte, waren auch anthropologisch eher Antipoden als Vereinsmitglieder irgendeines russischen Hainbundes.

Doch ging es Tynjanov, wie er immer betont, um literarische Beziehungen und Wertungen, nicht um menschliche. Dennoch lag und liegt es wohl immer allzu nahe, beides zu parallelisieren.

Nicht mehr als das hat nun ein zeitgenössischer Autor getan, der Tynjanovs abstrakte Schlüsse sachlich und schriftstellerisch lediglich konkretisiert hat. Ich meine Andrej Bitov, geboren 1937 in Leningrad,³⁰ der seit 1963 durch Erzählungen und Reiseschilderungen bekannt geworden ist.

Verglichen mit der handfesten Erzählweise der älteren Sovetliteratur, ist seine narrative Technik raffiniert und ungewöhnlich. Verglichen mit dem, was die Welt einschließlich Rußland seit der Jahrhundertwende bereits an Versuchen kennengelernt hat, die Eigengesetzlichkeit des Fiktiven zu klären und das Hauptproblem poetischer Weltschilderung, die Zeit, zu be-

wältigen, ist es vielleicht so neu nicht, was er unternommen hat, aber es ist sicherlich, aufs ganze der Sovetliteratur gesehen, erfrischend und interessant. Das Nach- und Gegeneinander von Schöpfer und Geschöpf haben ja spätestens Pirandello (*Tragedia d'un personaggio*, 1913) und Unamuno (*Niebla*, 1915) an der Schwelle des Ersten Weltkrieges bewußt bloßgelegt: Auch Unamuno unterhält sich mit seinem literarischen Helden Augusto Pérez, wie Bitov in "Achill und die Schildkröte" (*Achill i žerepacha*) 1965, und sucht ihn von dem Selbstmord abzuhalten, durch den jener die Macht über seinen Autor zu demonstrieren sucht, auch Pirandello läßt seine Personen einen Autor suchen und wirrt im Theater die geheiligten, auch architektonisch petrifizierten Grenzen von draußen und drinnen durcheinander, und was die Zeit betrifft, so hat schließlich schon Augustin dem Abendland alle Naivität genommen und die Unruhe über das perpetuum mobile der Gegenwart zwischen Ungewißheit und Unwiederbringlichkeit nie nur Ruhe kommen lassen.

Bitovs Mittel der stilistischen Verfremdung sind, wie Wolf Schmid bereits beschrieben hat, schon in den 20er Jahren vorbereitet worden, und zwar nicht nur durch die Dichtung dieser Epoche selbst mit Autoren wie Jurij Oleša, sondern auch durch die Literaturwissenschaft, durch die jetzt zu später Berühmtheit aufgestiegene sogenannte formalistische Richtung, die damals ja gerade ihre Glanzzeit durchlief. Man hat sogar des öfteren den Eindruck, daß Bitovs Dichtung bereits ein Literaturseminar durchlaufen habe.

Daß aus einer in wenigen Zeilen komprimierbaren Anekdote ein langer Roman generiert werden kann, indem man Schicht auf Schicht einer Vorgeschichte davorsetzt, ist schließlich schon in den "Toten Seelen" und im "Revisor" zu sehen. Hier bei Bitov handelt es sich um eine Sauferei und Prügelei unter den wachhabenden Wissenschaftlern eines Puškinmuseums, deren vandalistische Folgen die Urheber selbst wieder spurlos beseitigen, also ein läßliches Sakrileg ohne allzu großes "gesellschaftliches" Interesse.

Daß der Autor sich selbst beständig unterbricht, um freizulegen und zu kommentieren, wie sein Werk zustande kommt, findet sich schon im *Tristram Shandy* und bei Jean Paul.

Das alles ist aus Bitovs *Puškinskij Dom* von 1965-78 leicht

herauszuanalysieren und hier nur in modernem Russisch wiederholt. Was aber originell sein dürfte und uns zu Tjutčev zurückbringen soll, das ist sein Versuch, in diesem Roman nicht nur nach allen Regeln der Kunst und Wissenschaft Fiktion zu schaffen, sondern auch in einem tertiären Arbeitsgang Wissenschaft zu fingieren. Held der Geschichte ist nämlich ein junger Literaturwissenschaftler, Sohn eines solchen und Enkel eines geächteten, später aber auch wissenschaftlich rehabilitierten Linguisten. Er wird nach dem Studium Mitarbeiter jenes fiktiven Literaturinstituts, das mit dem realen *Puškinskij Dom* wohl nicht allzu viel zu tun hat, sondern ein "Modell" des reproduktiven und retrospektiven intellektuellen Lebens in Rußland überhaupt ist, dessen wenigstens partielle Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Autor höchstens so nachträglich festgestellt hat, wie Thomas Hardy die der Lokalitäten in seinem poetischen Wessex.³¹ Dazu ist Bitovs Held ein Edelreis am alten Stamm der Fürsten Odoevcev, Leva genannt. Das alles gibt Gelegenheit nicht nur zu Dichtung über Dichtung, sondern im besonderen über Literaturwissenschaft, also zu einem Sonderfall der Wissenschaftsdichtung, die wiederum als solche so neu nicht ist. Auch Gustav Freytag hat ja z.B. in der "Verlorenen Handschrift" von 1864 Wissenschaft fingiert, u.a. um einen Wissenschaftler als Helden glaubwürdig zu machen, aber da ist es mehr ein utopisches Ausfüllen von Überlieferungslücken, worauf es hinausgeht, ist es die ewige Hoffnung auf einen theoretisch möglichen von Freytag noch dazu quasi-wissenschaftlich vorbereiteten Hermesfund, der gezollt wird und die sich sonst in den zahllosen Quellenberufungen der Weltliteratur fiktiv ausgetobt hat. Sie ist hier, bei Freytag, schriftstellerisch bewältigt, hat aber etwa den Gelehrten Václav Hanka in der tschechischen Romantik dazu gebracht, eine Fiktion als wahrhaft wissenschaftliche Quelle herzurichten, die dann eine Fülle von wahrhafter Wissenschaft provoziert hat.

Erdichtete Dichter, an denen sich dann u.a. auch erdichtete Wissenschaftler auf ihre Weise betätigen, gibt es gleichfalls genug, von Chattertons Thomas Rowley und Vanderbourgs "Cathérine de Surville"³² bis in unsere Zeit, also etwa bis zu Ina Seidels "Freund Peregrin" von 1940, zu Günter de Bruyns Max von Schwedenow samt seinem professionellen und dilettantischen Er-

forscher in "Märkische Forschungen" von 1978 oder zu Thomas Bernhards Moritz Meister mit seiner Frankfurter Dissertantin in "Über allen Gipfeln ist Ruh" von 1981. Der Wissenschaftsbetrieb ist als Milieu gleichfalls oft genug verwendet worden, freilich wohl meist satirisch, doch schildert ihn, offensichtlich als Symbol des Staatslebens überhaupt, etwa C.P.Snow in *The Masters* von 1951 und, wiederum satirisch, noch ein Wissenschaftler unserer Tage, nämlich der Leipziger Germanist Erhard Agricola in seinem linguistischen Krimi "Tagungsbericht" von 1965. Eine derart aus der praktizierten Wissenschaft extrahierte erdichtete Wissenschaft eines erdichteten Literaturhistorikers als Repräsentanten einer gar nicht erdichteten Epoche wie bei Bitov scheint mir jedoch originell, und es ist die Krone dieses Vexierspiels, daß er dies Kapitel seines Romans, den er daheim nur zerstückelt und erst in Ann Arbor 1978 geschlossen veröffentlichen konnte, in die immerhin wissenschaftliche Zeitschrift "Probleme der Literatur" (*Voprosy literatury*, vulgo: *Voplit*) eingerückt hat.³³

Wenn es stimmt, was der Autor betont, daß nämlich das Referat von Levas Kandidatenarbeit, das er seinem Roman beigibt, nur seinen Verfasser darstellen und keine Wissenschaft mitteilen solle, dann würde dies auf der Kartothekkarte "Indirekte Charakteristik" zu vermerken und nicht weiter sensationell sein. Der Autor distanziert sich aber viel zu lebhaft selbst von dem durch ihn fingierten Verfasser und kommentiert ihn viel zu ausführlich, selbst *lege artis* durch die herkömmlichen Fußnoten,³⁴ als daß nicht eine doppelte oder sogar dreifache parodistische Spiegelung zu erkennen wäre. In seinem Amt als Autor wirft es Bitov seinem Helden etwa vor, daß er in den 60er Jahren, in denen er seine Arbeit schrieb, Juriј Tynjanov nicht gelesen habe, dessen erwähneter, 1968 neu gedruckter Aufsatz sicherlich Bitov selbst die Anregung gab, Tjutčevs Beziehungen zu Puškin zu entmythologisieren, indem er seinen Leva sich der bestenfalls uninteressierten Attitüde Puškins gegenüber Tjutčev erinnern ließ. Indem aber eben dieser Leva einerseits die Spannung, die Tynjanov auch hier nachzuweisen sucht, zu einem - natürlich metaphorisch gemeinten - Duell zwischen den Personen konkretisiert, nimmt er sich weiterhin auch das Recht, textlich-konkrete Manifestationen dieser "Spannung" zu suchen und sie in Tjutčevs

ziemlich rätselhaftem Gedicht "Wahnsinn" (*Bezumie*) von 1830³⁵ wiederzufinden. Er sieht nämlich darin einen heimlichen "Schuß" Tjutčevs auf den "Propheten" (*Prorok*) von 1825, gegen den, Levas Meinung nach, in Tjutčevs Gegenentwurf Zeile für Zeile opponiert oder gar polemisiert werde.³⁶ In diesem Sinne wagt er eine Gegenüberstellung, die dadurch noch an Reiz gewinnt, daß Puškin angeblich zurückgeschossen habe, und zwar durch ein Gedicht von 1833 - ein dreifaches Hin und Her, das die Texte *en regard* deutlich machen.³⁷

Bezumie ist von den Zünftigen auf die Wünschelrutengänger gedeutet worden, aber warum hat es Tjutčev dann, bei einem so harmlosen Sujet, nicht in die Ausgaben aufgenommen? Und warum hat er die Kernzeilen später, noch 1862, in einem kurzen Gedicht an Fet wiederholt?³⁸

Der Gedanke, nicht eine Art Selbstparodie darin zu sehen, wie es etwa Buchštab tut,³⁹ sondern ein heimliches literarisches Attentat auf Puškin, ist unseriös-verlockend, und man muß Tynjanov vorhalten, daß sich literaturwissenschaftliche Thesen aufgrund spärlicher Belege, auch wenn alles legitim zugeht, so auswirken können: denn es ist ja, wie wir gesehen haben, eben kein Zufall, daß Leva Odoevcev just über Tjutčev seine Mutmaßungen angestellt hat. Man könnte dem allen, was Tynjanov aufgeworfen hat, durchaus ernsthaft nachgehen, ohne das Decorum zu verlieren. Bitov aber ist ja noch doppelt gesichert, indem er daraus fingierte Literaturwissenschaft macht, was er mit dem Satz einleitet: "Bei Bedarf mag man die ganze vorgelegte Forschungsarbeit für ein bloßes Phantasieprodukt ihres Autors halten", und weiter: "Ich amüsiere mich damit, daß ich ein Experiment anstelle, d.h. ich mache eine einzigartige Erfahrung. Der Literaturwissenschaft fehlt ja die Möglichkeit, in dem Maße und in dem Sinne Experimente anzustellen, wie das Experiment in den exakten und Naturwissenschaften als Instrument und Methode dient. Ihr fehlt die Möglichkeit, unter Laboratoriumsbedingungen die Formen zu generieren, mit denen sie sich befaßt, obwohl es keine direktere Erkenntnisweise gibt, als den Versuch, zu reproduzieren und sich auf die eigene Erfahrung zu verlassen. ... Versuchsbedingungen: Ein Held (nicht ich!) schreibt, und ich lege meinen Eindruck von dem dar, was ich - um die Distanz des heutigen Tages und des eigenen Lebens von meinem Hel-

den entfernt - gelesen habe".⁴⁰

So demonstriert der als Autor fungierende Bitov weiterhin, daß man einen Anmerkungsapparat ohne allzu große Mühe zu jedem Einfall zusammenbringen kann - als "optische Fundierung", wie es ein erfolgreicher Kollege einmal genannt hat - das ganze aber baut er als bloßen *priem* literarischer Charakterologie in einen Roman ein. Auf diese Weise gewinnt er noch dazu die Freiheit, ein literaturwissenschaftliches Thema in durchaus unwissenschaftlicher, d.h. schriftstellerischer Diktion und durch ein wissenschaftliches, aber aus der Mode gekommenes Verfahren anzugehen, nämlich durch eine inhaltliche statt einer formalen Vergleichung.⁴¹

Daß Puškin und Tjutčev polare Gegensätze verkörpern, ist dabei die Basis, die kaum erschüttert werden kann, und Leva braucht zu den von Tynjanov bereits herangezogenen Belegen (etwa Tjutčevs Äußerung zu Gagarin im Juli 1936, er stelle Puškin "höher als alle zeitgenössischen französischen Dichter")⁴² nur Tjutčevs frühes Gedicht auf Puškins Freiheitsode von 1817 mit seinem "Zwar-Aber"-Verlauf oder das "lauwarme" Gedicht auf Puškins Tod hinzuzufügen,⁴³ das er einleuchtend-intuitiv interpretiert. Das ist nun eine ebenso extreme wie eigenartige Konsequenz des Vorgehens, das die Aleksandrovskaja bei *Dva golosa* angewandt hat, und das schon da riskant war. In Levas Argumentation wird die Frage, warum Tjutčev keine offenen Formen der Auseinandersetzung mit Puškin gewählt habe, freilich einigermaßen psychoanalytisch begründet, während die Aleksandrovskaja mehr "weltanschaulich" argumentiert. Die Haßliebe zu einem Großen, einem ewig mahnenden Vorbild aber, die vorausgesetzt wird, findet sich, wenn auch mit angemessenen Gradunterschieden, in beiden Fällen als Faktor der Interpretation.

Eine derart aus der Literaturwissenschaft gewonnene erdichtete Literaturwissenschaft eines erdichteten Literaturhistorikers als des Repräsentanten einer gar nicht erdichteten Epoche, nämlich der 60er Jahre, scheint mir jedenfalls als Einfall originell, und es ist die Krone dieses Spiels, daß *Voplit*, in denen Bitov sein Experiment vorgeführt hat, ihn sicherheits halber in ein eigens neu errichtetes Getto gesperrt hat, nämlich eine Rubrik "Hypothesen und Forschungsversuche" (*Gipotezy i rasyskanija*). Bitov steht hier mit dem durchaus traditionell

arbeitenden, wenn auch in seinen Vermutungen unkonventionellen Schauspieler und Regisseur V.Recepter, der aufgrund von Handschriftenstudien Puškins *Rusalka* nicht als Fragment, sondern als abgeschlossenes Ganzes nachzuweisen sucht und nach dem meist als nachträglich angesehenen Planentwurf entsprechend umstellt.⁴⁴ Daß man dennoch unsicher war und nicht recht wußte, wie man in Bitovs Spiegelkabinett nun wirklich daran war, ist daraus zu ersehen, daß man bald darauf in den *Voplit* eine Rundfrage über die neue Rubrik und die beiden Beiträge unternahm, deren Ergebnis 1978 dann auch veröffentlicht wurde.⁴⁵ Man hatte einerseits reine Schriftsteller befragt, wie I.Dolinina (1928), A.Kušner (1936) oder B.Sluckij (1919, der sich sogar mit einigen Gedichten aus der *Affaire* zog), andererseits traditionelle Wissenschaftler wie die Puškinistin T.Cjavlovskaja (1897), A.Čičerin (1899) sowie vor allem K.Pigarev (1911, den Urenkel des Dichters und Direktor des Tjutčev-Museums in Muranovo) und den Kommentator Tjutčevs, L.Ozerov (1914), daneben eine Menge jener Mischung aus Schriftsteller, Kritiker und Literaturwissenschaftler, die auch in Rußland häufig ist, vor allem die 40-50-Jährigen.⁴⁶ Die Rundfrage sollte feststellen, ob in der Literaturwissenschaft Hypothesen nötig seien. Alle bejahten das, nur gibt es einige Zweifel, ob eine wissenschaftliche Äußerung "bewußt hypothetisch" sein könne und dürfe, wie es die Rundfrage formuliert hatte.

Recepter erkennt man als interessant und in der Methode loyal an, glaubt ihm nur zumeist nicht. Bitov aber kriecht man zumeist voll auf den Leim. Die Distanz zwischen Autor und Figur erkennt man entweder gar nicht oder sieht sie als nicht wesentlich an, von den weiteren Fiktionsebenen zu schweigen. Man rät Bitov allen Ernstes, *rasskas* und *razyskanie* lieber zu trennen und bemerkt allenfalls die Ironie des Autors als eine Art *reservatio mentalis*. Bis zu der zweiten Stufe dieser Ironie dringt man aber nirgends vor und sieht nicht, daß die Hypothese in Levas Arbeit nur darin besteht, die textlichen Beziehungen einiger annähernd zeitgenössischer Gedichte als menschliche Beziehungen ihrer Dichter zu interpretieren, das *razyskanie* aber, das ihn dazu berechtigt, allenfalls mit Tynjanov zu diskutieren wäre. Was die Hypothese über "Tjutčevs Duell" betrifft, so sprechen sich vor allem die beiden Spezialisten, Pigarev und

Ozerov, strikt dagegen aus. Der erstere spricht sogar von "Taktlosigkeit" des Autors Bitov, den er schlichtweg mit der Figur Levas gleichsetzt, und schiebt Bitovs Versuch als abstoßend ins Unseriöse ab. Das mag die Indignation eines Gedenkstättenverwalters über ein *crimen laesae majestatis* sein, aber es dürfte den am wenigsten überzeugen, den es zu überzeugen gilt: den Autor, der Levas Meinung über die Literaturwissenschaft hier wohl bestens bestätigt sehen wird. Soweit Pigarev. Ozerov aber ärgert sich vor allem über die "Einkleidung", die fraglich mache: "Mit wem soll man streiten - mit A.Bitov?" "In der literarischen Wissenschaft ist ein neuer 'Typ' von Untersuchung entstanden", so meint er, "der, wie ich es sehe, perspektivlos ist: Nicht der Autor des Artikels sagt seine Meinung, sondern irgendein Halbwüchsiger, irgendein Leva (sieh da, ein Namensvetter - so fügt Lev Ozerov hinzu). Wer ist das? Ein Prügelknabe? Ein literaturwissenschaftlicher Mitrofanuška (aus Fonvizins *Nedorosl'*)? Ein Versuchskaninchen? Eine konventionelle Person aus Brechts Theater?" - So tut er das ganze, nicht völlig zu Unrecht, aber humor- und einsichtslos, als die "bis zur Absurdität aufgeblasene Konzeption Tynjanovs" kurz ab.

Um aber auf Tjutčev und die merkwürdige Art seiner Produktivität und ihre zumindest "kontrastive" Natur zurückzukommen, so wäre sie vielleicht mehr ein Objekt jener "Psychologie des dichterischen Schaffens", für die man sich ja gerade in Rußland lebhaft interessiert.

Was aber Bitov und seinen Leva Odoevcev angeht, so liegt eine weitere versteckte Pointe im Index des Buches (S. 7), der vorgeblich auf einen "Kommentar zur Jubiläumsausgabe des Romans im Jahre 1999" als Anhang, in Wahrheit auf leere, aber nummerierte Seiten (413 ff) verweist und als Verfasser den "Akademiker L.N.Odoevcev" angibt.

Damit werden die Kapitel des Romans, bisher rückläufig nach dem Schema *Detstvo - Otročestvo - Junost'* konstruiert, im Zeitraffersprung zu einem Entwicklungsroman und wird der Leser zu dem Schluß genötigt, daß aller Sturm und Drang Leva objektiv und subjektiv nicht geschadet hat oder ihn gehindert hätte, den Weg alles akademischen Fleisches zu gehen.

Doch wir haben es einstweilen nur mit eben diesem Sturm und Drang zu tun, den der Autor für uns aus der Zeit herausge-

nommen hat, und von dessen kritischen Thesen wir uns einige durchaus hinter den Spiegel stecken sollten, statt den Autor mit aller Wucht des zünftigen Kollektivs in seine Schranken zu weisen, wie es seine sovjetischen Kollegen getan haben. Man sollte ruhig häufiger in aller Offenheit Literaturwissenschaft dichten, statt mit professionellem Ernst zelebrieren. Ich sage das nicht, weil ich damit unserer kindisch gewordenen Epoche Tribut zahlen will, die allmählich keine Wissenschaft, ja überhaupt keine *res severa* mehr als *verum gaudium* kennen will, wofern sie nicht amüsant aktualisiert, in neckischen Jargon oder in Strichmännchen-Zeichnungen aufgelöst ist, damit auch dem letzten Schulkinde "Spaß macht", woran unter Umständen ein menschlicher Geist sein Dasein gesetzt hat, sondern weil mich schon lange der Brustton der Überzeugung nervös macht, mit dem wir alle unsere Behauptungen und Beweise vorzubringen pflegen. Denn Leva hat uns doch auf jeden Fall sehr beherzigenswerte Dinge gesagt, z.B.: "Der Zeitgenosse und sein Historiker bewegen sich im Dunkeln aufeinander zu, aber das ist eine seltsame Gleichzeitigkeit, denn der Zeitgenosse ist nicht mehr, und den Historiker gibts noch nicht. Für den Historiker sind die wenigen Dinge allzu deutlich, auf die er zurückblickt, für den Zeitgenossen sind sie vom Leben verschluckt. Woraus hervorgehen könnte, daß, wenn es dem Forscher gelingt, etwas mit aller Genauigkeit festzustellen, dies in der Vergangenheit gleichsam augenscheinlicher und bekannter wird? Ein Forscher fällt öfter als ein Dramaturg in den Irrtum, als ob 'jedes Gewehr schösse'. Nachdem er aus der vergehenden Epoche etwas 'hübsches Neues' erfahren hat, überschlägt er sich vor Freude und vollzieht auch eine Art logischen Saltos. Er denkt nicht mehr nach und nimmt allmählich an, das, was er so überzeugend vorgebracht hat, werde ebenso unerbittlich zur Tatsache, zum Wissen, zum Erlebnis der Teilnehmer an dem von ihm erforschten Sektor des Vorgangs. Und dem in seiner Epoche lebenden Menschen wird allmählich eine so eingehende Kenntnis des Lebens ringsum zugeschrieben, ein so ursächliches Interesse für Details, daß diese lieben Leute von damals, umstrickt von grandiosem literarhistorischem Klatsch, offengestanden allmählich ziemlich unsympathisch aussehen",⁴⁷ und ähnliches mehr.

Es ist doch aller Voraussicht nach ein vergebliches Bemü-

hen, außerhalb unserer Zunft oder bei den "Lebenden" Verständnis dafür zu finden, daß wir die Dichter, die uns ohne System und ohne Rezept Material für unsere Planspiele liefern, im Grunde so behandeln, wie der Dichter sein Geschöpf, und das noch nicht einmal wahrhaben wollen. Die Möglichkeit einer Falsifikation, der sich die Honorigen theoretisch unterstellen, ist im historischen Bereich ungefährlich und oft gleich Null. Selbst die Lebenden können sich nur schlecht wehren, wenn wir sie vivisezieren und Autopsieberichte veröffentlichen, denen sie anstandshalber so wenig widersprechen können, wie Paul Valéry Gustave Cohens ihm ins Gesicht gesprochener Auslegung seines *Cimetière marin*,⁴⁸ denn sie sind natürlich längst nicht so klug wie wir. Der Modus, in dem wir uns über sie zu äußern pflegen, und der schon für den bloß referierenden Historiker gefährlich genug ist, der Indikativ, sollte den selbstsicheren Literaturwissenschaftlern für einige Zeit untersagt werden. "Goethe wußte ...", "Tjutčev hat ...", "Bitov wollte nicht ..." - woher nehmen wir eigentlich die Unbefangenheit, dergleichen zu konstatieren, als bestenfalls aus dem Spiel unserer Methoden, die zu den Dingen führen sollen, und die in Glücksfällen auch vielleicht in ihre Nähe führen können, die aber doch nicht die Dinge selber sind. Alle unsere *ex post* gegebenen Vatzinationen über die Poetik, die Weltanschauung oder gar die Philosophie eines Autors oder über seine Stellung in der Geschichte, bieten, und zwar je verstorbener er ist, umso mehr, nur Indizienbeweise, die wir noch nicht einmal mit einem Ja oder Nein zu beantworten brauchten, wie es die Juristen müssen.

Für wen schreiben wir außerdem eigentlich in unseren hybriden, dem Sprachfremden schon deswegen nicht verständlichen Ausführungen, weil ihm das, worauf es ankommt, nämlich die Texte, bei uns in Deutschland für gewöhnlich nicht übersetzt werden (ich habe es hier den Franzosen gleichzutun versucht, die nicht so esoterisch sind). Wen bei uns interessieren ernstlich die Infrastrukturen einer fremden Literatur? Wie wollen wir andererseits mit Aufsätzen, die intentionell an deutsche Leser gerichtet sind, auf die Lesermassen der betreffenden Nationalliteratur wirken, denen die Erfahrung, die wir mühsam, vom Zufall der Methode gelenkt, am Schreibtisch erwerben, mit der Schul-, U-Bahn- und Zeitungslektüre von selber zufällt? Ist es nicht

wirklich nur die *V e r g l e i c h u n g* mit all ihrem Fluch und Segen, die uns als unsere Tugend und unser Plus bleibt, und sollte man *s i e* nicht zu einwandfreier methodischer Reinheit kultivieren, die einerseits über die Öde bloßer statistischer Empirie hinwegkommt, und die andererseits nicht *n u r* jener scheinbar treffsicheren Intuition folgt, über die schließlich jeder halbwegs gebildete Literaturkenner und -kritiker verfügt, eine Vergleichung, die möglichst weit Ausschau hält, ohne nur mit Index-Belesenheit oder mit der Weisheit irgendeiner rechtzeitig konsultierten Zentralkartei zu protzen?

Daß jedenfalls ein Dichter das alles so gut fingieren kann, nicht nur als Stilübung im zünftigen *petit jargon de cöterie*, die wohl schon öfter unternommen worden ist,⁴⁹ sondern als Ausführender einer Rolle, die eben dadurch, daß er sich so verlarvt, als bloße Rolle entlarvt wird, das gibt doch Anlaß zu heilsamer *samokritika*, zu der ich also, als Moral von der Geschichte, auch meinerseits aufrufen möchte.

Die reinen Theoretiker und strukturalistischen Systematiker haben keinerlei Grund, sich hier nicht gleichfalls getroffen zu fühlen; denn mag ein Kunstwerk seiner Faktur und seinem Rang nach sein, wie es wolle, es verdankt die Möglichkeit seiner Existenz dem kaum enträtselten Vorgang, den wir als Einfall bezeichnen, und sei es dem Einfall, einem Prinzip oder einer Regel zu folgen, es ist also insofern indeterminiert. Es dennoch zu behandeln, als sei es determiniert, und auch noch vorzugeben, man kenne die Art dieser Determination, ist sicherlich keine geringere Willkür, als andere Behauptungen, die sich in erster Linie dadurch als bewiesen ansehen, daß sie im Indikativ stehen, oder als eine wohlgearbeitete Fiktion. Die nur individuelle Kausalität und die nur generelle Finalität des Kunstwerks machen es zum mehr oder weniger müßigen Spiel, die Teile seines Gesamtbestandes, die systematisierbar sind, zu "exaktifizieren". Als Spiel mag das seine Dignität haben, wie jedes Spiel, aber es sozusagen als eigenen Berufsstand auszugeben, scheint mir bedenklich, weil diese Erkenntnisse nicht sehr weit verwendbar sein dürften; denn: "Eh es sich ründet in einen Kreis Ist kein Wissen vorhanden; Solang nicht Einer Alles weiß, Ist die Welt nicht verstanden" (Friedrich Rückert).

Doch Sie, lieber Herr Wytrzens, werden das alles in Ihrem

siebenten Dezennium, zu dessen Anbruch ich Ihnen herzlich gratuliere, besser kennen als ich und unserer Wissenschaft ihre unvorsichtige Redeweise längst verziehen haben. Bleiben Sie ihr auch weiter treu, bereichern und beobachten Sie sie auch weiterhin, wie bisher, mit der Nachsicht des Einsichtigen und verteidigen Sie sie gegen die Uneinsichtigen, auch in den eigenen Reihen.

A n m e r k u n g e n

1. F.I. TJUTČEV, *Lirika* I. Izd. K.V.Pigareva, M. 1965, 129/393. Zu dieser und den anderen Ausgaben vgl. Almut SCHULZE, "Tjutčevs Kurzlyrik", *Forum Slav.* 25, München 1968, 8 mit Anm. 3 f., Datierung nach F.I. TJUTČEV, *Polnoe sobr. stichotvorenij*, hrsg. von K.V. Pigarev, *Bibl. poëta*, b.s.², Leningrad 1957, 178/357. Text hier im Anhang I.
2. N. APUCHTIN, *Sošinenija*⁷, St.Petersburg 1917, 190.
3. N.V. ALEXANDROVSKAJA, "Dva golosa (Tjutčev i Gete)", in: *Posev*, Odessa 1921, 95-98
4. *Symbolum* in der seit 1827 eingerichteten Rubrik *Loge*, Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen III, Weimar 1890, 61f./392. In den Freimaurer-Gesangbüchern wird Vers 5 jeder Strophe als Chorrefrain wiederholt. Text im Anhang II.
5. Siehe etwa A.SCHULZE (Anm.1) 37, 40, 48 mit Anm. 4f., 56, 67f., 75, 84, ferner M.P.ALEKSEEV, "Goethe-Miszellen 2: Nochmals über Tjutčev und Goethe", in: *Germanoslavica*, 2 (1932-33) 60-69 (= "Zur Geschichte russ.-europäischer Literaturtraditionen", in: *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 35, Berlin 1974, 132-37/388 f., hier 133.
6. Vgl. das im Anhang IV mitgeteilte Gedicht auf Goethes Tod. Daß dieses Gesamtbild Tjutčevs von Goethe schwerlich das war, was aus dessen Werken ersichtlich ist, betont ALEKSEEV, 134, vgl. auch 133f. über Tjutčevs Beziehungen zu Goethe überhaupt, weiter Reinhard LAUER, "Hommage-Gedichte", in: *ZfSlPh*, 42, (1981), 77-95.
7. Über die (meist arabische) Bezifferung bei Tjutčev vgl. M.N. DARVIN, "Tjutčev v 'Sovremennike' (k istorii odnoj publikacii)", in: *Russ. Lit.*, 1975/4, 115, über die Zweistrophigkeit und Zweihältigkeit von Tjutčevs Gedichten im allgemeinen B.Ja. BUCHŠTAB, "F.I. Tjutčev", Einleitung zu der in Anm.1 genannten Ausgabe der Biblioteka poëta, mit leichten Änderungen und Ergänzungen wiederholt in: *Russkie poëty. Tjutčev, Fet, Kos'ma Prutkov, Dobroljubov*, L. 1970, 9-75, wozu nach hier zitiert wird, S.39.
8. Nach Borys BILOKUR, *A Concordance to the Russian Poetry of Fedor I. Tjutchev*, Providence N.J. (1975) s.v. rok sieht man,

- daß dieser Begriff zumeist auch in dieser Weise graphisch personifiziert erscheint: *Neotrazimyj Rok* (Bessonnica), *Nad nem byl Rok, vraždebnyj, vsemoguščij!*... (Cedlic, Bajron, *Vojdi so mnoj...*), *vsesilnyj Rok* (Manconi), *Smert' i Roždentje, Volja i Rok...* *Večnyj, edinyj potok!* (Kto zval menja? Faust, wo aber auch *rok vraždebnyj* mit Minuskel auftritt); vgl. auch BUCHŠTAB, 47. Es lohnt, auch die anderen Stichwörter der *Dva golosa* in der Konkordanz nachzuschlagen, denn es ergibt sich so, daß *mužat'sja* nur in ähnlicher Apostrophe wie hier gebraucht wird (*Mužajesja, serdce, do konca...* I čuvstva net v tvoich očach, *mužajtes', o drugi*, Gerder, *Pešn' skandinavskich voinov*), daß *priležno*, eben in *Dva golosa*, hapax legomenon ist, daß *Svetilo dnja* öfters, aber in dieser festen Verbindung vorkommt, u.ä.m. Über die Fügung *kak ni...*, die auch hier anzutreffen ist, vgl. BUCHŠTAB, 67.
9. V *stichotvorenii Tjutčeva* [i.e. *Dva golosa*] - *ëllinskoe, doohristovo čuvstvo Roka, tragičeskoe* (*Dnevnik*, L. 1929, 79). Das dürfte aber deswegen falsch sein, weil Mythologie bei Tjutčev, wie BUCHŠTAB, 58 und 71 zeigt, nur ein Sonderfall der Personifikation ist und überdies sonst in den 50er Jahren eher seltener zu finden ist als vorher. Auch in dieser Hinsicht ist Tjutčev kein "anthologischer" Dichter, als den ihn, in einer Reihe mit Tumanskij, A.Krylov und Pletnev, auch Gogol' angesehen hat (*Vybrannye mesta iz perep. s druž.*, P.S.S. XXXI).
 10. Darf man eine - vielleicht auch nur verbale - Parallele zu Tjutčevs Napoleon-Gedicht von 1850 ziehen (*Boj nevozmožnyj, trud naprasnyj!*... *Ty vsju ee nosil v samom sebe...*, vgl. SCHULZE, Anm.1, 71 ff. und Manfred HELLMANN, *Deutsche Dichtung in russischer Übertragung*, Studienbücherei 3, Weimar 1948, 327), einem Jahr, das überhaupt Formulierungen von *Dva golosa* hören ließ: Die *svesdy čistye* (in dem Gedicht *Končen p'ir, umolkli chory*), *živja, umej v s e perežit'* (Ne rassuždaj, ne chlopoči..., BP, 170 f., 173, 180)? Zur Lust am Untergang vgl. auch BUCHŠTAB, 48, zum *boj naprasnyj*, *ibid.*, 53, weiter K.V.PIGAREV, *Žizn' i tvorčestvo Tjutčeva*, M. 1962, 240, über die Frauen als Prototypen vergeblichen Kämpfertums.
 11. Daß Tjutčev an und für sich solche "didaktischen" Schlüsse gern verwandte, betont BUCHŠTAB, 68.
 12. Einen Fall solcher rein rhythmischer Anregungen hat z.B. Henri GRÉGOIRE beschrieben: "Les sources rythmiques du Borodino de M.J.Lermontov", in: *RES* 27 (1951), 145-159.
 13. Vgl. Anm. 22, g.O. 190, vgl. HELLMANN, Anm.10, g.O., 275 ff.
 14. Vgl. PIGAREV, 279, SCHULTE, 22 f., BUCHŠTAB, 60 und HELLMANN, 264/347. Ein weiteres Beispiel, nämlich Michelangelo, analysiert G.G.KRASUCHIN, "Velikij spor (Puškin i Tjutčev)", in: *Voprosy literatury*, 11 (1978), 88-108, hier 98.
 15. S. 112 der Ausgabe in der "Biblioteka poëta", danach hier im Anhang V. - Weitere Beispiele solcher Umsetzung fremder Prosa in Verse bei HELLMANN, 291 ff. Zur Polemik mit Schelling vgl. KRASUCHIN, 97 ff. mit einem weiteren Beispiel tjutčevscher Versifizierung von Schellings Prosa.
 16. SCHULTE, 8 f., BUCHŠTAB, 30 f., ferner Albert James WEHRLE, *Tensions in the Poetry of F.I.Tjutčev*, Diss. Chicago State

- Univ. 1974, Ann Arbor 1976, 130 ff. (Logic and Structure).
17. Vgl. KRASUCHIN (Anm. 14), 94 ff.
 18. BUCHSTAB, 39, vgl. 33 f. und 48 f.
 19. S. 264 der Anm. 2 g. Ausg., danach im Anhang VI.
 20. Vgl. Anni HOPPE, "Selbstwiederholungen bei Tjutčev", in: *ZfSLPh.* 15 (1938), 92-101, BUCHSTAB, 38 ff. und 70 f. sowie KRASUCHIN, 93 und 98. Daß sie nur im Rahmen des lyrischen Zykliasmus zu verstehen seien, den Tjutčev mit Heine teilt, meint DARVIN (Anm. 7), 115. Wenn die Nachricht über ein (angeblich versehentliches) Autodafé seiner Manuskripte zutrifft, so wäre auch dies eine Form der literarischen Polemik mit sich selbst, und nicht nur psychoanalytisch zu bewerten. Vgl. DARVIN, 114 und KRASUCHIN, 94.
 21. Ein Beispiel solcher versteckten Beziehungen für viele bei Sophie WINDISCH, "Zu Tjutčevs 'Rotenberg'", in: *ZfSLPh.* 16 (1939), 121 f.
 22. Zweite Fassung in: *Archaisty i novatory*, 1926, dritte in: *Puškin i ego sovremenniki*, M. 1968, 166-191, 396-399, wonach hier zitiert wird. An der Diskussion danach haben sich V.M.ŽIRMUNSKIJ 1928, Georgij ČULKOV 1933, N.V.KOROLEVA 1962, V.V.GIPPIUS und K.V.PIGAREV 1966 beteiligt, s. 397 f. Nach Tynjanov hat sich erst wieder G.G.KRASUCHIN (geb. 1940) zum Thema selbst geäußert, dessen Arbeit bereits in Anm. 14 nachgewiesen war, aber, beim gleichen Endergebnis eines "großen Streits", nur die Akzente etwas verschoben. Was den Unterschied zwischen Puškin und Tjutčev ausmache, sei zunächst die Differenz der poetischen Weltsicht (*nesovpadenie poetičeskogo mirovosprijatija*), die die formalen Abweichungen und Neuerungen Tjutčevs erst dirigiert habe: "'Spältig' (*dvojtvennyj*), polemisierte er mit dem 'ganzheitlichen' (*cel'nym*) Puškin" (ibid. 108). Deshalb stehe er, so anders und widersprüchlich in sich selbst er auch sei, doch nicht "quer" zur puškischen Linie, wie Tynjanov es wollte, sondern setze sie fort (89, 93, 106). Daß die Zeitgenossen, wie Turgenev, ihn in seinen Innovationen auf Puškin zurückzuschneiden suchten und die eigentliche Differenz nicht sahen, ist eher ein Beweis dafür als dagegen. In der Tat ist eine solche *reductio ad pristinum* ja auch den Neuerern Deržavin (durch Kapnist), Puškin (durch Žukovskij) und anderen widerfahren.
 23. TYNJANOV, 188.
 24. TYNJANOV, 185, Anm.***, 189.
 25. TYNJANOV, 190.
 26. KRASUCHIN, 90 ff., DARVIN (Anm. 7), 124.
 27. TYNJANOV, 182 ff., vgl. weiter zum hier Gesagten 167 f., 173 ff. und 179.
 28. KRASUCHIN, 88.
 29. Vgl. *Kratkaja Literaturnaja Enciklopedija*, IX (1978), Sp. 130f.
 30. Wolf SCHMID, "Verfremdung bei Andrej Bitov", in: *Wiener Slav. Almanach*, 5 (1980), 25-53.
 31. Vgl. die Vorrede zu den *Woodlanders*.

32. Vgl. Henri JACOBET, "Le genre troubadour et les origines françaises du romantisme", in: *Et. Romant.*, 8, Paris 1929, 142-152.
33. "Tri proroka", in: *Voprosy literatury*, 7 (1976), 145-174 (= *Puškinskiĭ Dom*, Ann Arbor, Mich. 1978, "Priloženie ko vtoroj časti: Professija geroja, 264-284, vgl. SCHMID, Nr. 60 und 65). Da die Buchausgabe (für meinen Geschmack: leider) die Anmerkungen nicht übernommen und überhaupt gekürzt hat, zitiere ich nach der *editio princeps*. Auf dem Umschlagtitel der *Voprosy literatury* ist übrigens Bitovs Beitrag betitelt: "Kogda geroj knigi literaturoved...". Vielleicht ist Bitov auf die *Voprosy literatury* als Ort der Veröffentlichung auch deshalb gekommen, weil sich hier Krasuchin als letzter zur Sache geäußert hatte (s. Anm. 14), den Bitov selbst (174, Anm. 1) als einen weiteren Vorgänger und Anreger nächst Tynjanov zitiert.
34. Über deren Wert als wissenschaftliches Statussymbol Christa GASDE ernsthaft gescherzt hat: "Noten über Noten. Zur Stilistik der Anmerkungen", in: *Korrespondenzen*, Festschrift für D. Gerhardt, Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, 14, Gießen 1977, 187-205.
35. BP, 119/343, Anhang VI, Vgl. BUCHŠTAB, 35 f. Eine rein strukturelle, von allen Deutungen, auch der auf die Wünschelrutengänger, absehende Analyse des Gedichts hat A.D. GRIGOR'EVA übernommen: *Slovo v poëzii Tjutčeva*, M. 1980, 232-236.
35. "Er versteckt irgendetwas, selbst den Anstoß zu seinen Versen, verhängt ihn, verheimlicht ihn, schneidet sogar das Sujet ab... Ein geheimes Duell, weil niemand davon wußte, als nur der eine der Duellanten... Das Sujet ist eine Kränkung. Noch dazu eine verworrene, vielfach facettierte, vielfach gewundene. Eine höchst geheime, höchst tiefe, vor dem eigenen Selbst fast verborgene Kränkung, die um so leichter zu verbergen und um so schwerer zu mutmaßen war.." (BITOV, "Tri proroka", 152, 154). Vgl. dazu auch KRASUCHIN, 93, der allerdings den *očevidnyj spor* der beiden Kontrahenten später als *tot dialog* bezeichnet, *kogda každyj iz sobesednikov govorit svoe* (105), und, passender Weise, sogar von *dvumja ravnopravnyĭ golosami* spricht (106). Da Tjutčev selbst sogar die Liebe als *poedinok rokovoj* sieht (*Preopredelenie*), hatte Bitov wohl das Recht, unter den so figürlich und weit gefaßten Begriff des Duells auch die Haßliebe zu subsumieren, die er beobachtet zu haben glaubt.
37. Anhang VII. Davon, daß und wie Bitov als drittes Vergleichsobjekt auch noch Lermontovs *Prorok* ins Spiel bringt, muß ich hier absehen.
38. BP, 217/367, vgl. FIGAREV, *Lirika Tjutčeva*, 1965, 348.
39. BUCHŠTAB, 35 f.
40. "Tri proroka", 146.
41. Ibid., 148.
42. DARVIN (Anm. 7), 116.
43. Vgl. KRASUCHIN (Anm. 14), 103, dort auch mehr über das ganz anders geartete Verhältnis von Žukovskij und Tjutčev.
44. "Nad rukopis'ju 'Rusalki'", in: *Voprosy literatury*, 2 (1976).

45. "Nužny li v literaturovedenii gipotezy?", in: *Voprosy literatury*, 2 (1977), 82-112; SCHMID, Nr. 132.
46. Im einzelnen verteilten sich die Beiträge, auf die ich nicht mehr gesondert verweise, folgendermaßen: "Gipotezy i razyskanija", 82-84, G.ASATIANI (geb. 1928), 84 f., S.BOČAROV (1929), 85, B.BURSOV (1905), 86 f., Lidija GINZBURG (1902), 87 f., Ja. GORDIN (1935), 89 f., N.DOLININA (1928), 90-92, V.KAMJANOV (1924), 92 f., A.KUŠNER (1936), 93-95, D.MAKSIMOV (1904), 95 f., M.NOL'MAN (?), 96-98, Vladimir OGNEV (1923), 98 f., L.OZEROV (1914), 99, K.PIGAREV (1911), 99 f., St.RASSADKIN (1935), 100-102, B.SARNOV (1927), 108 f., T.CJAVLOVSKAJA (1897), 110, A. ČIČERIN (1899), 110 f., N.EJDEL'MAN (1930), 111 f.
47. "Tri proroka", 173.
48. Vgl. Valéry's eigene Schilderung in: *Variété III (1936). Au sujet du "Cimetière marin"*, 57 ff.
49. Z.B. Viktor EROFEEV, "V pustyne slov", in: *Literaturnaja gazeta*, 17.11.1976, 6.
50. Als ich den Titel verdeutschen wollte, wurde mir klar, daß man bei allen Interpretationen des Puškinschen "Prorok" im Grunde am Bild und Vorbild des einen Propheten Jesaja festhält, nach dessen Berufungserlebnis das Gedicht konstruiert ist. Dabei vergißt man leicht, daß es ja ein Anti-Jesaja ist, den Puškin schildert, und das Gedicht Zeile für Zeile eher gegen den Bibeltext opponiert, als ihn wiedergibt. Und da man in unserer Artikel-Sprache dazu verurteilt ist, beständig - positiv oder negativ - zu determinieren, so habe ich, wenn auch nicht ganz ernsthaft, einmal provokationshalber den unbestimmten Artikel gesetzt.

I

ДВА ГОЛОСА

1

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы - молчат и оне.

Пусть в горах Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец. -
Для них нет победы, для них есть конец.

2

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратая, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

(1850 ?)

ZWEI STIMMEN

1

Ermannt euch, ihr Freunde, und kämpfet es offen,
Das ungleiche Treffen, den Kampf ohne Hoffen!
Zu Häupten die Sterne, wir hören sie nie,
Zu Füßen die Gräber, es schweigen auch sie.

Laß selig die hohen Olympier sich weiden:
Unsterblichen ferne sind Kriege und Leiden;
Der Sterblichen Schicksal sind Leiden und Krieg -
Für sie gibts das Ende, doch niemals den Sieg.

2

Ermannt euch und schlagt euch, ihr tapfren Gefährten,
Wie grausam das Treffen, wie hart auch die Schlacht!
Zu Häupten die Sterne, die stummen, verklärten,
Zu Füßen die Gräber in schweigender Nacht.

So laßt die Olympier mit neidischen Blicken
Der heldischen Herzen Gefechte besehn.
Wer wagt, sich im Kampf in sein Schicksal zu schicken,
Der nimmt sich den Kranz, wird die Götter bestehn.

II

SYMBOLUM 1816

- | | |
|---|---|
| (1) Des Maurers Wandeln,
Es gleicht dem Leben,
Und sein Bestreben,
Es gleicht dem Handeln
Der Menschen auf Erden. | (4) Betracht sie genauer
Und siehe, so melden
Im Busen der Helden
Sich wandeinde Schauer
Und ernste Gefühle. |
| (2) Die Zukunft decket
Schmerzen und Glücke.
Schrittweis dem Blicke,
Doch ungeschreckt
Dringen wir vorwärts. | (5) Doch rufen von drüben
Die Stimmen der Geister,
Die Stimmen der Meister:
Versäumt nicht, zu üben
Die Kräfte des Guten. |
| (3) Und schwer und ferne
Hängt eine Fülle
Mit Ehrfurcht. Stille
Ruhn oben die Sterne
Und unten die Gräber. | (6) Hier winden sich Kronen
In ewiger Stille,
Die sollen mit Fülle
Die Tätigen lohnen!
Wir heißen euch hoffen. |

III

На древе, человечества высоком
Ты лучшим был его листом,
Воспитанный его чистейшим соком,
Развит чистейшим солнечным лучом!

С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал,
Пророчески беседовал с грозой
Иль весело с зефирами играл!

Не поздний вихрь, не бурный ливень летний
Тебя сорвал с родимого сучка:
Был многих краше, многих долголетней,
И сам собою пал, как из венка!

1832

Du grüntest an der Menschheit hohem Stamme
Als schönstes aus der Blätter Zahl,
Mit reinstem Safte war er deine Amme
Und zog dich auf mit reinstem Sonnenstrahl!

So wie des hohen Baumes Seele
Erhebtest du im vollen Einklang auch,
Bald donnernd in prophetischem Befehle,
Bald heiter tändelnd mit des Zephyrs Hauch!

Und nicht im Sturm, im Frühlingsregenschwalle
Riß dichs vom angestammten Zweige ab,
Denn schöner warst du, dauernder als alle
Und schwebtest wie aus einem Kranz herab.

IV

ПОСЛЕДНИЙ КАТАКЛИЗМ

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Вожий лик изобразится в них!

1830

Wenn dieser Umwelt letzte Stunden nahen,
Wenn dieser Erdenteile Halt zerbricht,
Deckt Wasser wieder alles, was wir sahen,
Und in ihm malt sich Gottes Angesicht.

Endlich erfolgt die Krisis in der Turba gentium, die den Grund der alten Welt überströmen, wie einst die Wasser des Anfangs die Schöpfungen der Urzeit wieder bedeckten, um eine zweite Schöpfung möglich zu machen - eine neue Scheidung der Völker und Zungen, ein neues Reich, in welchem.. ein erklärter, bis zum Ende der jetzigen Zeit fortdauernder Streit des Guten und des Bösen anfängt, in welchem eben Gott als Geist, d.h. als actu wirklich, sich offenbart.

Schelling, Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)

ПАМЯТИ Ф. И. ТЮТЧЕВА.

Ни у домашнего простого камелька,
 Ни в шуме светских фраз и суеты салонной
 Нам не забыть его, седого старика,
 С улыбкой едкой, с душой благосклонной!

Ленивой поступью пошел он жизни путь,
 Но мыслью обнял все, что на пути заметил,
 И перед тем, чтоб сном могильным отдохнуть,
 Он был как голубь чист и как младенец светел.

Искусства, знания, события наших дней, -
 Все отклик верный в нем будило неизбежно,
 И словом, брошенном на факты и людей,
 Он клейма вечные накладывал небрежно ...

Вы помните его в кругу друзей?
 Как мысли сыпались нежданные, живые,
 Как забывали мы под звук его речей
 И вечер длившийся и годы прожитые!

В нем злобы не было. Когда ж он говорил,
 Язвительно смеясь над жизнью или веком,
 То самый смех его нас с жизнью мирил,
 А светлый лик его мирил нас с человеком!

А.Н.АПУХТИН, в 80-х годах

ZU F. I. TJUTČEV'S GEDÄCHTNIS

Es darf uns nimmermehr, nicht häuslich, am Kamin,
 Nicht im Salongeschwätz mondäner Eitelkeiten,
 Der graue alte Herr aus dem Gedächtnis fliehn,
 Der lächelnde Sarkast mit seinen zarten Seiten.

Sein Lebensweg benahm ihm seine Trägheit nicht,
 Doch was am Weg er sah, das nahm sein Geist zu eigen.
 Wie eine Taube rein und wie ein Kind so licht,
 So war er, eh er sank in Tod und Grabesschweigen.

Die Kunst, die Wissenschaft, die Taten unsrer Zeit,
 Das tönte nach in ihm mit reinem Widerklange.
 Mit manchem Wort zum Tag und bei Gelegenheit
 Hat er leichthin geprägt, was Wert behielt auf lange.

Und wißt ihr noch, wie er im Freundeskreise war?
 Wie sprülhte er von Geist, wie wußt er uns zu zwingen.
 Kein Abend war zu lang, er sprach so wunderbar,
 Vergessen waren auch die Jahre, die vergingen.

Er war ja ohne Arg. Und wenn er doch begann
 Und Zeit und Welt mit giftgem Lachen höhnte,
 Wars dieses Lachen just, das mit der Welt und dann,
 Sein lichtiges Antlitz, das mit Menschen uns versöhnte.

ПРОРОК

Духовной жаждою томим,
 В пустыне мрачной я влачился
 И шестикрылый серафим
 На перепутье мне явился;
 Перстами легкими как сон
 Мои зениц коснулся он:
 Отверзлись земие зеницы,
 Как у испуганной орлицы.
 Мои ушей коснулся он,
 И их наполнил шум и звон:
 И внял я неба содроганье,
 И горний ангелов полет,
 И гад морских подводный ход,
 И дольней лозы прозябанье.
 И он к устам моим приник,
 И вырвал грешный мой язык,
 И празднословный и лукавый,
 И жало мудрыя змеи
 В уста замершие мои
 Вложил десницею кровавой.
 И он мне грудь рассек мечом,
 И сердце трепетное вынул
 И угль, пылающий огнем,
 Во грудь отвестную вдавнул.
 Как труп в пустыне я лежал,
 И Бога глас ко мне воззвал:
 "Восстань, пророк, и вийди, и внемли,
 Исполнись волек моеи,
 И, обходя моря и земли,
 Глаголом жги сердца людей".

(А.С. Пушкин, 1826 (?))

БЕЗУМИЕ

Там, где с землею обгорелой
 Слился, как дым, небесный свод. -
 Там в беззаботности веселой
 Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами,
 Зарывшись в пламенных песках,
 Оно стеклянными очами
 Чего-то ищет в облаках.

То вспрянет вдруг и, чутким ухом
 Припав к растреснутой земле,
 Чему-то внемлет жадным слухом
 С довольством тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,
 Что слышит ток подземных вод,
 И колыбельное их пенье,
 И шумный из земли исход!...

1830

EIN PROPHET 50

Vom Durst des Geistes ausgezehrt,
Ließ ich mich durch die Wüste ziehn,,
Als mit sechs Schwingen mir bewehrt
Ein Seraph auf dem Weg erschien
Und rührte meiner Lider Saum
Mit leichten Fingern, wie ein Traum,
Auf daß mein Blick zur Weitsicht taug
Wie des verstörten Adlers Auge.
Und meine Ohren rührt er an,
Und Lärmen und Geräusch begann:
Und ich vernahm des Himmels Beben
Und in der Höh der Engel Flug,
Der Meereswesen Wasserzug
Und tief im Tal den Wuchs der Reben.
Zu meinem Mund bog er sich dort
Und riß die Lästerzunge fort,
Die sündige, den Quell den Lügen.
Mit blutger Hand in heiligem Zorn
Der weisen Schlange scharfen Dorn
In den erstorbnen Mund zu fügen.
Sein Schwert schnitt mir die Brust entzwei
Und legt ihr Innerstes zu Tage,
Und Kohlenglut trug er herbei
Und setzt sie für das Herz, das zage.
Wüst lag ich da in Agonie,
Als Gottes-Stimme zu mir schrie:
"Steh auf, Prophet, und schau und höre,
Gib mein Gebot der Welt bekannt,
Und rings mit meinem Wort verstöre
Der Menschen Herzen wie ein Brand".

IRRSINN

Da, wo von der versengten Erde
Wie Rauch der Horizont sich hebt,
Da ists, wo ohne viel Beschwerde
Der jämmerliche Irrsinn lebt.

Er hat sich vor der Hitze Flirren
Tief eingewühlt in heißen Sand,
Und die verglasten Blicke irren
In Wolken suchend, unverwandt.

Bald springter auf, das Ohr zu fügen
Gespannt an den zerborstnen Grund
Und lauscht mit gierigem Vergnügen,
Als würd ihm ein Geheimnis kund.

Er meint, er höre Quellen rauschen
Und könne da dem Schlummersang
Der unterirdischen Wasser lauschen
Und ihrem lauten Aufwärtsdrang.

VII

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой -
Они им чуют, слышат воды
И в темной глубине земной...

Великой Матерью любимый,
Стократ завидней твой удел -
Не раз под оболочкой зримой
Ты самое ее узрел...

Апрель 1862

Manch einem ward von der Natur
Ein blind-prophetischer Instinkt,
Er fühlt und hört des Wassers Spur,
Auch wenns in Erdentiefen springt.

Ist nicht dein Los weit mehr zu neiden,
Der Großen Mutter Lieblingssohn -
Die Schleier, die sie sichtbar kleiden,
Wie oft durchschautest du sie schon ...

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустыне небеса;
И сильней волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломаящий леса.

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверка
Дразнить тебя придут.

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров -
А крик товарищей моих,
Да брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков.

Gott, laß mich nicht von Sinnen sein
Dann lieber Qual und Hungers Pein
Und Sack und Bettelstab.
Nicht, daß Verstand mir alles ist,
Ich hätt ihn allzu gern gemißt
Auf meinem Weg ins Grab,
Und ließe man mich los und frei,
Wie schwarz es auch im Walde sei,
Ich dränge keck hinein.
In heißen Fieberphantasien
Säng ich vergessne Melodien
In wirrer Wunder Schein.
Ich lauschte auf der Wellen Gang
Und sah in Glückes Überschwang
Zum leeren Himmel auf,
Doch wenn dich der Verstand verläßt
Dann flieht dich alles wie die Pest
Dann sperren sie dich ein.
Dann kettet man den Narren an,
Wie auf ein Tier durchs Gitter dann
So drängen sie herein.
Und nachts vernehm ich nicht den Schall
Des hellen Schlags der Nachtigall,
Der Eichen dumpfen Sang,
Nur der Genossen Angstgeschrei,
Der nächtgen Wächter Barbarei
Und rings der Ketten Klang.

Rudolf NEUHÄUSER (Klagenfurt)

ZUR FRAGE DES LITERARISCHEN BIEDERMEIER IN RUSSLAND
(DIE LITERATUR DER FÜNFZIGER JAHRE)

Idealism - odna iz boleznjej našego veka. Trebovat' ot dejstvitel'nosti ne togo, što ona daet na samom dele, a togo, o čem my napered gadali, pristupat' ko vsjakomu živomu javleniju s otvlečennuju i, sledovatel'no, mertvoju pered neju myslju; otšatnut'sja ot dejstvitel'nosti, kak tol'ko ona protivupostavit otpor trebovanijam našego ja, i zamknut'sja gordo v samogo sebja; takovy samye obyknovennye momenty etoj bolezni, ee neizbežnye schemy.

Apollon Grigor'ev: "I.S.Turgenev i ego dejatel'nost'. Po povodu romana 'Dvorjanskoe gnezdo'." *Sovremennik*, Nr.1, 1859.
Stat'ja tret'ja.

In der Literaturgeschichte der Schriftsteller gilt es, eine Vielfalt von literarischen Texten, die teils *nebeneinander* stehen, teils *aufeinander* folgen, in eine sinnvolle Ordnung zu bringen. Man kann die literarische Evolution diachronisch in der Aufeinanderfolge von Texten nach historischen, kultur- und gesellschaftspolitischen Kriterien in Abschnitte (= Perioden) teilen. Man kann aber auch versuchen, in das Nebeneinander literarischer Texte eine Ordnung zu bringen, indem man einen horizontalen Schnitt durch die literarische Evolution vornimmt und sie in ihrer synchronischen Dimension nach innerliterarischen Kriterien zu ordnen versucht. Im ersten Falle erhalte ich in der Terminologie von Werner Krauss *Ordnungsbegriffe*, die die Literaturgeschichte in aufeinanderfolgende größere Abschnitte teilen.¹ Solche Ordnungsbegriffe sagen üblicherweise wenig über die Natur der literarischen Phänomene aus, die damit erfaßt sind. Ein typischer Ordnungsbegriff ist das "Zeitalter Katherinas II" oder das "Zeitalter des Idealismus". Im Falle einer Gliederung nach innerliterarischen Kriterien erhalte ich in Krauss' Terminologie *Wesensbegriffe*, die

etwas über die Natur der damit erfaßten literarischen Phänomene aussagen wollen. Krauss ist dahingehend zu ergänzen, daß Wesensbegriffe zweierlei darstellen können: 1. Nach inhaltlichen Kriterien definierte Wesensbegriffe erfassen eine Gruppe von literarischen Texten in ihrer historischen Konkretetheit. 2. Nach formalen Kriterien definierte Wesensbegriffe erfassen nur gewisse zeitlich nicht gebundene Qualitäten literarischer Texte. Zur erstgenannten Gruppe gehören beispielsweise die "Natürliche Schule" oder die "sentimentale Literatur". Zu letzterer sind Begriffe wie "Romantik" und "Klassik" in der Terminologie von Strich oder "romantisch" und "realistisch" bei Tschizewskij zu zählen. Formal definierte Wesensbegriffe implizieren ein besonderes Verständnis der Literaturgeschichte als einen Prozeß, in dem sich gewisse literarische Phänomene in zyklischer Form wiederholen.² Die unpräzise Verwendung von Ordnungs- und Wesensbegriffen, bzw. ihre Vermischung hat immer wieder zu Verzerrungen in der Darstellung der literarischen Evolution geführt. Gute Beispiele dafür sind die in der sowjetischen Literaturgeschichte bereits eingebürgerten Begriffe der "Literatur der 40er Jahre" und in analoger Formulierung die "Literatur der 60er Jahre". Diese Begriffe meinen ursprünglich *alle* literarischen Texte, die in dem bezeichneten Jahrzehnt entstanden sind. Im heutigen Sprachgebrauch allerdings wird mit dem ersten Begriff nur die sogenannte "Natürliche Schule" unter Einschluß der "Physiologischen Skizze" bzw. die "Gogolsche Richtung" erfaßt. Die zeitliche Ausdehnung reicht bis in die Mitte der fünfziger Jahre. Der zweite Begriff umfaßt die gesellschaftsbezogene Literatur des kritischen Realismus von der Mitte der fünfziger Jahre bis Ende der sechziger Jahre. Auf diese Weise wird dem Ordnungsbegriff ein geradliniger, eindeutiger Sinn unterschoben, der nur eine bestimmte Art Text erfaßt und vieles ausschließt. Es entsteht der Eindruck, daß die gesamte Literatur der vierziger bzw. sechziger Jahre *einer* Richtung angehört und alle anderen nichtkonformen Texte vernachlässigungswürdige, epigonale Randerscheinungen wären. Die sowjetrussische Literaturgeschichte, die den Realismus bereits mit Puškins "Eugen Onegin" in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts beginnen läßt, steht unter dem Zwang, die Evolution des Realismus in den nachfolgenden Jahrzehnten belegen zu müssen.³ Deshalb wohl auch der nahtlose Übergang von der "Literatur der 40er Jahre" zur "Literatur der 60er

Jahre", wie es beispielsweise in der dreibändigen, von der sowjetischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Literaturgeschichte (1963) geschieht.⁴ Die beiden so bezeichneten Kapitel tragen dort die Untertitel "Prosa 1848-1855" und "Der kritische Realismus in der Literatur der 60er Jahre (1855-1868)". Die erstgenannte Periode wird dabei mit der "Gogolschen Richtung" in der russischen Literatur identifiziert. Ohne auf die an sich fragwürdige Usance einer Einteilung der literarischen Entwicklung nach Jahrzehnten weiter einzugehen, besteht doch die Frage nach der (so vereinnahmten und damit als Phänomen sui generis) verschwundenen Literatur der fünfziger Jahre. Sofern sie nicht einer der beiden genannten realistischen Richtungen angehört, ist sie stiefmütterlich behandelt worden. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, daß viele Texte dieses Jahrzehnts von Gemeinsamkeiten bestimmt sind, die es erlauben, sie zu einer selbständigen Richtung in der Entwicklung der russischen Literatur zusammenzufassen, einer Richtung, die manche Ähnlichkeit mit dem Biedermeier in den deutschsprachigen Literaturen zeigt. Die Tatsache, daß die modernen europäischen Literaturen sich in steter Wechselwirkung entwickelten, rechtfertigt, wie ich meine, eine solche Vorgangsweise.

Obwohl in dieser Arbeit nicht auf den gesamten europäischen Kontext eingegangen werden soll, möchte ich doch darauf hinweisen, daß die englische Literatur nach Legouis um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein "idealist reaction" erlebt.⁵ Auch das sogenannte "aesthetic revival", das mit dem Namen John Ruskin verbunden ist, dessen Publikationen in die fünfziger Jahre fallen, fügt sich hier ein. Wir können auch die "novel of manners" nennen, die zumindest teilweise hier einzuordnen ist. Diese Aspekte lassen sich in Analogie zum Biedermeier in der deutschsprachigen Literatur sehen.

Als kulturgeschichtlicher Begriff ist *Biedermeier* ab etwa 1900 gebräuchlich und findet Verwendung in der Stilgeschichte (Kunstgeschichte, Kunsthandwerk, Möbelkunde).⁶ Die literaturwissenschaftliche Biedermeierforschung datiert aus den zwanziger Jahren. Der Germanist Paul Kluckhohn bezeichnet mit *Biedermeier* die "erste nachromantische Generation" im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. In der Folge unterschied man Lokal-Biedermeier nach Landschaften (österreichisches, schweizerisches, schwäbi-

sches, westfälisches, preußisches Biedermeier). Nach Kluckhohn ist der gemeinsame Zug aller Texte des *Biedermeier* die *Resignation*, die er in der politischen Situation der ersten Hälfte des Jahrhunderts begründet sieht: "Die Ideale werden bewahrt, aber ihr Gegensatz zur Wirklichkeit wird stark empfunden ... so klaffen *Ideal und Wirklichkeit* auseinander. ... die Einsicht in die Notwendigkeit des Kompromisses oder die Unlösbarkeit der Lebensaufgabe führt zur *Resignation* und Entsagung."⁷ Wesentlich ist die veränderte Einstellung des Dichters im *Biedermeier* zum romantischen Begriff der Leidenschaft. Dazu lesen wir bei Kluckhohn: "Leidenschaft ist ihr [der Biedermeierdichtung] nicht mehr ein beglückendes Erlebnis ..., sondern eine zerstörende Macht, ein Verhängnis, gegen das man sich wehrt und das zu tiefem Leide führt oder in *Entsagung* endet ..., und das die Dichter weniger direkt als *in der Erinnerung reflektiert* darstellen".⁸ In diesen beiden Aussagen Kluckhohns finden sich bereits diejenigen Komponenten der Richtung, die auch in der russischen Literatur, - allerdings erst ab Ende der 40er Jahre -, in Erscheinung treten! Auch in Rußland gilt, was Kluckhohn von der Prosa des *Biedermeier* meint: "Bevorzugte Erzählform ist ganz allgemein die *Novelle*, die man geradezu die *Modegattung* jener Zeit nennen kann. 'Novellen! Nur Novellen! das ist das panem et circenses des modernen Publikums.' (Feuchtersleben)."⁹ Auch in Rußland dominieren die lange Erzählung oder die *Novelle* (*povest'*) bzw. der Kurzroman, die sich sowohl von der Skizzenliteratur und den kurzen Erzählungen der "Natürlichen Schule", wie auch von den komplexen und mehrsträngigen Romanen der sechziger Jahre unterscheiden.

Auch nach Wilhelm Bietak steht im *Biedermeier* dem "unbefriedigenden Bereich der Wirklichkeit" das "Reich der *Ideale*", erfaßt mit "allen Kräften der Phantasie" gegenüber. Als ausgleichendes Element schiebt sich in diese Gegensätze, die den Menschen "aufzureiben" drohen, als "milderndes Element" die *Resignation*:

Die *Resignation* entsagt einerseits der Verwirklichung der Ideale und gibt so ihre Ansprüche an die Wirklichkeit auf. Andererseits aber schränkt sie sich auf die Erfüllung ein, die die Wirklichkeit zu geben vermag, und übt in dieser Genügsamkeit Verzicht hinsichtlich der idealen Anlage des Lebensgefühls. Die *Resignation* schafft demnach im Lebens-

gefühl einen Ausgleich der widerstrebenden Kräfte, in dem nun Ideal und Wirklichkeit zwar nicht zu einer Einheit verschmolzen werden, aber dafür gleichberechtigt und für den Menschen gleich verpflichtend nebeneinander ruhen. Jeder neue Konflikt der beiden wird durch die Resignation nach der einen oder der anderen Richtung hin beigelegt. (10)

Rudolf Majut hat zum Bild des literarischen *Biedermeier* weitere charakteristische Komponenten beigelegt. Er sieht im Menschen des *Biedermeier* eine "Unfähigkeit zur Tat" sowie eine "Zerrissenheit der Seele", die zusammen das "Hamletische" Wesen dieses Menschentyps ausmachen: "... tatsüchtiges Wollen, das keinen rechten Weg von der Theorie des Ideals zur Praxis der Wirklichkeit findet oder im Bewußtsein dieses Mangels beizeiten dem Handeln entsagt und die Sicherheit des Bestehend-Erträglichem für besser hält als die Unsicherheit des Kommend-Erhofften."¹¹ Weitere charakteristische Züge des literarischen *Biedermeier* sind: Die Beschränkung auf eine schlichte, genügsame bürgerliche Kultur, Sehnsucht nach Zurückgezogenheit und Privatleben, der Versuch einer Synthese von Realität und Idealität, der Verzicht auf das "große Leben", eine Neigung zum Quietismus, eine Tendenz, die Wirklichkeit im Alltag zu finden, "Heiterkeit auf dem Grunde der Schwermut" (Kluckhohn), detailliert dargestellte Landschaften von großer dichterischer Stärke, ein Gefühl für Stimmungen (Impressionismus), eine Tendenz zur Kleinkunst, retrospektives, d.h. rückschauendes Erzählen.

In Bezug auf die russische Literatur hat in neuerer Zeit D.Tschižewskij als einziger in seiner *Vergleichenden Geschichte der Slawischen Literaturen* (Band II) den Begriff *Biedermeier* verwendet. Im Kapitel "Spätromantik. Biedermeier" lesen wir:

Die Romantik erlischt nicht auf einmal. Wir haben vor allem noch 'Altersformen' der romantischen Dichtung: da ist zuerst das 'Biedermeier', dichterisch eine bei den Slawen wenig bedeutende Strömung, die die romantischen Motive in einer abgeschwächten Form bringt. Die Phantastik wird durch die Gelehrsamkeit oder durch Sammeleifer, das Pathos durch Reflexion ersetzt. Am wichtigsten ist wohl die Pflege der äußeren Form. (12)

Tschižewskij nennt außer dem Polen Norwid Karoline Pawlowna (geborene Jenisch) und Tjutčev als Autoren des *Biedermeier*. Es ist augenscheinlich, daß sich Tschižewskijs Verständnis des *Biedermeier* von der epigonalen Romantik und der Spätromantik ab-

leitet. Außerdem beschränkt sich Tschizewskij auf die Versdichtung. Das *Biedermeier* als literarische Richtung sui generis existiert auch bei ihm nicht. In seiner *Russischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Band I., Die Romantik) ist in Kapitel V "Spätromantische Dichtung" gleichfalls die Rede von "Einwirkungen der sich zum 'Biedermeier' entwickelnden Romantik des Abendlandes" (Seite 117).¹³ Als einziger Autor wird hier Tjutčev mit dem literarischen *Biedermeier* in Verbindung gebracht (Seite 131). In der Russistik ist die Literaturwissenschaft seither über diese Ansätze zu einer Biedermeierforschung nicht hinausgekommen.

Als Grundlage der folgenden Darstellung dienen sechs Erzählungen Turgenews und drei Erzählungen Tolstojs, die aus den fünfziger Jahren stammen.¹⁴ Es muß hier offen bleiben, wie weit auch Texte zweit- und dritrangiger Autoren dieser Zeit sich hier einfügen.¹⁵ Auch die von Tschizewskij angeschnittene Frage nach dem *Biedermeier* in der Versdichtung soll hier ausgespart bleiben. Erst wenn diese beiden Fragen in positiver Weise geklärt sind, wird die Literaturwissenschaft die Existenz eines literarischen *Biedermeier* in der russischen Literatur im Sinne einer literarischen Richtung anerkennen müssen. Von vornherein dürfte allerdings außer Frage stehen, daß das literarische *Biedermeier* in Rußland eine eng begrenzte zeitliche Ausdehnung hatte und qualitativ wie quantitativ nicht mit dem *Biedermeier* in der deutschen Literatur zu vergleichen ist. Aus diesem Grunde wäre auch die Bezeichnung *Biedermeier* für die russische Richtung zur Diskussion zu stellen. Heinz Kindermanns alternativer Begriff *Realidealismus* (1926), der den Übergangscharakter dieser Richtung und zugleich ihre Nähe zum Realismus betont, scheint besser geeignet zur Charakterisierung der russischen Literatur der fünfziger Jahre und soll deshalb des weiteren hier Verwendung finden.¹⁶

Idealität und Realität

Auch in Rußland war das bestimmende Erlebnis der heranwachsenden nachromantischen Generation der intensiv erlebte Gegensatz eines von Literatur, Kunst und Philosophie postulierten Ideals und einer Wirklichkeit, die dem nicht entsprach. Die "Kunstperiode" (H. Heine) hatte im Zeichen des Idealismus und der Romantik

ideale Erwartungen geschaffen, die im Zeitalter der Restauration konservativer Lebensformen keine Erfüllung fanden.¹⁷ Die "Physiologische Skizze" und die "Natürliche Schule" hatten die sozialen Konflikte auf dem Weg über die Literatur bewußt gemacht. Aus der Sicht der Gogolschen "pošlost" wurde die Wirklichkeit als entfremdet und entfremdend empfunden. Die Helden des *Realidealismus* sind Getriebene, Heimatlose, sind oft auf Reisen und auf der Suche nach einem festen Punkt im Leben. In *P* ist der Erzähler in Dresden, in *As* befindet er sich in einem namenlosen Städtchen am Rhein, Tolstojs Erzähler in *L* hält sich auf der Durchreise in der gleichnamigen Stadt in der Schweiz auf. Eine namenlose Provinzstadt, das Landgut eines Freundes oder die Straßen St. Petersburgs, sind die übrigen Schauplätze, - Stationen auf einer Reise, die meist im heimatlichen Landbesitz beginnt, deren Ende aber oft im Ungewissen bleibt. Kehrt der Held letztlich doch ins heimatliche Gut zurück wie in *DLČ* und *SŠŽ*, dann um dort zu sterben (*DLČ*) oder das Leben in resignativer Selbstbescheidung zu beschließen (*SŠŽ*). Der symbolhafte Charakter des "Unterwegseins" wird besonders deutlich in der Erzählung *As*, an deren Ende die Zeilen stehen: "Odnazdy, neskol'ko let spustja, ja mel'kom uvidal za granicej, v vagone železnoj dorogi, ženščinu, lico kotoroj živo napomnilo mne nezabvennye čerty ..." Das Leben wird zur Reise, die ideale Erfüllung zu einer flüchtigen Impression, die aber nichtsdestoweniger tiefe Spuren hinterläßt. Am Ende steht Resignation.

Die Sphäre der Idealität wird in die Jugend verlegt, in die Zeit eines naiven Glaubens an die Wirklichkeit des Schönen, Wahren und Guten, - dieser Dreiheit einer von Kunst und Philosophie postulierten Idealität. Der heranwachsende Mensch erlebte sie zu Hause in der sentimental-romantischen Lektüre und in der Schule in einem Bildungsprozeß, der - nicht zuletzt um einer ganz anders gearteten Wirklichkeit auszuweichen - gerade auf dem abstrakten Humanismus des philosophischen Idealismus aufbaute.¹⁸ In der Prosa des *Realidealismus* verbindet sich so das Erlebnis einer glücklichen Jugend mit dem Erlebnis der Natur, der Kunst und einer romantisch-idealistischen Lektüre. Dazu kommen die ersten Reaktionen erotischer Beziehungen zum anderen Geschlecht. Der Jugend als Zeit einer maximalen Annäherung an das Glück steht die Enttäuschung des jungen Mannes gegenüber, der in dem Moment, als er

sich selbständig im Leben verwirklichen will, schon die Beschränktheit zeitgenössischen Lebens erkennen muß. Die Klage über die vergangene Jugend, die daraus entspringt, wird zu einem häufig anzutreffenden Motiv des *Realidealismus*. So ruft der Erzähler in *JaP* aus: "Gde eti vostorgi? uvy! Tam že, gde i molodost'". Der Held in *PLj* klagt: "O molodost'! molodost'! tebe net ne do čego dela, ty kak budto by obladaeš' vsemi sokroviščami vselennoj ...". Wie Delesov, der Beschützer Alberts, versenkt man sich gern in die Vergangenheit. Delesov, von dem genialen Musizieren Alberts in die Zeit seiner Jugend versetzt, erlebt erneut die Zeit der ersten Liebe und vernimmt im Geigenspiel Alberts die Worte: "Prošlo dlja tebja, navsegda prošlo vremja sily, ljubvi i ščastija, prošlo i nikogda ne vorotitsja". Die Erinnerung wird zu "lučšee ščastie, kotoroe ostalos' u tebja". Ähnlich formuliert es auch die Heldin in *SŠš*. In ihrer Jugend, zur Zeit erfüllter Liebe dankt sie: "Začem ne vse molody, ne vse ščastliivy, kak eta noč", i kak my s nim?" Aus dem Rückblick erkennt aber auch sie, daß dies die einmalige und maximale Annäherung an ein Lebensideal war, das ebensowenig wie ihre Jugend Bestand haben kann. Und sie bekennt: "I ni takoj noči, ni takogo utra ja uže nikogda ne videla posle."

Die Sphäre der Idealität, in der aus der Sicht des Menschen der Nachromantik allein das Glück beschlossen ist, bleibt aber nicht nur der Jugend zugänglich. Auch der Erwachsene kann ihr im Erlebnis der idealen Liebe, in Kunst und Literatur und schließlich in der Natur erneut begegnen. Es ist besonders die Erfahrung der leidenschaftlichen aber unerfüllten Liebe, die als *prägendes Erlebnis* das Weltverständnis des Realidealisten bestimmt. Parallel dazu kann die Kunst stehen. So verbindet sich in *F* das Erlebnis einer Lesung von Goethes Poem "Faust" mit dem Erwachen der Liebe. Das Erahnen des Ideals im Kunstwerk wird hier geradezu zum Auslöser für die Liebe Vera Nikolaevnas zum Erzähler, Sie, die anfangs Literatur nur als "vydumannye sočinenija" versteht, sieht in ihr plötzlich eine das Leben überwältigende Macht. In Tolstojs Erzählung *AZ* ist es die Musik, in der allein noch der Titelheld eine Sinnerfüllung im Leben erfahren kann. Ähnlich kontrastiert in *L* die Musik scharf mit einer unakzeptablen Wirklichkeit. Hier steht neben der Musik die Natur, die ebenso wie die Kunst die Möglichkeit einer Verwirklichung des Ideals

andeutet, aber der mutwilligen Zerstörung durch die Behörden des Kurorts unterliegt. In der Natur sieht der Erzähler dieselbe "obščaja garmonija krasoty", "vo vsem spokojstvie, mjadkost', edinstvo i neobchodimost' prekrasnogo" wie in der Musik. Der gemeinsame Oberbegriff für beide ist das Ideal des Schönen. So wie sich Idealität in der Kunst nur begrenzt verwirklichen kann, - das Publikum des "Tiroler" Sängers erfasst nicht die Harmonie und Schönheit seiner Lieder - wird Idealität in der Natur durch zivilisatorische Eingriffe des Menschen zunichte gemacht. Tolstoj, der Moralist, verbindet die Unvereinbarkeit von Natur/Kunst und Lebenswirklichkeit mit einer moralischen Wertung, die ihren Ursprung in einem rousseauschen Zivilisationsverständnis hat. Die großbürgerliche und aristokratische Gesellschaft, die das Leben bestimmt, hat die Harmonie von Kunst und Natur durch die Disharmonie kommerzieller Relationen ersetzt. In *AZ* tritt die Kunst (= Alberts Geigenspiel) als Parallele und Ausdruck der verlorengegangenen und nie realisierten idealen Liebe auf. Der verarmte, dem Alkohol verfallene Musikant Albert kann seine Idealvorstellung nur in einer traumhaften Vision im froststarrten St. Petersburg verwirklichen. Hier erlebt er den Triumph der Kunst und die Erfüllung in der Liebe - beides Dinge, die ihm im realen Leben versagt bleiben. Im Traum erfährt er: "Iskusstvo est' vysočajšee projavlenie mogućestva v čeloveke". Seine Geliebte erscheint ihm und "Al'bert vmeste s neju brosiljsja v lunu i vodu i ponjal, čto teper' možno emu obnjat' tu, kotoruju on ljubil bol'še vsego na svete; on obnjal ee i počuvstvoval nevyynosimoe ščast'e." Aber nicht nur Albert, auch seine Zuhörer erahnen in der Musik das Ideal. Von ihnen sagt der Erzähler: "pereneseny byli v soveršenno drugoj, zabytyj imi mir. To v duše ich vznikalo čuvstvo tichogo sozercanja prošedšego, to strastnogo vospominanija čego-to ščastlivogo, ..."

In *PLj* finden wir eine klare Aussage über das Verständnis der Kunst seitens des Realidealisten und zugleich eine klare Formulierung des tragischen Zwiespalts zwischen Realität und Idealität: "Vot čem poezija choroša: ona govorit nam to, čego net i čto ne tol'ko lučše togo, čto est', no daže bol'še počože na pravdu ..." Ganz ähnlich formuliert es Tolstoj in *AZ*. Von dem visionären Traum des Titelhelden heißt es dort: "Eto bol'še čem dejstvitel'nost'; eto bylo dejstvitel'nost'; vospominanija." Aus

diesen Zeilen wird aber auch das Bestreben des Realidealisten deutlich, das Leben am Maßstab einer idealen Traumwelt zu messen, die allein Sinn und Erfüllung verspricht. Er muß jedoch erkennen, daß die Realität nicht dem idealen Maßstab entspricht und dieser letztlich nicht realisierbar ist. Daraus entspringt die Klage Pasynkovs in Turgenevs gleichnamiger Erzählung:

"Vsja žizn' naša - son, i lučšee v nej opjat'-taki son."

"A poezija?" - sprosil ja.

"I poezija - son, tol'ko rajskij."

In den meisten Texten des *Realidealismus* steht allerdings nicht die Kunst, sondern die Liebe im Zentrum der Handlung. So bestimmt der Gegensatz von leidenschaftlicher Liebe und Lebensumständen, die ihre Realisierung nicht zulassen, die Handlung in allen sechs Erzählungen Turgenevs wie auch in Tolstojs Kurzroman *SSŽ*. Das Erlebnis der Liebe wird von ihrem Erwachen bis hin zum visionären Erleben einer idealen Erfüllung geschildert, die allerdings im realen Leben keinen Bestand hat, und nur in der Phantasie und der Erinnerung eine gewisse begrenzte Verwirklichung findet. Erinnerung, Traum und Dichtung werden so zu einer zweiten Wirklichkeit, die die Realität verdrängt. Am deutlichsten wird die Suche nach idealer Erfüllung in *JaP* geschildert. Turgenev wandelt das Thema gleich vierfach ab. Der Erzähler und sein Freund Pasynkov lieben beide Sofija, die aber einem dritten folgt. Sofijas Schwester Varja wiederum liebt Pasynkov, der seinerseits von dem bürgerlichen Mädchen Maša verehrt wird. In allen Fällen scheitert die Liebe an den realen Umständen des Lebens.

Die Erzählung *F* und *As* stellen Varianten dieses zentralen Themas dar: der Held auf der Suche nach dem glückhaften Erlebnis des Ideals, sucht es in der Liebe zu einem Partner zu verwirklichen. Vera Nikolaevna in *F* zerbricht am Gegensatz von Idealität und den realen Anforderungen des Lebens, konkretisiert in den moralischen Forderungen ihrer verstorbenen Mutter, die ihr als Geist erscheint. Sie folgt ihr ins Grab. Der Erzähler resigniert. In *As* ist es die Heldin, die noch deutlicher als Vera Nikolaevna nach der Verwirklichung ihrer Idealvorstellung vom Glück strebt. Asjas Neigung zur leidenschaftlichen, unbedingten Liebe liegt in ihrem ganzheitlichen Charakter begrün-

det: "u nei ni odno čuvstvo ne byvaet vpolovinu". Nach den Worten ihres Bruders Gagin, sucht sie die Erfüllung ihres Ideals in einem Menschen, der entweder ein "Held" oder ein "malerischer Hirt" ist, d.h. ihr schwebt als Ideal die große Leidenschaft oder als Alternative die ideale Harmonie (die Idylle eines entrückten Arkadiens) vor. Beides sind Idealvorstellungen, die sich nicht realisieren lassen. Asjas Ausrichtung auf ein unerreichbares Ideal wird mehrfach abgewandelt: Sie sehnt sich danach, eine große Tat ("podvig") zu vollbringen; sie möchte sich als Vogel "im Blau verlieren"; sie möchte "stets die ganze Wahrheit" sagen Der Erzähler kann die Unbedingtheit ihrer Gefühle nicht erkennen, bzw. als er sie erkennt, schreckt er vor dem absoluten Anspruch dieser Liebe zurück und Asja geht ihm verloren.

In Tolstojs Kurzroman *SSŽ* hingegen scheint vorerst das Experiment der großen Liebe zu gelingen. Die Erzählerin heiratet ihren Geliebten Sergej Michajlyč trotz eines großen Altersunterschieds. Die Liebe beider ist jedoch von solcher Intensität und hochgespannten Erwartungen bestimmt, daß die Realität des Alltags und das tägliche Wirken im kleinen Kreis Unstimmigkeiten hervorrufen, die durch eine Übersiedlung nach St. Petersburg nur noch vertieft werden. Die Liebe zerbricht, als beide zur Erkenntnis gelangen, daß der Partner nicht dem Idealbild entspricht, das jeder vom anderen in sich trägt.

Idealität und Realität sind eben nicht zu vereinen, - eine schmerzliche Erfahrung, die der Held rückblickend in der Erinnerung nachvollzieht. Seine Lebenserfahrung kann aber dennoch nicht seine idealistische Grundeinstellung ändern. Pasyнков, der "letzte Romantiker", drückt diese Grundhaltung in den Worten aus: "...A žalok tot, kto živet bez ideala!" Er bleibt dem Ideal treu, selbst als er erkennen muß, daß es für ihn unerreichbar bleibt.

Verinnerlichung und Resignation

Für den Menschen des *Realidealismus* sind Selbstverwirklichung und ein bescheidenes Maß an Glück nur im Verzicht und Rückzug auf die private Sphäre möglich. Der Held zeigt in der Regel nur eine geringe Selbstachtung und sieht sich bescheiden

als "dobryj i prostoj ... chorošij, milyj malyj" (F). Was seine konkrete Existenz betrifft, so ist er meist ganz in den Alltag versponnen. Er hat eine gesellschaftlich unbedeutende Position, ist ein kleiner Staatsbeamter, der nicht näher beschriebenen Aufträgen nachgeht, ein kleiner Gutsherr, der sein Land bestellt oder aber ohne besonderes Ziel im Ausland reist. In P wird diese Absage an das romantische Selbstverständnis einer vergangenen Epoche am deutlichsten formuliert. Der Ich-Erzähler meint von sich, er hätte "...nikakich velikich istin, nikakich glubokich vzgljadov; u menja net ich - etich istin i vzgljadov. Ja stal dobrym malyim..." (P). Dieses reduzierte Selbstverständnis ist charakteristisch für alle Helden der hier herangezogenen Erzählungen. In PLj formuliert Lušin, der väterliche Freund des Helden das Lebensziel des Realidealisten so: "Glavnoe delo: žit' normal'no i ne poddavat'sja uvlečenijam." Tolstoj spricht von "prostaja radost' žizni i soglasie s mirom". (SSŽ) Als gemeinsamen Nenner realidealistischer Lebensansprüche könnte man am ehesten Einfachheit und Harmonie nennen. Es überrascht nicht, daß Goethes "Hermann und Dorothea" als literarisches Modell (As) angeführt wird. Die Realisierung dieser bescheidenen Ansprüche wird aber von der erwachenden Leidenschaft, in der das Individuum sein Lebensideal zu sehen vermeint, vereitelt. Erst nach dem Zusammenbruch der hochgespannten Erwartungen aus dieser Liebe tritt das Selbstbescheiden wieder in den Vordergrund. Die erlebte Enttäuschung bewirkt einen Rückzug in das innere Leben und führt zu Introspektion und Selbstanalyse: "U nas net drugoj žiznennoj zadači, kak opjat'-taki razrabotka našej ličnosti...." (DLČ). Der Erzähler des DLČ sagt von sich selbst: "...spešil ujtj v sebja.... Ja razbiral samogo sebja do poslednej nitočki...." Von Jakov Pasynkov wird berichtet: "...Golos ego stanovilos' ešče tiše, vzor ego kak budto uchodil vnutr' i pogasal.... Bez naprjaženija, bez usilija vstupal on v oblast' ideala." (JaP) Er zieht sich ins Nichtstun, in ein beschauliches Leben zurück "...ničego ne chočetsja delat', nikogo ne chočetsja videt', mečtat' ne o čem, len' myslit'." (F) Der Held sucht die Einsamkeit ("Ja soveršenno odinok na zemle.... teper' odinočestvo tjagotit menja". (P), findet aber oft nur innere Leere, "pustota, strašnaja pustota!" (DLČ) Sofern er das elterliche Gut noch besitzt, zieht er sich dorthin zurück, sucht

"duševnaja tiš'" (*F*) und die Erinnerung an eine glückliche Kindheit. Das alte Landgut ist die Zuflucht - "prijut" (*DLČ*) - vor den Stürmen des Lebens, der Erzähler möchte sich hier ein "čot-ja vremennoe gnezdo" flechten (*DLČ*), oder aber in Resignation sein Leben zu Ende führen. Die Welt wird wie in Tolstojs *SŠž* zu "mirok", zur kleinen Welt, in der bestenfalls ein reduziertes Glück erreichbar ist. Man muß eben, wie es Sergej Michajlyč formuliert, "ljubit' proščę". (*SŠž*) Besteht die Möglichkeit des Rückzugs in eine bescheidene Nische nicht, so bleibt der Held der realidealistischen Prosa ein "Beobachter", der bescheiden am Rande des Weges steht und weiß, daß keiner der Vorüberhenden es viel weiter bringen wird als er: "...sjad'te bliz dorogi, da gljadite na prochožich bez dosady i zavisti: ved' i oni ne daleko ujdut!" (*P*)

Sobald er die Unmöglichkeit idealer Selbstverwirklichung erkannt hat, resigniert er und versteht sein weiteres Leben als ein Leben zum Tod. In *DLČ* und *P* ist der Tod des Helden Teil der Rahmenhandlung, in *JaP* Teil der Handlung selbst. In diesen Fällen wird besonders deutlich, was vorerst nur indirekt spürbar ist: das intensive Bewußtsein einer befristeten Existenz in einer Welt, die uns die Sphäre der Idealität nur ahnen läßt, ihre Wirklichkeit aber jenseits des Todes ansiedelt. Von allen Erzählungen läßt sich aus dieser Perspektive sagen, was der Ich-Erzähler in *DLČ* von seinen Aufzeichnungen meint. Er nennt sie "Erinnerungen am Rande des Grabes".

Da rückschauend erzählt wird, bildet die Resignation, die erst als Folge der geschilderten Ereignisse auftritt, doch die emotionale Grundstimmung und bestimmt auch bereits den Beginn des Textes. Sie ist ein organischer Teil der Erzählhaltung. Am deutlichsten wird diese resignative Haltung, die alle Helden Turgenevs und Tolstojs in den vorliegenden Texten kennzeichnet, in *F*, dem der Autor ein entsprechendes Motto aus Goethes Poem voranstellte: "Entbehren sollst du, sollst entbehren". Am Ende der Geschichte seiner Liebe kommt der Erzähler zu diesem Motto zurück: "Otrečenie, otrečenie postojannoe - vot ee [žizni] tajnyj smysl, ee razgadka". Ebenso geht es dem namenlosen Erzähler in *As*, der aus Angst vor der Leidenschaft zögert und es verabsäumt, das Glück zu fassen, als es sich ihm anbietet: "i posled-

njaja nit', za kotoruju ja ešče mog uchvatit'sja, vyskol'znula iz ruk moich". Das "brennende, zärtliche, tiefe Gefühl", das Asja in ihm erweckte, "wiederholte sich nicht mehr". Auch ihm bleibt nur die Entsagung und - ein recht biedermeierliches Bild - der verdorrte Geranienzweig, den ihm einst Asja schenkte und dessen Duft "alle Freuden und alle Kummer des Menschen - ja, den Menschen selbst, überdauert".

Einen anderen Verlauf nimmt der schmerzliche Zusammenstoß mit der Lebenswirklichkeit in Tostoj's *SSŽ*, als die ideale Liebe der Erzählerin und die ebenso ideale Gegenliebe ihres Mannes an den Versuchungen der großen Welt zerbrechen. Im zweiten Teil dieses Kurzromans finden beide Helden wieder zueinander, allerdings ist die große und ideale Liebe vergangen und es bleibt nur der resignative Rückzug auf ein kleines Glück. Er wird für sie zum "staryj drug", sie findet Erfüllung in der Sorge um ihren Sohn: "...staroe čuvstvo stalo dorogim, nevozvratimym vospomnaniem, a novoe čuvstvo ljubvi k detjam i k otcu moich detej položilo načalo drugoj, no uže soveršenno inače ščastljivoj žizni, kotoruju ja ešče ne prožila v nastojaščuju minutu..." (*SSŽ*). Während bei Tolstoj die Problematik entweder in philosophische Betrachtungen mündet (*L*) oder im Sinne seines Verständnisses der Familie einen versöhnlichen, wenngleich immer noch von resignativem Bescheiden geprägten Ausgang nimmt (*SSŽ*), ist bei Turgenjev Resignation mit Trennung und Tod verknüpft. So erlebt der Erzähler des *JaP* den Tod seines Freundes, der ihm gerade noch von seiner verborgenen Liebe zu eben demselben Mädchen erzählt hat, das auch der Erzähler einst vergebens geliebt hatte: "Vot kogda ja uznal, vot kogda ja ponjal, čto značit davno mnoju izbrannoe slovo: Resignation". Es bleiben ihm nur "traurige und zarte Gedanken und süßer Schmerz in der Brust".

Der resignative Rückzug in die Verinnerlichung, in die Welt der Erinnerung, wird von Alexej Petrovič, dem Ich-Erzähler in *P*, in einem einprägsamen Bild dargestellt, wenn er von sich sagt, er sei "osužden ves' svoj vek žit' v komnate s zerkal'nymi stenami..." In diesem Satz kommt sowohl das Eingeschlossenensein, die Abgrenzung von der großen Welt, wie auch das übermäßige Hin-gegebensein des Realidealisten an Erinnerungen zum Ausdruck.

Das Raum-Zeit-Gefüge (Chronotop)

Wie Bachtin gezeigt hat, entwickelt jede literarische Richtung ihr charakteristisches *Chronotop*.¹⁹ Im *Realidealismus* wird die Zeit prozeßhaft in ihrer verändernden Funktion erlebt. Der Standpunkt des *erlebenden Ichs* liegt inmitten dieses Prozesses, der Standpunkt des *erzählenden Ichs* ist ihm durch Verlegung in die Erinnerung entzogen. Daraus resultiert eine verdoppelte Erzählperspektive, die den unbeständigen Charakter der Lebenswirklichkeit besonders deutlich macht, denn jeder Augenblick ist zugleich (für das *erlebende Ich*) Gegenwart und (für das *erzählende Ich*) bereits Erinnerung. Mit anderen Worten, die Wirklichkeit wird nur im Zugriff der Erinnerung zur Realität. Beständig ist nur, was bereits vergangen ist und als Teil der Erinnerung stets neu abrufbar und damit verfügbar geworden ist. Die Gegenwart des *erlebenden Ichs* gerinnt zur Erinnerung, vor allem an das prägende Erlebnis der enttäuschten Liebe, das von einem emotional, resignativ markierten Erzählstandpunkt aus im Rückblick dargestellt wird. Es kommt zu einer dialektischen Verknüpfung dieser beiden zeitlichen Standpunkte, insofern das prägende Erlebnis den Erzählstandpunkt und dieser wieder die Gestaltung des Erzähltextes in Form der Erinnerung bestimmt. Erlebnis und Reflexion werden als gegenseitig bedingt dargestellt. Das prägende Erlebnis und die Fähigkeit zu einem unmittelbaren Erlebnis überhaupt werden von resignativer Reflexion - dem Erlebnis der Realität in ihrer gedanklichen Vermitteltheit - überlagert.²⁰ Beide sind mit biographischen Signaturen (*Jugend* und *Alter*) versehen, wobei sich das Alter oft mehr auf einen geistigen und psychischen als einen physischen Alterungsprozeß bezieht. Der Held ist physisch nur gering gealtert, ist aber geistig und seelisch an einen Punkt gekommen, von dem aus keine weitere Entwicklung möglich erscheint.

Die Zeit in der Prosa des *Realidealismus* ist so nicht identisch mit der realen Zeit. Im Prozeß der rückblickenden Schau wird sie psychologisiert und dynamisiert. Sie kann mitunter aber auch überhaupt aufhören zu existieren. Der Erzähler tritt in der momentanen Identität von Erzählgegenwart und Erinnerung aus dem Fluß der Zeit heraus. Der Zustand resignativer Wehmut wird als unveränderlich und jenseits der Zeit stehend empfunden. Der aus

der Zeit herausgetretene Mensch führt so ein Schein- oder Schattendasein in der Erinnerung. Die realen Lebensumstände werden irrelevant und allein der Tod bleibt als letzte und unabwendbare Realität erhalten, wie dies am deutlichsten in Turgenjews *P* aber auch in Tolstoj's *A* dargestellt wird, dessen Titelheld nur knapp dem Tod durch Erfrieren entgeht. Als man ihn in die Wärme trägt, vermeint er, man trüge ihn zu Grabe, - eine nicht zufällige Aussage. Sein Tod ist die einzige Realität, die er zur Kenntnis nehmen muß und nur eine Frage der Zeit, - die Spanne bis dahin muß leer bleiben, denn alles, was sie konkret anfüllen mag, bleibt gegenüber seiner Vision irrelevant. Die sinnstiftende Macht der Kunst, die ihn einst in seiner Jugend bewegt hat und die er nur mehr im Zustand der Trunkenheit nachleben kann, wird zum Traum, zur Vision, zur Erinnerung und ist nur mehr außerhalb der konkreten raum-zeitlichen Koordinaten zu verwirklichen.

Die räumlichen Komponenten des Chronotops entsprechen den zeitlichen. Dem prozessualen Charakter der Zeit als stete Veränderung bis hin zum resignativen Heraustrreten aus der Zeit in der Erinnerung entspricht ein sich stets veränderndes Raumgefüge, in dem der Ort, an dem eine Person sich befindet, als zufällig und vorübergehend erscheint. Es wurde bereits festgestellt, daß der Held sich oft auf einer Reise befindet, sei es im Ausland oder in einer ungenannten Provinzstadt, oder auf dem Landgut von Freunden und Bekannten, auf fremden Straßen oder in fremden Salons. Das heimatliche Gut ist der Ort, auf dem sich der Held zum Sterben zurückzieht, oder wo er im resignativen Rückzug auf die private Sphäre der verlorenen Jugend nachträumt. Davor stehen wechselnde Schauplätze, welche die Helden auf ihrer Suche nach idealer Selbstverwirklichung zeigen. Diese ist aber ebenso unerreichbar und unrealisierbar wie die Verwirklichung einer räumlichen Verankerung in der Welt. Der wechselnde Hintergrund, sei es die Provinzstadt oder die Straßen und Salons der Hauptstadt oder das Ausland, dient als Folie, welche die Ferne des Ideals durch die Banalität des Alltags und gesellschaftlicher Belustigungen nur noch betont.

Einzig die *Natur* ist von dieser Darstellung ausgenommen. Sie bildet ein Raum-Zeit-Gefüge ganz eigenen Gepräges. Für den

Realidealismus ist die wohl dosierte Verwendung lyrischer Naturszenen ein häufig gebrauchtes Verfahren. Es kann sich dabei um stilistische Miniaturen im Ausmaß von wenigen Zeilen oder um seitenfüllende Schilderungen handeln. Neben dem manchmal erwähnten heimatlichen Gut, in dem der *Garten* oder *Park* als Gegenstand dieser lyrischen Vignetten dient wie in *DLČ* und *F*, sind es Wald- und Fluß- (See-, Meer-)landschaften, deren Schilderung die Nähe des Ideals andeutet. In der Natur kündigt es sich dem sensiblen Menschen an, ohne jedoch für ihn ganz greifbar zu werden. So sind diese Vignetten auch stets aus dem raumzeitlichen Zusammenhang ausgespart. In ihnen tritt der Mensch wiederum aus Zeit und Raum heraus. Dies wird dadurch betont, daß oft *Nacht* und *Meer* (bzw. *See* und *Fluß*) als raumzeitliche Koordinaten gewählt werden. Beide sind in der Literatur der Romantik oft beschworene Ambiente, deren Symbolcharakter leicht verständlich ist, drücken sie doch in ihrer Grenzenlosigkeit, ihren chaotischen und finsternen Tiefen und ihrer steten Bewegtheit, die Ausgesetztheit und Verlorenheit des Menschen aus. Die Konturen lösen sich auf, Zeit und Raum verlieren ihre Grenzen und verfließen ineinander, wie auch Gegenwart und Vergangenheit. Besonders Nachtszenen sind häufig und haben einen stark ausgeprägten Symbolcharakter. In *P* schildert der Held eine nächtliche Bootsfahrt am Meer in der Bucht von Neapel. Mitten im Dunkel leuchten die Lichter eines Dampfers, auf dem eben ein Ball stattfindet:

Čto eto bylo za noč', i što za nebo, što za zvezdy, kak oni drožali i drobilis' na volnachi... Kapitan korablja daval bal. ... osobenno pomnju ja trel' malen'koj flejty sredi gluchich vozglasov trub; ona, kazalos', porchala, kak babočka vokrug moej lodki... ja velel lodočniku pustit'sja proč', vdal' prjamo v temnotu ... Pomnju zvuki dolgo i neotvjazno gnalis' za mnoju... Nakonec oni zamerli. Ja vstal v lodke i s nemoju toskoj zelan'ja proster moi ob"jatiya nad morem... O! kak serdce moe nylo togda! Kak tjaželo mne bylo moe odinočestvo! (*P*)

Nacht und Gewässer spielen auf Grund ihres Symbolwertes auch eine bedeutsame Rolle in *As* und *L*. Die Schilderung der Überfahrt des Erzählers über den nächtlichen Rhein in *As* nimmt Sujet und Ende der Novelle vorweg:

Lodka otčalila i poneslas' po bystroj reke. Perevozčik, bodryj starik, s naprijaženiem pogrugał vesla v temnuju

vođu. "Vy v lunnyj stolb v"echäli, vy ego razbili," - zakričala mne Asja.
Ja opustil glaza; vokrug lodki, černejä, kolyčalis' volny.
"Proščajtel" - razdalsja opjat' ee golos.
"Do zavtra", - progovoril za neju Gagin.
Lodka pričalila. Ja vyšel i ogljanulsja. Nikogo už ne bylo vidno na protivopoložnom beregu. Lunnyj stolb opjat' tjanulsja zolotym mostom čerez vsju reku.

So wie Asjas Liebe im Lauf der Geschehnisse aus ihr herausbricht und sie dem Erzähler zuführt, so reicht auch der Silberstrahl des Mondes von einem Ufer des Rheins zum anderen. Doch der Erzähler, der mit seinem Kahn in der Nacht den Fluß übersetzt, zerstört ihn...

In *L* dienen Nacht und See und davor die Szenerie der Altstadt als Hintergrund für die Darbietung des "Tiroler" Sängers. In *A* gerinnen Kunst, erste Liebe und Natur zu einem Erinnerungsbild, das die höchste Annäherung des Menschen an das Ideal andeutet: "Emu vspominalis' pervaja ljubov' ..., pervye priznanija v lipovoj allee, vspominalos' volšebstvo i nerazgadannaja tainstvennost' togda okružavšej prirody". In *SS* ist der Park Ort der erwachenden Liebe der Heldin. Ihr nächtlicher Spaziergang im Park an der Hand ihres Geliebten Sergej Michajlyč ist ein später immer wieder von ihr beschworener Höhepunkt ihrer Liebe und deutet auf eine maximale Annäherung an das Ideal hin. Zeit und Raum lösen sich auch hier auf: "... mne vse kazalos', čto tuda dal'she nel'zja bylo idti, čto tam končilsja mir vozmožnogo, čto vse eto navsegda dolžno byt' zakovano v svoej kra-sote".

Diese Naturszenen, als deren Ort der Garten, der Park, der Wald, das Meer, der See oder der Fluß fungieren, sind kontrapunktisch dem Alltagsmilieu gegenübergestellte Enklaven, in denen Raum und Zeit eine veränderte Qualität annehmen. So wie die Natur in ihrem steten Wandel ewig jung und unverändert ist, so ist auch die Zeit hier zur Ewigkeit gedehnt, in ihrem Ablauf angehalten. Damit bilden diese Enklaven in einer Welt, die sich eines veränderlichen Raum-Zeit-Kontinuums besonders bewußt ist, ein Pendant zur Erinnerung und Phantasie, die scheinbar ähnlich zeitlos und unveränderlich sind. Lyrische Naturszenen und die stete Beschwörung der Vergangenheit in Phantasie und Erinnerung stehen so der schmerzlich empfundenen Realität gegenüber, in der die unstete Qualität von Raum und Zeit parallel zum Verlust

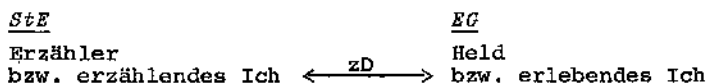
des Glücks erlebt wird, das nur mehr in der Natur, im Erlebnis der Kunst und in der Erinnerung nacherlebt werden kann.

Erzähltechnik

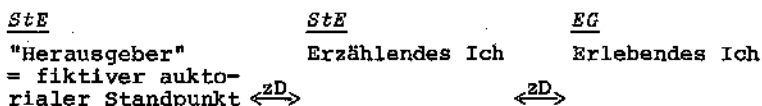
Die angeführten Erzählungen zeigen Gemeinsamkeiten auch in bezug auf ihre Gestaltung. Mit Ausnahme von *Al* dominiert in allen das rückschauende Erzählen. Der Erzähler distanziiert sich von dem Erzählten, indem er es entweder als *Erinnerung* darstellt (*JaP*, *As*, *PLj*, *SŠŠ*), oder als *Tagebuch* (*DLČ*, *L*) oder *Briefwechsel* (*P*, *F*) gestaltet. Die Technik des distanzierenden Erzählens stützt sich auf die Fiktion eines "Herausgebers" (*DLČ*, *P*) oder bedient sich einer Erzählfigur, die Selbsterfahrenes berichtet. Der Erzähler kann (*F*, *As*, *PLj*, *SŠŠ*), aber muß auch nicht (*L*, *JaP*) mit dem Held der Erzählung identisch sein. Im Falle der Identität beider, ist zwischen dem *erzählenden* und dem *erlebenden Ich* zu unterscheiden. Dies gilt auch dort, wo ein "Herausgeber" existiert. In den von ihm herausgegebenen Texten findet sich wiederum die Spaltung der Hauptfigur in Erzähler und Held. Eine Sonderstellung nimmt *Al* ein, insofern hier im Gegensatz zu allen anderen Texten ein auktorialer Erzähler vorhanden ist. Nichtsdestoweniger findet sich auch in *Al* die Spaltung der "Hauptfigur" in ein unmittelbar *erlebendes Ich* (= Albert) und ein reflektierendes, *erzählendes Ich* (= Delesov). Auch das von der Erinnerung bestimmte distanzierende Erzählen kommt in *Al* zur Geltung, insofern durch das Medium der Musik (Alberts virtuoses Geigenspiel) die Vergangenheit und die darin ruhende Verwirklichungsmöglichkeit des Ideals beschworen wird, sodaß auch innerhalb dieser Erzählung wiederum die Polarität von Gegenwart und Vergangenheit gegeben ist. Dies geschieht im 2. Kapitel, das ganz der Schilderung der Wirkung der Musik gewidmet ist. In Alberts Geigenspiel erstehen "vospominanija čego-to ščastlivogo" und "obrazy prošedšego". Am Ende des 3. Kapitels wiederholt sich dieses Erlebnis im Traum ("snova emu vspomnilos' ščastlivoe i velikodušnoe vremja molodosti..."). Die Vergangenheit wird in Alberts Erzählung aus seiner Jugend im 5. Kapitel lebendig. Im 7. Kapitel folgen dann zwei weitere visionäre Traumszenen, in denen Albert in eine "svobodnuju i prekrasnuju oblast' mečtanija" versinkt, wo die Zeit anhält und Vergangenheit und Gegen-

wart erst in der Erinnerung bzw. der distanzierenden Reflexion Wirklichkeitscharakter erlangt. Damit ergeben sich zwei zeitliche Bezugspunkte, der Erinnerungsstandpunkt des Erzählers (StE) und der Erlebnisstandpunkt des Helden in der Erzählgegenwart (EG). In *L* und *AL*, wo die beiden Standpunkte praktisch zeitlich zusammenfallen, wird zeitliche Distanz (zD) durch die Hereinnahme eines von der EG distanzierten Beobachters geschaffen.²¹

In schematisierter Form läßt sich unterscheiden zwischen einer einfachen zeitlichen Distanzierung wie in *JaP*, *P*, *As*, *L*, *S53* (auch *AL*) nach dem Schema:



und doppelter zeitlicher Distanzierung wie in *DLČ*, *P* (auch *PLj*) nach dem Schema:



Auf diese Weise wird die Wirklichkeit dreifach gebrochen. In beiden Fällen wird jedes geschilderte Ereignis der Erzählgegenwart zugleich aus der Sicht des *erlebenden Ichs* (= Held) und der des *erzählenden Ichs* (= Erzähler) gesehen.

Was hier unscharf als *Erzählgegenwart* bezeichnet ist, unterliegt allerdings zumeist einer weiteren Gliederung. Da im *Realidealismus* der prozessuale Charakter der Zeit im Sinne stetiger Veränderung und Zerstörung im Vordergrund steht (erst was der Mensch in das Reservat der Erinnerung einbringt, ist vor dem Zugriff der Zeit sicher!), zerfällt die Erzählgegenwart wieder in eine mehr oder weniger große Zahl zeitlicher Bezugspunkte. Dies wird besonders in jenen Erzählungen deutlich, die in der Form des *Tagebuchs* oder der *Korrespondenz* gestaltet sind. Turgenews Erzählung *P* ist dafür ein gutes Beispiel. Der Hauptteil der Korrespondenz fällt in die Zeit März - Juli 1840. Es folgt dann ein weiterer Brief der Heldin im Januar 1841, und eineinhalb Jahre später, im September 1842, folgt der letzte Brief des Hel-

den. Auf diese Weise werden die in den Briefen aus der ersten Jahreshälfte 1840 geschilderten Ereignisse in den beiden folgenden Briefen nochmals zeitlich distanziert. Diese zeitliche Distanzierung *innerhalb* der Erzählgegenwart kann mit einem Rahmen (der Fiktion des "Herausgebers") verbunden sein wie in *PLj*, wo der Erzähler zugleich als "Herausgeber" fungiert. Der Rahmen spielt hier Ende der 1850er Jahre, die Erzählgegenwart im Jahre 1833. Im letzten Kapitel berichtet der Erzähler über seine letzte Begegnung mit dem von ihm geliebten Mädchen, ein Ereignis, das in das Jahr 1837 fällt, also vier Jahre von der Erzählgegenwart distanziert ist! Wir können so drei Arten der Zeitbehandlung unterscheiden: 1. Eine zeitlich in sich geschlossene, "kompakte" EG steht dem StE gegenüber wie in *DLČ*. 2. Der StE entfällt, dafür gliedert sich die EG in zeitliche Blöcke. Dies ist der Fall in *F* (eine zeitliche Distanz von drei Jahren trennt die *eigentliche EG* vom Schluß der Erzählung), *P* und *Al* (zeitlich nicht strukturiert, dafür Spaltung der Hauptfigur in einen erlebenden und einen reflektierenden Helden). 3. Einem zeitlich von der EG distanzierter StE steht eine nach obigem Muster strukturierte EG gegenüber wie in *JaP* (von der *eigentlichen EG* getrennt sind eine Rückblende [acht Jahre zurückliegend], der Schlußteil [sieben Jahre nach der *eigentlichen EG*] und der eigentliche Epilog [liegt weitere sieben Jahre nach dem Schluß der Erzählung]), *As* (der *eigentlichen EG* folgt ein Epilog, der "einige Jahre" später spielt), *PLj* (der *eigentlichen EG* folgt ein vier Jahre davon distanzierter Epilog), *L* (der EG folgt eine zeitlich nicht fixierte Reflexion), *SSŠ* (drei Jahre trennen die *eigentliche EG* [die Heldin ist 17 bis 18 Jahre alt] vom Schlußteil [die Heldin ist inzwischen 21 bis 22 Jahre geworden]). Meist ist der StE viele Jahre, manchmal Jahrzehnte, von der EG abgesetzt. Die Aufgliederung der EG durch zeitliche Distanzierung verstärkt den Eindruck des prozessualen Charakters der Zeit, den Verlust der Gegenwart im Strom der Zeit, der nicht umkehrbar ist, und des darin erahnten idealen Glücks.²²

In den hier zugrunde gelegten Texten sind eingeschobene, die Handlung retardierende Reflexionen des Erzählers bzw. des *erzählenden Ichs* ein wichtiges Element. Sie verstärken im Leser nicht nur das Bewußtsein der zeitlichen Distanz von EG und StE, sondern ermöglichen es ihm, das Geschehen der EG aus der Sicht

des StE zu kommentieren. Diese Reflexionen können kurzgehalten sein wie in *SSŠ* oder auch Seiten füllen wie in *L*. Wichtige Themen dieser Reflexionen sind Resignation, Trauer über verlorenes Glück, Erinnerungen, Vergänglichkeit, die verlorene Jugend, Einsamkeit, Rückzug aus der Welt und Lebensangst. Diese Motive können sich klischeeartig im Laufe einer Erzählung wiederholen. So beginnt *DEČ* mit Reflexionen über den herannahenden Tod, die den darauffolgenden Lebensbericht motivieren. In der letzten Tagebucheintragung wird die Reflexion wieder aufgenommen. Auch *P* beginnt mit der Schilderung des herannahenden Todes, wobei diesmal auch das Sterben des Helden miteinbezogen wird. Die Erzählung endet mit resignierenden Reflexionen des Helden. Ganz ähnlich sind die Reflexionen, mit denen *JaP* (siehe die Klage über den Tod des "letzten" Idealisten und Romantikers), *F* (siehe Reflexionen über die Bürde des Lebens und dessen Sinn: Ent-sagung), *As* (Reflexionen über das verlorene Glück) und *PLj* (Klagen über die verlorene Jugend) schließen. In Tolstojs *L* nimmt die abschließende Reflexion gar über drei Seiten ein. Sie wird im Sinne von Tolstojs gesellschaftskritischen und dialektischen Absichten modifiziert, enthält aber trotzdem die für den *Realidealismus* typische Form der Klage: "Neščastnoe, žal-koe sozdanie čelovek s svoej potrebnost'ju položitel'nych re-šenij, brošennyj v etot večno dvižuščijsja, beskonečnyj okean dobra i zla, faktov, soobraženij i protivorečij!..." (*L*).²³ *SSŠ* beginnt ähnlich den Turgenjewschen Erzählungen mit einem Todeserlebnis, das auch die Reflexionen der Heldin prägt, die am Beginn der Erzählung stehen: "Začem? Začem čto-nibud' delat', kogda tak darom propadaet moe lučšee vremja? Začem? A na začem ne bylo drugogo otveta kak slezy". Die kurze Schlußreflexion betont einerseits den unwiederbringlichen Verlust des ursprünglichen Glücks, deutet aber die Möglichkeit eines anderen, reduzierten Glücks an.

Um beim Leser die spezielle Färbung des Erzählstils, wie sie durch das Verfahren des distanzierenden Erzählens erzielt wird (in Turgenjews Texten ist die Rede vom "Sehen durch eine gefärbte Brille" bzw. von "Reflexionen von Spiegelwänden"), während der Lektüre aufrecht zu erhalten, schiebt der Erzähler immer wieder Passagen ein, die entweder die zeitliche Distanz

durch konkrete Angaben verdeutlichen, wie z.B. "...prošlo let sem'...", "...posle dolgoj razluk..." u.ä., oder kurze Reflexionen über den Fluß der Zeit bringen: "vse eto prošlo nevozvratno" (P), "Ja vdruk jasno i spokojno ponjala, što čuvstvo togo vremeni nevozvratimo prošlo..." (SŠŠ)

Fassen wir zusammen: Das Verfahren der zeitlichen Distanzierung beruht auf der Gegenüberstellung von EG und StE bzw. einer analogen Gegenüberstellung von *eigentlicher* EG und davon zeitlich distanzierter Teile des Textes (Schlußteil, Epilog), sowie auf der Aufhebung der raumzeitlichen Koordinaten der EG in Reflexionen des Erzählers (bzw. des *erzählenden Ichs* oder des Herausgebers), vor allem am Beginn und Ende eines Textes, aber auch innerhalb des Textes und in lyrischen Passagen (Vignetten), die Naturschilderungen gewidmet sind.

Diese Darstellung einiger wesentlicher Merkmale des *Realidealismus* läßt erkennen, daß ein mehr oder weniger einheitliches ästhetisches Normensystem Struktur und Text dieser neun Erzählungen bestimmt. Damit sollte demonstriert werden, daß die "Literatur der 50er Jahre" keineswegs allein den beiden Richtungen der "Natürlichen Schule" und des "Kritischen Realismus" zugeordnet werden kann. Dazwischen steht eben der *Realidealismus* (bzw. das literarische *Biedermeier*), der noch in vielfältiger Weise der Romantik und dem Idealismus verbunden ist, sich aber zugleich kritisch von beiden absetzt.

A n m e r k u n g e n

1. Zu Fragen der Periodisierung s. auch: R.N., *Towards the Romantic Age*, The Hague, Nijhoff, 1974, S.237-240; ders., "Periodization and Classification of Sentimental and Preromantic Trends in Russian Literature between 1750 and 1815", in: *Canadian Contributions to the VIIth International Congress of Slavists*, The Hague, Mouton, 1973; ders.: "Periodization in Literary History: Some Observations and an Example", in: *Actes du VII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Budapest 1979.
2. Es sei vermerkt, daß diese Überlegungen von der Annahme ausgehen, daß der chronologische Ablauf bzw. der evolutionäre Charakter der Literatur als Ausgangsbasis für jede sinnvolle Ordnung literarischer Texte dienen müssen. Sieht man von dem Primat der Historizität literarischer Texte ab, kann man zu anderen Ordnungsprinzipien kommen, etwa nach Gattungen, wobei

die historische Zuordnung erst an zweiter Stelle steht oder auch ganz unberücksichtigt bleiben kann. Dies widerspricht allerdings dem Verständnis der Literatur als eines historischen Prozesses, der in seiner Historizität auch erfaßt sein will.

3. Am Beispiel des *Realismus* und seiner vielseitigen Verwendung in der sowjetischen Literaturgeschichtsschreibung vor allem der dreißiger Jahre - heute als vulgärsoziologisch verdammt - läßt sich eine weitere Konsequenz unpräziser Begriffsbildung zeigen. Es wird in diesem Falle nicht zwischen nur formal bestimmten Wesensbegriffen und solchen, die inhaltlich, historisch konkret bestimmt sind, unterschieden. Damals suchten und fanden sowjetische Literaturhistoriker einen literarischen Realismus bereits in der altrussischen Literatur. Heute noch wird der Begriff "Realismus" für literarische Texte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet, allerdings mit qualifizierenden Vorsätzen. Dennoch werden auch inhaltliche Momente mit diesem Begriff erfaßt und von einer Periode auf die andere übertragen.
Vgl. R.N.: "Changing Attitudes in Soviet-Russian Studies of Kievan and Old Russian Literature". In: *Canadian Slavonic Papers* VIII (1966), 182-197 (bes. 182 u. 186f.).
M.WOLTNER, "Die altrussische Literatur im Spiegelbild der Forschung". In: *ZfslPhnXXI* (1952), 167f.
4. ANSSSR (hrsg.), *Istorija russkoj literatury v III-oh tt.* Bd. 2-3, Moskau-Leningrad 1963. Vgl. auch Bd. VII u. VIII der ebenfalls von der Akademie der Wissenschaften herausgegebenen *Istorija russkoj literatury* (1955-1956).
5. E. LEGOUIS, *A History of English Literature*, Rev. Ed. London, Dent n.d. (bes. 1145 u. 1152-1145). In ungarischen Studien wurde auf ein französisches Biedermeier verwiesen. So z.B. bei D. BARÓTI, "Biedermeier izlës a francia irodalomban", in: *Etudes françaises publiées par l'Institut de l'Université François-Joseph 21*, Kolozsvár 1942. Vgl. auch H. REMAK, "The Periodization of XIXth Century German Literature in the Light of French Trends: a Reconsideration", in: *Neohelicon* 1-2. 1973, 184.
6. Eine einführende Darstellung in das literarische Biedermeier anhand von ausgewählten Texten bietet E. NEUBUHR, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (Serie: Wege der Forschung Bd. CCCXVIII). Die ausführlichste Darstellung findet das Biedermeier in F. SENGLÉ, *Biedermeierzeit*. 2 Bände, 1971-1972.
7. NEUBUHR, 15
8. NEUBUHR, 124
9. NEUBUHR, 129
10. NEUBUHR, 6
11. NEUBUHR, 9
12. D. TSCHIŻEWSKIJ, *Vergleichende Geschichte der slawischen Literaturen*, Bd. 2, Berlin, W. de Gruyter, 1968 (Götschen Bd. 1223/1223a). Zur Verwendung des Begriffs "Biedermeier" in den ost- und südosteuropäischen Literaturen siehe bei A. FLAKER,

Stilske formacije, Zagreb, Liber, 1976, 67-70 (bes. Anm. 14, 68f.).

13. München, Fink, 1967
14. Diese Erzählungen sind: I.S. TURGENEV, *Dnevnik lišnega žalovca* (DLČ, 1850), *Perepisna* (P, 1854), *Jakov Pasynkov* (JaP, 1855), *Faust* (F, 1856), *Asja* (As, 1858), *Pervaja ljubov'* (PLj, 1860); L.N. TOLSTOJ, *Iz zapisek knjazja Nečljudova*. *Ljucern* (L, 1857), *Al'bert* (Al, 1858), *Semejnoe žčast'e* (SŠč, 1859).
15. Hier sei auf folgende Texte hingewiesen, die sich ganz oder teilweise in den *Realidealismus* (bzw. *Biedermeier*) einfügen: A.V. DRUŽININ, *Polinka Sacha*; F.M. DOSTOEVSKIJ *Belye noži*; A.F. PISEMSKIJ, *Vinovata li ona?*, M.T. MIČAJLOV, *Izgov.* Auch in den Romanen Sergej Aksakovs und dem Erzählwerk Leskovs finden sich manche "biedermeierliche" Züge. Alle mit Titel hier genannten Werke entstanden zwischen 1847 und 1855.
16. Heinz KINDERMANN, "Romantik und Realismus", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 4 (1926), 651-675.
17. Zur russischen Reaktion auf die "Kunstperiode" vgl. bei R.N., "Romanticism in the Post-Romantic Age: A Typological Study of Antecedents of Dostoevsky's Man from Underground", in: *Canadian-American Slavic Studies*, VIII, 3 (1974).
18. Vgl. dazu bei NEKRASOV, *Sobranie sočinenij*, Bd. VII, 138; A. HERCEN, *Kto vinovat?*; SALTJKOV-ŠČEDRIN, *Sobranie sočinenij*, v 20-ti tt., Bd. 1, Moskau 1965, 346, F.M. DOSTOEVSKIJ, *Zapiski iz podpol'ja* (2. Teil).
19. M. BACHTIN, "Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike", in: M.B., *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskau 1975.
20. Hier ergibt sich eine interessante Parallele zur sowjetischen Erzählliteratur der letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre! Vgl. dazu R.N., "Die zeitgenössische russische Novelle am Beispiel von Jurij Trifonovs *Dolgoe proščanie* (Langer Abschied)", in: *Slavistična revija*, 4 (1981), 561-572; ders.: "Anmerkungen zum Verhältnis von Erzählperspektive, Wertung und Erzähltechnik in der zeitgenössischen sowjet-russischen Literatur", in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 9 (1982). Was Nikolaj KRYŠČUK beispielsweise in "Energija ironija", (in: *Literaturnaja gazeta*, Nr. 18, vom 2. Mai 1982, S. 3) von der zeitgenössischen sowjetischen Prosa sagt, läßt sich auch auf die Literatur des Realidealismus des vergangenen Jahrhunderts beziehen!
...*Ne vižu pol'zy v tom, što slova 'refleksija' i 'samoanaliz' proiznosjatsja poroj presritel'no i kak by skvos' zuby. Kak budto i pravda ironija evidetel'stvet liš' o tom, što želovek ne umet govorit' del'no, a vsjakie somnenija i poisk javljajutsja liš' sposobom uklonenija ot vypolnenija dolga. Samo značente otricaanija, zaključennogo v ironii, ne odnosnačno. Ona ne tol'ko otricaet i ne prosto otricaet, no - korrrektiruet: za nej vseгда predpologaetsja ideal, v toj ili inoj stepeni otlišajuščijeja ot dejstvitel'nosti.*
(Kryščuks Artikel ist ein Beitrag zur Serie "Sovremennyj

Ironie und Selbstironie sind häufig in der Selbstdarstellung des Helden des Realidealismus. Aus der Distanz des für ihn unerreichbaren Ideals, kann er der Wirklichkeit nur ironisch und resignierend gegenüber treten!

21. In *Ä* ist der Autor (der Erzähler Nechljudov) der distanzier- te Beobachter, in *A'* ist es Delesov.
22. Ich verweise nochmals auf die sowjetische Erzählliteratur der sechziger und siebziger Jahre (bes. Trifonov!), in der ein ähnliches Verhältnis zur Zeit erkennbar ist. Vgl. Ann. 20.
23. In *A'* fehlt die abschließende Reflexion bzw. sie ist auf eine aphorismenhafte Kürze reduziert. Albert ist halb wach, halb bewusstlos: "'Da ja živ, začem že choronit' menja?' - bormotal Al'bert, v to vremena kak ego, besčuvstvennogo, vnosili v komnatu".

Elisabeth MARKSTEIN (Wien / Graz)

AUF DER SUCHE NACH DEM DEUTSCHEN ONEGIN

Allein im vergangenen Jahr sind zwei deutsche *Onegin*-Nachdichtungen erschienen: Rolf-Dietrich KEIL und Ulrich BUSCH. Schon der Vergleich gibt Denkanstöße, und so soll der nachfolgende Aufsatz weniger als Rezension, denn als Ansatz zu Überlegungen verstanden werden, die sich einem bei der Bewertung dieser beiden Leistungen stellen. Mehr noch: Der Leser wird bald merken, daß ich mehr Fragen aufwerfe, als man heute schon, ohne umfassendere prosodie- und somit sprachvergleichende russisch-deutsche Analyse (in umgekehrter Richtung gibt es weitaus mehr Material) und vor allem ohne praktische Verwirklichung eines eventuellen dritten Weges der *Onegin*-Übertragung zu beantworten vermag. Sofern man allerdings kritischen Besprechungen irgendeinen Wert beimißt, muß er doch vorweg dieser sein: Anregungen für künftige Arbeiten zu geben. Daraus folgere ich die Berechtigung, auch unbeantwortete Fragen zu stellen.

Einleitend sei auf zwei grundsätzliche Schwierigkeiten der Beurteilung von Nachdichtungen hingewiesen. Erstens, die Subjektivität, die ja jeder Poesierezeption in hohem Maße eigen ist. Bei Prosaübersetzungen fällt es relativ leicht, oder, vorsichtig ausgedrückt, leichter, eine Art objektiven Fragebogen an die Übersetzung zu stellen und darauf die Übersetzungskritik zu gründen. Wir wählen Schlüsselaspekte aus, beginnen beim Wort - Adäquatheit einzelner in der Textanalyse als wichtig erkannter Wörter und Worte -, gehen zum Satz über - Entsprechung der Syntax, des Satzrhythmus - und versuchen schließlich die Gesamtform der Übersetzung in Hinblick auf die direktive Funktion, d.h. den zu erwartenden Eindruck auf den Leser, zu bewerten. Gerade in diesem letzten Punkt ist Subjektivität natürlich auch nicht auszuschließen. Ein interessantes Beispiel: Bei einem Übersetzungswettbewerb (ein Text von I. Babel' wurde von Studenten übersetzt und von Studenten eines anderen Seminars bewertet) mußten sich den ersten Preis zwei grundverschiedene Übersetzungen teilen, eine, die sich um extreme Worttreue bemühte, und

eine, die bis an die Grenzen des Zulässigen frei war. Bei einer Nachdichtung kommt nun als Zweites hinzu, daß es unmöglich, ja unzulässig ist, das Kriterium der Worttreue - nicht zu verwechseln mit Wörtlichkeit - anzuwenden. Anders ausgedrückt: Während wir uns bei der Prosaübersetzung auf den Mikrokontext eines Satzes stützen können, selbstredend nicht ohne auch den Makrokontext eines Absatzes, eines Kapitels, ja des Gesamtwerkes zu berücksichtigen, und danach sagen können: Dieser Satz ist dem Originalsatz *adäquat*, ist bei *Nachdichtungen* ein nur sprachlicher Vergleich, ein Vergleich auf *Richtigkeit* der Übersetzung unmöglich. Wenn R.D. Keil die ersten zwei *Onegin*-Verse ("Ne myslja gordyj svet zabavit' / Vniman'e družby vozljubja...") mit "Nicht um die Welt zu amüsieren, / Nein, weil mir Freundschaft teuer ward..." wiedergibt, dürfen wir ihm nicht ankreiden, daß er die Wörter *gordyj* und *vniman'e* "verloren" hat; bei einer Prosaübersetzung wären wir nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, dies zu tun. Es fehlt also ein Kriterium der Bewertung, nicht das einzige, das wir bei Prosa anwenden, aber letztlich doch das entscheidende. Bei dieser Gelegenheit möchte ich gleich festhalten, daß R.D. Keil in bezug auf Wort- und Inhaltstreue Extremes geleistet hat und diesbezüglich sowohl U. Busch als auch den älteren Commichau weit übertrifft. Dies wurde bereits mehrmals bezeugt (ETKIND 1980, KOPELEW 1981, MILINSKI 1982). Aber eben: Es kann bei einer Nachdichtung nicht das alles entscheidende Kriterium sein.

Da stellt sich uns aber wieder ein Dilemma. Einerseits dürfen wir den Nachdichter quasi nicht beim Wort nehmen, andererseits ist sein Wort, weil *poetisches* Wort, viel gewichtiger, als beim Prosaübersetzer (vgl. in Richtung deutsch-russisch: WYTRZENS 1979, 201-208, der besonders auf interpretatorische Unterschiede bei der Nachdichtung hinweist). Ein gutes Beispiel gibt dazu MILINSKI (1982, S. 5):

И свет ее с улыбкой встретили;
Успех нас первый окрылил;
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

(8, II)

Man hat uns lächelnd aufgenommen,
Und der Erfolg hat uns beglückt;
Dershawin selbst hieß uns willkommen,
sein Segenswunsch hat uns entzückt.

(U. Busch)

Mit Recht vermerkt Milinski, daß man hinter dem harmlosen Reim "beglückt - entzückt" kaum den Abschied von einer ganzen Epoche

der Literatur und den Ausbruch einer neuen Epoche vermuten kann. Vgl. bei Keil:

Die Welt hieß lächelnd sie willkommen
Erster Erfolg trug uns empor;
Dershawin hat uns wahrgenommen
Und segnet' uns vom Grabestor.

Der Nachdichter hat gegen zwei Faktoren anzukämpfen - die *Prosodie* und die *Amplifikation*; unter letzterer versteht man in der Übersetzungstheorie das Phänomen, daß jede Übersetzung, für den Laien erstaunlicherweise auch jene ins "kurze" Englisch (KRATKY 1976) länger als das Original wird. Neben rein sprachlichen Eigenheiten der Zielsprache, z.B. im Deutschen im Vergleich zum Russischen die Artikel und die Hilfszeitwörter, liegt die Ursache in der Notwendigkeit zu *kompensieren*. Erst die Kompensation ermöglicht eine adäquate Übersetzung. Der Prosaübersetzer kann und muß zu ihr greifen, wann immer er z.B. auf äquivalenzlose Lexik, auf Sonderprobleme, wie Realien, Dialekte, Umgangssprache, auf Phraseologismen, kurzum auf das Idiomatische der Ausgangssprache stößt. Der Nachdichter müßte ebenfalls kompensieren - aber er kann es nicht, denn er ist eingezwängt in die vorgegebene Prosodie, vorausgesetzt natürlich, daß er sie voll bewahren will. Prosodie und Amplifikation stoßen mit dem ganzen Gewicht ihrer Eigengesetzlichkeit aufeinander; ein Kompromiß ist nur auf Kosten der einen oder der anderen möglich. Und so ergibt sich die Frage, die ich in diesem Aufsatz anscheide: Wo ist die unvermeidbare Kompromißbereitschaft anzusetzen?

Alexander Puškin, II. Strophe des Fünften Kapitels, Lesebuchverse für jedes russische Kind:

Зима!.. Крестьянин горжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке

Вот бегаёт дворовый мальчик,
В салазку жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...

Dazu aus einer frühen, sehr freien Nachdichtung von Elfriede Eckhardt-Skalbert (PUSCHKIN 1964):

Nun ist der Winter da. Der Bauer
spannt im Triumph den Schlitten an.
Das Laufen wird dem Pferd nicht sauer,

es trittet fröhlich im Gespann.
Schnee wirbelt unter seinen Hufen,
im schnellen Gleiten ziehn die Kufen
auf ihrem Weg ein blankes Gleis
ins flockig makellose Weiß.
Ein kleiner Junge führt spazieren
sein Hündchen. Er ist froh und pfeift,
obgleich ihm Frost die Finger kneift -
der eine ist schon am Erfrieren.
Der Junge lacht trotz seiner Not
weil Mutter aus dem Fenster droht.

Die wortgetreue Wiedergabe durch R.D. Keil:

Winter!.. Der Bauer bahnt mit Freuden
Im flachen Schlitten neu den Weg;
Sein Pferdchen mag den Schnee wohl leiden
Und trittet nicht mehr ganz so träg;
Im Fluge stiebend eingeschnitten,
zieht weiche Spur der Reiseschlitten;
Da sitzt der Kutscher auf dem Bock
Im roten Gurt, im Lammfellrock.
Ein Bauernbub läuft durchs Gelände,
Der seinen *Waldd* rodeln lehrt
Und selber spielt das Schlittenpferd,
Der Schelm hat schon ganz blaue Hände:
Bald weint er und bald lacht er mehr,
Und Mutter droht vom Fenster her...

Und jene von U. Busch:

"Nun ist es Winter...Langsam gleitet
ein Bauernschlitten durch den Schnee;
das Pferd, das träg und mühsam schreitet,
wirft weiße Klümpchen in die Höh;
in Wolken voller Flaum und Federn,
getrieben wie von Riesenrädern,
fliegt eine Troika übers Land;
im Schafspelz hält mit fester Hand
der Kutscher auf dem Bock die Zügel.
Ein Bauernbub macht sich zum Pferd,
setzt einen Hund in sein Gefährt
und eilt damit zum nächsten Hügel;
die Finger sind vor Kälte rot,
und *Mütterchen* am Fenster droht."

(Im Hinblick auf spätere Überlegungen habe ich den *Waldd* bei Keil und das *Mütterchen* bei Busch hervorgehoben.) Die Prosodie stimmt in allen drei Nachdichtungen. Die optisch erkennbare Amplifikation geht ausschließlich zu Lasten der im Deutschen häufigeren Konsonanten. Beibehalten wurde der vierfüßige Jamubs und die Oneginsche Strophe: AbAb CCdd Effe gg. Ich habe mir nicht die Aufgabe gestellt, Werturteile abzugeben, die Nachdichtungen gegeneinander abzuwägen. Trotzdem kann man wohl an diesem

Beispiel feststellen, daß sich Keil offensichtlich die Aufgabe gestellt hat, möglichst genau dem Original in Wort und demnach Inhalt zu folgen, wohingegen sich Eckhardt-Skalberg und Busch mehr um Leichtigkeit und Musikalität der Puškinschen Verse bemühen. Beide Bestrebungen sind Kompromisse. Welchem der Vorzug zu geben ist, entscheide der Leser.

Zu unserem Thema noch ein Beispiel aus der Nachdichtung von Keil, XII. Strophe des Ersten Kapitels: "Kak rano mog uż on trevožit' / Serdca koketok zapisnych" - "Wie früh schon konnte er erregen / Die Herzen aller leichten Frauen". M.E. ein grober sprachlicher Fehler - zumindest im heutigen Sprachgebrauch, denn Koketten sind keine Kokotten, mitnichten leichte Frauen, bei denen Überredungskünste eines Petersburger Dandys wohl überflüssig wären. Vgl. bei Eckhardt-Skalberg "Erzkoketten von Beruf", bei Busch "kokette Damen".

Die *leichten Frauen*, der oben hervorgehobene bayrische *Waldf* (immer ein Dackel!) im russischen Dorf und das sich so russisch gebende und im Deutschen durch schlechte Übersetzungen auch nicht passender gewordene *Mütterchen* - sind Tribute an die Prosodie, Kompromisse zu ungunsten Puškins. Genau da liegt das Problem: Was dem Dichter des Originals Antrieb ist, organisch gewachsen und organisch begründet, nämlich Metrum und Reim, wird für den Nachdichter allzuoft zur Zwangsjacke. Im schlimmsten Fall wird es zum Verstoß gegen die Zielsprache, das Deutsch in unserem Fall:

Как рано мог он лицемерить,	Wie früh verstand er schon zu heucheln,
Таить надежду ревновать,	Vor Eifersucht <i>fast</i> zu vergehn,
Разуверять, заставить верить,	Sich <i>ein- und Mißtraun</i> fortzuschmeicheln,
Казаться мрачным, изнывать... (1,X)	Bald schroff, bald leidend auszusehen... (Keil)

Das *fast* ist nur, wie jedes Füllsel, überflüssig, das *ein- und Mißtraun fortzuschmeicheln*, dem Metrum zuliebe ausgeklügelt, zumindest unverständlich. Vgl. diese Stelle bei Busch, freier, klarer:

Onegin lernte früh zu heucheln,
mit Hoffnungen, mit Eifersucht
sich in die Herzen einzuschmeicheln,
zu tun, als ob er Liebe sucht...

Schließlich noch ein Beispiel, das sehr deutlich zeigt, wie der Reim, im Original Mittel zu Erreichung semantischer Dichte, in

der Zielsprache durch eine Reimverkrampfung ersetzt wird:

И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове идеал
Тихонько Ленской задремал..

Und kurz vorm Fröhrot sank am Ende
Das müde Haupt ihm auf die Hände,
Beim Stichwort Ideal du mein
Schließ Lenskij still und leise ein... (6,XXIII)

Das Puškinsche Reimpaar *ideal-sadremal* ist reich, würzig, trägt eine emotionale Spannung, das Wort *ideal* gewinnt eine neue ironische Komponente, wird gewichtiger. Das Reimpaar *ideal-sadremal* ist Puškin oder das, was ihn für uns, die wir russisch lesen, zum großen Dichter macht. Das deutsche *mein-dein* ist leer, banal, stellt das Wort *ideal* in eine schwache Position, wobei ich gerne einräume, daß die Ironie, durch die Ausrufung *du mein* angedeutet bleibt. Von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, hat R.D. Keil das *du mein* nicht nur des Reims wegen hinzufügen müssen, sondern auch um zu kompensieren, was im Original in der knappsten, poetischen Form des Reims enthalten ist.

Dem Reim und dem Metrum, der Prosodie zuliebe, wurden kokette Damen zu leichten Frauen, der russische Dorfköter zum Dackel Waldi, die doch sicher noch junge Bäuerin zum Mütterchen. Der Beispiele könnten noch hunderte, auch wesentlichere hinzugefügt werden. Zunächst genügen sie, um meinen Gedanken zu illustrieren. Und die Schlußfolgerung? Die bescheidene, resignierende Übersetzung in Prosa? Sie hat immerhin einen ernstzunehmenden Fürsprecher: Vladimir Nabokov:

...Kann ein gereimtes Gedicht wie *Eugen Onegin* wirklich bei Einhaltung seiner Reime übersetzt werden? Natürlich ist die Antwort nein. Die Reime wiederzugeben und dennoch das ganze Gedicht wortgetreu zu übersetzen, ist mathematisch unmöglich. Aber bei Verlust seines Reimes verliert das Gedicht seinen Duft, was weder durch eine Randbemerkung, noch durch die Alchemie gelehrter Anmerkungen ersetzt werden kann. Sollte man sich demnach zufriedenen geben mit einer genauen Wiedergabe des Sujets und alles, was die Form betrifft, außer acht lassen? Oder sollte man doch eine Nachahmung des Gedichtbaus entschuldigen, mit hie und da eingeklebten Sinnbrocken, indem man sich selbst und seine Leserschaft davon überzeugt, daß die Verunstaltung des Inhalts zugunsten eines angenehmen *Pleasure-measure*-Reims die Möglichkeit liefert, trockene und schwierige Passagen aufzuputzen oder zu umgehen? (in: PUSHKIN 1975, vol. 1, p. IX; aus dem Englischen übersetzt von E.M.)

Nabokov ist uns Autorität, nicht nur als Literatur-Schaffender, sondern auch als Literatur-Kenner. Nicht zu ignorieren ist zwei-

fellos auch der Meinung von Kay Borowsky, der, obgleich ein geübter und verdienter Nachdichter (s. ETKIND 1981), bewußt auf eine Nachdichtung des *Onegin* verzichtete und dies ebenfalls begründete (PUSCHKIN 1972). Beide Übersetzungen sind wertvoll, allein schon durch die qualifizierten Anmerkungen (bei Nabokov ein ganzer zusätzlicher Band), wertvoll für den Wissenschaftler, den Lehrenden und den Schüler. Allerdings ist das Herangehen der Übersetzer verschieden; Nabokov wählte als Kompromiß eine rhythmisierte Prosa, Borowskys Verzicht ist total. Nabokov versucht durch den Rhythmus und die dadurch erforderliche knappe und konzentrierte, eben *poetische* Sprache zumindest anzudeuten, daß Puškin Verse schrieb, Borowsky bleibt ganz in der Prosa, einer reichen, einer ausdrucksstarken Nur-Prosa. Und obwohl ich Borowskys Bedenken verstehe und teile, komme ich nicht umhin zu fühlen, daß er wohl die Liebesgeschichte *Onegin-Tatjana*, wohl auch die Gestalt *Onegins* dem Leser zu vermitteln vermag, aber doch ein Opfer auf der Strecke läßt: Puškin. Ihren Wert kann die Borowsky-Übersetzung nur begründen, wenn sie von jemandem benützt wird, der bereits russisch versteht und sie als interlineare Verdeutschung zu Rate zieht. Das ist, wohlgemerkt, eine sehr ehrliche Lösung und als solche vielen Nachdichtungen vorzuziehen, die den Leser im Glauben wiegen, nun Puškin gelesen zu haben.

Resignation schafft allerdings keine Kunst. Und so wird es immer Versuche geben, das Original nachzubilden, und auch immer wieder Erfolge. Ich will mir Lesebuchbeispiele wie Schlegel und Tieck ersparen. Als jüngstes russisch-deutsches Beispiel möchte ich aber die Wiener Dichtergruppe erwähnen, die sich um Chlebnikov verdient gemacht hat (CHLEBNIKOV 1972). Das Ergebnis ist nicht nur ein m.E. optimaler deutscher Chlebnikov; es ist auch ein Stück deutschsprachiger, von Chlebnikov angeregter Dichtkunst. Interessanterweise wurde hier nach ausführlichsten interlinearen Vorlagen und Kommentaren von Autoren gearbeitet, die nicht russisch verstehen, - und dies sehr frei, nicht nur in bezug auf das Wort, sondern auch auf die Prosodie des Originals.

Indes muß auffallen, daß es im Russischen seit zwei Jahrhunderten unverhältnismäßig mehr gute Nachdichtungen aus dem Deutschen und anderen Sprachen gibt, als umgekehrt. Am relativ geringeren Interesse des deutschsprachigen Lesers kann es allein

nicht liegen; dieses ist eher die Folge unzureichender Übersetzungsversuche. Gewiß, in Rußland haben sich seit jeher große Dichter um Nachdichtungen bemüht. Doch auch dies ist nicht Erklärung genug. Ist also das Russisch "schöner", a priori "poesiemäßiger"? Aber die deutschen Dichter, zeigen sie uns nicht, daß man auch dieser unseren spröden Sprache Wohiklang zu entlocken, in ihr echte Dichtung zu schaffen vermag? Bloß *wie*? Da ich mir nicht anmaße, diese Frage - schon gar nicht in *einem* Artikel zu beantworten, will ich mich darauf beschränken, einige Aspekte hervorzuheben, somit vielleicht zur Überwindung des Nabokowschen *Nein* beizutragen und vielleicht als erwünschtes Maximum Anstöße für weitere deutsche *Onegin*-Nachdichtungen zu geben. Die Schlußfolgerung, die ich vorwegnehme, fällt in den Bereich der Übersetzungskritik: Paradoxaer Weise dürfen wir bei Nachdichtungen, die ja Übersetzung *und* Dichtung sind, eben nur zur Hälfte (ob Drittel, ob Viertel, ob drei Viertel, es geht nicht um Mathematik) auf das Original zurückgreifen und als zweiten Maßstab (das russische Wort *merilo* paßt da sehr gut) die deutsche Dichtung gelten lassen. Also:

1. Deutsche Jamben sind eintönig. ŽIRMUNSKIJ (1975, S. 71) zitiert eine Aussage von A. Vostokov zu Beginn des 19. Jh.

Наши ямбические стихи с помощью применяющихся к ним пирихийев пользуются все еще большею разнообразностью против немецких, в коих беспрестанно чистые ямбы повторяются.

Сня-то ошутительная монотония, может быть, и ускорила введение в немецкую поэзию древних размеров.

So empfindet es ein Russe, so empfand ich es bei der Lektüre der deutschen *Onegins*. Was wichtiger ist: Es müssen auch deutsche Dichter so empfunden haben. Nach dem fünfhebigen Jambus der *Zueignung* (4 Strophen) wechselt Goethe im *Faust* zum Vierheber über, um schließlich auch dieses Versmaß durch trochäische Anfänge, dreisilbige Metren, Liedstrophen, rezitativartige Dialoge und sogar Prosa zu beleben. Ein rein jambischer *Faust* ist nicht nur schwer vorstellbar - er wäre für uns heute sicherlich auch schwer zu lesen (vgl. Wieland). Der russische Jambus ist eben anders als der deutsche. Was bei Puškin auch noch im Achten Kapitel prickelnd und mitreißend bleibt, läuft in einer jambustreuen Nachdichtung Gefahr, nach einigen Strophen monoton zu werden. Kay Borowsky führt auch als Hauptargument gegen eine Nachdichtung an, daß es aussichtslos sei, den Charakter der

Puškinschen Verse im Deutschen durch ein ebenfalls vierfüßiges Metrum bewahren zu wollen (PUSCHKIN 1972, S. 264).

Nun können wir unsere deutsche Sprache nicht ändern. Wo im Russischen drei- und mehrsilbige Wörter und außerdem zweisilbige Adjektivendungen als Quelle des Pyrrhichius (Auslassung einer Betonung, - ' - (') - ' -) zur Verfügung stehen, haben wir im Deutschen als Entsprechung oft nur Komposita:

Ах, ножки, ножки! где вы ныне?
Где мнете весенние цветы? (1,XXXI)

Под ризой бурь, с волнами спора,
по вольному распутью моря.. (1,L)

Она зари не замечает... (3,XXXIII)

Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?... Их нет, их нет!
(8,XXXIII)

Wo, Füßchen, Füßchen, seid ihr heute?
Wo tretet ihr den Frühlingsflor?

Wann wird im Sturm, im Wogenstreite,
Hinaus auf freie Meeresbreite...

Sie nimmt nicht wahr den Frührotschim-

Wo, wo Bestürztheit, Mitleidswalten?
Wo Tränenspur?... Es gibt sie nicht!
(R.D.Keil)

Solche Komposita (*Frühlingsflor, Wogenstreit, Meeresbreite, Frührotschimmer, Mitleidswalten, Tränenspur*) sind im Deutschen reine Poetismen und Archaismen, die Puškin nicht ins 19. sondern ins 18. Jahrhundert versetzen, das er ja gerade durch sein Streben nach Einfachheit und Klarheit *überwunden* hat. Das Problem der archaisierenden und modernisierenden Übertragung älterer Texte ist ein Kapitel für sich, wir klammern es aus. Aber eins steht fest: Man darf einen Dichter wohl jünger machen, älter aber nie.

Wegen dieser ihnen bewußten Eintönigkeit deutscher zweisilbiger Metren, versuchten deutsche Dichter, seit es eingedeutschte Versmaße gibt, den Zwängen des Ta-tá-ta-tá -ta-tá zu entfliehen. Das ist, was Vostokov die Hinwendung zu alten Versmaßen nennt (Hans Sachs für Goethe z.B.) und was anders als Tendenz des deutschen syllabotonischen Verssystems zur akzentuierenden Dichtung bezeichnet werden kann (LEVY 1969, S. 213ff.). Viel früher als die Russen verwenden sie (Goethe, Heine, Eichendorff...) den *Dolnik* (Akzentuierung bei wechselnder Zahl von unbetonten Silben). Das allen vertraute Beispiel ist Goethes *Über allen Gipfeln ist Ruh*, bezeichnenderweise von Lermontov in *geordnete* Trochäen übertragen: "Gornye veršiny / Spjat vo t'me nočnoj; / Tichie doliny / Polny svežej mgloj..." Heines *Dolnik* *Ein Fichtenbaum steht einsam* gestaltete Lermontov als *geordneten* Amphibrach (). Vermengungen von zwei- und dreisilbigen Versfüßen sind in der deutschen Dichtung des 19. Jh. gang und gäbe. Goethes berühmtes: "Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen";

Heines *Deutschland, ein Wintermärchen*, wo der jambische Ansatz "Ade, Paris, du teure Stadt / Wir müssen heute scheiden" schon in der zweiten Strophe durchbrochen wird: "Der einzige Arzt, der es heilen kann, / Der wohnt daheim im Norden". Einen weiteren Weg, den Jambus im Deutschen zu beleben, bieten trochäische Anfänge. Sowohl Keil als auch Busch greifen zu diesem Mittel zurück, bei Busch empfand ich zudem die recht häufigen *Enjambements* als wohltuende Unterbrechung des gleichmäßigen Versstromes.

Ein interessantes Beispiel gegen die *Äquimetrik* in anderer Richtung, d.h. deutsch-russisch, führt ETKIND (1963, S. 120ff.) an: Die beste Nachdichtung, nach vielen Versuchen, von Goethes *Nähe des Geliebten* gelang erst in unseren Tagen, als der fünf-füßige Jambus des Originals durch einen sechsfüßigen ersetzt wurde - ein poetisches Zugeständnis an die Amplifikation.

Warum also sollen wir vom russisch-deutschen Nachdichter absolute Äqui-Treue verlangen? Da der *Dolnik* im Deutschen schon zu Puškins Zeiten etabliert war, warum auf ihn zur Auflockerung der jambischen Monotonie verzichten?

2. Der deutsche Reim ist abgenutzt. Schlimmer: Er hat einen schwer erklärbaren Hang zum Lächerlichen, zumindest für unsere heutigen Ohren, was deutschsprachige Kinder längst erkannt haben: "Von der Stirne heiß / rinnen muß der Schweiß, / soll das Werk den Meister loben; / doch der Segen kommt von oben" (das ist Schiller, nicht Wilhelm Busch). Niemals habe ich russische Schüler so widerwillig Gedichte auswendig lernen gesehen, wie ihre deutschen Altersgenossen. Die moderne deutsche Dichtung hat den Reim aus gutem Grunde offenbar endgültig fallengelassen, nur in der Mundartdichtung scheint er noch ergiebig zu sein. Der Reiz von Wilhelm Busch liegt gerade im Parodieren des deutschen Reims:

"Ja, leider!" - sprach die milde Tante -
"So ging es vielen, die ich kannte!
Drum soll ein Kind die weisen Lehren
Der alten Leute hochverehren!
Die haben alles hinter sich
Und sind, gottlob! recht tugendlich!
Nun gute Nacht! es ist schon spät!
Und, gutes Lenchen, bete, bete!"

(Die fromme Helene)

In dieser einen Busch-Strophe ist vieles drin: die Reimung von

morphologischen Endungen (grammatischer Reim) - *lehren-verehren*, das dem Reim zuliebe doppelbetonte und daher schwerfällige *tugendlich*; das parodistisch archaisierende *späte-bete*. Freilich hat auch Puškin grammatische Reime vom Typ *čhranila-čhodila*, der Unterschied scheint darin zu liegen, daß die morphologischen Endungen im Deutschen gleichartiger sind, z.B. *-e*, *-en* für Substantive, Verben, Adjektive und Pronomen zugleich (*schöne-Söhne-verwöhne*). Diese Endungen kommen im weiblichen Reim einfach zu häufig vor, machen das Verseschmieden zu *leicht*. Im Russischen haben wir als Gegenstück die vielfältigen, zumal oft mehrsilbigen Fallendungen der Eigenschafts- und Hauptwörter (vgl. auch Borowsky in PUSCHKIN 1972, S. 265).

Daher machen sich in der deutschen Dichtkunst schon frühzeitig Tendenzen zur *Dekanonisierung* des Reims (ein Begriff der russischen sog. Formalisten) bemerkbar. Zwar hat sich der von den Romantikern gepredigte Assonanzreim nicht voll durchsetzen können, aber immerhin wurden diese Versuche um fast hundert Jahre früher als im Russischen unternommen. In umgekehrter Richtung, aus dem Russischen ins Deutsche, kam der *abgehackte* Reim (Typ: zählen-Seele), verwendet von Paul Celan in seinen Esenin- und Mandel'stam-Nachdichtungen (vgl. das Beispiel von LEVY 1969, S. 248f) und auch in der originalen Dichtung von Ingeborg Bachmann. Und noch weiter: Seit den Minnesängern verwendet das Deutsche (Heine, z.B. sehr oft) den *unterbrochenen* Reim nach dem Schema *axax*, wo das *x* für eine *Waise*, einen Null-Reim steht. Um wieviel leichter es nämlich ist, im Russischen neue Reimpaare zu finden, zeigt ein Beispiel aus dem nachdichterischen Schaffen von Boris Pasternak. Gretchens Gebet, das mit unterbrochenen Reimen geschrieben ist (*xaxa*), gibt Pasternak in durchgehenden, allerdings sehr komplexen Kreuzreimen wieder (*AbAb*):

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

.....

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Gewiß wollte Pasternak Goethe nicht "schöner" machen. Er hat le-

diglich die Vorzüge seiner Sprache genutzt, war sich ihrer Eigenheiten bewußt.

Es ist mir klar, daß ich ein Grundproblem der Nachdichtung anschneide, daß es darüberhinaus aus dem Gesichtswinkel des Slawisten geradezu als Blasphemie klingen muß, die Oneginschen Strophen antasten zu wollen, und doch: Vielleicht brächte es Erfolg, wenn man unter voller Berücksichtigung der rhythmisch-intonatorischen Struktur eine adäquate deutsche Strophe mit dekanonisierten, sogar mit unterbrochenen Reimen schaffen würde, die ja ebenfalls eine Vielzahl von Variationen zuließe, dem Nachdichter mehr Freiräume gäbe und zumindest geholfen hätte, unfreiwillige Anklänge an Wilhelm Busch zu vermeiden.

Es gibt in der Übersetzungstheorie die Begriffe der *Äquivalenz*, der *Äquimetrik*, der *Reimäquivalenz*. Sie alle betreffen die Prosodie. Über ihnen aber steht der Begriff der *Adäquatheit*, der die Ganzheit von Original und Übertragung, also auch besagte direktive Funktion, den Eindruck auf den Leser, umfaßt. Puškin klingt für einen Russen, für jede neue Generation, lebendig und modern - er sollte einem deutschsprachigen Leser nicht veraltet erscheinen.

Was ich zur Diskussion stelle, ist die Suche nach einer adäquaten *Onegin*-Nachdichtung, die sich von den diversen *Äqui*'s löst und mit stärkerer Berücksichtigung von Geschichte und Gegenwart der deutschsprachigen Dichtkunst den Ausweg aus dem Nabokovschen Dilemma sucht, was noch nicht zu einer Verdeutschung Puškins führen müßte, ja umgekehrt, zu einer Bereicherung der deutschen Poesie führen könnte.

L i t e r a t u r n a c h w e i s

- V. CHLEBNIKOV, *Werke*, Bd. 1, Hamburg 1972.
E. ETKIND, *Poesija i perevod*, Moskva-Leningrad 1963.
E. ETKIND, "Der neue deutsche Onegin", in: *Der Übersetzer*, Neckar-
rems, November 1980.
E. ETKIND (Hersgb.), *Russische Lyrik. Gedichte aus drei Jahrhun-*
derten, München 1981.
L. KOPELEW, "Puškin erreicht Deutschland", in: *Die Zeit*, Ham-
burg 17/1981, 38.

- K. KRATKY, "Computerlinguistik", in den *Berichten der Österreichischen Gesellschaft für Kybernetik*, Bd. I., II., Jänner 1976.
- J. LEVY, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt/M.-Bonn 1969.
- D. MILINSKI, "Eugen Onegin in der Übersetzung von Rolf-Dietrich Keil", in: *Zielsprache Russisch*, 1/1982.
- AJ) PUSCHKIN, *Eugen Onegin*, Hamburg-Hamm 1964, Nachdichtung von von E. Eckhardt-Skalberg.
- A. PUSCHKIN, *Eugen Onegin*, Stuttgart 1972, übersetzt von K. Borowsky.
- A. PUSHKIN, *Eugene Onegin*, Princeton University Press, 1975 translated by Vladimir Nabokov.
- A. PUSCHKIN, *Jewgenij Onegin*, Giessen 1981, Nachdichtung von R.-D. Keil, dasselbe Giessen 1981².
- A. PUSCHKIN, *Eugen Onegin*, Zürich 1981, Nachdichtung von U. Busch.
- G. WYTRZENS, "Zu den slawischen Rilke-Übersetzungen", in: *Sprachkunst*, X/1979.
- V. ŽIRMUNSKIJ, *Teorija stioha*, Leningrad 1975.

Bereits nach Drucklegung dieses Aufsatzes gab mir Prof. Etkind, Paris, freundlicherweise die Gelegenheit, sein demnächst erscheinendes Manuskript mit einer sehr ausführlichen und sehr positiven Analyse der R.D. Keil-Nachdichtung einzusehen.

Мирослав ДРОЗДА (Praha)

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА "КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ"

1. Сюжет

Сюжет в "Капитанской дочке" (в дальнейшем КД) построен на поведении героя, нарушающем исходную нравственную норму его социальной среды. Эта норма сформулирована во вступительном эпиграфе романа: "Береги честь смолоду".¹ Поручик Гринев рассказывает том, как его юношей для приобретения жизненного опыта послали из родного дома на военную службу и о том, какие опасности встали на его пути, угрожая его верности семейным, сословным и государственным нравственным устоям. С ним случается цепь историй, в которых он, по собственному убеждению, ведет себя правильно. Но в глазах других людей он, наоборот, нарушает этические нормы этой среды: он легкомысленно проигрывает первому встречному значительную сумму; слишком щедро, расточительно награждает мужика, спасшего его от заблуждения в метели; по мелкому поводу вызывает товарища на дуэль; без предварительного согласия родителей делает предложение девушке, в смысле материальном и сословном стоящей ниже его. И, наконец (в том-то и состоит сущность его основного жизненного испытания), для спасения любимой девушки вступает в сношение и даже дружит с заклятым врагом собственного сословия русского государства. Поэтому его можно считать легкомысленным и даже изменником.

И так как в ходе рассказа о его поступках постоянно всплывают образы дома и строгого отца героя, история Гринева ассоциируется с древней библейской историей блудного сына.

Однако в КД сюжет блудного сына реализовался лишь на первый взгляд. Гринев - не блудный сын, хотя истолкование его поведения его окружением именно в таком направлении чуть ли не стоило ему жизни. На это указывает в таком же гномическом и дидактическом плане, в каком представлен начальный эпиграф ("Береги честь смолоду"), заключительная пословица-эпиграф романа: "Мирская молва - Морская волна".

Петр Андреевич Гринев не блудный сын, даже проиграв Зурину

значительную сумму и выплачивая ее ему, хотя тот явно воспользовался его неопытностью: оплата долга - дело его чести. Мужичкого "вожатого" он щедро награждает не по легкомыслию и расточительности, а потому, что благодарность за оказанную ему услугу является для него нравственным долгом, невзирая на сословное положение носителя хорошего поступка. И т.д.

Все эти эпизоды лишь предваряют главное действие. В нем любовь героя вступает в конфликт с честью дворянина и офицера. Любимая девушка попала в руки мятежников и, вместо с тем, в плен соперника Гринёва, романтического злодея, ставшего на сторону Пугачева. Для ее спасения перед героем встают три возможности, три варианта поведения: Во-первых, приняв сторону Пугачева, последовать примеру соперника, т.е. изменить своему сословному долгу, лишь бы остаться рядом с невестой. Этот вариант для Гринёва неприемлем. Во-вторых, просто выполнять свои обязанности в официальном лагере, добиваясь своей частной цели в рамках общих военных действий русской армии против Пугачева. Гринёв пытается пойти именно по этому пути (см. главу "Осада города"), однако новые интриги соперника и нежелание оренбургского генерала пойти навстречу частному замыслу героя исключают и этот вариант. Третья возможность - войти в сношения с Пугачевым, т.е. с человеком, верховная власть которого в лагере мятежников в состоянии решить в желаемом направлении судьбу любимой девушки; но войти в эти сношения при особых условиях: несмотря на барьер сословной принадлежности, как человек с человеком, на основании таких сверхсословных взаимоотношений и ценностей, какими являются щедрость, благодарность, прямота, искренность и вырастающее из них чувство дружбы. Именно в таком направлении развиваются взаимоотношения Гринёва и Пугачева.

Благодаря чувству дружбы, как новой ценности, приобретенной Гринёвым в ходе жизненного испытания, противоречие между двумя исходными ценностями, т.е. между честью и любовью, оказалось снятым.

Разумеется, со строго-сословной точки зрения герой все же виноват: он нарушил нравственную норму своей среды уже по той одной причине, что он вообще был в состоянии положительно общаться с врагом. Однако испытания судьбы раскрывают в Гринёве способность более глубокого понимания чести, понимания, раздвигающего узкие рамки сословно-групповых интересов, относящегося к чести, как к

общечеловеческой ценности, могущей, таким образом, гармонизировать с другими ценностями, какими являются именно любовь и дружба.

Однако для того, чтобы вытекающее из такой общечеловеческой аксиологии поведение осталось в рамках сословного общества ненаказанным, требовалась высочайшая санкция, исходящая из самого источника сословно-государственной нормы, т.е. помилование или, точнее говоря, оправдание героя, изрекаемое в конце романа самой императрицей.

В таком развитии сюжета реализовалась идейная установка поэта половины 30-х годов, которую Ю.М.Лотман определил следующим образом: "Для Пушкина в 'Калитанской дочке' правильный путь состоит не в том, чтобы из одного лагеря перейти в другой, а в том, чтобы приподняться над 'жестоким веком', сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей. В этом для него состоит подлинный путь к народу".²

2. Повествование

2.1. Двухпланность нарративной структуры КД

Пушкинская идейная установка сказалась в особой двухпланной повествовательной конструкции КД. В первом плане сюжет протекает в виде мнимого отрицания исходной этической нормы действиями героя. Во втором эта же норма согласуется с более широкой, общечеловеческой аксиологической системой.

Первый план создается реакцией гриневского окружения на поступки героя, из-за интриг Швабрина разрастающиеся в ложную последовательность - в сюжет измены. Второй план строится на самооценке героя, исходящей из полной его уверенности в том, что он не предал своей чести. В ходе повествования противоречие между внешней, официальной оценкой героя и его самооценкой не только не сглаживается, но постоянно обостряется, кульминируя в жестком постановлении суда. В самом же конце оно все-таки снято, но только *ex machina* - оправдательным решением царицы.

Своеобразие повествования в КД состоит в том, что оба эти противоречащие друг другу плана совмещены в сознании одного лица, героя-рассказчика. Он рассказывает на временном расстоянии нескольких десятилетий от событий, т.е. тогда, когда в них уже все разъяснено; но рассказ все же сохраняет двойственность оценки случившегося. Соблюдение этой двойственности возможно благодаря особой нарративной маске повествователя.

2.2. Нарративная маска мемуариста

КД написана в стиле мемуаров. В этом ее отличие, например, от "Повестей Белкина". Там, с одной стороны, многократно сигнализирована достоверность отдельных историй: Белкиным они "слышаны" от "действительных" очевидцев и собственное существование Белкина, в свою очередь, "засвидетельствовано" письмом его соседа-помещика и ролью автора "А. П." в качестве "издателя" текста из наследия покойного рассказчика. Но там тоже, с другой стороны, центральный повествователь (Белкин) выступает в качестве лица, претендующего на роль беллетриста. Поэтому "Повести Белкина" начинаются с предисловия издателя, включающего повествователя и его тексты в "литературный быт" данной эпохи. В противоположность этому КД не ситуирована в сферу беллетристики. Она "мемуарна", причем не только благодаря форме рассказа от 1-го лица, но и благодаря другим своим качествам и, в их числе, прежде всего, своеобразной "неоконченности".

Гринев "не дописал" своих воспоминаний; к его рассказу в качестве "добавления" прикреплен эпилог, в котором автор, выступающий в роли собирателя исторических документов (а не издателя беллетристики), досказывает историю Гринева. Однако "неоконченность" - явление не только конца текста. Это, прежде всего, неориентированность повествования на постулированный рассказчиком результат, искомый смысл событий. Хотя Гринев помнит свои воспоминания в такое время, когда взаимосвязанность отдельных моментов поведения каждого данного лица для него должна явствовать из результатов его поступков и хотя во главу угла его рассказа поставлено единое сквозное нравственное правило ("Береги честь смолоду"), но он как будто не в силах строить свое повествование в соответствии с этими координатами. Рассказывая, он не придает ни одному поступку большего значения чем то, которое определяется рамками данного эпизода. Например, он щедро наградил водителя, который вывел его из метели, и тот ему даже приснился в грозном пророческом сне; но когда они вновь встретились и Гриневу его лицо показалось знакомым, он не пытался раскрыть для себя источник этого впечатления, не пришел ни к какому выводу на этот счет, т.е. его отношение к данному человеку при повторной встрече исходит опять из "нулевой" точки. И хотя этот человек потом прямо подарил ему жизнь, а предмет самых больших опасений героя (Маша) попал в сферу именно его власти, Гринев связывает с ним свой самый важный жизненный замысел (освобождение Маши) лишь в крайне

затруднительной ситуации, причем по внезапной идее ("вдруг мысль мелькнула в голове моей").

Таким же образом эта точка зрѣния сказалась в повествовании о Швабрине. Швабрин – традиционный образ романтического злодея. Однако Гринев не догадывается о том, что в лице его соперника действует какое-то сверхличное, универсальное начало – принцип зла. Каждый поступок Швабрина он воспринимает *ad hoc*. Такая нарративная точка зрения лишает поведение соперника демоничности, атомизируя его и включая в поток быта. Это соответствует именно мемуарному характеру рассказа. Мемуары (Гринев называет их "семейственными записками", т.е. он сближает их с дневником, с фиксацией мгновений без проекции их в перспективе ожидаемого целого и смысла) исходят из оппозиции "упорядоченность – неупорядоченность", в рамках которой личность мемуариста представляет начало упорядоченности, а внешний мир, с которым встречается герой, начало неупорядоченности. На этом основании каждое препятствие на пути героя преодолевается им *ad hoc* в виде частности, не имеющей продолжения, не отличающейся системностью такого же порядка, какой отличается личность вспоминающего. В КД этот характер мемуарного повествования сказывается тем более ярко, что внутренний порядок личности героя – порядок простых неизменных правил, статически понимаемой исходной чести, которую герой, отправляясь в мир, намеревался не развить, но сохранить без каких-либо изменений.

Пушкинское понимание мемуарного повествования в КД противоречило не только традиционной романичности. Весхитростное и, вместе с тем, в общем оптимистическое отношение Гринева к препятствиям на жизненном пути, как к явлениям несистемно-эпизодическим, являлось также и преодолением романтизма, для которого мир представляется фатально цельным, т.е. враждебным герою. Антиромантическая установка КД ярче всего сказалась в нарративном подходе к традиционному образу Швабрина.

2.3. Однородность хронотопа сюжета и повествования

Гоголь сказал: "Сравнительно с 'Капитанской дочкой' все наши романы и повести кажутся приторною размазкою. Чистота и безыскусственность возшли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурною".³ В посвященных КД работах это впечатление "чистоты и безыскусственности" проиллюстрировано анализом языка и стиля романа.⁴ Однако

Пушкин, подчинив эти средства маске рассказчика "не из понимающих",⁵ добивался прежде всего особой, специфической для художественной прозы, коммуникативной ситуированности текста. Своеобразие ее состоит в соотношении содержания рассказа с точкой зрения адресанта-адресата, как с явлениями единого, однородного пространства-времени. В фокусе такой специфической для художественной прозы нового времени нарративной точки зрения рассказываемые события разворачиваются как будто по логике самой реальности, правила которой в одинаковой мере действительны и для них, и для говорящего и его аудитории. В этом отношении голос Гринева-мемуариста, исключавший традиционно-фабулированное целое жизненной судьбы и помещавший героя в постоянное ad hoc, представлял собою чистый голос прозы.

Создание такой прозаической нарративной структуры оказалось для Пушкина более важным, чем различие собственного голоса от голоса условного рассказчика. Гринева нельзя безошибочно отличить от "автора".⁶ Но они все-таки незаменимы друг за друга. Пушкин потому не нуждался в натуралистической достоверности языкового оформления голоса Гринева, довольствуясь одними сигналами его существования отдельно от себя, что незаменимость его вытекает именно из характера его "мемуарной" коммуникативной ситуированности.

Разумеется, повествование, в фокусе которого события протекают в форме преодоления мгновенных, неэклюдемых в априорное единство эпизодов - нарративная маска: под покровом раздробленности и случайности происходят события роковые, жизненно-перспективные, раздвигающие рамки отдельных эпизодов и образующие последовательность романного сюжета.

Однородность сюжета и нарративной точки зрения КД, помещаемых в единый хронотоп, явствует из сопоставления пушкинского романа с приключенческой беллетристикой: авантурный сюжет разворачивается "вне биографического времени" героев,⁷ не меняя ничего в их жизненной перспективе. Поэтому в такого рода литературе и структурная роль мемуарного повествования другая: она служит симуляцией достоверности содержания, по своей структуре контрастирующей с жизнью героя вне сюжета.

2.4. Временная точка зрения в историческом романе Пушкина

КД - исторический роман вольтерскоттовского типа, т.е. он ставит на передний план условных персонажей в качестве невольных

свидетелей и участников больших реальных исторических событий. В сюжете исторические деятели находятся в периферийном положении, но они являются идеологически определяющими для общей тональности произведения. Такая постройка позволяет "естественно вводить и исторических деятелей и совершенно просто, как бы изнутри показывать исторические события"⁸.

Вместе с тематическим строем созданию впечатления простоты и естественности способствует и особая временная точка зрения и специфическое адресование текста. Время, в которое Гринев рассказывает о событиях своей юности, т.е. эпоха царствования Александра I, отделено от действия несколькими десятилетиями; а со времени написания мемуаров до выступления "издателя" прошел опять ряд лет. Так как рассказ, оборвавшийся где-то при Александре I, "досказан" издателем в эпоху еще более позднюю, "теперь", судьба героя получает свое завершение лишь в это самое последнее время. При этом три временных плана КД не разъединены, а, наоборот, родственны, образуя три отдельных этапа единого хронологического потока. Гриневу-герою не противопоставлены ни Гринев-мемуарист, ни автор-"издатель"; они призваны лишь засвидетельствовать истинность и нравственную безупречность его поступков и естественно "семейственный" исход его когда-то столь драматической судьбы.

Благодаря именно такому, гармоническому соотношению временных планов КД прошлое получает здесь интимно-домашнюю окраску. Оно выглядит старомодным, т.е. воспринимается как старинный вариант современной нормы, а не как что-нибудь структурно-чужое. Таким образом, "семейственная" временная точка зрения повествования согласуется с тематической⁹ и, разумеется, получает соответствующее стилистическое оформление.

Особое, очень характерное выражение эта тенденция получает в тех местах КД, где речь идет об исходных ценностях в нравственном облике Гринева. Так как действием проверяются традиционные и постоянные, унаследованные героем от предков ценности, обе главные сферы его духовного мира, т.е. любовь и сословно-политическая честь, описаны при помощи самых трафаретных стилистических средств: банальных поэтизмов эротического почитания (любовь) и стилистики казенно-политических эмоций (честь).¹⁰

С ультратрадиционным выражением постоянных исходных ценностей контрастирует свежая, данная в ключе основного, лишенного всяческих прикрас, трезво-делового рассказа форма выражения третьей

ценности, приобретаемой героем лишь в ходе действия и как будто невольно, т.е. его дружбы с Пугачевым.

К числу сигналов старомодной семейственности принадлежат также и обращения Гринёва к читателю его воспоминаний, исходящие из предположения о том, что читатель - родственник рассказчика, близкий мемуаристу человек, следящий за рассказом в расположении интимного доверия к его автору и, вместо с тем, с надлежащим напряжением. В одном месте Гринёв прямо связывает эти повествовательные приемы с традицией "старинных романистов".¹¹ Такие упоминания призваны воссоздать читательскую атмосферу юности рассказчика, когда в таком же бесхитростном ключе писали теперь уже немодные "старинные романисты", нарративную установку которых, однако, не трудно разделить и в "наше" время.

Пушкин, как известно, первоначально задумал предпослать повествованию предисловие Гринёва в форме посвящения внуку Петруше,¹² но впоследствии отказался от этого замысла, вероятно во избежание слишком наивного дидактического тона (который сказался в самом повествовании лишь в смягченном виде, гармонируя и с "наставительной" окраской мемуарного жанра, как такового, и с характером обрамляющих эпиграфов). От прямой, эксплицитной установки на семейный читательский круг (на внуков) осталось лишь замечание издателя в эпилоге о том, что рукопись КД досталась ему от внука Гринёва. Но это лишь добавочная заметка о первоначальном адресате; в самом рассказе Гринёва на предполагаемую интимную аудиторию намекает разве только беглое упоминание о жанре его воспоминаний: "семейственные записки". Таким образом, Пушкин не стремился к четкому различению условного адресата от реального читателя, что соответствовало неразличению повествовательных голосов автора и Гринёва.

3. Место КД в системе жанров пушкинской эпохи

Основывая прозаическое повествование на однородности нарративной точки зрения с хронотопом действия, Пушкин тем самым освобождал художественную прозу из-под власти поэзии, т.е. поэтизации героев, сюжета, стиля. Однако добиваясь впечатления естественности и простоты и ставя, таким образом, художественную прозу рядом с научной, он, вместе с тем, строил ее так, чтобы она воспринималась в плане "высокого" искусства. В его эпоху это значило, полемизируя с псевдопоэтичностью тогдашней прозы,

со- и противопоставить прозаический текст - опять-таки поэзии. Эту роль выполняют в КД главным образом эпитафии романа.

Цитаты, предпосланные Пушкиным книге в целом и отдельным главам, почерпнуты из двойного рода источников: во-первых, из фольклора, т.е. из пословиц (3 случая), песен (любовных, свадебных, военных, исторических - 7 цитат); во-вторых, из русской литературы XVIII века (также 7 цитат). Все они вместе создают атмосферу старинных времен. Цитаты из литературных произведений XVIII века (две из них Пушкин зачислил за Сумароковым и Княжнинным, но выдумал сам) взяты четыре раза из комедий и по одному разу из басни, любовной лирики и классицистского эпоса; таким образом, они по большей части связывают действие с традицией "низких" жанров, тем самым усиливая впечателние старомодной неофициальности. В противоположность этому фольклорные эпитафии - гномические, лирические, эпические - в большинстве случаев звучат патетичнее или поэтичнее, создавая для сюжета фон многовековой народной мудрости, непреходящих чувств, незабываемых исторических событий, причем этот фон, благодаря именно фольклорным источникам эпитафий, также отличается старинной неофициальностью.¹³

Однако между эпитафией и повествованием не возникает отношения простой параллельности. Например, в "Россииде" Хераскова, откуда взят эпитафия главы "Осада города" ("Заняв луга и горы, / С вершины, как орел, бросал на град он взоры. / За станом повелел соорудить раскат, / И в нем перуны скрыв, в ночи привести под град."), речь идет о "российском царе", т.е. об Иване Грозном и о взятии им Казани. Вызываемая цитатой атмосфера - сугубо официальная. Однако в КД на место Грозного поставлен Пугачев, которого царем считает народ, мятежники, но ни в коем случае рассказчик всех этих историй.

В плане народного эпического сказания на "царскую" роль Пугачева намекает и эпитафия VI главы "Пугачевщина" ("Вы, молодые ребята, послушайте, / Что мы, старые старики, будем сказывать"). Но именно в этой главе повествование в противоположность "пугачевщине" особенно сильно подчеркивает свой характер "семейственных записок". А стихи, предпосланные VII главе ("Приступ"), в которой мятежники казнят капитана Миронова и его адъютанта, верных царских слуг, взяты из народной эпической песни о казни атамана взбунтовавшихся стрельцов! Таким образом, Пугачев в опреде-

ленном смысле - царь, а Миронов - мятежник!

Эпиграф II главы ("Вожатый"), взятый из рекрутской песни ("Сторона ль моя, сторонущка, / Сторона незнакомая. / Что не сам я на тебя зашел" и т.д.), своим мотивом блуждания указывает не на Дугачева, "вожатого", с которым как будто связывает его народный источник цитаты, но который именно знает путь, а на дворянского "недоросля" Гринева. А все три эпиграфа взятые из народных любовных песен, относятся к Маше, "капитанской дочке", которая в повествовании представлена только в облике нефольклорном, сентиментально-литературном, в виде трафаретной положительной героини, именно в этом шаблонно-литературном плане противопоставляемой одинаково шаблонному романтическому злодею Швабину.

Таким образом, семантика фольклорной гномки, эпики и лирики не тождественна тематической сфере "народа", равно как псевдоклассически-аристократическая эпика не уместается в тематическую рамку российской имперIALности.

Сложные отношения параллельности, контраста, парадоксальной родственности, связывающие эпиграфический и повествовательный планы, приводят к тому, что в КД все рассказанное в целом, несмотря на принадлежность героев к отдельным социальным лагерям, представлено в виде структуры сравнимой лишь с общим запасом человеческой мудрости, любви, с исторической судьбой человечества. Это полностью соответствует идейной позиции Пушкина, его стремлению "приподняться над 'жестоким веком', сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей".

Одновременно в этом сказалось и характерное отношение пушкинской прозы к современной ей системе жанров русской литературы: демонстрация ее чистой произаичности, и вместе с тем, ее соизмеримости с традициями противоположного ей поэтического сознания.

Примечания

1. Осемантической роли этой пословицы в КД см. *История русского романа в двух томах*, т.1, М.-Л. 1962, 195.
2. Ю. ЛОТМАН, Идейная структура "Капитанской дочки". *Пушкинский сборник*, Псков 1962, 20.
3. А.С. ПУШКИН, *Капитанская дочка*, М.1964, 216.
4. См. В.В. ВИНОГРАДОВ, *О языке художественной литературы*, М. 1959, 591 и сл.; Н.В. ПРЯНИШНИКОВ, *Записки словесника*, Оренбургское книжное издательство 1963, 19 (об эпистолярно-до-

кументальных компонентах текста КД).

5. Марина ЦВЕТАЕВА, *Мой Пушкин*, М., 109.
6. См. слова Н.Е.Прянишникова: "Нужно сказать, что это самоустрашение автора, как бы снимающее с него ответственность за освещение излагаемых событий, не повлекло за собой заметной деформации характера его слога, как это обычно наблюдается в сказовых жанрах." Цит. произв., 16. Марина Цветаева в эссе "Пушкин и Пугачев" доказывает, что Гринев в КД становится все более прозрачной маской самого Пушкина, что "Митрофан на наших глазах превращается в Пушкин" и что "шестнадцатилетний Гринев судит и действует, как тринадцатилетний Пушкин". Ср. *Мой Пушкин*, 125 сл.
7. См. М.М.БАХТИН, *Вопросы литературы и эстетики*, М. 1975, 240.
8. *История русского романа в двух томах*, т.1, 184.
9. См. значение темы "блудного сына", семейно-интимный облик ряда эпизодов, напр. у генерала в Оренбурге, в Белогорской крепости до осады и т.д., отеческое отношение Пугачева к Гриневу (отмеченное М.Цветаевой в цит. книге, 120, и В.Шкловским в его книге *Заметки о прозе русских классиков*, М. 1953, 75)
10. У Марины Ивановны "ангельский голос", герой переживает "сладостное чувство", "обливая (ее руки, М.Д.) слезами умиления"; "ее губки коснулись моей щеки и я почувствовал их жаркий и свежий поцелуй", так что "огонь пробежал по мне"; Маша уходит, оставляя его "в упоении восторга", "Счастье воскресило меня. Она будет моя! она меня любит! Эта мысль наполняла все мое существование". И т.д. А сторонники Пугачева - "изменники", "мятежники", "злодеи", "шайка", "губители", "палачи", "разбойники", Пугачев же "самозванец", "бродяга" и т.д., отношение народа к нему, как к царю, - "ужасная комедия".
11. "Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты". (Заключительная фраза X главы.)
12. Ср. А.С.ПУШКИН, *Капитанская дочка*, М. 1964, 103.
13. В этом отношении характерна разница между формой центральной пословицы романа в начальном эпиграфе ("Береги честь смолоду") и в самом рассказе ("Береги платье снову, а честь смолоду"). Краткая форма пословицы в эпиграфе звучит более патетически, полная в повествовании - более интимно и старомодно.

Wolf SCHMID (Hamburg)

DIEGETISCHE REALISIERUNG VON SPRICHWÖRTERN, REDENSARTEN UND SEMANTISCHEN FIGUREN IN PUŠKINS "POVESTI BELKINA"

*Пословицы и нравственные поговорки
бывают удивительно полезны в тех
случаях, когда мы сами от себя мало
что можем выдумать себе в оправдание.*

Puškín, Metel'

1. Narrative und diegetische Konstitution

Angesichts der unterschiedlichen Sinngebungen, die Puškíns *Povesti Belkina* [= PB] erfahren haben, könnte man zu der Auffassung gelangen, die Erzählungen seien grundsätzlich auf vielfache Weise lesbar, ja sie seien auf multiple Semantisierung geradezu angelegt. Eine solche Auffassung mutete heutzutage, da die Polyvalenz in der Ästhetik hoch im Kurs steht, nicht allzu kühn an. Michail Geršenzon (der kein Anhänger des Interpretationspluralismus war) zitiert (1919:133) eine Äußerung Potebnjas, um Puškíns Kunst der verborgenen Symbolik zu veranschaulichen, eine Äußerung, auf die sich zu berufen aber auch der Verfechter der Vielinterpretierbarkeit versucht sein könnte:

Держать понимающего на весу между одною и другою иносказательностью; говорить то, что хорошо и для понимающего ребенка, но что будет хорошо и при разнообразных более глубоких проникновениях в смысл, могут только натуры глубокие.

Gewiß, die von Potebnja beschriebene 'Tiefe' ist auch der Kunst Puškíns zu eigen. Seine PB geben jedem Leser etwas, gleichgültig, ob man sie als lediglich unterhaltsame "Märchen und Anekdotchen" liest, wie Bulgarin (1831) und Belinskij (1835, 1840), die ersten Kritiker, gleichsam in der 'Kindheit' der Rezeptionsge-

schichte, oder ob man sie - wie später geschehen - als symbolische Erzählungen (Geršenzon), soziale Parabeln (Gukasova 1949, 1973, Berkovskij 1960) oder literarische Parodien (Bocjanovskij 1922, Ljubovič 1937) interpretiert. Zu bezweifeln ist allerdings erstens, daß die Vielinterpretierbarkeit auf einer *inoskazatel'-nost'*, einer Allegorik oder Symbolik, der Geschichten beruht, und zweitens, daß die unterschiedlichen Sinngebungen - die auch innerhalb eines hermeneutischen Entwurfs durchaus divergieren - in gleichem Maße und mit gleicher Priorität vom Werk suggeriert oder auch nur zugelassen werden. Diese Zweifel implizieren zwei Thesen:

1. Die *PB* 'bedeuten' nichts anderes, als sie 'sagen'. Ihr Sinn konstituiert sich nicht in einer - mit welchen Inhalten auch immer zu füllenden - Symbolisierung der erzählten Geschichte. Die Geschichte selbst ist in vielen relevanten Motiven *u n b e - s t i m m t*. Die zentralen Handlungsmotivationen der Helden sind ausgespart: Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen? Warum ist der griesgrämige Sargmacher am Ende *obradovan*? Warum trinkt sich der Posthalter zu Tode? Die Sinngebungsoperation, zu der die ängstlichen Novellen auffordern, ist also nicht die symbolische Umsetzung der - lückenhaften - Geschichten, sondern die *A u s f ü l l u n g* der Lücken, die *K o n k r e t i s i e - r u n g* des Unbestimmten, die *I n t e r p o l a t i o n* der fehlenden Motivationen, d.h. die *R e k o n s t r u k t i o n* des vollständigen, äußeren wie inneren *G e s c h e h e n s* aus der Geschichte.

2. Die Konkretisierung darf natürlich nicht willkürlich geschehen, einem bestimmten hermeneutischen Interesse folgen. Aber auch eine 'unvoreingenommene', sich an der 'Logik der Ereignisse' orientierende Ergänzung der defizienten Textoberfläche hilft nicht weiter. Sie führt eher in die Irre (allerdings - eine vom Autor vorbereitete Irre), denn was in den Novellen an Handlung konkretisiert ist, scheint konventionellen Mustern zu folgen und legt eine Ausfüllung nach Analogie zu den in den literarischen 'Vorbildern' explizit gestalteten Handlungsmotivationen nahe. Unter dem sich aufdrängenden Oberflächensinn hat Puškin einen Tiefensinn verborgen, der die konventionellen Sinngestalten auf höchst

Überraschende Weise invertiert. Welcher Weg aber führt in diese 'Tiefe'? Eine werkadäquate Sinnggebung hat sich an die textimmanenten Leseanweisungen zu halten. Diese sind in den Verfahren der narrativen und diegetischen Konstitution realisiert.

Die narrative Konstitution umfaßt a) die Transformation des Geschehens (der unabgrenzbaren, unendlich genau konkretisierten Totalität der im Werk explizit oder implizit enthaltenen Situationen, Aktanten und Handlungen) in die Geschichte (das Resultat der Selektion von Situationen, Aktanten, Handlungen und ihrer Eigenschaften aus dem Geschehen), b) die Transformation der Geschichte in die Erzählung (das Resultat der Komposition [Linearisierung, Raffung/Dehnung und Permutation] der für die Geschichte gewählten Elemente) und c) die Transposition der medial nicht substantiierten Erzählung in die verbale Präsentation der Erzählung. Das System der Verfahren der Selektion, Komposition und Verbalisierung (in denen die Perspektivierung impliziert ist) bildet einen Teil jenes Kodes, der den in den PB verborgenen Tiefensinn aufschlüsselt (vgl. Schmid 1982).

Für sich genommen fungieren die narrativen Verfahren lediglich als semantische Operatoren. Aktuellen Sinn erhält die narrative Konstitution erst im Zusammenhang mit der diegetischen Konstitution. Diese wollen wir hier näher betrachten.

Die diegetische Konstitution hat als Endstufe, als Produkt die Ausgangsstufe der narrativen Konstitution, das Geschehen, das in der Geschichte selektiert ist, die Diegesis. In den PB läßt sich die Diegesis auf drei Weisen generieren.

1. Unter intratextuellem Aspekt erscheint die Diegesis als Resultat einer Wiederholung bestimmter Situationen, Aktanten und Handlungen, als Kette äquivalenter Elemente.

Die thematische Äquivalenz (die in der narrativen Konstitution durch positionelle, formale und verbale Äquivalenzen profiliert wird) enthält ein reiches Sinnpotential. Der Vergleich der äquivalenten Elemente (etwa der sechs Situationen, in denen Sil'vio den tödlichen Schuß nicht abgibt, oder der Handlungen Minskijs und Vyrins) deckt überraschende Similaritäten und Oppositionen auf, die zur Konkretisation des Unbestimmten beitragen. (Zur Äquivalenz der Motive und Aktanten in den PB vgl. Varneke 1930, Vinogradov 1934, 1941, Ward 1955, van der Eng 1968a, im *Vystrel*: Petrovskij 1925, Blagoj 1925, Busch 1963, Shaw 1963, van der Eng 1968b, Schmid 1981, 1982.)

2. In i n t e r - textueller Sicht konstituiert sich die Diegesis als inersive Kontrafaktur zu jenen fremden Geschichten, die die diegetische Allusion vergegenwärtigt.

Die diegetische Äquivalenz der *PB* mit ihren literarischen 'Vorbildern' hält, wenn man neben den *S i m i l a r i t ä t e n* auch die *O p p o s i t i o n e n* aktualisiert und die an der Oberfläche liegende *m a t e r i e l l e* Äquivalenz (etwa von Puškins Dunja mit Karamzins Liza oder von Vyrin mit Lizas Mutter) mit der verborgenen *f u n k t i o n a l e n* Äquivalenz (Vyrin spielt in Wirklichkeit nicht die Rolle der Karamzinschen Mutter, sondern der 'armen Liza' selbst, während Dunja den Part übernimmt, den bei Karamzin Erast spielte) vergleicht, ebenfalls ein überaus reiches Sinnpotential parat. (Zur Intertextualität der *PB* vgl. Bocjanovskij 1922, Ljubovič 1937, Gippius 1937, Vinogradov 1934, 1941, van der Eng 1968a, Clayton 1971, Sidjakov 1973, Debreczeny 1976, Shaw 1977, Bethea/Davydov 1981, Schmid 1981, 1983.)

3. Die dritte Generierung faßt die Diegesis als das Ergebnis eines *rasvertyvanie* parömischer und phraseologischer Klischees (zu deren Theorie: Permjakov 1970, 1979) auf, als "Endprodukt" einer "Ausfaltung" von Sprichwörtern, Redensarten, Phraseologismen und semantischen Figuren (theoretisch grundlegend zur "Realisierung" und "Entfaltung": Hansen-Löve 1982).

Die parömischen 'Mikrotexte' kondensieren reale Erfahrungen und mythische Vorstellungen zu einer Formel und lassen sich deshalb ihrerseits als "Endprodukte" einer "Einfaltung" (Hansen-Löve 1982) ganzer Lebens-'Texte' - in bestimmten Fällen auch fiktionaler Texte - betrachten. Gleichwohl ist die parömiologische und phraseologische Generierung von der intertextuellen grundsätzlich zu scheiden. Das Verhältnis von Text (T) und Mikrotext (MT) ist durchaus nicht mit dem zwischen T und Prätext (PT) zu vergleichen. PT wird in T durch die Allusion metonymisch vergegenwärtigt. Der Ort seiner realen Existenz liegt außerhalb von T. Auch im Gedächtnis einer Epoche oder Nation ist er in mehr oder weniger ausgefalteter Form präsent, mit einem festen, oft kanonisierten Sinn versehen und wird mit einer Ideologie assoziiert. Deshalb kann die Allusion interdiegetische Teilbeziehungen zwischen T und PT herstellen und auch eine intersemantische Konfrontation der Textideologien einleiten. MT ist in den *PB* dagegen explizit enthalten, und zwar in der Rede einer Person. Außerhalb von T hat das Klischee - wenn überhaupt - eine nur sehr allge-

meine Bedeutung. Es bedarf, wenn man von den isolierbaren Sprichwörtern (*poslovičy*) absieht, des Kontextes, um einen konkreten Sinn zu erhalten (vgl. Permjakov 1970).

Trotz der unterschiedlichen Struktur von diegetischer Allusion und diegetischer Realisierung läßt sich für die *PB* die fiktionssimmanente Verwendung extratextueller Prätexte und intratextueller Mikrotexte in einer Hinsicht vergleichen. Gewisse Prätexte der *PB* erscheinen im Bewußtsein eines Protagonisten: Sil'vio, der Möchte-gerne-Rächer orientiert sich offensichtlich an romantischen Heldenfiguren aus den *voennye knigi* und *romany*, die sich in seiner Behausung finden; Vladimir, der unglückliche Held der *Metel'*, entnimmt den "glücklichen Gedanken" von Entführung und heimlicher Trauung der französischen Literatur; und der alte Posthalter, der sich auf den Weg nach Petersburg macht, um sein "verirrtes Schäfchen" heimzuholen, beruft sich innerlich auf das neutestamentliche Bild des guten Hirten (*Johannes 10*). Die existenzialisierte Fiktion gerät in Widerspruch zur Realität des Charakters. Puškin schickt seine Helden, die literarische Vorbilder imitieren, dabei aber falsche, ihren Charakter verleugnende Äquivalentsetzungen vornehmen, in den Tod: Vyryn greift zur Flasche und wird mit dieser Überflüssigen Konsequenz vollends seinem wahren intertextuellen Pendant Äquivalent, nämlich der "armen Liza", die aus Schmerz über den Verrat des Geliebten ins Wasser geht; Vladimir verirrt sich im Schneesturm, verpaßt die Trauung und stirbt später in Moskau, "am Vorabend des Einmarsches der Franzosen" (!); und Sil'vio fällt - wie Byron (!) - im griechischen Befreiungskampf. Erst in *Baryšnja-krest'janka*, deren Helden literarische Rollen nicht mehr existenzialisieren, sondern höchst bewußt spielen, kommt es zu einem ungetrübten Happy-End, in dem das Glück der "scapegraces" (so Gregg 1971 über den Grafen; Burmin und Minskij) nicht mehr mit dem Unglück eines "scapegoat" (Sil'vio, Vladimir) erkaufte wird.

Wie wir im folgenden zeigen wollen, werden auch die Sprichwörter, Redensarten, Phraseologismen und semantischen Figuren von den Personen, die sie zitieren, auf die Realität falsch angewandt. Gleichsam hinter dem Rücken ihrer Verwender beginnen die volkstümlichen Mikrotexte ein eigenes semantisches Leben zu

führen, falten sich zu Geschichten aus, die den aktuellen, lokalen Sinn der Personenrede ad absurdum führen und die tiefe Weisheit, aber auch die gefährliche Doppelsinnigkeit der volkstümlichen Redeklišchees illustrieren.

2. *Stacionnyj smotritel'*, die Geschichte vom 'blinden Auf-Seher' und vom 'hochwohlgeborenen' 'Wolf', der das 'Schäfchen' 'nicht frißt'

Zu Beginn der Geschichte (der narrativ später, in Vyrins retrospektivem Bericht dargeboten wird) kehrt Minskij in der Poststation ein, verliebt sich in Dunja, das kokette, weltgewandte Posthaltertöchterchen, täuscht eine plötzliche Erkrankung vor, legt sich ins Bett ("смотритель уступил ему свою кровать", man beachte den metonymischen Hintersinn dieses Phraseologismus!), läßt sich von Dunja liebevoll pflegen und macht sich nach drei Tagen, wieder genesen, auf die Weiterreise. Bei seinem Abschied er bietet er sich, Dunja, die im Begriff ist zum Gottesdienst zu gehen, "bis zur Kirche mitzunehmen" ("дovезти ее до церкви"). Vyrin redet Dunja, die zögert, gut zu:

Чего же ты боишься? [...] ведь его високоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви. (S. 102; alle Zitate aus den *PB* nach Puškin 1937-59, Bd. VIII; Hervorhebung hier und im weiteren von mir - W. Sch.)

Die redensartliche negative Metapher enthält *in nuce* die ganze Geschichte. Gegen ihren lokalen, von Vyrin intendierten Sinn entwickelt die *pogovorka* eine eigene diegetische Dynamik. Unbewußt, vielleicht auch u n t e r-bewußt, hat der Posthalter die Zukunft richtig prognostiziert: Minskij ist tatsächlich kein Wolf, er frißt Dunja nicht, sondern macht sie reich und glücklich und - führt sie - möglicherweise, das suggeriert zumindest das metonymische Potential von *cerkov'*, sogar 'zur Kirche', vor den Traualtar.

Die ausgefaltete Diegesis ist Gegenstand eines "Erzählkunstwerks" (das alle Sprachhandlungen und Redeeinhalte perspektivisch schlüssig auf Aktanten bezieht), nicht eines "imaginativen", a-perspektivischen "Wortkunstwerks" (zu der Opposition vgl. Hansen-

Löve 1982). Die parömischen und phraseologischen Formen und ihre Ausfaltung repräsentieren an sich das der "Wortkunst" eigene "Sprachdenken" (Hansen-Löve). Diesem a-perspektivischen, archaisch-mythischen Typus des Denkens entspricht durchaus jene imaginativ-unbewusste Artikulation einer dem Oberflächendenken verborgenen Wahrheit, die diese und andere parömische Äußerungen kennzeichnet. Gleichwohl führt die Ausfaltung der Parömien in dieser Novelle nicht zu einer De-Perspektivierung der Diegesis, auch nicht zu einer Konkurrenz zwischen Perspektivik und A-Perspektivik. Die Ausgangsform der Entfaltung beschränkt sich nämlich nicht auf die isolierte Redensart und ihre kollektiv-unbewussten Inhalte, sondern umfaßt auch ihren aktantenbezogenen bewußten und unter-bewußten Sinn. Die Ausfaltung realisiert also nicht nur die Redensart selbst, sondern auch ihre perspektivierte, auf ein konkretes Ich-Bewußtsein bezogene Verwendung und die in ihr angelegte Dialektik von lokalem, bewußtem und diegetischem, unter-bewußtem Sinn (Minskij ≠ 'Wolf' → Minskij = 'Wolf' → Minskij ≠ 'Wolf'). Daß in die Ausgangsform neben der Redensart selbst auch ihr subjektiver und objektiver, bewußter wie unterbewußter Sinn eingeht, erhellt schon allein daraus, daß die Novelle nicht die Geschichte vom Glück der Jungen, sondern vom großen, existentiellen, schuldhaften - Irrtum des Alten erzählt.

Die Ausfaltung der *pogovor'ka* und der mit ihr verknüpften Dialektik von Wahrheit und Irrtum bezieht weitere Mikrotex-te ein und bedient sich auch fremder Prätexte. Diese Verflechtung findet ihren diegetischen Niederschlag: der Weg des Helden in den Untergang ist gepflastert mit doppelsinnigen Redensarten und falschen Bezugnahmen auf literarische Vorbilder. Wir wollen nun die Ausfaltung sukzessiv rekonstruieren.

Nach Dunjas Verschwinden kommt dem Vater die Einsicht in seinen (lokalen) Irrtum: "Бедный *смотритель* не понимал, [...] как нашло на него *ослепление*" (102). In dieser Rede (die vom Erzähler indirekt wiedergegeben ist) realisiert sich die semantische Figur des 'blinden Auf-Sehers'. Auch in der übertragenen Bedeutung, die die Geschichte aktiviert ('blind sein' = 'sehen, aber nicht erkennen können [oder wollen]') schimmert das schöne Oxymoron des ursprünglichen Wortsinnes immer noch durch, ja es wird sogar

durch eine Allusion aktualisiert, durch die Anspielung auf Samson Vyrins alttestamentlichen Namensvetter, den starken Samson, der nach dem Verrat seiner Geliebten Delilah, die - wie Dunja - die verstorbene Ehefrau ersetzen soll, von den Philistern *geblendet* wird (*Richter* 16; V. 21).

Strukturbildend wird aber der Übergang von der ersten zur zweiten Möglichkeit der Übertragenen Bedeutung: Vyrin ist 'blind' (er *kann* die Realität nicht erkennen) → Vyrin ist 'verblendet' (er *will* sie nicht erkennen). Bis zu Dunjas 'Entführung' scheint die Blindheit des Aufsehers auf schuldlosem Nicht-erkennen-Können zu beruhen. Der Vater 'sieht' tatsächlich nicht, daß Dunjas Koketterie und Gewandtheit im Umgang mit erzürnten Reisenden (die er sich durchaus zunutze macht, bewahrt sie ihn doch nicht selten vor der Nagajka) sie für ein Leben in der großen Welt prädestiniert, ja daß er das Mädchen geradezu in die Arme des 'Entführers' treibt (wir erinnern uns: "смотритель уступил ему свою кровать"). Er ist zudem schuldloses Opfer von Minskijs raffiniertester Täuschung. Vyrins Schuldlosigkeit unterstreicht eine spätere - durch Kontiguität zu *Johannes* 10 (s.u.) signalisierte - Allusion auf *Johannes* 9, V. 39-41, wo Jesus den Zusammenhang von Sehen und Sünde entwickelt. Jesus ist in diese Welt gekommen, "damit die Nicht-Sehenden sehen und die Sehenden blind werden" (*Joh* 9, V. 39). Den Pharisäern, die sich für sehend halten, antwortet er: "Wenn ihr blind wäret, so hättet ihr keine Sünde; nun aber sagt ihr: Wir sehen! So bleibt eure Sünde." (*Joh* 9, V. 41) Nachdem sich aber Vyrin seines *osleplenie* bewußt geworden ist, überkommt ihn eine andere Blindheit. Sein Verhalten verrät jetzt Blindheit im Sinne von schuldhaftem Verblendet-Sein: er *will* die Realität von Dunjas Glück nicht sehen.

Auch Vyrins Einsicht in den (lokalen) Irrtum hat also nur lokalen Sinn: *osleplenie* war *Minskij* ≠ 'Wolf', 'Sehen' impliziert für ihn jetzt *Minskij* = 'Wolf'. Mit dieser neuen Formel begibt er sich zu Fuß auf den Weg nach Petersburg, um sein "verirrtes Schäfchen" ("заблудшая овечка") nach Hause zurückzuführen. Mit der biblischen Metapher beruft er sich nicht nur auf das Lukasgleichnis vom verlorenen Schaf (*Lukas* 15, V. 1-7), das dem in der Novelle einschlägigen Gleichnis vom verlorenen Sohn (*Lukas* 15,

V. 11-32) vorausgeht, sondern auch auf *Johannes* 10, V. 1-13, das Bild vom guten Hirten, der sein Leben für die Schafe läßt und vor dem reißenden Wolf (!) nicht flieht (vgl. Shaw 1977: 10 f.). In seinem Bewußtsein bildet Vyrin damit folgende Äquivalenzkette: *Dunja* = 'verirrtes Schäfchen' → *Minskij* = der biblische 'Wolf' → *Vyrin* = 'der gute Hirte'. Diese Gleichungen, die die Geschichte im folgenden auf höchst amüsante Weise falsifiziert, sind Ausdruck einer geradezu hybriden Verblendung. Schließlich ist der 'gute Hirte' das Bild für Jesus.

In Petersburg kommt es zu zwei Begegnungen zwischen 'Vater' und 'Entführer'. Die erste Petersburger Szene kulminiert in einem signifikanten Replikenwechsel. Vyrin konstatiert: "Что с возу упало, то пропало" (103). Minskij repliziert, indem er das Sprichwort auf den für ihn selbst akzeptablen Sinn reduziert: "Что сделано, того не воротить" (103). Er bekennt sich schuldig, bittet Vyrin um Verzeihung, bestätigt aber die Irreversibilität des Geschehenen und leugnet dessen Sündhaftigkeit. Vyrin bittet Minskij, "ihm wenigstens seine arme Dunja zurückzugeben": "Ведь вы *натешились* ею; не *погубите* ж ее по напрасну" (103). In der Rede verbirgt sich die an den biblischen Lehren und an der Volksmoral geschulte Formel: *Lust* → *Verderben*. Minskij erwidert: "не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет *счастлива*, даю тебе честное слово. Зачем тебе ее? Она меня *любит*" (103). Minskij greift also Vyrins Formel auf, ersetzt aber die Begriffe. Seine Version lautet: *Liebe* → *Glück*.

Die zweite Petersburger Szene, in der Wohnung, die Minskij für Dunja gemietet hat, enthält eine verdeckte, aber eindeutige Kontrafaktur zu *Johannes* 10 (ausführlich Schmid 1981: 118-120). Der als 'guter Hirte' herbeigeeilte Vater, der sich indes wie der biblische "Dieb und Räuber" (*Joh* 10, V. 1) gewaltsam Zutritt zu der Wohnung verschafft, muß Zeuge des friedlichen tête-à-tête seines 'verirrten Schäfchens' mit dem reißenden 'Wolf' werden:

В комнате прекрасноубранной Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он по неволе ею любовался. (104)

Mehr noch: die Worte, mit denen der "mit den Zähnen knirschende" ("стиснув зубы") 'Wolf' den 'guten Hirten' vertreibt ("Что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? или хочешь меня зарезать?"; 104), wenden die in *Johannes* 10, V. 10 gegebene Charakteristik des "Diebes und Räubers" (ὁ κλέπτης οὐκ ἔρχεται εἰ μὴ ἵνα κλέψῃ καὶ θύσῃ καὶ ἀπολέσῃ; "Der *Dieb* kommt nur, um zu *stehlen* und zu *schlachten* und Unheil anzurichten") auf den Vater an. Vyrin wird also entlarvt als der biblische Räuber, der gekommen ist, das Schäfohen zu stehlen und Minskij abzuschlachten. Damit widerlegt die Geschichte auch Vyrins Formel *Minskij = Wolf* und bekräftigt seinen ersten, lokalen Irrtum als generelle Wahrheit: "Seine Hochwohlgeboren sind doch kein Wolf".

Wie wenig Minskij tatsächlich ein Wolf ist, deutet eine in der zitierten Stelle verborgene Redensart an. Dunja wickelt Minskij's schwarze Locken um ihre glitzernden Finger. Das Bild realisiert die *pogovorka*: *обвеси вокруг пальца* ("um den Finger wickeln"). Hierzu bedenke man, daß die Haare in zahlreichen alten Mythen und auch in der russischen Folklore als der Sitz der Seele gelten (vgl. Nekljudov 1975:66). Erscheint Minskij, der Verführer, den die Geliebte um den Finger wickelt, nicht als Opfer der Verführungskünste der schönen, jungen Frau, die als Tochter des Posthalters und als Herrin der Station gelernt hat, mit Männern umzugehen?

Warum w i l l Vyrin die Realität der fremden Liebe nicht zur Kenntnis nehmen? Daß er sie 'sieht', steht außer Zweifel. Das Bild der zärtlichen Zuneigung ist ja in der Form der erlebten Wahrnehmung erzählt. Warum hält er beharrlich an der widerlegten Formel *Minskij = Wolf* fest und kann sich nicht zu einer Revision durchringen, die seine erste Prognose ins Recht setzt? Seine Reaktion verrät: er ist geblendet von *E i f e r s u c h t*. Das Motiv der Eifersucht wird forciert durch eine hochkomplexe Allusion auf Balzacs *Physiologie du mariage*, die wir hier nicht rekonstruieren können (vgl. Schmid 1981: 125-127, 1983). Soviel sei nur gesagt, daß Vyrin auf die Entdeckung der Untreue wie die *cocus* Balzacs reagiert: "l'idée de savoir sa femme possédée par un autre peut encore faire palpiter [le] coeur [scil. des cocu]" (Balzac 1980:1009). Puškin bestätigt: "Noch nie war ihm seine

Tochter so schön erschienen". Jetzt erhalten auch frühere Phrasologismen einen neuen, zweiten Sinn. Dem Erzähler hat Vyrin sein Töchterchen gepriesen: "вся в покойницу мать" (98). Und später fragt er larmoyant-rhetorisch, für uns freilich nicht mehr ganz unzweideutig: "уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье?" (100)

Der Schluß von Vyrins tränenreichem Bericht ist gewättigt mit volkstümlichen Redensarten und Weisheiten:

Вот уже третий год, [...] как живу я без Дуни, и как об ней нет ни слуху, ни духу. Жива ли, нет ли, бог ее ведает. Всяко случается. Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешилъ, да пожелаешь ей могилы ... (104 f.)

Gegen alle Evidenz hält er an der Formel *Lust* → *Verderben fest*. Es muß freilich stutzig machen, daß er nicht nur Dunjas Glück nicht wahrhaben will, sondern nicht einmal ihre neuevolle Heimkehr erwartet, sich also ganz anders verhält als Lukas' uneigennütziger Vater bei der Rückkehr des verlorenen Sohnes (die auf dem vierten Bild in der Stationsstube dargestellt ist), ja daß er - wenig väterlich - seiner Tochter das Grab wünscht, wenn er sich vorstellt, daß sie "тут же пропадает", d.h. 'sündigt' (ein verbales Echo auf "что с возу упало, то пропало"). Nicht für Dunja ist aber das Grab bereitet, sondern für ihren eigensüchtig liebenden, verblendeten Vater.

Der 'blinde Auf-Seher' tröstet sich mit fatalistischen Sprichwörtern, deren etymologischer Sinn nicht gerade auf Gottvertrauen schließen läßt ("от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать"; 100), und trinkt sich zu Tode. Nicht soziale Unterdrückung, aber auch nicht väterlicher Kummer stürzen ihn ins Unglück, sondern die bewußte, willentliche Verkennung und Verdrängung der Realität. Daß er in der Tiefe seines Bewußtseins sehr wohl Bescheid weiß um sich und seine 'verlorene' Tochter, das verrät der unter-bewußte Sinn, der in seinen Sprichwörtern und Redensarten aufscheint.

3. *Vystrel*, die Geschichte vom romantischen Rächer, der nur einer Fliege etwas zuleide tut

Sil'vio ist eine höchst rätselhafte Figur. Er scheint Russe, trägt aber einen ausländischen Namen, er ist keine Militärperson, verbringt aber seine ganze Zeit mit den Offizieren in dem "ärmlichen Städtchen, wo er ein ärmliches und zugleich verschwenderisches Leben führt" (65):

ходил вечно пешком, в изношенном черном сюртуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд [...], но шампанское было при том рекою. (65)

Die Antithetik, die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, die in dieser ersten Beschreibung aufscheint, prägt auch im weiteren das Handeln Sil'vios. Die Geschichte läßt sich generieren als diegetische Ausfaltung der initialen semantischen Figur der ängstlichen Antithese: Das zentrale Xnigma kristallisiert sich an dem Schuß, den der Titel der Novelle nennt, dem nicht abgegebenen Schuß: Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen?

Sil'vio erscheint - zumindest in der Perspektive des Erzählers - als romantisch-zwiespältiger, byronscher Held mit der typischen Mischung von ritterlichem Ehrgefühl und großzügigem Edelmut mit dämonischer Rachsucht, zynischer Lebensverachtung und diabolischer Bosheit. (Man beachte die romantischen Teufelsbilder und -metaphern: "Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид [!] настоящего дьявола" [66] oder - in der Rede Sil'vios: "Ты, граф, дьявольски счастлив" [74].) Anders als seine intertextuellen Prototypen, die über Leichen gehen, schont er jedoch - sehr unromantisch - das Leben seiner Gegner. Werfen wir nur einen Blick auf einen relevanten Prätext! Wenn Sil'vio den ihm zustehenden Schuß just im "honey-moon" des Grafen fordert, folgt er einem seiner literarischen Ahnen (und Namensvetter), nämlich dem alten Fürsten Don Ruy Gomez de Silva (1) aus Victor Hugos romantischem Drama *Hernani ou L'Honneur Castillan* (Uraufführung am 25. 2. 1830). Hernani hat de Silva, seinem Rivalen in der Werbung um die schöne Doña Sol und Retter seines Lebens, geschworen, daß er sich das gerettete Leben nehmen werde, sobald er - wann es auch immer sei - den Schall

von de Silvas Horn vernehme. Das Horn des grausamen wie edlen eifersüchtigen Alten ertönt in Hernanis Hochzeitsnacht! Getreu seinem Eid vergiftet Hernani sich selbst und seine Braut (zu diesem und anderen Prätexten des *Vystrél* vgl. zuletzt Bethea/Davydov 1981: 18 f.).

Sil'vios 'Verzicht' auf die tödliche Rache entspringt nicht etwa einem technischen Unvermögen. Der Erzähler streicht immer wieder heraus, welch hervorragender Schütze der bewunderte Freund ist:

Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета. [...] Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он вызвался пудей сбить *грушу* с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы. (65; man beachte die Allusion auf *Wilhelm Tell*)

Sil'vio trifft die Fliege an der Wand und setzt aus großer Entfernung Kugel auf Kugel in das As einer Spielkarte. Gleichwohl weicht er jedem Gespräch über Duelle aus, dem ständigen Thema der Offiziere. Fragen nach seiner eigenen Duellerfahrung sind ihm "offensichtlich unangenehm". Die jungen Leute schließen daraus, "что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства" (66).

Warum aber duelliert sich Sil'vio nicht mit dem Offizier, der ihn beim Kartenspiel beleidigt hat? Seine Erklärung, er habe, solange der Graf, der Gegner des ausgesetzten Duells, noch lebe, kein Recht, sich in Todesgefahr zu begeben, befriedigt zwar den Erzähler, kann uns aber schwerlich überzeugen. Denn erstens wäre das Leben Sil'vios, der als Beleidigter die Wahl der Waffen hätte, "wenig gefährdet" ("почти безопасна") - wie er selbst einräumt - und zweitens hat der Graf seinen Schuß bereits abgegeben. Kein Duellrecht würde Sil'vio verwehren, vor Abgabe *s e i n e s* Schusses für eine andere Beleidigung Satisfaktion zu fordern.

Und warum 'verzichtet' Sil'vio schließlich darauf, den Grafen, dessen Leben in seiner Hand ist, zu erschießen?

Man hat Sil'vios 'Verzicht' die unterschiedlichsten Motivationen unterlegt, die von Großmut, ja einer protosozialistischen Humanität bis hin zur Sucht nach diabolisch verfeinerter Rache reichen (vgl. die Übersicht bei Busch 1963:403-408, van der Eng 1968b:65-69). "Großmut" ("великодушие") scheidet Sil'vio indes

selbst aus, und die - literarische - Intention teuflischer Rache, die Sil'vio vorzutauschen bemüht ist, erreicht ihr Ziel nicht. Hat der Graf, den Sil'vio mit den Worten verläßt "Предас тебе твоё совести" (74), wirklich Grund für Gewissensbisse? Hat er unehrenhaft gehandelt, als er sich von Sil'vio dazu zwingen ließ, das Duell gegen alle Regeln, dazu in einem geschlossenen Raum (der lediglich durch das an der Wand hängende Bild einer Schweizer Landschaft geöffnet wird) von neuem zu beginnen?

Sil'vio verweigert in der Geschichte insgesamt sechsmal einen mit Sicherheit tödlichen Schuß. Wir beobachten hier die oben erwähnte Wiederholung eines Motivs, die die Diegesis konstituiert. Sil'vios Nicht-Schießen bildet ein intratextuelles Paradigma. Vergleichen wir die äquivalenten Situationen und befragen wir sie auf eine gemeinsame Archi-Motivation, so ergibt sich folgender Befund: das Gleiche im Äquivalenten ist das zu einem romantischen Rächer wenig passende Bestreben, lieber den Gegner schießen zu lassen, als selbst zu schießen, ja den eigenen Schuß unter mannigfachen Vorwänden hinauszuschieben (vgl. ausführlich Schmid 1981:94 f.). Sil'vio kann einen Menschen gar nicht erschließen. Diese 'Schwäche' hat schon van der Eng (1968a:40) angemerkt: "Le refus de tirer, situation qui se rencontre dans toutes les trois parties, acquiert une valeur symbolique. Il devient le symbole d'une attitude morale dont Sil'vio paraît honteux comme d'une faiblesse et qu'il cherche à cacher derrière des poses de haine et de vengeance." (vgl. auch van der Eng 1968b:81)

Sil'vios Schwäche (die man allerdings nicht, jenseits des romantischen Ehrenkodex, als "générosité" oder "attitude morale" bewerten sollte) wird als zu interpolierende Motivation von verborgenen Redemotiven forciert, auf die man bislang nicht aufmerksam geworden ist. Wir müssen dazu einen Blick auf den Erzähler werfen. Sein "hyperromantisches" erlebendes Ich ist nicht nur der "Gegenspieler" des romantischen Sil'vio (so Busch 1963:411), sondern der eigentliche Held der Geschichte.

Wie im *Stacionnyj smotritel'* der unterbewußte Sinn der Sprichwörter und Redensarten des 'blinden Auf-Sehers' seine wahren Motivationen verrät, so enthüllt im *Vystrel* der un- oder unterbewußte Sinn der Reden des Erzählers die *sagadka* um Sil'vio und den geheimen Grund seines widersprüchlichen Handelns. Drei Wort-

motive wollen wir in Augenschein nehmen:

1. Nachdem der Erzähler Sil'vios Weigerung, sich auf Gespräche über Duelle einzulassen, beschrieben hat, beteuert er (aus der Distanz des erzählenden Ich):

Впрочем нам в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на *робость*. Есть люди, коиж одна наружность удаляет таковые подозрения. (66)

Der nachdrückliche Ausschluß von *robost'*, dessen Überzeugungskraft von der distanzierenden Wendung "es kam uns überhaupt nicht in den Sinn" ein wenig relativiert wird, enthält eine Vorausdeutung auf Sil'vios seltsame Satisfaktion und den wahren Grund seines Nicht-Schießens. Sil'vio begründet den endgültigen 'Verzicht' auf den Schuß damit, daß er bereits Genugtuung erhalten habe: "я видел твое смятение, твою *робость* [...] с меня довольно" (74). Könnte nicht Sil'vios eigene *robost'* der wahre Grund für den 'Verzicht' gewesen sein? Besteht Sil'vios Rache nicht im Aufdecken einer durchaus menschlichen "Schwäche" am Grafen, die er sich selbst, dem Möchte-gern-Rächer, nicht verzeiht? Gewiß ist seine *robost'* - unromantisch gesehen - Zeichen eines edlen Charakters. Sie ist nicht Furcht vor dem Tode, sondern Furcht vor dem Töten. Aber auch diese - humane - Furcht steht einem diabolisch-romantischen Helden schlecht zu Gedicht.

2. Im Gespräch mit dem Grafen über das Pistolenschießen erzählt das erlebende Ich, wie es nach einmonatiger Unterbrechung seiner Übungen vier Fehlschüsse auf eine Flasche in 25 Schritt Entfernung abgegeben hat:

У нас был ротмистр, остряк, забавник; он тут случился и сказал мне: знать, у тебя, брат, *рука не поднимается на бутылку*. (72)

Wir können diese Redensart, jenseits der Intention des Spötters und ihrer lokalen Interpretation durch den Erzähler, gleichsam hinter dem Rücken der fiktiven Instanzen, als *m e t o n y m i - s c h e* (von einem Aktanten auf den anderen verschiebende) und *m e t a p h o r i s c h e* ('Mensch' durch 'Flasche' ersetzende) Formel für Sil'vios geheimes Motiv deuten: seine Hand erhebt sich nicht gegen einen Menschen!

3. Der Erzähler illustriert dem Grafenpaar Sil'vios Schießkunst:

[...] бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит мужу и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдвигает муху в стену! (72).

Von solchen Schießübungen sind die Wände von Sil'vios Behausung "ganz durchlöchert, wie Bienenwaben" ("все источены пулями, все в скажинах, как соты пчелиные"; 65).

Die Erzählung enthält keinen einzigen Hinweis darauf, daß Sil'vio jemals einen Menschen erschossen hat; als Opfer seiner 'schrecklichen Schießkunst' bezeugt sie neben den Fliegen nur noch Spielkarten und - Literatur (das Bild nämlich, das eine Schweizer Landschaft darstellt und die frühere Anspielung auf Schillers *Wilhelm Tell* wiederaufnimmt). Die Fliege aber ist auch im Russischen sprichwörtlich: *Он мухи не убьет* oder *Он и мухи не обидит*. Die vom Erzähler erinnerte Szene erweist sich als negative Realisierung dieser Redensarten. Die inversive Ausfaltung des redensartigen Bildes (das in eingefalteter, verbaler Form im Text nicht vorkommt) bekräftigt seinen parömisches Sinn. Un- oder unter-bewußt hat der Erzähler die an der Textoberfläche ausgesparte Motivation für Sil'vios Handeln enthüllt. Existentialisierte Fiktion ist wieder einmal mit der Realität des Charakters in Konflikt geraten. Das literarische Kostüm läßt den wahren Menschen durchschimmern. So ist der *Vystrel* die Geschichte von einem Möchte-gern-Rächer, der nur einer Fliege etwas zuleide tun kann.

4. *Metel'*, die Geschichte vom 'windigen' 'Zukünftigen', dem die 'reiche Braut' auch 'zu Pferde nicht entkommt'

Nach der abenteuerlichen Nacht im Schneesturm, in der sie - statt mit Vladimir - mit Burmin getraut wurde, erkrankt Mar'ja Gavrilovna und "befindet sich am Rande des Grabes". Ihren Fieberphantasien entnimmt die Mutter, daß Mar'ja "sterblich in Vladimir Nikolaevič verliebt" sei, den armen Fähnrich, den die Eltern - wie die Erzählerin in einer Redensart berichtet - "принимали хуже, нежели отставного заседателя" (77). Die Mutter berät sich mit ihrem Mann und den Nachbarn, und "schließlich kommen alle einstimm-

mig zu dem Schluß":

что видно такова была судьба Марьи Гавриловны,
что суженого конем не объедешь, что бедность не порок,
что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное.
(82)

Auch hier hat Volkes Mund die Wahrheit kundgetan. Alle drei Sprichwörter erfüllen sich in der Geschichte, aber in einem anderen Sinn als dem lokalen. Der lokale Sinn bezieht sich auf Vladimir, den armen Werber. Der diegetische Sinn erfüllt sich an Burmin. Warum aber ist Burmin der - im doppelten Sinne - *виженуј*, dem Mar'ja buchstäblich zu Pferde nicht entkommt?

Die Prädetermination, von der die *повлoвoлoа* spricht, ist hier auf zwei Ebenen motiviert. Zunächst einmal scheint Burmin, dessen Name von *burja* abgeleitet ist, das Werkzeug einer Schicksalsmacht, die sich im Schneesturm verkörpert. Er selbst erklärt seinen unvernünftigen nächtlichen Aufbruch in den Sturm mit dem Wirken einer geheimnisvollen Kraft:

[...] непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем мятель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю.
(85 f.)

Man sollte freilich den zahlreichen Berufungen auf eine geheime Macht oder das Schicksal, die in den Reden der Personen begegnen (z.B. auch in Burmins Liebeserklärung: "Теперь уже поздно противиться судьбе моей"; 85), nicht allzu sehr trauen. Und man versteht nur eine, die 'übermenschliche' Seite der Motivierung, wenn man - wie Geršenzon (1919:134) - den Schneesturm als das "kluge Element" deutet, "das weiser ist als der Mensch selbst". Gewiß, Mar'ja und Vladimir "haderten mit dem Schicksal" ("сeтo-вали на судьбу"; 77) - entgegen dem sprichwörtlichen Rat *на судьбу не сетуй* -, aber ist es nicht die Klugheit der *Е л т е р н*, der "grausamen Eltern", die ihrem vermeintlichen "Glück" ("благополучие") "entgegensteht" ("препятствует")? Denn wie ist es mit Mar'jas Liebe bestellt? Das siebzehnjährige Mädchen "war nach französischen Romanen erzogen worden und folglich verliebt". Vladimir ist lediglich "der von ihm ausgewählte Gegenstand" ("предмет, избранный ею"; 77). Und in Vladimirs "glücklichen Gedanken" von Entführung und heimlicher Trauung willigt sie ein, weil er

"ihrer romantischen Phantasie sehr gefällt". Ist es nur die Schicksalsmacht des Schneesturms, die Vladimir den Weg zur Kirche verfehlen läßt, oder hat er nicht beim Mittagessen, zu dem ihn der erste seiner drei Trauzeugen "überreden konnte", vielleicht zuviel Alkohol zu sich genommen? Überhaupt sind seine Vorbereitungen wenig geeignet, ein glückliches Ende der Unternehmung zu sichern. Mit dem Priester hat er sich "nur mit Mühe einigen" können ("насилу с ним уговорился"; 79 - sollte das hier nicht zu verstehen sein als "h a n d e l s -einig werden können"; macht "Mühe" nicht vielleicht die geringe Summe, die der "arme Fährnrich" anbieten konnte; jedenfalls ist der Priester, wie die Trauungsszene zeigt, von sehr viel nüchternerer Wesensart als sein Pendant in Karamzins *Natal'ja, bojarskaja doč'*, einem der Prätexte; anstatt sich mit sentimental-pathetischen Reden aufzuhalten, fragt er geschäftsmäßig: "Прикажете начинать?"; 86). Erst kurz vor dem Abenteuer hat Vladimir Trauzeugen auftreiben können, eine zufällige Versammlung, die besteht aus dem "pensionierten vierzigjährigen Kornett Dravin" (den das Unternehmen an "frühere Zeiten und Rusarenstreiche" erinnert), dem Landvermesser Schmidt (der nach dem Mittagessen "mit Schnurrbart und Sporen" erscheint) und dem sechzehnjährigen Sohn des Polizeihauptmanns (!). Auch für Burmins 'windiges' Verhalten in der Sturmnacht läßt sich ein recht prosaischer Grund vermuten. Ljubovič (1937:266) konjiziert, daß Burmins Berufung auf die geheimnisvolle Schicksalsmacht vor Mar'ja einen wenig romantischen Umstand verschleiern soll: Der junge, leichtsinnige Offizier habe wohl auf der letzten Station zuviel Alkohol genossen, was auch erkläre, daß er unmittelbar nach dem Abenteuer eingeschlafen ist.

Selbst wenn man nicht allen diesen Konjekturen und Interpolationen folgen mag, wird man die von den Personen und der Erzählerin suggerierte Schicksalsmotivierung in Frage stellen müssen. Die Erzählerin vertraut Mar'ja "der Obhut des Schicksals und der Kunst des Kutschers Tereška" an ("Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера"; 79). Mit dem komischen Zeugma relativiert der ironische Autor die übermenschliche Macht und prosaisiert das in zahlreichen Prätexten der Novelle (zu diesen Lednicki 1956) poetisch beschworene Fatum. Sehr irdische Umstände unter-

stützen zumindest das weise Walten des Schicksals, und es ist in erster Linie der Charakter von Mar'ja und Burmin, der sie füreinander prä-'destiniert'. Diese Motivation scheint auf, wenn Burmin von der "unbegreiflichen, unverzeihlichen Windigkeit" ("непонятная, непростительная ветренность [sic!]; 86) spricht, die ihn angesichts der Schönheit der unbekanntes Braut ("Она показалась мне не дурна ..."; 86) verleitet habe. Mit der doppel-sinnigen *vetrenost'* nennt Burmin die beiden Motivationen seines Handelns, den Wind und seinen Charakter.

Ist nicht auch Mar'ja eine *vetrenaja*? Nach Vladimirs Tod "schien sein Andenken für Maša heilig; jedenfalls bewahrte sie alles auf, was an ihn erinnern konnte: Bücher, die er einst gelesen hatte, seine Zeichnungen und die Noten und Gedichte, die er für sie abgeschrieben hatte". Die Freier, die sie in großer Zahl umschwärmen, weist sie alle ab. Die Nachbarn bewundern ihre "Beständigkeit" ("постоянство") und erwarten neugierig den Helden, der endlich über die "trauervolle Treue dieser jungfräulichen Artemisia" ("печальная верность этой девственной Артемизы"; 83) triumphieren würde. (Artemisia - nicht Artemis, wie die deutschen Übersetzungen durchweg wiedergeben - war die Schwester und Gattin des Satrapen Mausolos [gest. 353 v. Chr.], dem sie - das Muster einer treuen Ehefrau und untröstlichen Witwe - das berühmte *Mausoleum* von Halikarnassos, eines der sieben Weltwunder, errichten ließ.) Maša richtet also ein 'Mausoleum' ein. Aber gilt ihre sprichwörtliche Treue wirklich Vladimir? Ist es nicht vielmehr Burmin, der 'windige' Gatte, der ihre Gedanken bewegt? Zudem wirft der Kontext ein zweifelhaftes Licht auf ihre Treue. In karamzini-stisch-sentimentalen Exklamationen preist die Erzählerin die Dankbarkeit, die die russischen Frauen den aus dem Napoleoni-schen Krieg siegreich zurückkehrenden Soldaten erweisen:

Женщины, русские женщины были тогда бесплодны. Обыкновенная холодность их исчезла. [...] Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?.. (83)

Mar'ja lebte freilich auf dem Lande und "sah nicht" die Feiern in den beiden Hauptstädten. "Но в уездах и деревнях общий восторг, может быть, был еще сильнее." (83) (Zu dem Zweifel, den der Kontext an Mašas Beständigkeit und Kälte weckt, vgl. van der Eng

1968a:20.) Unmittelbar darauf wird erzählt, daß Mar'ja ihre Kälte verliert, als in ihrem "Schloß" ("самок") (jenem 'Schloß', das in den Märchen von Freiern umlagert ist?) der verwundete Burmin erscheint, "mit dem Georgskreuz im Knopfloch und mit einer interessanten Blässe". Das Gerücht von Burmins früherer Leichtfertigkeit schadet ihm in Mar'jas Augen nicht im geringsten. Und beweist Mar'ja im Kampf um die Zuneigung des schweigsamen Husaren nicht äußerste *vetrenost'*? Sucht sie ihn nicht mit allen Mitteln zum Liebesgeständnis zu bewegen, nur um ihm dann zu offenbaren, daß sie verheiratet ist? Oder hat sie - unterbewußt - in Burmin den Gatten wiedererkannt? Wie dem auch sei, das von beiden Seiten mit höchstem psychologischen Raffinement geführte verbale Duell zeigt, daß sie gleichwertige Partner und füreinander bestimmt sind. Der 'windige', geistvolle, im Krieg ausgezeichnete Burmin ist für Maša viel eher ein *sušenyj*, als es der glücklose, arme Fähnrich war, der die Literatur zu wörtlich nahm.

Wie aber erfüllen sich die Sprichwörter *Бедность не порок* und *Жить не с богатством, а с человеком*? Ihre Wahrheit bleibt unangetastet, aber - das zeigt die Geschichte - es liebt sich leichter, wenn man sie nicht in Anspruch zu nehmen braucht. Burmins Prädestination für Maša, die in den ersten Sätzen der Novelle als "reiche Braut" vorgestellt wurde, wird dadurch komplettiert, daß er - wie die Erzählerin beiläufig erwähnt - in der Nachbarschaft von Mašas Dorf Güter besitzt.

5. *Grobvščik*, die Geschichte vom Sargmacher, der 'alte Särge ausbessert', und von den 'Kundleuten', die 'ohne Sarg nicht leben können'

In Puškins Brief an Natal'ja Gončarova vom 4.11.1830 lesen wir:

Comment n'avez-vous pas honte d'être restées à la Nikitska - en temps de peste? C'est bon pour votre voisin Адриян qui doit faire de bonnes affaires. Mais Наталья Ивановна [d.i. die zukünftige Schwiegermutter], mais vous! - en vérité je ne vous conçois pas.

Diese Sätze enthüllen nicht nur den realen Hintergrund des zwei Monate zuvor geschriebenen *Grobvščik* (unweit vom Moskauer Haus

der Gončarovs in der Nikitskaja wohnte der Totengräber Adrijan), in ihnen scheint auch jenes Paradoxon auf, das man als Ausgangsformel einer parömiologisch-phraseologischen Generierung der Novelle betrachten kann, das Paradox vom Sargmacher, der aus dem Verlust des Lebens anderer Gewinn zieht, der davon lebt, daß seine "Kundleute" sterben.

Bereits der erste Halbsatz der Novelle realisiert die Dialektik der Begriffe, die das Paradox konstituieren, in einem einprägsamen Bild:

Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были павалены на похоронные дроги [...] (89)

Der Leichenwagen, das Gefährt der Toten, transportiert die *požitki* (die Ableitung von *žit'* ist noch hörbar) des im Umzug begriffenen Sargmachers. Die Opposition von Leben (*požitki*) und Tod wird von konsonantischen und vokalischen Lautfiguren profiliert (*GROBOVŠČIKA ... PROCHOROVA ... POCHORONNYE DROGI*). Darüber hinaus verhindert die poetische Organisation eine "prosaische", d.h. perspektivische Wahrnehmung (den Bezug des euphonisch strukturierten Satzes auf fiktive Instanzen, Erzähler oder Person) und weist auf die Intention des Autors, sprachlich-logische Figuren diegetisch zu realisieren. Tatsächlich ist in keiner der fünf Novellen der *PB* die narrative Bearbeitung der Diegesis (und das heißt: die Kundgabe eines subjektiv perspektivierenden Erzählmediums) so gering wie im *Grobovščik*. Nach subtiler linguistischer Analyse konstatiert auch A. G. F. van Holk (1968:109), daß der *Grobovščik* ein "typical specimen of a poet's prose" ist, "in that its composition turns out to be extremely rigorous, while on the other hand the relationships between the personages remain elementary".

Das Ladenschild, das an dem für eine "ordentliche Summe" erworbenen neuen Haus angebracht ist, verkehrt das Paradoxon (scheinbar widersinnige Vereinigung von Begriffen, die sich als wahrheitshaltig erweist) ikonisch und verbal ins Absurde (Unsinnige), führt es jedoch nicht ad absurdum:

Над воротами возвысилась вывеска, изображающая породного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: "здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются на прокат и починяются старье". (89)

Die absurde Kombination von Motiven des Lebens ('feister Amor'; 'verleihen', 'reparieren') und des Todes ('gesenkte Fackel'; 'Särge') läßt sich auf drei Ebenen auflösen bzw. motivieren.

1. Es gibt einen realen Kontext, in dem tatsächlich ein Bedarf an dem Verleih und der Reparatur von Särgen besteht. Das ist das Freimaurertum. Allusionssignale sind die drei "freimaurerischen Schläge" des deutschen Schuhmachers Gottlieb Schulz an die Tür des Sargmachers und Prochorovs "Kro ram?", die im Initiationsritual der Freimaurer festgelegte Frage an denjenigen, der einen Kandidaten zur Aufnahme vorschlägt (Einzelheiten bei Pypin 1916: 51, 56). Projiziert man die Novelle auf diesen Subtext, so erweist sich der Traum des Sargmachers als ironische Kontrafaktur zur Freimaurerliteratur, als Persiflage des Freimaurertums, das Tote wie Lebende und Lebende wie Tote behandelt, und als Parodie seines Rituals, in dem reale Säрге, Totenschädel und Skelette eine große (allegorische) Rolle spielen. Es ist in diesem Zusammenhang gewiß nicht irrelevant, daß sich Puškin, der 1821 in die Kišinever Loge "Ovidij" aufgenommen worden war, im Frühjahr 1830 von den Freimaurern trennte. (Eine umfassende, alle Einzelmotive einbeziehende Deutung des *Grobouščik* als Metatext zum Text [Ritual und Literatur] des Freimaurertums gibt Nerre 1983.)

2. Man kann den *Grobouščik* auch - wie Bethea/Davydov (1981:16-18) vorgeführt haben - als poetologische Auto-Thematisierung, als Schlüssel des ganzen Zyklus deuten. Danach vertritt der prosaische Held mit den Initialen A.P. (im Entwurf A.S[imeonovič].P.) den "Herausgeber" des Zyklus, nämlich "A.P.". Prochorov beginnt seine Sargmacherei 1799, in Puškins Geburtsjahr; bei seinem Umzug in das neue Haus (auf der poetologisch-allegorischen Ebene: Puškins Prosa), in dem er ein "heilloses Durcheinander" ("суматоха") vorfindet, seufzt er seinem alten Häuschen nach, "где в течение осьмнадцати лет все было заведено самым строгим порядком" (89) (Puškin steht 1830 im 18. Jahr seines Schaffens, und die russische Prosa war bislang ein Haus, in dem man streng die Regeln romantischen und sentimentalistischen Dichtens befolgte). Die Absurdität des Ladenschilts lösen Bethea/Davydov auf folgende Weise auf: der Autor spielt sogar noch Amor, wenn er Sil'vio, Vladimir und Vyřin beerdigt. "But Pushkin, a literary coffin

maker, not only buries the dead in his parodies. More important, he gives them new life. [...] At once both saturnine coffin maker and puckish god of love, A.P. weds his fortunate couples over the graves of stock heroes and weds Russian prose to a western European tradition over the graves of domestic poets. He has repaired old coffins to serve as cradles for the offspring of this orchestrated match." (S. 18)

3. Fiktionsimmanent ist das Ladenschild motiviert durch das Bewußtsein des Sargmachers, der das Paradoxon seines Handwerks, das Leben vom Sterben der "Kundleute", durch inadäquate Ableitungen in eine Absurdität verkehrt. Bedenken wir zunächst: Prochorov hat einen beträchtlichen Reichtum angehäuft. In der Ausübung seines Berufs ist er nicht gerade ehrlich (er nimmt für seine "Produkte" einen "überhöhten Preis" und verkauft Fichtensärge für Eichensärge); dies und nicht seine makabre Profession begründet seine übergroße Empfindlichkeit, wenn er die Ehre seines Gewerbes angetastet wähnt. Sein ständiger Mißmut ist nicht Ausdruck eines finsternen Charakters, sondern rührt her von der Unzufriedenheit mit dem Gang der Geschäfte. (Das rückt auch die vom Erzähler herausgestrichene *protivopoložnost'* zu seinen literarischen Ahnen bei Shakespeare und Scott, die "веселые и шутливые люди" [89] waren, in ein neues Licht.) Die Absurdität der Aufschrift läßt sich nun aus dem übergroßen Gewinnstreben des Sargmachers ableiten, der seine *proizvedenijsa* nicht nur verkaufen, sondern - wie die Kollegen anderer Branchen - auch verleihen und reparieren möchte. Das Ladenschild führt das ausschließlich merkantile Denken des Sargmachers, der die Eigenart, die Unvergleichbarkeit seiner Waren und Dienstleistungen verdrängt, im eigentlichen Sinne "ad absurdum". Der gewinnstüchtige Sargmacher verkehrt also das Paradoxon seines Gewerbes durch falsche Transformationen ins Unsinnige. Diese Transformationen sind in der Geschichte stufenweise entfaltet.

Prochorov fragt den Schuhmacher Schulz nach dem Gang seiner Geschäfte: "Каково торгует ваша милость?" Der folgende Replikenwechsel verbalisiert das der Erzählung als Ausgangsformel zugrundeliegende Paradoxon und zeigt zugleich, wie Prochorov das Paradox in eine Absurdität verkehrt, indem er die komische Metapher

seines zu Wortspielen aufgelegten Gegenübers zu wörtlich nimmt:

"Э хе хе", отвечал Шульц, "и так и сяк. Пожаловаться не могу. Коть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет". [im Autographen, Version a noch: мертвый без гроба не обойдется; 628] - "Сущая правда [!]", заметил Адриян; "однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвеца и даром берет себе гроб". (90)

Schon die Ersetzung von *mertvuj* durch *niščij mertveo* deutet sehr fein an, daß Prochorov das scherzhaft gebrauchte metaphorische Bild des Schusters in eine ernstgemeinte Behauptung ("сущая правда") verwandelt, der er - mißmutig - seine berufliche Erfahrung in der Form einer unbewußt realisierten Metapher entgegensetzt.

Auf der Silberhochzeitsfeier des Ehepaares Schulz führt die allgemeine Fröhlichkeit, die vom Alkohol gefördert wird, zum Vorschlag, auch auf die Gesundheit derer zu trinken, "на которых мы работаем, unsere[r] Kundleute!" (91). Die Handwerker verneigen sich dann auch wechselseitig voreinander. Jeder ist des andern Kunde. Unterdessen wendet sich der "Finne" (*šuchonec*) Jurko, "der einzige russische Beamte" unter den Gästen, seinem Tischnachbarn Prochorov zu: "Что же? пей, бабка, за здоровье своих мертвецов" (92). Wie vorher der nüchterne Adrijan hat der betrunkene Jurko eine metonymische Verschiebung von den Kunden (den Hinterbliebenen) zu den Objekten der Dienstleistung (den *mertvecy*) vorgenommen. Seine Aufforderung führt Adrijans Sprechen von den Toten wie von Lebenden ad absurdum. Die Gäste brechen in lautes Gelächter aus. Adrijan fühlt sich - zu unrecht! - in seiner Berufsehre gekränkt. Auf dem Weg nach Hause beschließt der "betrunkene und erzürnte" Sargmacher, zum *novosel'e* nicht die *basurmane* (die deutschen Nachbarn), sondern die *pravoslavnye mertveoy* einzuladen.

Was veranlaßt ihn zu dieser - wie seine Bedienerin bemerkt - absurden Einladung? Vordergründig ist es natürlich der Wunsch, die vermeintliche Beleidigung zu vergelten. Die Bekräftigung des Plans verrät indes noch eine ganz andere Motivation:

Ей-богу, созову [...] и на завтрашний день. Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем бог послал. (92)

Prochorov will also seinen "Wohltätern", den *mertvecy* (die Rede bleibt metonymisch), seinen Dank abstaten oder - seine Schuld

abtragen. Er tut damit ein Ähnliches wie der Bäcker und der Buchbinder, die, "наблюдая в сем случае русскую поговорку: *долг платежом красен*" (92), den volltrunkenen Polizisten Jurko unter den Armen fassen und ihn zu seinem Wachhäuschen schleppen (eine komische Umkehrung des 'Dienstes', den der Polizist den Nachbarn so oft erwiesen hat: "иным из них случалось даже ночевать у Юрки с воскресенья на понедельник"; 91).

Der Traum, der - wie immer bei Puškin - die unterbewußten Hoffnungen und Ängste des Tages in konkreten Szenen entfaltet (Vinogradov 1941:462 spricht vom *semantičeskij parallelizm*, Bočarov 1974:224 vom *sopostavlenie javnogo i nejavnogo plana žizni grobovščika*), zeigt nun freilich, daß Prochorov nicht so sehr die Dankesschuld des erfolgreichen Geschäftsmannes abzutragen sucht als vielmehr die Schuld des Betrügers. Im Traum wird Prochorov zugleich Opfer seines falschen, weil wörtlichen Verständnisses der Metaphern und Metonymien von den Toten, die ohne Sarg nicht leben können, und seiner Betrügereien. Damit wird seine Transformation des - wahren - Paradoxen zum - falschen - Absurden psychologischer Index seines schlechten Gewissens. Die Novelle faltet also das Ausgangsparadoxon zu einer Geschichte aus, in der die Weise der Realisierung perspektivisch das Bewußtsein, das Unterbewußte des gewinnsüchtigen Sargmachers kundgibt.

64 Jahre später wird Anton Čechov in seiner *Skripka Rotšil'da* das Paradoxon vom gewinnbringenden Tod auf eine neue, grausige Formel bringen. Sein Sargmacher, der "niemals in guter Gemütsverfassung war, da er ständig schreckliche Verluste hinnehmen mußte" (Čechov 1974 ff, Sočinenija VIII:298), Verluste, die auch aus dem Nicht-Sterben der Kranken oder dem Umzug der Sterbenden herrühren, kommt am Ende seines Lebens zu der absurden Konklusion: "От жизни человеку - убыток, а от смерти - польза" (ebd. 304). Anders als für Jakov Bronza bleibt für Adrijan Prochorov die falsche Konklusion aus richtigen Prämissen ohne Folgen. Deshalb ist er nach dem Erwachen *obradovannyj*.

6. *Baryšnja-krest'janka*, die Transformation des Oxymorons zur Synthese

In vielen Deutungen hat man einem Umstand wenig Aufmerksamkeit geschenkt: warum macht Aleksej, der junge Gutsherr, dem Bauernmädchen Akulina einen Heiratsantrag? Für die sentimentale Erzählerin sind Aleksejs Motive eindeutig:

В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову, и чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия. (123)

Der sentimentalistische Held, dessen Vorbild Aleksej zu folgen scheint, hätte sich indes - wie van der Eng (1968a:27) bemerkt - zu einem solchen Schritt nie entschlossen: "il préférerait le moment venu, abandonner son innocente paysanne outragée, la poussant dans le désespoir, la précipitant au suicide". Auch der romantische Held à la Byron, dessen Rolle Aleksej zuweilen spielt, geht über die Leichen der Frauen, die ihn lieben. Die Erzählerin belehrt uns freilich, daß Aleksej "trotz des verhängnisvollen [Totenkopf-] Rings, trotz des geheimnisvollen Briefwechsels und seines düsteren Lebensüberdrusses" ein "добры́й и пылкой малый" (116) sei, "mit einem reinen Herzen, das durchaus fähig ist, die Wonnen der Unschuld zu empfinden". Und Nast'jas Bericht weist Aleksej als "такой добрый, такой веселый" (112) aus, als *bešenyj*, der mit den Dorfmadchen Fangen spielt. Es fragt sich nur, wie sehr wir diesem doppelten *obnaženie* trauen dürfen. Auch wenn Aleksej nichts weiter als ein *dobryj malyj* wäre, wüßte er zumindest, daß er dem starrsinnigen Vater niemals die Erlaubnis zu einer *mésalliance* würde abringen können. (Von heimlicher Trauung ist nicht die Rede.) Schließlich gibt zu denken, daß Aleksej, obwohl er nach zwei Monaten "rettungslos verliebt" ("влюблен без памяти"; 117) ist, sich des "Abstands, der zwischen ihm und der armen Bäuerin besteht", sehr wohl bewußt bleibt. Das "wichtige Ereignis" (Muromskijs Unfall und die darauf folgende Aussöhnung der Väter), das "fast" ("чуть не") einen Wandel in ihrer (stagnierenden) Beziehung herbeigeführt hätte, beseitigt die Barriere zwischen dem Gutsherrn und der Bäuerin in Wirklichkeit nicht.

Warum also trägt Aleksej Akulina seine Hand an? Das ist das Änigma, das die auf den ersten Blick - bei allen lustspielhaften Verwicklungen, Verkleidungen und quiproquos - so durchsichtige Geschichte verrätselt. Auch hier konkretisiert die figürliche Generierung der Diegesis die an der Textoberfläche ausgesparte Motivation (und korrigiert die Erklärung der Erzählerin).

Die Geschichte beginnt als Ausfaltung jenes Oxymorons, das der Titel enthält: Барышня-крестьянка. Die semantische Figur des Titels wiederholt sich in den beiden Vätern und realisiert sich in ihrer diegetischen Korrelation als chiastische Antithese von Oxymora: Muromskij, der Anglomane mit dem ur-russischen Namen, ist verfeindet mit Berestov, dem Russomanen (mit dem möglicherweise ursprünglich englischen Namen). Der Gegensatz der Väter wird in Sprichwörtern und Redensarten artikuliert, deren lokaler Sinn sich auf die englische Landwirtschaftsmethode Muromskijs bezieht, die aber - metaphorisch und metonymisch aufgefaßt - das Lebensglück seiner Tochter (die er Betsy nennt) antizipieren. Die Erzählerin kommentiert Muromskijs landwirtschaftliche Mißerfolge mit einem Zitat aus A. A. Šachovskojs *Satira* (1808):

Но на чужой манер хлеб русской не родится (109; in der Handschriftenvariante a: "Но русский хлеб упрям и по чужой дудке не пляшет", in der Variante b: "[~] и на чужую статью не подымается"; 663)

Der xenophobe Berestov pflegt auf das Lob seiner russischen Wirtschaftskunst zu antworten:

Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты. (110)

Das chiastisch entfaltete Oxymoron realisiert sich auch im Verhältnis der jungen Liebenden: Liza, die *барышня*, gefällt Aleksej als *крестьянка*, und Aleksej, den uns die Erzählerin als *добрый малый* vorstellt, macht auf Liza als enttäuschter Held à la Byron Eindruck.

Im Verlauf der Geschichte lösen sich jedoch sowohl die Antithesen als auch die in ihnen enthaltenen Oxymora unversehens auf. Die verfeindeten Väter befreunden sich, und vom Gegensatz ihrer Lebensart ist immer weniger die Rede. Ja, die Absicht, ihre Kinder miteinander zu verheiraten, entspringt dem - in der Geschichte sehr menschlich motivierten - Wunsch, die Familien miteinander

zu verbinden. Die Ausgangsfigur, die das Geschehen zu determinieren schien, hat sich in die Figur der Synthese verwandelt. Eben diese Transformation des initialen Oxymorons in eine Synthese des einander ursprünglich - scheinbar - Ausschließenden ist auch jene Verlaufsfigur, der die Liebesgeschichte folgt. Und es ist die Heldin selbst, an der sich die oxymorale Opposition der Eigenschaften *baryšnja* vs. *krest'janka* in eine Synthese verwandelt. Die Transformation realisiert sich nicht in einer Entwicklung des Charakters, sondern in einer *Cognitio*, in der an der Textoberfläche ausgesparten Erkenntnis der Liebenden, daß sich das einander scheinbar Ausschließende miteinander vereinigt.

Aleksej liebt in Liza nicht Akulina. Seine Schwäche für Bauernmädchen beschränkt sich auf das Genre, gilt aber nicht dem einzelnen Exemplar. Er liebt in Akulina auch nicht Liza. Diese kennt er nicht. Im übrigen lassen ihn die *uezdnye baryšni* kalt. Der à la Miss Jackson verkleideten Liza kann er überhaupt nichts abgewinnen. Er liebt Liza-Akulina, die Synthese beider, eben - wie der Titel sagt - *baryšnju krest'janku*. Hat er nicht in Akulina-Liza, die so erstaunlich schnell lesen und schreiben gelernt hat und die gemeinsame Lektüre von Karamzins *Natal'ja, bojarskaja doč'* durch Aphorismen bereichert, "от которых Алексей истинно был в изумлении" (121), eine ebenbürtige Partnerin, deren enges Verhältnis zur Literatur dem seinen nicht nachsteht? Man bedenke, daß die entscheidende Wende in ihrer Beziehung erst nach dem wundersamen Erfolg der Lese- und Schreiblektionen eintritt und daß Aleksej seinen Heiratsantrag in schriftlicher Form macht. Hat Liza andererseits nicht tatsächlich etwas von einem Bauernmädchen? Sie wird immer wieder als *smuglaja* beschrieben, und ihr Vater rät ihr, ruhig ein wenig weiße Schminke von Miss Jackson auf die - ihm für ein Gutsfräulein offensichtlich zu dunkle - Haut aufzutragen: "на твоём месте я бы стал белиться; разумеется не слишком, а слегка" (120). Wer erkannt hat, wie sehr das Handeln von Puškins Helden von einem unterbewußten Wissen geleitet wird, kann es nicht mehr als schieren Zufall oder Fügung des Schicksals betrachten, daß Aleksej, nachdem er Akulina die Hand angetragen hat, in Muromskijs Haus auf Liza stößt.

Auf der anderen Seite ist das Ziel von Lizas Taktik und der Gegenstand ihrer Liebe nicht e i n Aleksej. Als romantisch

enttäuschter Held beschäftigt er ihre Phantasie, als *dobryj malyj*, der den Dorfmädchen nachstellt, erregt er ihre Neugierde und weckt ihre Eroberungslust, in der Rolle des "Zerstreuten und Nachdenklichen" scheint er ihr sehr zu gefallen, und mit dem sentimentalen Lehrer verbringt sie viele Stunden. Sollte die kluge Liza nicht auch erkannt haben, daß sich hinter Aleksejs Masken mehr verbirgt als jene *prostota serdca*, die ihm die Erzählerin attestiert?

Jan van der Eng (1968a:28) hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Portraits der beiden Liebenden ein "ensemble de traits plus ou moins divergents" bilden und daß in dieses "amalgame" auch sehr menschliche Züge eingehen. Liza erweist sich in der "dunklen und romantischen Hoffnung, den Tugilovschen Gutsbesitzer endlich zu Füßen der Tochter des Prilučinschen Schmiedes zu sehen" (also in einer oxymoralen Situation, die freilich nicht eintritt), als rechte Tyrannin, und Aleksej beweist im Konflikt mit dem Vater den gleichen Starrsinn wie der alte Berestov.

Aleksej und Liza unterscheidet von den Helden der übrigen Novellen, daß sie literarische Rollen nicht existenzialisieren, sondern höchst bewußt spielen. Aber weder Liza noch Aleksej werden Opfer dieses Maskenspiels. So erfüllt sich auch der diegetische Sinn des Sprichworts *На чужой манер хлеб русской не родится*. Es ist nicht der *čужoj maner*, das Uneigentliche, der Schein, der das Liebesglück ermöglicht. Die Verkleidung führte Liza nicht zum Ziel, wenn sie nicht eine verborgene Seite ihres Charakters nach außen kehrte. Hinter Aleksejs und Lizas literarischem Schein wird deshalb auch kein einfach definierbares Sein sichtbar. Sie verkörpern die Synthese der einander ausschließenden Rollen und Masken.

Unter der lustspielhaften Oberfläche von Verkleidungen und Rollenspielen verbirgt sich eine neue, hochkomplexe Psychologie des literarischen Helden. Die allmähliche Aufdeckung seines wahren, synthetischen, widersprüchlichen Wesens, das keine einzelne Szene adäquat charakterisiert, das auch die zuweilen wenig kompetenten Beschreibungen der sentimentalen Erzählerin nicht erfassen, wird realisiert als Transformation des initialen Oxymorons in eine Synthese.

7. Die dynamische Hierarchie der Sinnmöglichkeiten

Die Re-Konstitution der fünf Geschichten aus Sprichwörtern, Redensarten, Phraseologismen und semantischen Figuren hat uns Suggestionen für die Interpolation jener Handlungsmotivationen gegeben, die in der Geschichte selbst ausgespart sind. Es zeigte sich, daß sich Puškins Helden von mehr oder weniger bewußten Beweggründen leiten lassen, die im latenten Sinn der an der Textoberfläche (in der Präsentation der Erzählung) formulierten, anagrammatisch verborgenen oder ikonisch implizierten parömischen, phraseologischen und semantischen Figuren aufscheinen. Die Rekonstruktion der Handlungsmotivationen, zu der die Novellen auffordern, löst jene Rätsel, die sie enthalten. Zweifellos bleibt auch nach jeder Rekonstruktion ein Rest von Vieldeutigkeit oder Vieldeutbarkeit. Die Verfahren der diegetischen Konstitution sind ja durchaus für verschiedene Sinnzuweisungen offen. Betrachtet man jedoch die Sinnpotentiale, die die Ausfaltung parömischer, phraseologischer und semantischer Figuren enthält, im Zusammenhang mit jenen Sinnvorschlägen, die die intratextuelle Äquivalenz von Aktanten, Situationen und Handlungen und die interdiegetische Äquivalenz des Textes mit seinen Prätexten entwerfen, und fokussiert man die konvergierenden Sinnlinien, so verengt sich das Spektrum möglicher (d.h. das Werk in seiner Bedeutungspotentialität tatsächlich aktualisierender) Sinngebungen ganz erheblich. Bestimmte Ausfüllungen der Lücken sind dann nicht mehr 'sinnvoll'. Wer das Elend des Posthalters aus sozialer Unterdrückung ableitet, Sil'vios 'Verzicht' auf den Edelmut des romantischen Helden zurückführt, in der *Metel'* lediglich das Walten eines weisen Schicksals erblickt oder das Glück des "Fräulein Bäuerin" mit erfolgreicher Täuschung erklärt, verfehlt den im Text angelegten Sinn. Falsche Sinngebungen sind allerdings vom Text sehr wohl mit intendiert, als dialektisch aufzuhebende. So wird der soziale Sinn des *Stan-cionnyj smotritel'* Material für den sich gegen ihn profilierenden und ihn schließlich destrukturierenden psychologischen Sinn. (Favorisiert man weiter den sozialen Sinn, muß man eine Reihe von Ungereimtheiten in Kauf nehmen.) Die *FB* entwerfen die Sinnkonstitution als einen dialektischen Prozeß, in dem Sinngebungen, die sich am konventionalisierten Sinn äquivalenter Geschichten

des intertextuellen Paradigmas orientieren, von einem neuen, invertierenden Sinn aufgehoben werden. Der neue Sinn dominiert freilich nicht unangefochten. Er wird durch die hierarchisch tieferen Sinnmöglichkeiten, in deren Destruktion er sich bildet, ständig in Frage gestellt. Eben diese Spannung zwischen dem dominierenden Sinn und seinen unterliegenden, aber immer noch um die Herrschaft kämpfenden Gegnern macht die hermeneutische Bemühung um die *Povesti Belkina* so reizvoll.

L I T E R A T U R

- BELINSKIJ, Vissarion, 1835. *Povesti, izdannye Aleksandrom Puškinym*. - In: *Molva*, Teil IX, Nr. 7; dann in: *V.G.B., PSS*, 13 Bde., M. 1953-59, Bd. I, S. 139 f.
- 1840 "Geroj našego vremeni". *Sočinenie M. Lermontova*. - In: *Otečestvennye zapiski*, Bd. X, Nr. 6; dann in: *V.G.B., PSS*, 13 Bde., M. 1953-59, Bd. IV, S. 193-270.
- BERKOVSKIJ, N.Ja., 1960. O "Povestjach Belkina". *Puškin 30-ch godov i voprosy narodnosti i realizma*. - In: *O russkom realizme XIX veka i voprosach narodnosti literatury*, M./L., S. 94-207.
- BETHEA, David / DAVYDOV, Sergej, 1981. *Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in "The Tales of Belkin"*. - In: *PMLA*, Bd. 96, S. 8-21.
- BLAGOJ, D.D., 1955. *Puškin-zočij*. - In: *D.D.B., Masterstvo Puškina*, M.; dann in: *D.D.B., Ot Kantemira do našich dnei*, Bd. 2, M. 1973, S. 191-206.
- BOČAROV, S.G., 1974. O smysle "Grobovščika". *K probleme interpretacii proizvedenija*. - In: *Kontekst 1973*, M., S. 196-231.
- BOCJANOVSKIJ, V., 1922. *K charakteristike raboty Puškina nad novym romanom*. - In: *Sertum bibliologicum v čest' prof. A.P. Maleina*, Petrograd, S. 186-193.
- BULGARIN, Faddej, 1831. [Rez. der "*Povesti Belkina*" in:] *Severnaja pčela*, H. 288.
- BUSCH, Ulrich, 1963. *Zur Deutung von "Vystrel"; eine Studie über Puškins Erzählkunst*. - In: *Slawistische Studien zum V. Internationalen Slawistenkongreß in Sofia, Göttingen*, S. 401-425.
- ČECHOV, A.P., 1974 ff. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, 30 Bde., M.
- CLAYTON, J. Douglas, 1971. *Parody and Burlesque in the Work of A.S. Puškin*, Diss. Urbana, Ill.

- DEBRECZENY, Paul, 1976. Pushkin's Use of His Narrator in "The Stationmaster". - In: Russian Literatur, Bd. IV, S. 149-166.
- ENG, Jan van der, 1968a. Les Récits de Belkin: Analogie des procédés de construction. - In: J.v.d.E./A.G.F. van Holk/J.M. Meijer, "The Tales of Belkin" by A.S. Puškin, The Hague (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 9-60.
- 1968b "Le Coup de pistolet": Analyse de la composition. - In: J.v.d.E./A.G.F. van Holk/J.M. Meijer, "The Tales of Belkin" by A.S. Puškin, The Hague (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 61-85.
- GERŠENZON, Michail, 1919. "Metel". - In: M.G., Mudrost' Puškina, M. 1916, S. 128-138.
- GIPPIUS, V.V., 1937. "Počesti Belkina". - In: Literaturnyj kritik, H. 2, S. 19-55.
- GREGG, Richard, 1971. A Scapegoat for All Seasons: The Unity and Shape of "The Tales of Belkin". - In: Slavic Review, Bd.30, S. 748-761.
- GUKASOVA, A.G., 1949. "Povesti Belkina" A.S. Puškina, M.
- 1973 Boldinskij period v tvorčestve A.S. Puškina, M.
- HANSEN-LÖVE, Aage A., 1982. Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten. In: Wiener slawistischer Almanach, Bd. 10, S. 197-253.
- HOLK, A.G.F. van, 1968. A Semantic Discourse Analysis of "The Coffin-Maker". - In: J. van der Eng/A.G.F.v.H./J.M. Meijer, "The Tales of Belkin" by A.S. Puškin, The Hague (= Dutch Studies in Russian Literature. 1), S. 86-109.
- LEDNICKI, Wacław, 1956. "The Snowstorm". - In: W.L., Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz, The Hague, S. 33-59.
- LJUBOVIČ, N., 1937. "Povesti Belkina" kak polemičeskij etap v razvitii puškinskoj prozy. - In: Novyj mir, Bd. 14, S. 260-274.
- NEKLJUDOV, S.Ju., 1975. Duša ubivaemaja i mstjaščaja. - In: Trudy po znakovym sistemam, Bd. 7, Tartu, S. 65-75.
- NERRE, Elke, 1983. Das Freimaurertum und seine Literatur als Subtext in Puškins "Grobvščik". - Im Druck.
- PERMJAKOV, G.L., 1970. Ot pogovorki do skazki. Zametki po obščej teorii kliše, M.
- 1979 Poslovicy i pogovorki narodov vostoka. Sistematizirovanoe sobranie izrečenij dvuchst narodov, M.
- PETROVSKIJ, Michail, 1925. Morfologija puškinskogo "Vystrela". - In: Problemy poëtiki. Sb. st. pod red. V.Ja. Brjusova, M./L. 1925, S. 173-204.
- PYPIN, A.N., 1916. Russkoe masonstvo. XVIII i pervaja četvert' XIX v., Petrograd.

- SCHMID, Wolf, 1981. Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen "Der Schuß" und "Der Posthalter". - In: Poetica, Bd. 13, S. 82-132.
- 1982 Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: Wiener slavistischer Almanach, Bd. 9, S. 83-110.
- 1983 Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte. - In: W.Sch./W.-D. Stempel (Hrsg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (im Druck).
- SHAW, J. Thomas, 1963. Pushkin's "The Shot". - In: Indiana Slavic Studies, Bd. 3, S. 113-129.
- 1977 Pushkin's "The Stationmaster" and the New Testament Parable. - In: The Slavic and East European Journal, Bd. 21, S. 3-29.
- SIDJAKOV, L.S., 1973. Chudožestvennaja proza A.S. Puškina, Riga.
- VARNEKE, B., 1930. Postroenie "Povestej Belkina". In: Puškin i ego sovremenniki, H. 38/38, M., S. 162-168.
- VINOGRADOV, V.V., 1934. O stile Puškina. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 16-18, M., S. 125-214.
- 1941 Stil' Puškina, M.
- WARD, Dennis, 1955. The Structure of Pushkin's "Tales of Belkin". - In: Slavonic and East European Review, Bd. 33/1954-55, S. 516-527.

Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien)

DIE "REALISIERUNG" UND "ENTFALTUNG" SEMANTISCHER FIGUREN
ZU TEXTEN

..гипербола ходит в штанах.

(A.BELYJ, *Masterstvo Gogolja*,
M.-L. 1934, 114-115)

I

А теперь буржуазия!
Что делает она?...
Она -
из мухи делает слона
и после
продает слоновую кость. (MAJAKOVSKIJ)¹

Was sich hier vor unseren Augen abspielt, ist eine "Entfaltung" (*razvertvanje*): aus einer "Fliege" wird ein "Elefant" ("gemacht"); gleichzeitig ist es auch eine "Realisierung" (*realizacija*): aus einem "Wort" ("Idiom", "Phrase", "Figur") wird ein "Ding", ein "Lebewesen"...

Ausgangsfigur der Entfaltung ist die auch im Deutschen gängige Redewendung "aus einer Fliege einen Elefanten machen" als phraseologisches Synonym für: 'eine Sache (Situation) übertreiben': In der Redepraxis ist die ursprüngliche Metonymie ('Fliege' → 'Elefant') in ihrer dinglich-konkreten, direkten Bedeutung (als "Metamorphose" eines Lebewesens in ein anderes) völlig ersetzt durch die abstrakte Bedeutung 'etwas übertreiben' ('klein' → 'groß', 'unbedeutend' → 'bedeutend'). Der z w e i t e Realisierungsschritt geht aber über die "Reduktion" auf die Bedeutung der Ausgangsfigur weit hinaus, indem nämlich ein n e u e r (pragmatischer) Kontext eingeführt wird, der auf jener Ebene liegt, welcher der Hauptaktant der Aussage (die "Bourgeoisie") entstammt -

nämlich dem sozio-ökonomischen Bereich. Das "Realisat" (d.h. Produkt der Realisierung) I. Grades (die verdinglichende Reduktion der Hyperbel 'Fliege' → 'Elefant' zur Metamorphose 'Fliege verwandelt sich in Elefant' bzw. wird zu einem solchen 'gemacht'), dieses konkretisierte Realisat I. Grades wird wieder abstrahiert, indem es auf die Ebene sozio-ökonomischen "Handelns" übertragen wird. Während in der phraseologischen Funktion der Figur der Ausdruck 'machen' eine abstrakt-übertragene Bedeutung hat ('machen' hier im Sinne von 'so tun als ob', 'Mache', 'vorgeben', im Deutschen etwa: 'das macht sich gut', 'aus einer Sache etwas machen', 'sich etwas daraus machen' etc.), erhält er rückwirkend durch den konkreten Ausdruck "Elfenbein verkaufen" gleichfalls eine "konkrete", faktische, sachliche Bedeutung: 'Machen' hier als 'Handeln', genauer noch - als 'Erschaffen', 'Produzieren' eines Gegenstandes. "Verkaufen" kann ich nur ein gegenständliches Produkt (also "Elfenbein" das mit der materiellen Bedeutung von 'Elefant' korrespondiert). Bei näherer Betrachtung entpuppt sich aber dieses dinglich-konkrete Realisat auch als Ausgangspunkt einer abstrakt-ideellen Entfaltung dergestalt, daß der konkreten Bedeutung von 'machen' als 'produzieren' und 'Verkaufen' als 'Anbieten dieser Produkte auf dem Markt' eine weitere ironisch-kritische Bedeutungsfunktion zukommt: Das "Produkt", welches die Bourgeoisie verkauft, ist eigentlich kein dinglich-konkretes, sondern eine "Fiktion", eine manipulierte "Übertreibung", die "gemacht ist", eben eine "Mache", eine "aufgebauschte Angelegenheit". Hier befinden wir uns also wieder auf jener abstrakt-übertragenen Bedeutungsebene, die der Ausdruck "aus einer Fliege einen Elefanten machen" in der Alltagssprache hat. Der II. Realisierungsakt bzw. das Realisat II. Grades, die sekundäre Sinngebung der I. verdinglichenden Realisierung führt also wieder zurück zur pragmatischen Bedeutung der Figur in der Alltagsrede, die freilich nunmehr unter einem *a n d e r e n* (neuen, unerwarteten, kritischen) Gesichtspunkt gesehen und reflektiert wird.

Das 'Elfenbein' (als Synonym für 'bourgeoisien Luxus', 'Besitzanspruch' etc.) ist also 'kein Elfenbein', sondern eine bloße "Übertreibung" (Hyperbel), eine Täuschung ("Zeitungsente"), genauer noch: eine unwahre Information, die so präsentiert wird, als hätte sie einen "Realitätsgehalt" ("Gegenständlichkeit") oder

zumindest einen "Marktwert" (d.h. im weitesten Sinne eine kommunikative Funktion). Da der "Sachwert" von Elfenbein fragwürdig ist - handelt es sich bei ihm doch um eine rein "sprachlich" vollzogene Projektion einer Wort-in eine Sachbedeutung - ist auch der "Informationswert" dessen, was da die "Bourgeoisie" (wer auch immer damit gemeint war) am Zeitungsmarkt als "Nachricht" anbietet, fragwürdig und illusionär. Damit wird aber der *R e a l i s i e r u n g s a k t* selbst zum Gegenstand der Reflexion erhoben: Wenn man (als kritischer Leser) die "Zeitungen" (und andere Sprachhandelsprodukte) "wörtlich nimmt" (also das tut, was im Verfahren der dephraseologisierenden Realisierung intendiert ist), dann nimmt man auch die Sprecher ("Sprachhändler") "beim Wort", indem man feststellen muß, daß sie "Elefanten" *s a g e n* (also Kraft, Macht, Masse, Überfluß) oder "Elfenbein" versprechen, in Wirklichkeit aber nur "Fliegen" anbieten (also etwas Winziges, Unbedeutendes, Lächerliches, Nichtiges). Mehr noch: diese Ausdrucksweise der "Bourgeoisie" (ihre Propaganda, ihre Versprechungen, ja ihr Kommunizieren allgemein) basiert auf einer fundamentalen Sprachlüge. Die eingesetzten Phrasen (gekleidet etwa in hyperbolische Figuren) lassen sich erst in einem *z w e i - t e n* Realisierungsschritt entlarven: Im 1. Realisierungsakt entsteht die täuschende *F i k t i o n* (gewertet dann als Illusion, leeres Versprechen), als könnte der "Anbieter" tatsächlich schon rein "verbal" (durch die Figuren des Versprechens) und kommunikativ eine physisch greifbare "Realität" schaffen, ein wirtschaftliches "Produkt" also. Der (wörtlich genommene) Elefant vermag auch ein wörtlich genommenes Elfenbein zu liefern, das man wortwörtlich verkauft. Auf dem *M a r k t* (also im Rahmen der sozio-ökonomischen Kommunikation) kann dieses "wörtlich Genommene" do betrachtet werden, als besäße es tatsächlich eine materielle Realität. In Wirklichkeit ist es aber nur das spekulative Produkt eines "Luftgeschäftes", eines "Verschiebens" nicht vorhandener Güter, deren Marktwert ihren Sachwert völlig verdrängt hat. Also etwa ein Handel mit ungedeckten Schecks, mit "toten Seelen" (wie ihn Gogol's Čičikov betreibt) mit Assignaten und dem Papiergeld des Mephisto. Die "toten Seelen" sind ja auch nichts anderes als das Produkt einer verbalen *R e a l i s i e r u n g*, ja sie sind geradezu die Personifizierung eines reinen Marktwertes, dessen

"physisches Substrat" (Menschen) oder "psychische Realität" (also "Seelen") nicht mehr vorhanden ist; insofern sind die "Seelen" auch tot, weil ihre Träger gestorben sind ("Seelen" = "Leibeigene", von denen nur noch die N a m e n übrig geblieben sind, mit denen ein Handel - zwecks Erreichung von Kreditwürdigkeit - betrieben wurde, als wären ihre Eigentümer noch am Leben). Insofern ist auch Gogol's Roman insgesamt die "Entfaltung" seines Titels (= "Textnamens"), der gleichzeitig als Ausgangsfigur von Personifizierungen fungiert, die als Objekte des Handels (bzw. der "Handlung" des Romans) selbst gar nie in Erscheinung treten, während die S u b j e k t e des "Geschäftes" sich als die eigentlichen "toten Seelen" entpuppen.

Nicht anders ist es um die "wahre Natur" der Assignaten bestellt, die an die Stelle der "Naturalwirtschaft" bzw. eines monetären Systems treten, in dem der Materialwert des Tauschäquivalents (der "Metallwert" der Münze!) eine gewissermaßen "ontologische" Qualität besitzt, während das aufgeprägte Bildzeichen (des "Herrschers", "Staates" bzw. der "numerischen" Quantität des Münzpreises) einen bloß akzidentiellen Charakter hat: Das P a p i e r g e l d schöpft seinen repräsentativen Tauschwert aus einer "D e c k u n g", die a b w e s e n d ist, während das anwesende Zeichen über keinerlei Materialwert verfügt: Ebenso ist es mit den verbalen Zeichen allgemein, deren "Deckung" ausschließlich im "common sense" des Kollektivs (dessen reale "Verschuldung" vom einzelnen ja nicht registriert wird) besteht. In der Dichtkunst dagegen muß der W e r t des verbalen Zeichens zwar a u c h vom "Handel und Wandel" mitgetragen werden, es besteht jedoch im Rahmen der "künstlerischen Realität" der Produktion und Rezeption i m a g i n a t i v e r Mitteilungen die Tendenz, den "Ersatzcharakter" des Zeichens (der sich ja am intensivsten in seinen "figurativen", "verschobenen" und "verdichteten" Substitutionsfunktionen manifestiert) r ü c k g ä n g i g zu machen, um den "Eigenwert" des Zeichens - gleichsam den "Goldgehalt der Münze" - zu restituieren. Genau das ist das Ziel aller Realisierungsakte: Rückführung der f i k t i o n a l e n (bzw. autoreflexiven) Verkehrs- und Tauschfunktion des Zeichens, das seinen (Informations-)Wert einem "contrat social" oder sonstigen Spielregeln verdankt, auf seinen r e a l e n Wert als "Symbol" einer (imaginativen) "psychischen Realität" und auch als

"Realie" einer psycho-physischen E m p i r i e (man denke hier an das Postulat der "Dinghaftigkeit" des Kunst-Werkes in der Ästhetik der Moderne).

Gleichzeitig impliziert jeder Realisierungsakt (verstanden als Transformation von Zeichen in seiner "gegenständlichen" Funktion zu einem "Ding-Zeichen" bzw. "Zeichen-Ding") eine kritische Reflexion der bewußten oder unbewußten) Sprechabsichten des konkreten Autors oder jenes Kollektivs, das aus ihm spricht. Einer der zentralen "Mythen" des 19. Jahrhunderts und seines Denkens in "Repräsentationen", nämlich Andersens Märchen "Des Kaisers neue Kleider" dient einer analogen Idee: Nur das K i n d (wiedergeboren im Prinzip des "kindlichen Sehens" als Verfremdungs-voraussetzung in der Moderne) vermag mühelos zwischen "Gegenstand" (substituiert durch einen I n d e x , der durch die pragmatische S i t u a t i o n erzwungen ist) und "Ding", zwischen "Bezeichnung" und "Realie" zu unterscheiden: Im vorliegenden Fall sind die "Kleider" des Kaisers zwar als "Dinge" n i c h t vorhanden, wohl aber als "Gegenstände" (der Ø-Gegenstand repräsentiert die "Neuheit" der Kleider aus der Sicht der Kommunikations-gemeinschaft, in der sich die Vorführung abspielt); die A n w e s e n h e i t des "Zeichenträgers" (der "Kaiser" als "Repräsentant" kat exochen) ersetzt (verdeckt) die A b w e s e n h e i t der akzidentiellen Zeichen (die ihn metonymisch "kleiden"), solange die "Insignien" seiner Macht - und damit die ontologische oder kollektive "Deckung" seiner Repräsentation-wirksam sind. Der von den russischen Formalisten als (verfremdende) "Entblösung" (*obnaženie*) bezeichnete Vorgang der Bewußtmachung besteht in derselben "Entkleidung": die Zeichen werden ihrer referentiellen Funktion entledigt und entpuppen sich als "durchsichtig", sofern es sich um ihre d i n g l i c h e Funktion handelt (der "Zeichenträger" ist "nackt", es tritt das "Fleisch" der Signans-Struktur zutage - entsprechend dem in der Moderne immer wieder säkularisierten Inkarnationsakt: "das Wort ist Fleisch geworden" (als Losung der nachsymbolistischen Avantgarde) bzw. "das Fleisch ist Wort geworden" (als Postulat der symbolistischen Poetik). Jede "Entblösung" ist aber auch eine "Entlarvung" (*obnaženie* + *oblizenie*) der "wahren Natur" des Nackten, des wirklichen "Seins" unter dem "Gehabe".

Die Realisierung als primärer Akt einer desemiotisierenden Konkretisierung und gleichzeitig als sekundärer Akt der resemiotisierenden, sekundär symbolisierenden Sinngebung ist also - um im Bild zu bleiben - ein Vorgang, den man im Deutschen bezeichnet als: "zwei Fliegen mit einem Schlag fangen". Im Russischen - hier zeigt sich auch die Sprachgebundenheit der Figurenrealisierung - spricht man in solchen Fällen von "zwei Hasen, die man mit einem Schlag erlegt" ("On odnim udarom dvuch zajcev ubil"). A propos: jenen Teufel, der im Deutschen in der "Not auch Fliegen frißt", kennt das Russische offenbar nicht. Dort gilt bloß "im fischlosen Wasser auch der Krebs als ein Fisch"...²

Wenn wir uns weiter auf "Fliegenfang" im selben Revier begeben, dem das Majakovskij-Zitat entstammt, stoßen wir auf eine Menge köstlicher Exemplare, die sich in alles Mögliche und Unmögliches verwandeln, sobald sie von der alles erfassenden "Realisierungsmaschine" erfaßt wurden. Ein besonders wunderlicher Fall begegnet uns in einem Chlebnikov-Text, der den hier behandelten Vorgang der De- und Resemiotisierung selbst wörtlich nimmt:

Муха! Нежное слово, красивое,
Ты мордочку лапками моешь,
А иногда за ивою
Письмо ешь. . . (CHLEBNIKOV)³

Chlebnikov macht hier nicht "einen Elefanten aus einer Fliege", sondern ein "Wort"; er nimmt den Referenten 'Fliege' wörtlich, d.h. als Wort, als ob dieses ein Lebewesen wäre, das "Fliege" heißt. Es ist ein schönes Wort, es spricht sich liebevoll aus: "mucha"; die Lippen umfassen es gleichsam "zärtlich". Diese Zärtlichkeit seines Lautkörpers entpuppt sich nun als kleines, scheues Tierchen, das hinter der Waide sitzt und sich putzt. Es hat einen eigenen Mund (ein "Schnäuzchen") und wohl auch das, was Chlebnikov andernorts als "Wort-Arme" und "Wort-Augen" der Sprache zuschreibt.⁴ Die Sprache der Wortkunst ist eine "Selbtsprache" (Novalis), sie bringt sich selbst zum Ausdruck, die Wörter vermehren sich wie Lebewesen (man denke etwa an die für den Futurismus typische Formel des "brakosočetanje slov") und agieren unabhängig vom Sprecher. Unser Wort besitzt nicht nur einen Mund, mit dem es sich selbst anspricht (es nennt sich selbst "mucha"), derselbe Mund kann auch etwas einnehmen, verschlingen: Was aber essen Wörter, die den Namen "Fliege" tragen und bisweilen

hinter "Walden" sitzen? Nun, sie fressen (aus purer Langeweile, wie durchklingt) "pis'mo", also einen "Brief", vielleicht gar die "Schreibkunst" selbst, oder die "Schrift"..

Hier haben wir den erwähnten II. Akt der Realisierung vor Augen: Die I. Realisierungsstufe - Generierung einer konkret-dinglichen Bedeutung des Wortes (zu einem Ding, Lebewesen, Menschen) - wird gleichsam wieder rückgängig gemacht, "verschluckt" sich selbst, indem eine Resemiotisierung des verbalen Ausdrucks erfolgt: Das Wort verschluckt seine "schriftliche Bedeutung" (indem es seine Erscheinungsform als "Geschriebenes", "Schreibe" selbst verzehrt) und behauptet sich als eigenständiges Lebewesen, das sich zwanglos unter die "Naturdinge" mischt und dabei die letzten Spuren seiner ursprünglichen Funktion in der "Schriftkultur" wie ein lästiges Kleid abstreift. Wo diese "Metamorphose" der Sprache nicht mehr gelingt - und nichts anderes ist ja das Problem der Wortkunst - füllt sich der Mund (diesmal aber der des Sprechers) mit "abgestorbenen Wörtern":

..а в рту
умерших слов разлагаются трупики.. (MAJAKOVSKIJ)⁵

II.

Ausgehend von Roman Jakobsons bahnbrechender Chlebnikov-Studie,⁶ in der es primär um den Entwurf einer "poetischen Semantik" der Wortkunst (*slovesnoe iskusstvo, slovotvorčestvo*) - nicht nur der russischen futuristischen Avantgarde - geht, kann man die poetische Funktion des Realisierungs- und Entfaltungsprinzips als konstitutiv für jedes "sprachschöpferische" Wortkunstwerk bestimmen. Anders als im perspektivierten Erzählen, im Diskurs der Rhetorik oder im außerkünstlerischen bewußten Kommunizieren, ist in der Wortkunst eine fundamentale Determinationsumkehr der Semioseakte zu beobachten, wodurch nicht die "Sachvorstellungen" die "Wortvorstellungen"⁷, nicht die denotative Referenz die Auswahl und Anordnung der Signantia hervorrufen, sondern genau umgekehrt: Die Signans-Struktur selbst generiert ~ unter Umgehung der transitiven (lexikalischen) Referenz, wenn auch vor ihrem Hintergrund -

Bedeutungs- und darüber hinaus Sinnzusammenhänge. Die russischen Formalisten verstanden diese Determinationsumkehr als eine "Semantisierung" bzw. "Semasiologisierung"⁸ der Signantia in der "poetischen Sprache", wodurch gleichsam "sprachimmanent" Bedeutungen und Mitteilungen produziert werden. Aus dieser Sicht ist das Wort nicht nur das E n d p r o d u k t einer weit zurückreichenden Semiose von physischen oder psychischen "Realia" zu einem komprimierten und minimalen Index, der eine komplexe Erfahrung und deren Mitteilung substituiert, es ist auch der A u s g a n g s p u n k t für die Ableitung von Mitteilungen und ganzen Sujets, die es gewissermaßen "in nuce" enthält.

Diesen ersten Prozeß der Komprimierung komplexer Erfahrungen und Mitteilungen in elementare, "lapidare" Zeichen bzw. verbale Kurzformeln kann man auch als einen Akt der " E i n f a l t u n g " (russ. *svërtyvanie*)⁹ bezeichnen, während der umgekehrte Vorgang (die Transformation dieser "Endformeln" zu "Ausgangsformeln", zu semantischen Ausgangsfiguren oder Ausgangsgattungen, d.h. Sprichwörtern, Redewendungen, Anekdoten, Mythen etc.) als Realisierung und E n t f a l t u n g zu verstehen wäre. Es darf also bei der Analyse von "Ausgangsformeln" nie vergessen werden, daß sie gleichzeitig Ursprung einer K o n k r e t i s i e r u n g sowie Ziel einer A b s t r a h i e r u n g von Motiven und Sujets sind.

Am Ursprung der strukturalen Poetik, konkreter: einer Theorie der Wortkunst, steht die These, daß "formale Parallelität" eine "inhaltliche, psychologische Parallelität"¹⁰ suggeriert, oder in der Terminologie Jakobsons: Äquivalenz zwischen zwei oder mehr Einheiten der Signans-Struktur generiert Äquivalenzen und darüber hinaus Analogien zwischen ihren Bedeutungen und schaffen neue Bedeutungszusammenhänge. Das poetische Wortschaffen, die Wortkunst arbeitet also mit eben jener Transformation von Kontiguitätsassoziationen¹¹ zu Analogieassoziationen, die auch in allen Formen des unbewußten, archaisch-magischen, naiven oder pathologischen "Sprachdenkens" dominiert. Jenen Vorgang, bei dem durch Homo- oder Äquiphonie (oder auch Homonymie allgemein) Synonymie oder Bedeutungsäquivalenz entsteht, subsumierten die Formalisten unter das Prinzip des K a l a u e r¹² (russ.

kalambur) bzw. des "Kalauerdenkens" (*kalamburnoe myšlenie*), das - um in der Terminologie von Freuds Sprachtheorie zu sprechen - "Wörter wie Dinge behandelt".¹³ Parallel zu dieser *V e r - d i n g l i c h u n g* der verbalen Zeichen im engeren Sinne wirkt in der Wortkunst eine Verdinglichung *i n n e r h a l b* der Wortsemantik selbst, wobei die Übertragene, figurative Wortbedeutung (konventionalisierte semantische Figuren, Idiome, Wendungen) auf die direkte, konkret-dingliche Wortbedeutung zurückgeführt wird. Auch dieser zweite Verdinglichungsakt, der freilich im imaginativen Bereich wirksam wird, realisiert einen Prozeß, welcher dem Akt der *S e m i o s e* direkt entgegengesetzt ist: Man könnte auch von einer *D e s e m i o t i s i e - r u n g* Übertragener, sekundärer Bedeutungsfunktionen (die meist eine abstrakte, konventionelle Tendenz aufweisen) sprechen, wobei der verbale Ausdruck in seiner ursprünglichen Bedeutung "wörtlich" genommen wird. Während also die Übertragene, figurative Funktion des Ausdrucks gleichgesetzt wird mit seiner transitiven, pragmatischen, referentiellen Funktion in einem Text, der in Hinblick auf das geltende kausal-empirische Wahrscheinlichkeitsmodell¹⁴ perspektiviert ist, wird die "wörtliche" ebenso wie die "dingliche" Funktion des Ausdrucks mit einem apersepektivischen, archaisch-mythischen, unbewußten Sprachdenken identifiziert, das auch die Grundlage der "poetischen Welt" der Wortkunst bildet.¹⁵ Das Unmittelbarkeitspostulat, das an der Wurzel der klassischen Moderne ebenso wie an der jeder Avantgarde steht, zielt im Grunde auf nichts anderes als auf diese Restitution eines direkten, unvermittelten Dingbezugs, der durch diese beiden Akte der semiotischen *R e d u k t i o n* (Zeichen → Ding und figurative Bedeutung → dinglich-konkrete Bedeutung) realisiert wird.

In Analogie zur Ding-Gegenstand-Dialektik der modernen bildenden Kunst könnte man auch von einer "Entgegenständlichung" der lexikalischen Semantik sprechen, wenn "Gegenstand" (russ. *predmet*) eine "Realle" bezeichnet, die im System einer bestimmten Kultur kommunikativ-pragmatischen Zwecken dient, wogegen "Dinge" jene Objekte darstellen, die noch nicht (oder nicht mehr) im kulturellen Kode figurieren, also Phänomene einer außer- bzw. vorkulturellen Ordnung sind, die vielfach (man denke an die

Theorien Malevičs oder Kandinskijs)¹⁶ als "Natur" verstanden wird. Gerade der Akt der Bezeichnung gliedert das außerkulturelle Ding (sei es physischer oder unbewufter-imaginativer Natur) in Kodes und Subkodes einer Kultur ein, verwandelt es also in einen "Gegenstand" des (kommunikativen oder praktischen) Gebrauchs bzw. der Referenz. Insofern ist also ein "Gegenstand" so verstanden ein "übertragenes" Ding oder die "Gegenstandsbedeutung" eine Figur oder Metapher für die "Dingbedeutung". Wenn aber in einer Kultur diese "Übertragungen" von Dingen zu Gegenständen und von Gegenständen zu "Begriffen" (bzw. rein konventionellen Zeichen oder gar Indizes für komplexe Phänomene) überhand nimmt, entstehen gleichsam automatisch gegenläufige Tendenzen der "Entgegenständlichung", der *D e s e m i o t i s i e r u n g* (Deidiomatisierung, Demetaphorisierung, Dephraseologisierung etc.). "Ungegenständlichkeit" (etwa in der abstrakten Kunst, russ. *bespredmetnost'*) und "Verdinglichung" (in der konkreten Kunst oder "Großen Realistik" Kandinskijs etwa, russ. *oveščestvenia*) sind fundamentale Akte der Restitution der primären Zeichenprozesse durch Reduktion der sekundären (und tertiären). Dies entspricht auch der Rehabilitierung der "Primärakte"¹⁷ (Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung) gegenüber den "Sekundärakten" der perspektivierten bewußten Rede in der Sprachtheorie Freuds.

Der unmittelbare Dingbezug - das gilt für das mythopoetische Modell des Symbolismus¹⁸ ebenso wie für das technopoetische der nachsymbolistischen Avantgarde - kann nur durch eine "Entlexikalisierung" und "Entterminologisierung" der "gegenständlichen Sprache" wieder angeknüpft werden. Als erste Stufe dieses Vordringens zur archaisch-unbewußten Ur-Bedeutung bzw. zur vorkulturellen Ausgangsbedeutung des Wortes ist die direkte Verkörperung einer Bedeutung durch die konkrete Dinglichkeit des verbalen Zeichenträgers (Konzeption der "Lautsemantik"¹⁹ und allgemein der Onomatopoesie); als zweite Stufe kann die Etablierung einer "poetischen Morphologie"²⁰ gelten, die jenseits der Funktion des Morphems als Element der Wortbildung diesem eine eigene Bedeutungskategorie zuordnet. Die Reduktion einer lexikalisch-referentiellen Lexembedeutung auf die morphologische bildet den Ausgangspunkt für jenen semantischen "Regreß", den Ja-

kobson im Rahmen seiner Realisierungstheorie als "poetische Etymologie" bzw. als Akt der "Etymologisierung" ²¹ bezeichnet. Wesentlich für diese "Rückgriffe" in die Bedeutungs-genese eines Lexems oder Idioms ist der Umstand, daß die so gewonnenen (konkret-dinglichen) Ausgangsbedeutungen nicht (immer) das Produkt einer sprachhistorisch korrekten Herleitung darstellen müssen; im Gegenteil geht es primär um den spannungsreichen Kontrast zwischen ursprünglicher und "verschobener" Bedeutung. Dies gilt im übrigen auch für das "etymologische" Argumentieren im philosophischen (oder auch essayistischen) Sprachdenken (etwa in Heideggers "Begriffspoese"), das ja auch mit terminologischen Kalauern arbeitet und den lexeminternen Bedeutungswandel als Sinnkonstitution interpretiert ("Kunst" kommt von "Können", "Begriff" von "Begreifen", "Psyche" von "psychrós" etc.).

Mit dem "Wörtlichnehmen", der etymologischen Re-generierung und der ikonisch-onomatopoetischen "Verdinglichung" des signatum im signans geht ganz allgemein ein S p r a c h r e a l i s - m u s ²² einher, der sich auf alle (usuellen und potentiellen oder okkasionellen) Ausdrücke erstreckt, also auch auf jene, die üblicherweise in der Alltagssprache als rein konventionelle Zeichen gelten. In der Wortkunst (ebenso wie im Diskurs des Analysanten oder im Traum) wirkt das Prinzip der Realisierung, des "Real-Nehmens" total auf allen Ebenen des sprachlichen Ausdrucks. "Real" kann ich aber einen sprachlichen Ausdruck nur nehmen oder plausibel machen, wenn ich ihn - gleichsam argumentativ oder explikativ - zu einer (auch noch so minimalen) "Handlung" entwickle, den verbalen Ausdruck (die Ausgangsfigur- oder Formel) zu einer textuellen A u s s a g e , zu einem Subjekt mit Aktanten und Prädikationen e n t f a l t e . Diese A m p l i f i z i e r u n g der Ausgangsformel erfolgt prinzipiell auf zwei Ebenen: Während in der zu entfaltenden Figur in der Redepraxis die übertragene Bedeutungsfunktion (konventionalisierte, lexikalisierte, idiomatisierte Funktion) die direkte Bedeutungsfunktion gleichsam verdeckt und unsichtbar macht (auf jeden Fall aber dominiert), wird im Subjekt, das aus dieser Ausgangsformel entfaltet ist, die direkte, konkret-dingliche Bedeutung dominant gesetzt und zu einer Handlung entwickelt, die den Anspruch erhebt, sich im Rahmen des kausal-empirischen Wahr-

scheinlichkeits- und Wirklichkeitsmodells (der jeweiligen Periode) zu bewegen. Eben dieses Modell ist es aber, in dessen Kontext bisher die Übertragene Bedeutungsfunktion integriert war. Der Effekt dieser Umkehrung besteht also unter anderem darin, daß nunmehr im realisierten Sujet (etwa in einer perspektivierten narratio einer Anekdote) nicht nur der abgeleitete Charakter der Übertragenen Bedeutung bewußt und reflektierbar wird (das auch), sondern so empfunden werden kann, als ob es sich dabei um eine sekundäre Konnotation handeln würde. Dieses "als ob" ist von entscheidender Bedeutung für die Dekodierung von Realisierungen und Entfaltungen, da der noetische und ästhetische Effekt nur dann garantiert ist, wenn der **A b u s u s**, der gleichsam spielerisch-tentative Charakter einer Narrativierung und Perspektivierung von Ausgangsformeln, die dem ungegenständlichen, unperspektivischen, vorkulturellen, unbewußten Sprachdenken entstammen, bewußt wird.²³

Wenn ich also die Figur "dieses Haus hat blinde Fenster" realisiere, d.h. die Übertragen-metonymische Bedeutungsfunktion, die der Ausdruck in der Alltagssprache (als Idiom) hat, auf die direkte Bedeutung reduzieren will, dann muß ich eine amplifizierende Erweiterung des Ausdrucks vornehmen, etwa indem ich ergänze: "Dieses Haus hat blinde Fenster" - "man hat ihm die Augen ausgestochen"; oder in eine andere Richtung der Entfaltung: "Dieses Haus hat blinde Fenster" - "und taube Türen". Der Ausdruck "blinde Fenster" funktioniert in der Alltagssprache normalerweise nicht als Metapher (als Produkt einer animistischen Verschiebung zwischen den Kategorien Belebt-Unbelebt), sondern als Metonymie, als Synonym für "schmutzige", "undurchsichtige Fenster". Es wird also nicht nur die Metonymie "remetaphorisiert" (Fenster = Augen des Hauses etc.), es wird auch die ursprüngliche Metapher "beim Wort genommen", also nicht als Figur bzw. als Vergleich oder Substitution aufgefaßt, sondern als "reale" Gegebenheit. Man könnte hier die **f i k t i v e** Natur der figurativen, denkbaren Vergleichsfunktion der **i m a g i n a t i v e n**²⁴ Natur des "real" genommenen Ausdrucks gegenüberstellen. Imaginatives Vorstellen verfügt in diesem Sinne (als vor- oder unbewußtes für Wahr- und Wirklich-Halten) über einen ganz anderen Status als jene Fiktivität, die das bewußte Denken und die konventionelle Kommunikation einem Vergleich oder einer Substitution zuessen. Im Rahmen der Imagination (und diese beherrscht ja das Sprachdenken der Wortkunst) erscheint die Substitution von "schmutzig" durch "blind" und darüber hinaus von "Fenster" durch "Auge" und "Haus" durch "Lebewesen" als Realität (das Haus i s t blind - ohne den Index der "Anführungszeichen"); im Rahmen der

Fiktionalität) des bewußten Denkens (nicht in sondern mit der Sprache) ist die "Blindheit" der Fenster Ausdruck einer Modalität und nicht Realität.

In der Konzeption der Realisierung steckt also zweierlei:

1. Das Postulat eines "Sprachrealismus" gegen einen nominalistischen "Sachrealismus", 2. aber auch eine ganz bestimmte konstruktiv-generative Vorstellung²⁵ von der Erzeugung bzw. Ableitung von Texten aus Wörtern oder umgekehrt von der Transformation der Wortbildung zur Satz- und Textbildung, von der paradigmatischen (simultanen) Opposition innerhalb einer Ausgangsfigur zur syntagmatischen (sukzessiven) Entfaltung zum Sujet. Beide Aspekte werden dadurch verbunden, daß im "Sprachrealismus" (also im archaisch-mythischen, imaginativen Sprachdenken) der im kausal-empirischen, rezenten Denken metonymisch funktionierende Akt des Vergleichens und Substituierens (der Verdichtung und Verschiebung, der Metaphorisierung und Symbolisierung) als tatsächliche "Verwandlung" bzw. "Verwandeltheit" angesehen wird. Daher verwendet auch Jakobson den Terminus "Metamorphose" synonym mit "Entfaltung" vor allem dort, wo semantische Oppositionen aktantialisiert und personifiziert werden.

Die in der Ausgangsfigur *s i m u l t a n* koexistierenden semantischen Positionen und Relationen werden zur *S u k z e s s i v i t ä t* gezwungen; dadurch wird auch die "Räumlichkeit" und das Prinzip der Kontiguität, die im Sprachdenken vorherrschend, "verzeitlicht" und in eine sujetlogische Sequenz umgeformt. Dieser "Entfaltungstyp" der Textgenerierung ist sicherlich nicht nur strukturell sondern auch (bewußtseins)genetisch der primäre und archaische.

Während also die "Bildhaftigkeit" (russ. *izobrazitel'nost'*) der Ausgangsfigur die gleichzeitige Denkbarkeit positiv oder negativ parallel gesetzter Seme ermöglicht, zwingt alleine schon die mediale Konstitution verbalen Artikulierens dazu, Opposition und Parallelität im Nacheinander der *W i e d e r h o l u n g*²⁶ abfolgen zu lassen. Diese sukzessive Äquivalenz zwingt die ursprüngliche Konfiguration von Bedeutungseinheiten in eine *t e m p o r a l e* Sequenz, das Vorher und Nachher suggeriert eine Kette von Ursache und Wirkung, eine Wandlung von einem Ausgangs- in einen Endstatus. In der Realisierung im Rahmen der Wortkunst bleibt aber diese syntagmatische Konsequenz

durch die ursprünglich imaginativ-simultane Konfiguration determiniert. Eben diese Tatsache hat Jakobson zu jenem Äquivalenzprinzip verallgemeinert, dem zufolge "die poetische Funktion" (wie sie in der Wortkunst dominiert) "das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion [Paradigmatik] auf jene der Kombination [Syntagmatik] überträgt". Eingeschränkt auf das Realisierungsprinzip handelt es sich bei dieser "Übertragung" (also einer allgemeinen Transposition von Gesetzmäßigkeiten) eher um eine Projektion (Ausgangsfigur in ihrer Kontiguität → entfalteter Text und seine Syntagmatik) bzw. eine Ableitung. (nach dem Prinzip variativer "Ableitungsregeln"; vgl. in der Musik einen analogen Vorgang in den "Variationen auf ein Thema von..").

Abfolge und Sujetlogik entfalteter Figuren orientieren sich nicht auf ein außersprachliches Wahrscheinlichkeitsmodell der Wirklichkeit (fiktional repräsentiert in den narrativ-rhetorischen Texten als Perspektivierung der gesamten Referenz), das entfaltete Sujet bleibt (im Rahmen der Wortkunst) an die semantische Ausgangskonfiguration gebunden. Das "Sprachdenken" (russ. *jazykove myšlenie*)²⁷ formt "sprachliche" in "reale Fakten" um;²⁸ dieser von Freud am unbewußten Denken beobachtete Vorgang ist linguistisch nur durch ein Homologsetzen der wortgenerativen mit den textgenerativen Prozessen möglich, d.h. "morphologische Ableitungsregeln" werden als Paregmenon,²⁹ semantische Verschiebungs- und Verdichtungsregeln als Metonymien und Metaphern realisiert, wobei die Sememe der verbalen Ausgangsfiguren als Motiv(em)e der Entfaltungssujets figurieren, während die Funktion der Morpheme (als grammatikalisch-paradigmatische Regulatoren) zur Korrelation der motivischen Sequenzen im Text dient.

Die Frage, ob diese für viele heutige Linguisten gewiß sehr provokante Vorstellung einer Transformation von Wortbildungsregeln in Satz- und Textbildungsregeln akzeptabel oder überhaupt nur diskussionswürdig ist, muß ich hier offenlassen. Tatsache ist, daß die Konzeption der Realisierung und Entfaltung eine solche Transformation suggeriert. Die Suche nach dem "missing link" zwischen Wort und Mythos bzw. Dichtung, Lexem und Text gehört gewiß zu den zentralen Mythen, welche die Dichtung von

sich selbst gemacht hat. Diesen Umstand dokumentiert alleine schon die in vielen Sprachen geläufige Gleichsetzung von "Wort" und "Rede" (oder "Text" bzw. "Gattung": man denke an das griechische *λόγος*, das z.T. dem mittelalterlich-russischen "slovo" entspricht). Diese uralte Identifizierung von Wort und Rede ist ja nicht nur eine synekdochisch-metonymische Konvention, deren semantische Struktur im Übrigen mit jener der Ein- und Entfaltungsprozesse vergleichbar ist (*pars* → *totum*, *totum* → *pars*), sie steht auch am Ursprung der modernen Sprachforschung (vor allem seit Humboldt und in seiner Nachfolge in Rußland seit A. Potebnja und A. Veselovskij, den Vorläufern Jakobsons und Tynjanovs): nämlich Wort- und Textanalyse, Linguistik und Poetik bzw. Literaturwissenschaft als Aspekte ein- und derselben Wissenschaft anzusehen.³⁰

Die Auffassung, daß auf allen Ebenen des sprachlichen Ausdrucks *h o m o l o g e* Regeln der Kombination gelten, die sich jeweils nur durch den unterschiedlichen Komplexitätsgrad ihrer sprachlichen "Objekte" unterscheiden (d.h. Kombination von Morphemen oder von syntagmatischen Einheiten), ist für die Poetik der Moderne typisch. Aus der Sicht des (künstlerischen) Sprachdenkens wird diese Homologie jedoch als *A n a l o g i e*, als ein tatsächliches "Generieren" im *g e n e t i s c h e n* Sinne verstanden, wobei das Wort als "Same" (biogenetisches Modell) immer neue Texte "gebiert", die selbst wieder immer neue "Wort-Samen" (ein uralter poetologischer *Topos*) tragen.

Verallgemeinernd kann man sagen, daß aus der Sicht des kreativen Sprachdenkens - anders als im wissenschaftlichen Modelldenken - alle generativen Prozesse (oder Transformationen im Sinne der TG oder einer generativen Poetik) als Entfaltungen und Metamorphosen genetisch-organisch gedeutet werden. Die Linguisten selbst haben zweifellos größte Mühe (auch wenn sie das nach außen verschweigen mögen), sich gegen diese "genetischen Anfälle" zu wehren, die aus ihrem eigenen unbewußten Sprachdenken stammen.³¹ Solche "Verdrängungsakte" soll und kann sich die Literaturwissenschaft nicht leisten, die ja jene Denkstrukturen, die sie zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht (nämlich das "künstlerische Denken", russ. *chudožestvennoe myšlenie*), teilweise auch zur *M e t h o d e* ihrer Analyse erheben muß,

sofern sie sich selbst als integralen Bestandteil eines umfassenden "ästhetischen Prozesses" im Rahmen einer Kultur versteht.

In der Wortkunst werden - nach dem Modell der Realisierung - jene Primärakte (Verdichtung, Verschiebung, Parallelismus, Wiederholung, Symbolisierung), die Worte (nicht Wörter!) und Figuren bilden, auf die Ebene der Sujet- und Texterzeugung übertragen, wo normalerweise "Sekundärprozesse" vorherrschen: Während auf der Wortebene als Objekte der Primärakte Phoneme, Morpheme und ihre semantischen Äquivalente fungieren, die durch Wiederholung, Reduplikation, Inversion, Substitution etc. variativ kombiniert und gereiht werden, hat sich auf der Text- und Sujetebene die Nullstufe der Dekodierung auf die komplexere Ebene der Kombination von referentiell thematisierten Motiven zu syntagmatischen Komplexen eines Sujets verlagert (motivischer Parallelismus, Inversion, "Hysteron-Proteron", "Stufung", Verflechtung, Leitmotivik etc.).

Im Gegensatz zum perspektivierten (narrativen) Sujet (Diskurs) und seiner Lektüre, die sich auf dem Niveau der komplexen motivischen Segmente (und ihrer globalen Referenz auf ein fiktional zu ergänzendes Wirklichkeitsmodell) fortbewegt, verlagert sich das Niveau der Dekodierung bei der Lektüre des realisierten, entfalteten Sujets gleichsam "zurück" auf die Wortebene und darüber hinaus in den Bereich der Wort- und Figurenbildung. Dieses "Unterlaufen" einer referentiellen Lektüre von Lexemkomplexen als Motive, die als ganzes jeweils ein thematisches Paradigma (oder ein ikonographisches in der bildenden Kunst) denotieren (Referenz der Motive des Sujets eines narrativen oder rhetorischen Diskurses auf die thematischen Einheiten einer "fabula" und ihrer Paradigmatik), diese Lektüre des Realisierungstextes könnte man auch als ein "umgekehrtes", analytisches Lesen bezeichnen, das jener "freischwebenden Aufmerksamkeit" verwandt ist, mit der ein Analytiker die Rede seines Analysanden auf ihre latenten Ur-Sachen in der Sprache des Unbewußten "zurückliest".³² Auch ihm geht es um die Zurückführung ("Reduktion" im hier gemeinten Sinne) des Textes (der "Textoberfläche", des "manifesten Textes") auf jene Schlüssel- und Wurzelworte, aus denen er entfaltet ist und über die sich eine trügerische Narrativisierung und Perspektivierung (als Träger eine "sekundären" und

"tertiären" Motivation bzw. Symbolisierung) lagern, die es reaktiv aufzulösen gilt. Denselben Vorgang beobachten wir bei der Traumdeutung, wenn der narrativ verschlüsselte und mit einer bewußten Perspektivierung ausgestattete manifeste Traumtext (Freud spricht von "Trauminhalt") auf jenen latenten zurückgeführt wird, der als Ausgangsfigur im Rahmen des unbewußten Sprachdenkens (im imaginativen Raum) als simultane Konfiguration von Traumsymbolen aufscheint.

Bei einer Verlagerung der Nullstufe³³ (oder des "Ausgangsniveaus") der (De-)Kodierung von der Motiv- auf die Lexem- und Morphemebene (und darüber hinaus auf die phonetische, rhythmisch-prosodische Struktur) verändert sich die Referenzfunktion der verbalen Ausdrücke grundsätzlich: Während in der Wortkunst die Isolation der einzelnen Morpheme innerhalb der Lexemgrenzen (morphologische Paradigmatisierung) neue semantische Zuordnungen (neue Archiseme) und damit eine autonome imaginative "Welt" etabliert, werden im perspektivierten Erzählen und Reden zwischen den Lexemen bzw. Motiven neue Kombinationen gesucht, wobei die einzelnen Wörter nur als metonymische "partes pro totum" (als Synekdochen) fungieren und das "totum" jenes Wirklichkeitsmodells repräsentiert, das perspektivisch fingiert wird.

Die Transformation Wort → Text bzw. Ausgangsformel → Sujetrealisierung vollzieht sich in mehr oder weniger Zwischenstufen bzw. Entfaltungsstadien - je nach dem Komplexitätsgrad der Ausgangsfigur oder des "Realisates" selbst: Dabei muß immer im Auge behalten werden, daß komplexe Realisate im allgemeinen das Produkt einer ganzen Kette von Realisierungen (von Realisierungen etc.) darstellen, die selbst wieder auf sehr unterschiedliche Weise mit heterogenen Funktionen der Textgenerierung (Perspektivierung, Stilisierung, Parodisierung, Dialogisierung etc.) korreliert sein können. Ich kann in dieser Darstellung eine idealtypische Hierarchie dieser Entfaltungsstadien und der erwähnten Korrelationen mit heterogenen Textgenerierungen nur andeuten. Es ist jedenfalls eine ganze Hierarchie einander jeweils implizierender Texttypen bzw. Gattungen denkbar, die - je nach dem System ihres Auftretens bzw. ihrer konkreten Performanz in einer bestimmten Periode und einem gegebenen kommunikativen Raum -

als Ausgangs- oder Endgenres (von Realisierungsprozessen) gelten können.

Am Anfang der Entfaltungsskala stehen jene reinen Wortkunsttexte, die das nicht weiter abgeleitete Produkt eines "Kalauer und/oder einer semantischen Figur darstellen, wobei das Sujet des Realisates die in ihm ansatzweise wirksamen Gesetzmäßigkeiten der Narrativierung und (rhetorischen) Stilisierung funktional dominiert und damit unterordnend umfunktioniert, deformiert. Als "Endgenres" präsentiert und aufgefaßt gehören solche Kurztexte dem in jeder Sprache reich entwickelten System der "Parömiologie" an, d.h. den sog. "kleinen Formen" (Idiom, Wendung, Sprichwort, Anekdote, Rätsel, Mythem etc.).³⁴ Diese Endgenres können dann in weiteren Entfaltungsstadien wieder zu Ausgangsgenres komplexerer narrativer oder lyrischer Texte angesetzt werden.

Parallel zu dieser außer- und vorkünstlerischen "Parömiologie" entwickeln sich aber auch innerhalb der Literatur Wortkunsttexte, die auf freie Weise das unerschöpfliche Potential von Kalauern (bzw. Paronomasien, Anagrammen usw.) und semantischen Figuren realisieren und die so gewonnenen Realisate zu immer neuen Motivreihen verflechten. Dergestalt bildet sich neben der in der Umgangssprache, Folklore, in Sozio- und Dialekten kanonisierten "Parömiologie" eine rein poetisch-künstlerische, gleichsam "idiolektale", okkasionele "Parömiologie" heraus (gesammelt im Kulturgedächtnis als "Zitatenschatz" und Allusionsvorrat), die aus der Sicht der konventionellen Idiomatik, Phraseologie und "Anekdotik" einen primär k a t a c h r e t i s c h e n , abusuellen Charakter annimmt.³⁵

Das Prinzip der Entfaltung³⁶ verbaler Ausgangsfiguren zu phraseologischen Mikrosujets³⁷ (Redewendungen, Sprichwörter, Sprüche, Wortwitze etc.) und im weiteren zu rhetorischen bzw. narrativen Kurzgattungen (Anekdote, Fabel, Novelle, Märchen etc.) basiert auf der Transformation von semantischen Oppositionen und Konfigurationen der Ausgangsfigur zu Interaktionen von Aktanten, d.h. zur A k t a n t i a l i s i e r u n g³⁸ von semantischen Relationen. Die Polysemie der Ausgangsfigur wird als "gestufter Prozeß" realisiert, als eine zentrifugale oder zentripetale Motivreihe, wobei der endgültigen "Auflösung" des

in der Ausgangsfigur immanenten Widerspruchs immer neue Widerstände, Aberrationen, Irrtümer, Täuschungen usw. entgegenwirken. Diese Widerstände (oder ihr Gegenteil: diese abkürzenden oder unterstützenden Motive) können ebenso aktantialisiert, personifiziert sein, etwa als Antagonisten (oder "Helfer"), die den Protagonisten entgegenwirken oder unterstützten. Die zu Motiven entfalteten semantischen Einheiten einer Ausgangsfigur können also entweder als "Objekte" (Gegenstände) oder belebte "Subjekte" (Tiere, Menschen, überirdische Wesen) passiv oder aktiv sein.

Die *A m p l i f i z i e r u n g* einer Ausgangsfigur zu Mikrosujets und Kurzgattungen kann aber nicht nur durch eine immer weiterführende Einfuhr von "Widerständen" ("Bremsung" und Hinauszögern der finalen Neutralisierung) erreicht werden, sondern auch durch die Verflechtung zweier oder mehrere Ausgangsfiguren miteinander. Diese "multiple Entfaltung" tritt nicht nur häufiger auf als die lineare Realisierung einer einzigen Ausgangsfigur, sie kann auch mit Motiven kombiniert oder kontaminiert werden, die nicht (oder nur sehr entfernt) das Produkt einer Realisierung darstellen. Es können das durchaus auch Motive sein, die nicht unmittelbar dem Zweck dienen, am Prozeß der Entfaltung mitzuwirken, d.h. als Bestandteile eines fiktionalen Wirklichkeitsmodells die aus der Sprachwirklichkeit der Ausgangsfigur entfalteten Motive pragmatisch zu "rechtfertigen", ihnen gleichsam einen "realistischen Rahmen" zu verleihen.

Die Kombination beider Motivtypen (also der "verbalen Motive" und der narrativ-fiktionalen Motive) zu komplexen Sujets ist deshalb so schwer zu analysieren, weil es in der Regel im Verlauf eines solchen Textes zu einer wechselnden Dominantenbildung kommt, d.h. bestimmte Passagen sind unter dem Schlüssel des Sprachdenkens zu lesen, andere unter den Vorzeichen der Narrativisierung (oder anderer Textfunktionen).

*P e r s o n i f i z i e r u n g*³⁹ (russ. *personifikacija*) als elaborierteste Form der Aktantialisierung semantischer Figuren wurzelt in der mythisch-magischen "Übertragung" ("Projektion") von Merkmalen der Belebtheit bzw. Beseeltheit auf unbelebte Lebewesen oder physische Objekte und darüber hinaus auf abstrakte Phänomene und Situationen - bis hin zu abstrakt-theo-

retischen Begriffen, Konzeptionen, Modellen und Kodes. Im ersten Fall könnte man von *Heterorealisation* (thematizierter "Realia"), im zweiten Fall von *Autorealisation* (thematizierter oder indizierter Strukturmerkmale bzw. Koderegeln) sprechen.⁴⁰ Vielfach treten beide Realisierungstypen kombiniert auf; die Ausgangsfigur stellt dann eine semantische Verschiebung bzw. Übertragung zwischen einer konkret-dinglichen und einer abstrakt-(kunst-)theoretischen Ordnung dar. Hier tritt dann der Dichter selbst als Personifizierung von Dichtung bzw. eines bestimmten poetologischen Modells, das im Text selbst entfaltet wird, in Aktion.

So können etwa autoreflexive Aussagen, die in (außer-künstlerischen) theoretischen Diskursen (vor-)formuliert sind, in den Text als *Ausgangsmodelle* eingehen, deren Hauptmerkmale (theoretische "Schlüsselbegriffe", Postulate, Lösungen) - die schon im abstrakten Diskurs häufig als *Begriffsmetaphern* verbalisiert sind - nun als *Sachmetaphern* realisiert ("verdinglicht") und mit anderen poetischen Motiven verflochten werden. Man denke etwa an die futuristischen Begriffsmetaphern "Dingbelebung", "Auferweckung des Wortes" (und der "Dinge") "von den Toten" oder "Aufstand der Dinge" (russ. *oživlenie, voskresenie, vosstanie veščej, slov*), die jenes Verfahren (und seinen theoretischen Hintergrund) thematisieren, das den Text selbst (in dem von ihm die Rede ist) konstituiert und strukturiert. Auf diese Weise werden in der Tat die poetischen Verfahren (russ. *priemy*) zu den wahren "Helden" der Literatur(wissenschaft) personifiziert.

Gerade die figürliche Ausdrucksweise der theoretischen Diskurse der Dichter selbst (etwa der Futuristen oder der vorhergehenden Symbolistengeneration in Rußland) schuf einen reichen Vorrat an theoretisch-abstrakten Ausgangsfiguren, die in den poetischen Text konstruktiv entfaltet werden konnten: Der poetische Text ist die mehr oder weniger explizite (Auto-)Realisierung seines Modells, in manchen Fällen haben wir regelrechte "literaturtheoretische Parabeln" vor uns, deren "fabula" als bloßer Vorwand zur Entwicklung der konzeptuellen Ausgangsfigur dient.

Eine der zentralen kunsttheoretischen "Metaphern" der Mo-

derne, die wechselweise Substitution der Kategorien 'Kunst' (bzw. 'Kunsttheorie') und 'Leben' (bzw. 'Realität' als "Realisierung" der Kunst und ihres Modells), bildet die Ausgangsfigur jener "poetologischen" Gedichte, Poeme und Parabeln, die für die autoreflexive Selbstdarstellung jeder Kunst und Kultur von größter Bedeutung sind. Besonders eindrucksvoll sind jene "poetologischen (Auto-)Realisierungen", deren Kern- und Ausgangsfigur vom Prozeß der Realisierungselbst gebildet wird (also die oben erwähnte Korrelativität von "Wort" und "Ding", Semiose und Desemiose, Abstrahierung und Konkretisierung, Mittel- und Unmittelbarkeit usw.).

Eine weitere, im übrigen uralte sprachtheoretische Problematik, die Differenzierung von *N a m e*⁴² und verbaler Bezeichnung, Nomination und Denotation, kann zum Ausgangspunkt von Realisierungs- und Personifizierungsakten werden, die typisch für die moderne Wortkunst sind. Im mythopoetischen Sprachdenken wird die konventionelle Indexfunktion des Namens (und die daraus folgende völlige Austauschbarkeit und Beliebigkeit der Nomination) ersetzt durch die Semantisierung und ikonisch-onomatopoetische Funktionalisierung von Namen. Man begnügte sich aber nicht mit der grotesk-komischen Funktion des "sprechenden Namens", sondern totalisierte dieses Verfahren (und seine grotesk-karnevalistische Tradition) zu der im mythopoetischen Sprachdenken wurzelnden Auffassung aller Ding- und Personenbezeichnungen als (ikonische) Namen. Die Auffassung einer Dingbezeichnung als Ding-Name verleiht dem sonst als unbelebter "Gegenstand" behandelten Objekt einen "beseelten", ja personalen Status, wogegen durch die Verdinglichung der Personennamen (ihre imaginative Konkretisierung) die Bezeichnung beseelter Subjekte gleichsam zu "Personifizierungen" verbaler Figuren umgedeutet wurde. Im Extremfall entpuppt sich dann der literarische "Held" als eine bloße Realisierung bzw. Personifizierung seines Namens, der ihm "zum Schicksal" wird, der sein Geschick "in nuce" vorprogrammiert.

So gesehen dient der Name in der Wortkunst nicht alleine der Semantisierung gestisch-habitueller Merkmale (seines Trägers), die in der Lautsymbolik (bzw. Lautsemantik) eines Wortes repräsentiert sind (*Akakiĭ Akakeviĭĭ, Lolita, Čičikov, Faust; Gogoľ*, *Puškĭn, Kruĭčenyeh* etc.), es herrscht im Sprachdenken

überhaupt die Tendenz vor, a l l e verbalen Bezeichnungen als "Namen" aufzufassen. Von hier ist nur noch ein kleiner Schritt zu der archaischen Auffassung (etwa Chlebnikovs), daß es so etwas wie eine "Ding-Sprache" gäbe, daß die Dinge also gleichsam mit ihren "Namen", die ihnen wesensmäßig eigen sind, miteinander kommunizieren, ohne dabei O b j e k t e der Bezeichnung durch den Sprechenden Menschen zu sein: Nicht der Mensch gibt den "Dingen" ihre Namen, sondern der Sprachschöpfer e n t d e c k t die wahren Namen der Dinge, indem er ihrem "Gespräch", das sie unentwegt miteinander führen, lauscht.

Ausgehend von diesen gleichsam in der "Natur" aufgefundenen Urworten bzw. Urnamen "entfaltet" der Dichter-Demiurg eine "Sprachwirklichkeit", die er der Sprachkonvention und ihrer kulturbedingten "Gegenständlichkeit" entgegensetzt. Daher die Überzeugung des mythopoetischen Dichters, mit der sprachlichen Bezeichnung auch gleich das Wesen und die energetische Wirksamkeit der geschaffenen Dingwelt zu vermitteln, ja mit der Sprache (oder genauer: in ihr) zu "handeln". Daher ist es nur konsequent, wenn ihm die "Worte" als "Taten" gelten.⁴³

Während Realisierung das zentrale textgenerative Prinzip der Wortkunst darstellt und in ihrem Rahmen alle anderen, ebenso vorhandenen Textverfahren konstruktiv unterordnet, kann sie auch innerhalb narrativer oder rhetorischer Texttypen auftreten, wo sie freilich ihrerseits dominiert wird durch die hier herrschenden Prinzipien der Perspektivierung, Stilisierung und Sujetlogik (bzw. rhetorischen Syllogistik); sie bildet so etwas wie die "verdrängte", imaginative Basis des primär narrativen Textes.⁴⁴

Entfaltungen zu narrativen bzw. rhetorischen Texten nehmen ihren Ursprung in parömiologischen Ausgangsgenres, die selbst schon das Produkt eines ersten Realisierungsaktes darstellen und Ansätze zu einer Aktantialisierung der verbalen Ausgangsfigur zeigen. Die solchermaßen entfalteteten Motive gehorchen aber - anders als in der Wortkunst - primär jenen motivatorischen Verknüpfungen, die durch die immanente Sujetlogik und die Fiktionalisierung eines Wirklichkeitsmodells durch Perspektivierung determiniert werden.

Der narrative Held⁴⁵ ist nicht eine bloße "Personifizierung"

der Aspekte verbaler Figuren (also gleichsam das Produkt eines ihn generierenden Sprachdenkens), er ist vielmehr selbst der Rede mächtig, die ihn (durch Autostilisierung) ebenso repräsentiert (also fiktional "vergegenwärtigt") wie sie seinen Blickpunkt bzw. den mit ihm assoziierten Wirklichkeitsausschnitt nachvollziehbar macht. Ein zu starkes Vordringen der Realisierungsprozesse in der narrativen Rede kann durch einen reduzierten Bewußtseinszustand (Naivität, Senilität, Trunkenheit, innere Rede allgemein, Halluzination, Traum, Bewußtseinsstrom) "motiviert" werden; wo diese Motivierung nachläßt, der Erzählaspekt dezentriert und aperspektivisch zerlegt wird, kommt es automatisch zu einer Verlagerung der gesamten Textkonstitution in Richtung Wortkunst und Sprachdenken.

Die Entwicklung der Erzählkunst im 19. Jahrhundert, vor allem im psychologischen Realismus und Naturalismus, zeigt ganz deutlich die Tendenz, den Realisierungstyp mit der "inneren Rede" (des Helden bzw. Erzählers) und seinem unbewußten Sprachdenken zu identifizieren, während die Außendarstellung (und damit auch der motivatorische Rahmen für die Präsentation der "entfalteten Rede") durch den Typ des perspektivierten Erzählens garantiert ist. In dem Maße, als allmählich die Außendarstellung und damit die Motivationszusammenhänge der Motive immer mehr von der inneren, psychischen Entwicklung des Helden abhängig gemacht wurden, im selben Maße konnte die perspektivische Rechtfertigung der "inneren Rede" immer mehr in den Hintergrund treten und schließlich ganz wegfallen. Dieser Prozeß kann auch innerhalb des Erzähltextes schrittweise und mit wechselnder Intensität ablaufen, sodaß etwa eine perspektivische Motivation in der Exposition in den Finalpassagen wieder aufgenommen wird (Kapitel- oder Textende) und auf diese Weise den bloß "formalen" Rahmen für die "Entfaltungspoetik" darstellt.⁴⁶

Welches System jeweils als das dominierende anzusehen ist, kann gerade in der modernen Prosa durchaus nicht immer ausschließlich textimmanent erschlossen werden. Schon im Symbolismus, vollends dann in der futuristischen Avantgarde, war die klassische Unterscheidung in Lyrik und Prosa unbrauchbar geworden, man denke etwa an solche Werke wie den "Ulysses" von J. Joyce oder A. Belyjs "Peterburg", denen man mit den Begriffen

"lyrische Prosa" ebensowenig gerecht wird wie mit "prosaischer Lyrik".⁴⁷ Die Entscheidung wird jedenfalls auch von der periodenspezifischen "Lektüre" abhängen, ob man einen Text primär unter dem Schlüssel einer realisierenden und narrativisierenden Kodierung liest oder aber ob beide Schlüssel "oszillierend" oder jedenfalls alternierend funktionieren.

Der bewußte (narrative oder rhetorische) Diskurs projiziert willkürliche Zeichen willentlich auf ein von außen kommendes (auferlegtes) Realitätsmodell; der unbewußte Text ist dagegen Ausdruck (und psychologisches Symptom) unwillkürlicher Prozesse der Semiose, deren (der bewußten Absicht entzogene) Selbstentschlüsselung erst durch eine sekundäre Sinnggebung, die einem interpretierenden Bewußtsein (und darüber hinaus dem kulturellen Über-Ich) entstammt, auf eine außersprachliche Realität bezogen werden kann.⁴⁸

Realisierung im Rahmen des bewußten Redens, Entfaltung der parämiologischen Gattungen, die neben anderen das "Unbewußte" einer Kultur bilden, zu narrativen Texten, bedeutet immer eine "Vergegenwärtigung" imaginativer Ordnungen, deren archaisch-mythischer Charakter mit dem Kode des jeweils geltenden Wahrscheinlichkeitsmodells der Epoche als "Phantastik" dargestellt wird. Wenn also in der "unbewußten Rede" des Traums der "Optativ zum Präsens" gemacht wird (Freud),⁴⁹ so meint "Präsens" hier nicht sosehr eine Zeitstufe, sondern den Status des hic et nunc, der ein imaginatives Wunsch-Bild zu einer Handlung entfaltet, deren "reale" Unmöglichkeit bzw. rationale, kausal-empirische Unwahrscheinlichkeit samt der Wirksamkeit des "Realitätszwanges" außer Kraft gesetzt ist. Perspektivisch nicht motivierte Sujetrealisierung im Rahmen von Erzähltexten wirkt notwendigerweise "defiktionalisierend" und erfüllt in modernen Texten damit eine der autoreflexiven Entblößung (der fiktionaufbauenden Verfahren) verwandte Aufgabe, während eine (perspektivisch) motivierende Fiktionalisierung von Sujetrealisierungen "desimaginierend" wirkt und damit die un(ter)bewußte Wunscherfüllung zu einer bloßen "Illusion" bzw. symbolischen Ersatzhandlung herabmindert.

Alle narrativ-rhetorischen Fiktionalisierungen imaginativer Realisierungen versuchen, das "Befremdende" entweder komisch-

ironisch aufzuheben, indem der scheinbar "formale" (d.h. verbal determinierte) Charakter der zum Sujet entfalteten semantischen Figur entblößt wird, was ja nur zu einer Affirmierung des "Realitätszwanges" und geltenden Wahrscheinlichkeitsmodells dienen kann. Gerade das Spiel mit mehreren Dekodierungstypen, die zwischen den beiden Polen des Sprach- und des Sachdenkens angesiedelt sind, macht jene "Vielschichtigkeit" der narrativen Sujets aus, die auf der Textebene die Entsprechung zur "Vieldeutigkeit", zur Polysemie der semantischen Figuren darstellt (russ. *mnogoznačnost'* + *mnogoplanovost'*). Damit erhält aber die lineare, teleologische Sujetlogik eine Dimension, die sonst im Sprachdenken der Wortkunst die simultane Korrelierbarkeit aller Bedeutungen mit allen bedingt. Diese der linearen Perspektivierung entgegenwirkende Vieldeutigkeit "semantisiert" gleichsam die Sujetstruktur zu einer enigmatischen Kombination, welche rebushhaft die Antwort auf jenes Rätsel ikonisiert, das in der Ausgangsfigur gestellt ist und das der rein sujetlogisch-narrativen Auflösung (syntagmatische "Neutralisierung") des exponierten Ausgangsproblems als Enthüllung des tieferliegenden "Geheimnisses" zu- oder gar übergeordnet wird.

Die *Entelechie* der Sujetlogik ist auf die finale Auflösung (russ. *razgadka*) eines Widerspruchs im Realitätsmodell, das fiktiv repräsentiert wird, ausgerichtet (ebenso wie die Syllogistik des rhetorischen Diskurses ihre Neutralisierung in der Lösung der hypothetischen Ausgangsfrage am Ende des Textes findet); dagegen regrediert die Sujetrealisierung auf eine Ausgangsformel, die den archetypischen, kulturtypischen oder mythopoetischen "Ursprung" der Sujetentfaltung bildet. Dieser Ursprung kann in jenen Gattungen, die den Entschlüsselungsprozeß selbst in den Mittelpunkt stellen (triviale "Sujetspannung" etwa des Abenteuer- oder Dedektivromans), auf einen bloßen "Vorwand" (russ. *povod*) der Sujetentfaltung und Motiveinfuhr reduziert sein und damit zu einer reinen "Konvention" (russ. *ušlovnost'*) literarisiert werden. In diesen (durchaus nicht seltenen) Fällen bleibt die Dekodierung der Sujetlogik - auch ohne Kenntnis der Ausgangsfigur und ihrer möglichen mythopoetischen u.a. Implikationen - durchaus intakt, wenn es sich auch um eine recht unvollkommene Lektüre des literarischen Textes handelt.

Die hier vorgeschlagene grundsätzliche Unterscheidung in zwei Realisierungstypen, also in eine "Kalauerrealisierung" (nach dem formalistischen Modell: Transformation eines "formalen Parallelismus" zu einem "inhaltlichen", "psychologischen Parallelismus") und die Realisierung einer semantischen Figur (Metapher, Metonymie, Oxymoron etc.), führt konsequenterweise auch zu einer Unterscheidung zweier Entfaltungstypen, die man - ausgehend von der Terminologie V.Šklovskijs - als "entfaltete Parallele" (*razvernutaĵa paralel'* = Sujettypp I) und als "Rätselfsujet" (*sfuĵet razgadka* = Sujettypp II) bezeichnen könnte.⁵⁰

Der Sujettypp I verharret im Rahmen der Wortkunst, d.h. es dominiert als konstruktives bzw. generatives Prinzip das Modell der Entfaltung über jenes der narrativ-perspektivischen "Entwicklung", wogegen der Sujettypp II - der im Übrigen die genetisch wie typologisch rezentere Form darstellt - die semantische Opposition bzw. Konfiguration der Ausgangsfigur. n a r - r a t i v i s i e r t , d.h. der Sujetlogik und Perspektivik (jedenfalls im Rahmen der Oberflächenstruktur des Textes) unterordnet.

In einem viel zu wenig beachteten Ansatz geht Šklovskij soweit, beide Realisierungs- und damit Sujettypen in eine konstruktive Hierarchie zu stellen, wenn er die Entfaltung der "metaphorischen Reihe" (also allgemeiner der semantischen Figur, des Typs I) als "Überbau" bzw. "Ableitung" jener "primären Reihe" versteht, die von der Kalauerrealisierung gebildet wird. Die "metaphorischen Reihen" (und ihre Entfaltungen) stellen gleichsam "Hängebrücken" zwischen den Sprach- und Sujetverfahren, der Wort- und Textebene dar. Erst diese "sekundären Reihen" (Figurenentfaltung) bilden den Ausgangspunkt für die Entwicklung "realer Reihen", die durch Sujetlogik und Perspektivierung fiktiv repräsentiert werden. Diese III. Ebene der Textentfaltung⁵¹ transformiert Wort- und Sujetrealisierung (also beide Sujettypen) zu einem narrativen Diskurs, in dessen Rahmen die imaginative und die fiktive Ordnung, die Sprach- und Sujetlogik, unbewußte und bewußte Rede stereoskop bzw. stereophon präsentiert und dadurch ä s t h e t i s i e r t sind, daß er sie ihres noetischen und ontologischen Totalitätsanspruchs entledigt. Diese relativierende Aufhebung beider Ansprüche kann durch autore-

flexive Kommentare thematisiert und durch die Indizierung der allgemeinen "Bedingtheit" (r. *uslovnost'*) beider Ausdrucks- und Denkstrukturen im Rahmen des künstlerischen Textes geleistet werden. Diese d r i t t e Position des reflektierenden Erzählers garantiert überhaupt erst in der narrativen Großform die Identität und Integrität der pro- und regressiven Bewußtseinsprozesse, des imaginativen (aufsteigenden) Gedächtnisses und des fiktiven (auf der syntagmatischen Zeitachse wandernden) Erinnerns, des archetypisch-mythopoetischen Entfaltens und des histori(ographi)schen Entwickelns. Diese integrierende III. Position kann aber auch - als Folge eines auf Desintegration, Depersonalisierung und Deperspektivierung (etwa in aperspektivisch-sujetlosen Gattungen) - wegfallen bzw. gar nicht erst angestrebt werden. Es fehlt dann aber auch die Möglichkeit, Realisierung und Perspektivierung als Teilsysteme eines Ganzen zu sehen, das erst den künstlerischen Text zu einem "Ebenbild" des Menschen macht, der ja auch erst in der Integration und permanenten "Umkodierung" (Vor- und Rückübersetzung) unbewußter, vorbewußter und bewußter Sphären seines Ich mit sich (und seinem Selbst) identisch wird.

Gerade die erwähnte wechselseitige Relativierung (Defunktionalisierung, Ästhetisierung, "Säkularisierung") der noetischen bzw. psychischen Funktionen, der jeweiligen Typen verbaler Erfahrung zu konstruktiven Prinzipien schafft die Voraussetzung für ihr künstlerisches Funktionieren ebenso wie die oben dargestellten Akte der De- und Resemlotisierung erst die "Bedingtheit" (den spielerischen Systemcharakter, russ. *uslovnost'*) der Kultur aufrechterhalten.

Der Sujettyp I ersetzt bzw. deformiert die psychologische ("innere") "Motivation" der Motivverknüpfung (und -Einfuhr) durch eine strukturelle ("äußere") "Motivierung" der syntagmatischen Kombinatorik (positiver/negativer Parallelismus, "Ge-stuftheit", Reduplizierung etc.); das Sujet i k o n s i e r t jenen Realisierungstyp I (Kalauer), der die Ausgangsfigur konstituiert. Im Rahmen oder vor dem Hintergrund einer elaborierten psychologischen Erzählkunst, die virtuos über die Verfahren der (zentral-)perspektivischen Raum- und Zeitsimulation verfügt, wirkt der extrem "formale" Charakter dieses Sujettyps besonders

provokant und erweckt nicht selten den Eindruck eines blind waltenden, paranoiden Wiederholungs- und Ähnlichkeitszwanges, der die Aktivitäten der Figuren und ihre Rede prägt. Auf diesen Marionetten- und Maskencharakter des geradezu "maschinell" ablaufenden Programms dieses Sujettyps (gerade im Kontext einer grotesk-karnevalischen Tradition) wurde vielfach hingewiesen.

Der Sujettyp II entfaltet eine semantische Figur, in der ein Element (initial oder final) weggelassen ist und deshalb erraten werden muß (daher *sjušet razgadka*). Diese Rätselfigur formuliert aber einen Widerspruch nicht auf der H o r i z o n t a l e n , als Opposition zweier antagonistischer Positionen, sondern als Verschiebung oder Substitution zweier heterogener Sememe bzw. Paradigmata selbst, die einander auf einer V e r t i k a l e n über- oder untergeordnet sind; dabei gilt in der Ausgangsfigur (bzw. rhetorischen Ausgangshypothese) eines der Elemente als anwesend, das andere fehlt und ist daher zu substituieren. Diese semantische Vertikalität und der "analytische Charakter"⁵² der Figur (Abwesenheit des substituendum) wird im Sujettyp II als Horizontalität präsentiert: Das zu Substituierende (der/das Gesuchte, Versteckte, Geheime, Verdrängte, das die eigentliche Ursache der Motive und Motivationen darstellt) ist von seiner syntagmatischen Anfangs- und Endposition entfernt, die Wirkung steht v o r der Ursache (sujetologische Inversion),⁵³ diese muß aus den vorliegenden Symptomen jener erschlossen werden. Während im Sujettyp I die "Wortkomik" der Ausgangsfigur zu einer "Situationskomik" entfaltet wird, steht schon an der Wurzel des Sujettyps II eine "Situationskomik" (der zu einer semantischen Figur "eingefaltete" pragmatische Widerspruch der außersprachlichen Wirklichkeit), deren Überraschende "Auflösung" (russ. *razgadka*) zu einem Sujet konkretisiert wird. Die Ausgangsfigur ist also ein "eingliedriger Parallelismus",⁵⁴ von dem entweder das 2. Glied gegeben ist (entfaltet im Sujet als "Weglassen" der initialen Exposition) oder das 1. Glied fehlt (entfaltet als "Weglassen" der Finalkonstruktion, Null-Ende).

Man könnte die Dekodierung von entfalteteten Sujets als ein "umgekehrtes Lesen", als eine Art R e k o d i e r u n g bezeichnen, bei der die ursprüngliche Konfiguration der Ausgangs-

figur bzw. Ausgangsmythen rekonstruiert und rekapituliert wird. Dieses gleichsam "unperspektivische Lesen" orientiert sich nicht an einem "Telos", dem das narrative Sujet von der Exposition an irreversibel zustrebt, ein Ziel, das gleichsam die "Auflösung" jenes "Rätsels" bereithält, das die Ausgangsfigur stellt. In einem Sujet, das sich aus einer solchen Figur entfaltet, bildet die Kombination d e r Motiv(em)e "ikonisch" und insgesamt jenes Rätsel, Geheimnis, jenen "Witz" ab, den es in seiner Totalität, in seiner simultanen Denkbareit entschlüsselt. Die Rekodierung erfolgt dann gewissermaßen vom Textende her, von jener Finalpassage eines Sujets, die eine Neutralisierung der exponierten Widersprüche und Antagonismen (der zugrundeliegenden "fabula") anbietet; dagegen ist das "Geheimnis" oder der "Witz" des Realisierungssujets in allen seinen Gliedern simultan ikonisiert und kann nur durch die Entdeckung des "Textursprungs" (komplimentiert in der Ausgangsformel) gewonnen werden.

Eine jede Realisierung ist vom Typ der Semiose her immer eine P r o j e k t i o n der Verknüpfung von Zeichen durch Primärakte (auf der Ebene des un- oder vorbewußten Sprachdenkens) in den Bereich des bewußten Sprechens, das den primären Ausgangsfiguren (von den archetypischen über die kulturellen zu den individuellen Symbolisierungen und Mythenbildungen) eine sekundäre Aktualisierung, Konkretisierung (durch Interpretation) zuteilt. Der s e k u n d ä r e Charakter dieser letztlich historisch-kulturell gebundenen bzw. gar situativen Konkretisierung der Ausgangsfigur im narrativen Sujet oder Diskurs würde aber - wenn er alleine dominierte - die Transponierbarkeit des Textes in die Dekodierung heterogener Perioden und Epochen unmöglich machen, wohingegen gerade der universelle Charakter der Primärakte und Ausgangsfiguren diese Übertragung und Tradierung garantiert.

Über diese "achrone" Funktion der Realisierung lagert sich aber auch eine d i a c h r o n e Funktion, die aus der Sicht des Sprachdenkens als ein genetisches "Hervorwachsen" eines Textes aus dem jeweils als Ausgangsgenre geltenden anderen Text erscheinen läßt. Dabei spielt der evolutionsinmanente Prozeß der "Formalisierung" (d.h. einer defunktionalisierenden, deaktualisierenden, demotivierenden Reduktion eines elaborierten, per-

spektivisch durchstilisierten Sujets zu einer "Primärgattung") eine entscheidende und richtungsweisende Rolle. Erst dadurch kann überhaupt ein Text zur Ausgangsfigur bzw. -gattung eines anderen Textes werden, daß er - über vielfältige Zwischenstufen der "formalisierenden" Tradierung (seines Nach- und Weitererzählens, seiner parodierenden Nachahmung, seiner Umkodierung in andere Medien etc.) wieder e i n g e f a l t e t wird zu einer (parömiologischen) Kurzformel, die ihrerseits den Ausgangspunkt für weitere Realisierungen bildet.

Diese durchaus genetische (und dem Sprachdenken angepasste) Vorstellung von diachroner "Generierung" steht der (dem bewußten Denken und rationalen Modellieren zugeordneten) Auffassung der Diachronie als K o m m u n i k a t i o n und Umkodierung zwischen heterogenen Kultur- und Textsystemen gegenüber, die durch i n t e r t e x t u e l l e Thematisierung (Zitat) und/oder Indizierung (Allusion) aufeinander bezogen sind. Nicht zufällig hat diese kommunikationsorientierte Konzeption die Begriffsmetapher des "Dialogs" (zwischen Texten) als Bild für Intertextualität (auch diachrone) gewählt. So gesehen könnte man den Realisierungstyp der Textgenerierung auch als einen diachronen Faktor der Gattungsevolution ansehen, da ein schon einmal aus einer Ausgangsformel entfaltetes Sujet (welchen Typs auch immer) seinerseits wieder zu einer Endformel "eingefaltet" werden kann, die dann wieder Ausgangspunkt für weitere Entfaltungen ist. Dieser Ablauf entspricht in seiner Struktur jener Dynamik, die einen Textkode zu einem Gattungs- und Kulturkode "kanonisiert", der selbst wieder zum Hintergrund und zur konventionellen Kommunikationsvoraussetzung für weitere (nachfolgende) Texte wird. Während aber in diesem k o m m u n i k a t i v e n Evolutionsmodell, das die dialektische Korrelativität von Kode und Mitteilung als Rückkoppelung erfaßt, die Transformation des "Alten", Gegebenen, konventionell Kodierten zum "Neuen", Gesuchten, innovatorischen Kode darstellbar ist, verfolgt das diachrone Entfaltungsmodell regredierend den Realisierungsprozeß z u r ü c k (vom "Neuen" zum "Alten", vom jeweils rezenten zum archaischen, vom historischen zum achronen Bewußtsein). Es ist dies eine reduktive Lektüre, die gleichsam d e v o l u t i o n ä r die Literatur- und Kulturgeschichte "zurückliest", wie

wenn es sich dabei - mythopoetisch gedacht - um variative Entfaltungen eines einzigen Ausgangstextes handeln würde, dessen Metapher die Sprachwelt selbst ist.

A n m e r k u n g e n

1. V.MAJAKOVSKIJ, zit.nach G.VINOKUR, *Majakovskij-novator jazyka*, M. 1943, 101.
2. Die russische Entsprechung lautet: "Na bezryb'e i rak ryba". Zu erwähnen ist an dieser Stelle, daß der hier behandelte Ausdruck: "Aus einer Fliege einen Elefanten machen" über ein klassisches Gegenstück verfügt, das den genau umgekehrten Sachverhalt (statt 'klein' - 'groß' : 'groß' - 'klein') bezeichnet: "Der Berg kreište und gebar - eine Maus" (lat. "Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus" - aus dem Griechischen, vgl. bei PLATON, *Phaedr.* 4, 23). - Zur Entfaltung der Wendung "on i muchi ne obidit" vgl. W.SCHMID, *Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, "Redensarten und semantischen Figuren in Puškins 'Povesti Belkina'"*, in diesem Band,
3. V.CHLEBNIKOV, *Meizdannye proizvedenija*, M. 1940, 152.
4. Vgl. Anm. 40.
5. V.MAJAKOVSKIJ, "Oblako v štanach", VV 256/7.
6. R.JAKOBSON, *Novejšaja russkaja poëzija*, Nabr. pervyj. Chlebnikov. Praha 1921, zit. nach: *Texte der russischen Formalisten*, München 1972, Bd.2, 18-135. - Zum methodologischen Stellenwert der *realizacija* im russischen Formalismus vgl. ausführlicher (mit Beispielen aus symbolistischen und futuristischen Texten): A.HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 121-172, 242-253.
7. Vgl. dazu S.FRÉUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Ges. Werke, Bd.6, Frankf. 1961, 202ff.
8. Ju.TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, L. 1924, zit. nach: M. 1965, 87 definiert die Kalauerrealisierung (im Wortwitz) als eine "Umwertung [pereraspredelenie] der dinglichen und formalen Bestandteile [sc. des Wortes] und ihre Semasiologisierung". Mit dieser Konzeption deckt sich auch Vinogradovs Prinzip der "Aktualisierung" (*aktualizacija*) und Žirmunskijs "Aktualisierung" (*aktualizacija*) und "Konkretisierung" (*konkretizacija*). Vgl. V.VINOGRADOV, "O zadačach stilistiki" (Nabljudenija nad stilem Žitija Avvakuma), in: *Russkaja reč'*, I, 1923, 221f und V.ŽIRMUNSKIJ, "Poëzija A.Bloka", in: *Ob A.Bloke*, SPb, 1921, 54: "Die Aktualisierung ist eine anschauliche Vorstellung, ein optisches Bild, das potentiell in jedem Teil der Wortkonstruktion versteckt ist ..". Vgl. dazu auch V.ŠKLOVSKIJ, *Pjat' delovek snakomych*, M. 1927, 46f.
9. Es handelt sich hier um einen ad hoc gebildeten terminologischen Neologismus, der im Begriffsrepertoire des Formalis-

- mus und der strukturalen Poetik - so weit mir bekannt - nicht aufscheint. Dies gilt auch für die von mir vorgeschlagenen und im weiteren mehrfach verwendeten Begriffe wie: "Ausgangsfigur", "Ausgangsformel" (bzw. "Endfigur"), "Rekodierung", "Devolution" etc.
10. Die Parallelismus-Konzeption wurde von den russischen Formalisten (v.a. in der Sujettheorie V.Šklovskij's und in der poetischen Semantik Jakobson's) von A.Veselovskij übernommen und weiterentwickelt, vgl. A.VESELOVSKIJ, "Psichologičeskij paralelizm v otaženijach poētičeskogo stilja", in: *Istoričeskaja poētika*, L. 1940, 93-200. JAKOBSON, op.cit. 40ff. (zum positiven und negativen Parallelismus zwischen figurlich-übertragener und real-direkter Bedeutungsebene in der semantischen Figur); zur Sujetfunktion des Parallelismus vgl. V.ŠKLOVSKIJ, "Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja" (1919), zit. nach *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, 36-121; ders., *Literatura i kinematograf*, Berlin 1923, 36f.; ders., *Razvertyvanie sjužeta*, Pgd. 1921, 61ff. Zusammenfassung der Funktionen einer Semantisierung des "formalen Parallelismus" bei A.BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, M.-L. 1934, 236ff.
 11. R.JAKOBSON, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in: *Style in Language*, N.Y., 358; vgl. E.HOLENSTEIN, *Roman Jakobson's phänomenologischer Strukturalismus*, Frankf. am M. 1975, 150f. Jakobson's spätere Zweiachsentheorie und seine funktionale Opposition Metaphorik vs Metonymik war schon in seiner Chlebnikov-Studie (JAKOBSON, "Novejšaja russkaja poēzija", 81ff.) vorgezeichnet. Dies gilt auch für die aus der Assoziationspsychologie übernommene Unterscheidung zwischen Kontiguitäts- und Analogieassoziation, die in den theoretischen Schriften der russ. Avantgarde immer wieder auftaucht (zuletzt auch bei A.BELYJ, op.cit., 106ff.).
 12. Der Begriff "Kalauer" (*kalambur*) wurde im russischen Formalismus als universelles semantisches Prinzip gedeutet, das jede "formale Parallelität" (Äquivalenz auf der Ebene der Signantia) zu einer "inhaltlichen", semantischen Analogie transformiert. Nach Šklovskij besteht das Kalauer-Prinzip ganz allgemein in einer "Überschneidung zweier semantischer Ebenen in e i n e m Zeichen (einem Wort)", wobei "das Faktum der Synonymie [*odnoznačenie*] bloß ein Faktum der Homophonie [*odnozvučanie*] ist. [...] Deshalb ist der Kalauer komisch." (ŠKLOVSKIJ, *Pjat' želovek znakomych*, 46.) Als künstlerisches Verfahren ist der Kalauer freilich "dekodiert" und ästhetisiert, d.h. zu einem Strukturprinzip neutralisiert. Vgl. auch S.FREUD, *Der Witz*, 144ff. Zur Kritik am Eindringen des (begriffskalauernden) Sprachdenkens in den philosophischen Diskurs vgl. J.STAROBINSKI, *Psychoanalyse und Literatur*, Frankf. am M. 1973, X, und 3ff. zum Begriff des Imaginären und der Einbildungskraft.
 13. Zum Prinzip der "Verdinglichung" (*oveščestvlenie*) in der russischen Avantgarde (in Wort- und Bildkunst) vgl. HANSEN-LÖVE, op.cit. 74ff.
 14. Vgl. dazu R.JAKOBSON, "O chudožestvennom realizme" (1921), in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd.I, 372ff.

15. Der Typ des "Sprachdenkens" vereinigt Merkmale des archaisch-mythologischen (nach BELYJ, op.cit. 268 *drevnoe myšlenie*) mit der Sprache des Unterbewußtseins und der poetischen Sprache. Vgl. für die russische Semiotik I.P.SMIRNOV, "Pričinno-sledstvennyje struktury poétičeskich proizvedenij", in: *Issledovanija po poetike i stilistike*, L. 1972, 212-147 und allgemein zur "mythopoetischen Literaturanalyse" I.P.SMIRNOV, "Mesto 'mifopoétičeskogo' podchoda k literaturnomu proizvedeniju sredi drugich tolkovanij teksta (o stichotvorenii Mažakovskogo 'Vot tak sdelalsja sobakoj')", in: *Mif - fol'klor - literatura*, L. 1978, 186-203. Zur "Metaphorisierung" (und damit Ästhetisierung und Säkularisierung) von mythologischen Strukturen in kulturellen Kontexten vgl. Ju.M.LOTMAN, B.A.USPENSKIJ, "Mif - imja - kul'tura", in: *Trudy po znakovym sistemam, Semeiotiké*, Tartu, 6 (1973), 282-303. Zusammenfassend zu den Gesetzmäßigkeiten des mythischen Denkens E.MELE-TINSKIJ, *Poétika mifa*, M. 1976, 164ff. Zum Verhältnis zwischen narrativem Sujet und mythologischer Substruktur vgl. Ju.M.LOTMAN, "O mifologičeskom kode sjužetnych tekstov", in: *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovuch sistem*, M. 1962, 86-90. - A.BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, 96f. verwendet explizit den Begriff "Sprachdenken" (*jazыkovoe myšlenie*) im hier gebrauchten Sinn.
16. In der Konzeption der "Ungegenständlichkeit" (*bespredmetnost'*) bei K.MALEVIČ und der "Abstraktion" bei V.KANDINSKIJ bedeutet "Ding" (*vešč'*) immer das Produkt einer "desemiotisierenden" Rückverwandlung von (kulturellen, kommunikativen, utilitären) "Gegenständen" (*predmet*) oder aber den Ausgangspunkt einer "Semiose", die das (naturhafte, vorkulturelle) "Ding" "vergegenständlicht". In der Theorie der Wortkunst (v. a. in der russ. *sam'*-Poetik) bedeutet "Entgegenständlichkeit" (durch "Verdinglichung") gleichfalls die Rückverwandlung eines konventionellen "Zeichens" in eine "Realie" der sensiblen Wahrnehmung (*oščutimost'*) und der imaginativen Erneuerung (der Wortsemantik, *oživlenie slova, voskrešenie slova*).
17. Die Unterscheidung in primäre und sekundäre Bewußtseins- und Sprechakte in der sprachpsychologischen Konzeption (v.a. des frühen Freud) hatte nicht erst für die strukturelle Sprachtheorie (JAKOBSON, LACAN etc.) größte Bedeutung, wir finden sie auch - implizit - in der Kunsttheorie der Moderne, besonders ausgeprägt in jener des Formalismus. Vgl. dazu HANSEN-LÖVE, op.cit. 175-226; zusammenfassend S. und H.C.GOEPPERT, *Sprache und Psychoanalyse*, Reinbek bei Hamburg 1973, 79ff.
18. Zum "mythopoetischen" Modell der symbolistischen Moderne vgl. u.a. Z.G.MINC, "Ponjatije teksta i simvoličeskaja éstetika", in: *Materialy vseobščeznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I (5)*, Tartu 1974, 134ff.; I.P.SMIRNOV, *Čudožestvennyj smysl*, 24ff. Zum "Sprachdenken" des Symbolismus vgl. PANČENKO, I.P.SMIRNOV, "Metaforičeskie arhetipy v russkoj srednevekovoj slovesnosti i v počzii načala XX v.", in: *TODRL XXVI* (1971), 33ff. (insbes. zum symbolistischen "Kalamburismus"). Zum mythopoetischen Ansatz in der russischen Semiotik und Literaturwissenschaft vgl. D.E.MAKSIMOV, "O mifopoétičeskom načale v lirike Bloka (Predvaritel'nye zameča-

nija), in: *Tvorčestvo A.A.Bloka i russkaja kul'tura XX veka. Blokovskij sbornik III*, Tartu 1979, 3-33 v.a. zum Status des neuzeitlichen "Mythos", der durch das individuelle Bewusstsein des freien und kreativen Autors gefiltert und im Gegensatz zum archaischen Mythos dem historischen Inhalt weit geöffnet ist. Die "Phantasie" des archaischen Mythos unterscheidet sich vor allem dadurch von der künstlerischen Phantasie, daß diese immer im Rahmen der "literarischen Bedingtheit" (*literaturnaja uslovnost', prezumpcijska uslovnosti*) verharrt (ibid., 6). Der neuzeitliche Kunstmythos ist eine "sekundäre Wirklichkeit". In diesem Zusammenhang sieht Maksimov das Verfahren der "realisierten Metapher" bei Blok im Rahmen einer so verstandenen "Mythologisierung" (16) des Denkens (*metaforičnost' myšlenija*) und nicht sosehr des Glaubens und existentiellen Bewusstseins. Der Mythos (und damit auch die Realisierungsverfahren) sind zu **D e n k i n s t r u m e n t e n** säkularisiert; Blok selbst spricht von einem "konkreten Denken", ein Begriff, der auf den Altertumskundler Zelinский zurückgeht. Ähnlich argumentiert Z.G.MINC, "O nekotorych 'neomifologičeskich' tekstach v tvorčestve russkich simbolistov", ibid., 76-120, zum Gegensatz von klassizistischer Mythenstilisierung und symbolistischer innovatorischer Mythenschöpfung bzw. einer strukturellen Auffassung des Mythos als noetisches Instrumentarium. Auch Minc stellt eine Analogie zwischen Mythos, unbewußtem Denken und poetischer Struktur fest (ibid., 82ff.). Wesentlich für die Realisierungstheorie ist die Unterscheidung in **m e t a p h o r i s c h e** Symbole, die das Prinzip der "correspondances" verkörpern, und **m e t o n y m i s c h e** Symbole, die zu komplexen **S u b j e k t s** "entwickelt" werden können (= *mifologema kak razvernutaja programma*). Auch Vj.IVANOV, *Borozdy i meži. Opyty estetičeskije i kritičeskije*, M. 1916, 62, hält die Symbole für **N a m e n** und die Mythen für "Entfaltungen" der Namen (wörtl. *razvertyvanie*) zu "vollständigen Phrasen" und Texten: "Der Mythos läßt sich definieren als synthetisches Urteil, wo dem zugrundeliegenden Symbol ein verbales Prädikat beigegeben ist". Der Mythos - so die Wiederbelebung der (neo-)platonischen Symbol- und Mythentheorie - ist ein "entfaltetes Symbol". Anders als im archaischen Mythos werden in den modernen "Text-Mythen" (*teksty-mify*) die Symbole in **Z e i c h e n** einer sekundären Sprache (der Kultur) umkodiert, deren "Ausdrucksebene" sich auf die Gegenwart bezieht, wogegen die "Inhaltsebene" die Beziehung des Dargestellten mit dem Mythos ausdrückt (93, 95).

19. "Lautsemantik" meint hier ganz allgemein (poetische) Neubesetzung eines Phonems (im Futurismus auch: Phons) mit einer Bedeutung, die auf genetisch-ikonische Weise mit ihm verknüpft ist und daher "unmittelbar", d.h. ohne Kenntnis eines "Lexikons" einer konkreten Sprache, verstanden (und "empfunden") werden kann (= *oščuščenie slova* [Wortempfinden]). Während die Futuristen im allgemeinen die Lautsemantik als eine **I n n o v a t i o n** (Neubesetzung eines onomatopoetischen, ikonischen Ausdrucks) auffaßten, sahen die Symbolisten darin eher eine **R e s t i t u t i o n** von Gegebenheiten der "Ursprache" (*pra-jazyk* bei A.BELYJ).
20. "Poetische Morphologie" (*poetičeskaja morfologija, poetičeskaja grammatika*) ist das System jener innovatorischen

- und okkasionellen Wortbildungsprozesse (*slotovordestvo*), die der poetischen Sprache (gegenüber der "praktischen") einen autonomen linguistischen Status verleihen. Vgl. dazu das Kapitel "Das Wortbildungsmodell als konstruktives Prinzip poetischer Texte", in: HANSEN-LÖVE, op.cit. 121-127.
21. JAKOBSON, op.cit. 80f. stellt die "poetische Etymologie" (analog zur "Volksetymologie") der wissenschaftlichen Etymologie gegenüber. Vgl. auch B.TOMAŠEVSKIJ, *Teorija literatury*, M.-L. 1927, 20ff.
 22. Vgl. dazu G.VINOKUR, *Majakovskij - novator jazyka*, M. 1943, 101ff. und Er.CHANPIRA, "Okkazional'nye élementy v sovremennoj reči", in: *Stilističeskie issledovanija na materiale sovremenogo russkogo jazyka*, M. 1972, 282 ("Dephraseologisierung", "Deidomatisierung"). Zusammenfassend auch R.KLOEPFER, *Poetik und Linguistik*, München 1975, 81ff.
 23. Man könnte vom "metaphorischen" Charakter des Wahrheitsstatus "imaginativer" Ausdrücke sprechen, im Gegensatz zum "metonymischen" Wahrheitsstatus fiktionaler Aussagen, die durch "wie-wenn", "als ob" und andere (relativierende) Indizes markiert sein müssen. Graphisch kann dies auch durch Anführungszeichen, lexikalisch auch durch Formeln wie "als ob", "sozusagen", "gewissermaßen") und durch syntaktische Umschreibungen ("es hatte den Anschein", "man hätte meinen können" etc.) signalisiert werden. Eine solche "Fiktionalisierung" imaginativer Komplexe transformiert einen für wahr und real gehaltenen Vorstellungszusammenhang (eine "psychische Realität" des persönlichen, kulturellen oder universell-archetypischen Unbewußten) zu einem kausal-empirischen, pragmatischen "Sinnzusammenhang", der freilich dem geltenden Wahrscheinlichkeits- und Wirklichkeitsmodell nicht entsprechen kann. Die so entstehende pragmatische Inkongruenz (imaginativ kohärenter Bedeutungszusammenhänge) erzeugt zunächst primär-komische Verfremdungseffekte, darüber hinaus aber entsteht eine "Denkbarkeit" des *P a r a d o x a l e n* (nach *δόξα* = das, was nicht der allgemeinen, konventionellen Meinung entspricht) entweder in einer grotesk-karnevalistischen (BÄCHTIN), absurd(istisch)en (KAFKA, IONESCO, BECKET) oder surrealistischen Realisierung. Diese "scheinbare" Denkbarkeit, dieses tentative "Ernstnehmen" des archaisch-mythischen Sprachdenkens und Imaginierens aus der rezent-rationalen Position heraus verharret aber weiterhin im Status der Hypothetik, des Annehmens, der identifikatorischen Distanz (russ. *mnimost'* als Produkt jeder ästhetischen und kulturellen Relativierung, d.h. *uslovnost'*). - Auch der therapeutische, tiefenpsychologische Akt des "Wörtlichnehmens" (des manifesten Diskurses des Analysanten) sucht unter der pragmatisch-kommunikativen Oberfläche eine "eigentliche Bedeutung", die sich unter der *mnimost'* verbirgt und damit dem konkretisierenden "Ernstnehmen" entzieht.
 24. Die hier vorgeschlagene Gegenüberstellung von "Imagination" und "Fiktion" ist mit der Opposition "Wortkunst" vs. "Erzählkunst" (bzw. perspektivierter, stilistischer Diskurs) gekoppelt, wodurch die übliche Gegenüberstellung von "Lyrik" und "Prosa" ersetzt werden soll. "Imaginativ" ist jener Typ des Vorstellens, der vom un(ter)bewußten Sprachdenken und den in

ihm wirksamen Primärprozessen (Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung) bzw. Assoziationsregeln (Dominanz der simultanen "Raumsemantik" über die Sukzessivität der temporal-kausalen Sequenzen, der "Kontiguitätsassoziation" über die "Analogieassoziation" im Sinne Jakobsons) konstituiert wird. Das Imaginative der Wortkunst restituiert bewußtseinsgenetisch das archaisch-mythische Denken ebenso ("Remythologisierung der "Mythopoesie" der Moderne) wie die unbewußten Sprach- und Denkprozesse. "Fiktionales" Vorstellen ist dagegen mit dem bewußten Denken verbunden, mit dem "Fokus" des reflektierenden Ich-Bewußtseins und seiner Fähigkeit zur Identifikation, Projektion (der eigenen Denkkategorien in die außersprachliche und vorbewußte Realität) und ihre Repräsentation in der Perspektivierung von Aussagen und Texten. Während im fiktionalen, perspektivierten Text der Erzählkunst (und des rhetorischen Diskurses) die *i n t e r p e r s o n a l e* Kommunikation und Substitution (ich stelle mich fiktiv in jenen perspektivischen "Brennpunkt" und seine kausalen, raumzeitlichen Koordinaten, den die Erzählung anbietet) vorherrscht, modelliert die Wortkunst eine *i n t r a p e r s o n a l e* Verständigung (eine "communio", russ. *príobščenie* statt "communicatio", d.h. *soobščenie*) zwischen unbewußten und bewußten Prozessen. Dies ist auch der Grund für die - aus der Sicht der "Kommunikation" - "gestörte", "autonome", "verrückte", "egozentrische", "hermetische" etc. Isoliertheit der Wortkunst. Eine analoge Dichotomie zu jener von Wort- und Erzählkunst finden wir auch in anderen Kunstformen, so etwa in der bildenden Kunst als Opposition von "Bildkunst" (mit ihrer "Entfaltung" der imaginativen bzw. ikonographischen Komplexe aus konfigurativen Äquivalenzen) und perspektivierter "Bildallegorik", der optischen Repräsentation eines Wirklichkeitsausschnittes (mimetische Fiktion) oder der bildnerischen Narrativisierung (literarisierte Malerei). Auch in der Musik gibt es entsprechende Analogien, etwa in der Opposition von "reiner", "absoluter" Musik (und ihrer syntagmatischen Kombinatorik) und "angewandter", "narrativer" oder "expressiver" Musik (Programmmusik, Musikmimetik, Musiktheatralik etc.). Mir erscheint jedenfalls die vorgeschlagene Unterscheidung klarer als jene zwischen Symbolismus und Realismus, Einfühlung und Abstraktion, Erfindung und Nachahmung, Idealität und Abbildung etc. Vgl. A.HANSEN-LÖVE, "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. - Am Beispiel der russischen Moderne", in: *Dialog der Texte*, Wien 1983.

25. Gerade die Modelle einer generativen Poetik in der russischen Literaturwissenschaft fallen durch ihre enge Verbundenheit mit dem formalistischen Modell der "Realisierung" bzw. "Entfaltung" ("Aktualisierung") und ganz allgemein der formalistischen Konzeption des "Verfahrens" als "Transformator" vorgegebenen außerliterarischen und literarischen "Materials" auf (vgl. zum *príem-* und *material-*Begriff HANSEN-LÖVE, 188-196 und ŽOLKOVSKIJ, ŠČEGLOV, "Iz predystorii sovetskich rabot po strukturnoj poëtike", in: *Trudy po znakovym sistemam, Semiotiké*, Tartu 3 (1967), 367ff.). Von den zehn fundamentalen "Ausdrucksverfahren" (*priemy vyrazitel'nosti*), die im "Thema ↔ Text"-Modell für alle denk-

bären Transformationen des in der Tiefenstruktur liegenden "Themas" zur Oberflächenstruktur des "Textes" sorgen, steht das 1. und das 4. Transformationsverfahren dem Prinzip der Realisierung, wie wir es hier verstehen, am nächsten bzw. ist mit ihm identisch: Es ist dies das Ausdrucksverfahren der "Konkretisierung" (*konkretizacija*), das in späteren Arbeiten Žolkovskij's und Ščeglov's inhaltlich und auch terminologisch mit dem Verfahren des *razvertyvanie* einfach gleichgesetzt wird (ŽOLKOVSKIJ, "K opisaniju vyrazitel'noj struktury par-emii", op.cit. 159) und das Verfahren der "Durchführung (eines Themas) durch Verschiedenes" bzw. allgemeiner das Verfahren der "Variierung" (*provedenie čerez raznoe ili var'irovanie*). Ohne hier das "Thema \leftrightarrow Text"-Modell als ganzes diskutieren zu wollen, sei an dieser Stelle nur auf den sehr divergierenden Begriffsumfang der einzelnen Ausdrucksverfahren und auf die hierarchisch sehr unterschiedlichen Funktionen, die sie repräsentieren, hingewiesen. Mir scheidet der Begriff der "Konkretisierung" bei Žolkovskij/Ščeglov weitaus umfassender und fundamentaler zu wirken, als es aus seiner Position im Schema (ein Verfahren unter 9 anderen) klar würde. "Konkretisierung" (nach Žolkovskij) meint die Ersetzung von einem Element (d.h. einer "thematischen Komponente") X durch ein konkretes und anschauliches Element X₁, das alle Eigenschaft von X enthält - plus einem gewissen "Zuwachs"; "Konkretisierung" ist also immer die Ersetzung eines "allgemeinen Falles" durch einen "Sonderfall", der "Gattung durch die Art", der "Art durch ein individuelles Exemplar" etc. (op.cit. 159, ebenso in allen anderen Arbeiten, etwa *Matematika i iskusstvo*, 32ff.). Die "Konkretisierung" ist also eine "Entfaltung" (*razvertyvanie*) eines Elements X Teil für Teil, Glied für Glied, die Operation der "Konkretisierung" erfaßt also im einzelnen jeden Teil und Aspekt des Elements X. Diese "engere Definition" der Konkretisierung (als eines von mehreren Ausdrucksverfahren) steht der weiteren Fassung des Begriffs als allgemein textkonstitutives Prinzip gegenüber, wobei *konkretizacija* und *vyvod* ("Ableitung") fast synonym verwendet werden: Im "Thema \leftrightarrow Text"-Modell wird der künstlerische Text als "Ableitung" von dem ihm zugrundeliegenden "Thema" beschrieben (ibid., 10ff.), wobei unter "Text" hier "Text im engeren Sinne" (also "Textoberfläche") gemeint ist und "Ableitung" (*vyvod, derivation*) ausschließlich im Sinne von "Kompetenz" (*competence*, nach N.CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass. 1965, 3f.) und nicht im Sinne von "Performance" verwendet wird (vgl. dazu zuletzt: A.K.ŽOLKOVSKIJ, Ju.K.ŠČEGL'OV, *Poëtika vyrazitel'nosti. Sb.st.*, Wien 1980, 237 und a.a.O.). In diesem weiten Sinn ist j e d e r 'Text die "Konkretisierung" eines relativ abstrakt und lakonisch formulierbaren (metasprachlich verbalisierten) "Themas", das somit das "Ausgangselement" einer "Entfaltung", "Kommentierung", "Variation" darstellt. Der Text "projiziert das Thema auf vielgestaltiges Material" (*Matematika i iskusstvo*, 16), spielt es gleichsam amplifizierend in immer neuen Kontexten durch, um es von allen möglichen Seiten einsehbar zu machen. Insofern sind alle konkretisierenden Prozesse quantitativ erweiternd (textausdehnend) bzw. komplizierend, erschwerend, bremsend - Funktionen, die im Formalismus (v.a. von Sklovskij) ganz

allgemein als charakteristisch für alle künstlerischen Verfahren angesehen wurden. Dieselbe Funktion gilt in dieser weitesten Fassung auch für alle Entfaltungsakte. Die entgegengesetzte Wirkung (einer Vereinfachung, Komprimierung, Reduktion im Quantitativen etc.) wird durch Ausdrucksverfahren erreicht, die als "Übereinstimmung", "Korrelierung" und v.a. "Verkürzung" bezeichnet werden (*soglasovanie, sovmesčenie, sokraščenie*). Diese Verfahren dienen den hier der "Entfaltung, gegenübergestellten Prozessen der "Einfaltung", also der komprimierenden, geometrisierenden, logisierenden Abstrahierung konkreter Ausgangstexte.

Das zweite Ausdrucksverfahren, das neben der "Konkretisierung für die Analyse von Realisierungs- und Entfaltungsakten wesentlich scheint, ist das "Variieren" (*var'irovanie*), d.h. die variative "Durchführung" eines thematischen Elements durch alle möglichen (auch heterogenen, kontrastierenden) anderen Elemente der "gegenständlichen" und "konstruktiven Sphäre" (op.cit., 38ff. und ŽOLKOVSKIJ, ŠCEGLOV, "K opisaniu priema vyrazitel'nosti var'irovanie", in: *Semiotika i informatika*, IX, M. 1977, 106-150). Der für das gesamte Modell außerordentlich wichtige und charakteristische Terminus "Durchführung" (*provedenie*) entstammt zweifellos der Musiktheorie, wo der Begriff ja auch das "Durchspielen" von Ausgangsthemen durch ein bestimmtes konstruktives Modell meint (vgl. dazu den von Žolkovskij häufig zitierten Musikologen L. MAZEL, *Omelodii*, M. 1952 und ders. und V.A. ČUKERMAN, *Analiz muzykal'nych proizvedenij*, M. 1967). Zweck und Ausdruckseffekt dieses Verfahrens ist die Amplifizierung der thematischen Ausgangseinheit(en) "auf die gesamte Welt", die im Mikrokosmos des Einzeltextes modellhaft repräsentiert ist (*effekt total'nosti*, vgl. dies., *K opisaniu smysla svjaznogo teksta*, II, M. 1972, 39ff. und vgl. die dort und a.a.O. vielfach zitierte Studie von EŽEN-ŠTEJN, "Montaž", *Izbrannye proizvedenija v žesti tomach*, Band II, 346-349). Die textkonstitutive "Variierung (thematischer Komponenten) durch das Ganze und den Teil in der gegenständlichen Sphäre des Textes" garantiert überhaupt erst die Isomorphie zwischen Elementen bzw. Segmenten auf der Wort- und Satzebene und solchen auf der komplexeren Motiv- und Sujetebene (vgl. op.cit. 64ff.). Auch für dieses Ausdrucksverfahren verwendet Žolkovskij nicht selten den Begriff *razvertyvanie* (dies., "K opisaniu priema vyrazitel'nosti var'irovanie", 116f.). Die "Pluralität der Entfaltungen" (*množestvennost' razvertyvanij*) bildet vielfach überhaupt erst die Voraussetzung dafür, daß der Leser die wesentlichen thematischen Zusammenhänge nachvollzieht und ein und dasselbe Ausgangsproblem von vielen Gesichtspunkten aus erfassen kann. Es muß also für jedes Sujet ein Gleichgewicht zwischen der Einheitlichkeit und Identifizierbarkeit des Ausgangsthemas und der Pluralität und Unterschiedlichkeit seiner Durchführungen etabliert werden.

Eine analoge Aufgabe erfüllt das Ausdrucksverfahren der "Verkürzung" (*sokraščenie*, in: *Matematika i iskusstvo*, 51f.), das die Hypertrophie der Amplifizierung, Wiederholung, Variierung etc. reduziert und die Übersichtlichkeit wie prägnante Strukturiertheit des Textes gewährleistet. Diese Funktion kommt vor allem an jenen Textstellen zum Tragen, wo der Leser einen (rekapitulierenden) Überblick über das Bisherige

und Kommende erhalten soll (Finalkonstruktionen); der umgekehrte Ausdruckseffekt dieses Verfahrens ist jener der 'Andeutung', 'Geheimnishaftigkeit' und des 'Lakonismus', der durch die abstrahierende Verkürzung ausgelöst wird.

26. Zur grundlegenden textkonstitutiven Rolle der Transformation von simultaner *Parallelität* (semantische Korrelativität der Ausgangsfigur) in sukzessive *Wiederholung* gibt es gerade im frühen Formalismus zahlreiche Studien von O.Brik, Jakobson, Šklovskij u.a. (HANSEN-LÖVE, op. cit. 243ff.). A.BELYJ, *Masterstvo*, 232ff. faßt die eigene frühe symbolistische, futuristische und formalistische Konzeption der Wiederholung (*povtor*) zusammen und verbindet sie - im Sinne der Realisierungstheorie - mit der Generierung von "bildhaften Vergleichen" (*sравnenija*): Aus der "Bildhaftigkeit" (*izobrazitel'nost'*) der Ausgangsfigur wird eine "Wiederholungsfigur" (*figura povtora*, op.cit. 228) entwickelt. In der archaisch-magischen Ur-Sprache konnte die Lautlichkeit (*zvukopis'*, *doistoričeskaja žestikuljačija jazyka*, op.cit. 234) und die Lautäquivalenz noch direkt bedeutungsschaffend wirken, in der späteren Entwicklung der Sprache wurde die Lautwiederholung jedoch durch die semantische Wiederholung (und ihre Vergleichsfunktion) überlagert: "Die Wiederholung - eine sekundäre Alliteration - verliert ihre lautliche Kraft auf Kosten eines Übermaßes an Bildern, sie wird zur primären Figur der Rede" (ibid.). Aus der semantischen Äquivalenz (der Ausgangsfigur) wird eine "Wiederholung von Vorstellungen" (*povtor predstavlenij*, 239); die konstruktiven "Wiederholungsfiguren" (*figury povtorov*) formieren sich auf diese Weise zu textkonstitutiven "Figurenwiederholungen" (*povtory figurov*).
- O.BRIK, "Zvukovye povtory", in: *Poëtika*, Pg. 1919, 25ff, verweist treffend darauf, daß ein "Gleichgewicht" zwischen "Laut- und Bildschaffen" (*zvukovoe i obraznoe tvorčestvo*) zwischen Kalauerprinzip und semantischer Figurenbildung, in den "paronomastischen" bzw. "anagrammatischen Ketten" (etwa der Sprachrätsel in der Folklore oder der Wortspiele in der Poesie) realisiert wird. In diesen paronomastisch-anagrammatischen Figuren "fungiert der Ausdruck nicht nur als bildhafte Beschreibung eines Gegenstandes, sondern auch als vollständige Paraphrase der Laute seiner Bezeichnung [*parafrazoj zvukov ego naimenovanija*]" (ibid.). Vgl. KLOEPFFER, op.cit. 100f. und 113f. (Ikonisierung = "alle Elemente eines Textes - sowohl auf der Ausdrucks- als auch auf der Inhaltsseite - werden insgesamt zum Zeichenträger"). Vgl. V.P.GRIGOR'EV, *Poëtika slova*, M. 1979; BELYJ, op.cit. 252f. versucht, die groteske Realisierungspoetik Gogols, seine eigene symbolistische, die futuristisch-formalistische und jene der russischen Wortkunst der 20er Jahre auf eine Grundformel zu bringen, die in der Transformation von Wiederholungs- und Vergleichsstrukturen besteht. Er bezeichnet diesen Vorgang allgemein als "Hyperbolisierung" ("In der Wiederholung liegt die Genese der Hyperbel bei Gogol'..", ibid.), die das Ziel einer "semantischen Verstärkung" (*priem usilenija*) verfolgt. Dieses Modell der "Verstärkung" finden wir dann wieder in der russ. Semiotik der 60er Jahre (A.K.ŽOLKOVSKIJ, "Ob usilenii", in: *Strukturno-tipologičeskie issledovanija. Sb.st.*, M. 1962,

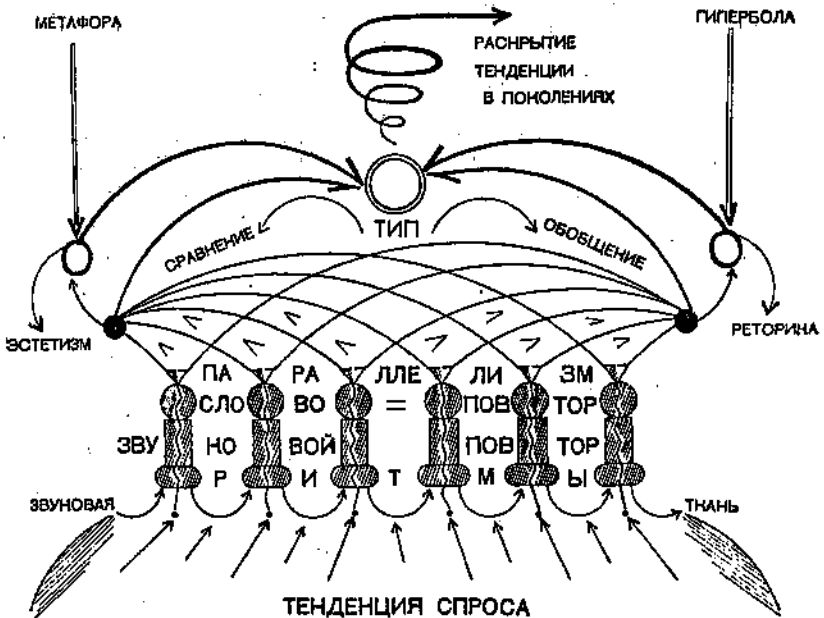
167-171).

Zum Ausdrucksverfahren der "Wiederholung" (*повторение*) im Rahmen des generativen "Thema ↔ Text"-Modells (vgl. ŽOLKOVS=KIJ, ŠČEGLJOV, *Matematika i iskusstvo*, 35f. "Wiederholung" wird hier - im Anschluß an die formalistische Konzeption der Äquivalenz - sowohl auf die konstruktive Sphäre (Reim, Lautwiederholung, Rhythmus etc.) als auch auf die "gegenständlich-thematische" Ordnung bezogen (Wiederholung von Motiven im Sujet).

27. Der so verstandene "Hyperbolismus" repräsentiert ein durchaus archaisches Verfahren des Sprachdenkens (nach dem "Prinzip der Induktion"), das dem "Kausalitätsprinzip" und "Metonymismus" des wissenschaftlich-rationalen Denkens gegenübersteht (BELYJ, op.cit. 10). Der verallgemeinernde Charakter der Hyperbel ist, auch Ausdruck eines paranoiden Assoziierens, das (auf pathologische oder ästhetische Weise) eine Anzahl (Wiederholung, Reihe) von "formal parallelen" Merkmalen zu einer pseudokausalen Serie verbindet. Das archaisch-magische Denken in "Synchronizitäten" (C.G.JUNG) stellt analog dazu das temporale Pendant zur "räumlichen Kontiguität" dar. Der groteske Charakter des Hyperbolismus liegt in der Erweiterung "der Vorstellungen über die Grenzen der sich wiederholenden Teile des Ganzen hinaus hin zum gesuchten Ganzen" (op.cit. 267), zum Umfassenden, Abstrakten (268). Durch die Wiederholung werden jene im semantischen Raum (in der "semantischen Welt" des Wortkunsttextes) wirksamen Kontiguitäten zu einer temporal-kausalen Kette von Merkmalen, die ein pseudofiktionales Bild von einer Totalität beschreiben. Die in der semantischen Welt gültige Regel, daß "alles mit allem verbunden" ist, kann mit der kausal-empirischen Wahrscheinlichkeit (dem *pravdopodobie* einer *fabula*) nicht in Einklang gebracht werden. Die Übertreibung der Hyperbel besteht also nicht (sosehr) in der Unwahrscheinlichkeit der quantitativen Dimensionen bzw. Relationen, als in der Übergangslosen Relation von Teil und Ganzem, in der Omnipotenz und Omnipräsenz des Ganzen in den Teilen und des Teils im Ganzen. Die wechselseitige Zuordnung von Teil und Ganzem ist eine prinzipiell *p a r a d i g m a t i s c h e* Aktivität, die freilich im Hyperbolismus (der Wortkunst) syntagmatisch-textgenerativ eingesetzt wird. Das freie Pendeln bzw. Oszillieren (der Intentionalität) zwischen Teil und Ganzem, (differenzierendem) Merkmal und Generellem, verbindet sich im grotesken und im mythopoetischen Sprachdenken mit einer *a x i o l o g i s c h e n* Ambivalenz, die es überhaupt erst ermöglicht, den relativen Unwert des Teils gegenüber dem Wert des Ganzen in sein Gegenteil zu kehren, indem nämlich das (hyperbolische) Auftreten des Details (d.h. die Wiederholung von Merkmalen oder die Gleichsetzung von Merkmal und Typus bzw. Klasse) die Totalität der Weltordnung gleichsam usurpiert und sich "demiurgisch" an die Stelle einer kosmischen Ordnung setzt, deren Ganzheiten und Klassen - so wie sie dem kausal-empirischen Denken erscheinen - fundamental in Frage gestellt werden. Die so entstehende "imaginative Realität" ist das Produkt eines "metaphorischen Denkens" (BELYJ, 268): "...Man nimmt nicht einen Gegenstand [*predmet*], sondern jedes einzelne Merkmal von ihm wird mit einem einzelnen Gegenstand

korreliert; ein Gegenstand, der erfaßt wird mit einer Reihe von Gegenständen, wird in all seinen Merkmalen verfremdet: jedes [sc. Merkmal] wird gleichsam zu einem einzelnen Gegenstand; im ersten Fall werden alle Gegenstände zu Merkmalen eines nichtgegebenen, konstruierten in einer neuen Qualität; 'Locken wie Gras [bzw. Laub]', 'Gras wie Locken'; wir haben als Resultat eine neue, nicht-gegebene Qualität: 'gras-laublockig' [*zelenokudrye*]; und das ist eine Metapher." (268). Das wissenschaftliche (metonymische) Denken kann nur "neue Relationen" schaffen, wogegen das archaische und poetische Denken eine autonome "künstlerische Kausalität" (*chudozestvennaja pričinnost'*, 269) erzeugt, die qualitativ neue Merkmalprozesse (d.h. poetische, "realisierte" Imaginationen), oder - wie sie Lotman später bezeichnen wird - poetische "Archiseme" hervorbringt (LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*). Diesen Prozeß der Hyperbolisierung (= Realisierung, d.h. Erzeugung einer poetischen Realität sieht Belyj selbst durchaus als ein **G e n e r i e r e n** und **A b l e i t e n** an (*roždenie, vyvod*, vgl. BELYJ, op.cit. 278 und die schematische Darstellung dieses Generierungsprozesses). In diesem Schema des metaphorisch-hyperbolischen Realisierungsprozesses führt die Realisierungsrichtung vom "Laut-Netz" über phonetische und rhythmische Wiederholungen, Wort- und syntaktische Wiederholungen einerseits zum Typus des metaphorischen Vergleichs unter ästhetischer Dominanz (*estetizm*) oder zum Typ der hyperbolischen Verallgemeinerung (*obobščenie*) unter rhetorischer Dominanz andererseits.

Vgl. dazu das Realisierungsschema bei BELYJ, op.cit. 278:



28. JAKOBSON, op.cit. 96.
29. JAKOBSON, op.cit. 84, bezeichnet als "entblößte Ableitung" (*obnaščennoe proizvoščenie*) bzw. "Paregmenon" jene textgenerierenden Wortbildungsprozesse, bei denen eine gleichbleibende Wortwurzel durch eine Reihe variiender (grammatikalischer) Morpheme abgewandelt wird (poetische Flexion) - wie z.B. in Chlebnikovs Text "Zakljatje smechom". Das Ableitungs- und Wortbildungsmodell selbst tritt als Text in Erscheinung. Umgekehrt können auch gleichbleibende Morpheme mit variablen Wurzelmorphemen abgewandelt werden. Vgl. dazu auch die Beispiele bei HANSEN-LÖVE, 124ff.
30. Zur Wort → Text-Transformation vgl. schon A.A.POTEBNJA, *Is zapisok po teoriji slovesnosti*, Char'kov 1905, 30f., 583f. und ders., *Mysl' i jazyk*, Poln.sobr.soč, Odessa, "1922, worauf sich schon V.ŠKLOVSKIJ, "Svjaz' priemov sjužetosloženijsa s obščimi priemami stilja", "Isomorphie zwischen künstlerischem Text und dem Wort" vgl. Ju.M.LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 88f.
Z.G.MINC, "Ponjatje teksta i simvoličeskaja estetika", in: *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I(5)*, Tartu 1974, 138, bezeichnet wörtlich das "Wort-Symbol" (im Rahmen der symbolistischen Ästhetik) als "eingefaltete Situation" (*svernutaja situacija*). "Realisierung" (ebenso wie Metapher und Metonymie) bedeutet im symbolistischen Text mehr als ein bloßes Verfahren; sie ist vielmehr der Ausdruck einer ernstgenommenen Realität der Wort-symbolik bzw. des "Text-Wortes" (*tekst-slovo*).
31. Die Polemik gegen eine Verwechslung bzw. Vermischung von "generativ" und "genetisch" bzw. "kausativ" findet sich bei allen Vertretern generativer Modelle (bei N.Chomsky ebenso wie bei Žolkovskij, Ščeglov u.a.). Die Rekonstruktion der Ableitungsprozesse ("Thema" + "Text") gibt keine Auskunft über "Psychologie oder Geschichte des Schaffensprozesses" (ŽOLKOVSKIJ, ŠČEGLOV, *Matematika i iskusstvo*, 25f.), ja sie bezieht sich auch nicht auf eine Sukzessivität der thematischen oder konstruktiven Einheiten im Text selbst. Im Gegensatz zur r e k o n s t r u k t i v e n Erschließung der Tiefenstruktur geht der Künstler (in der "Performanz") von r e a l e n Größen (verbalen Formulierungen) zu ebenso r e a l e n Größen (fertigen Texten) über.
32. Ich denke hier etwa an die Konzeption der Sprache des Unbewußten bei J.Lacan und seinen Schülern S.Leclaire, J.Laplanche, J.P.Pontalis u.a. und ganz allgemein an die Determinationsumkehrung innerhalb F.de Saussures Sprachzeichenmodell (Autonomisierung des signifiant gegenüber dem signifié), die freilich nicht nur in der unbewußten Rede sondern auch in der Wortkunst dominiert. A.DUNDES, "O strukture poslovicey", in: *Paremiologičeskij sbornik*, M. 1978, 16, sieht eine Analogie in den Bestrebungen N.Chomskys, eine Tiefen- und Oberflächenstruktur zu unterscheiden, mit der Freudschen Trennung von Un(ter)bewußtem und Bewußtem, C.G.Jungs Archetypik und individuellem Bewußtsein, Cl.Lévi-Strauss' Suche nach der binäroptionell geordneten Paradigmatik unter den syntagmati-

schen Oberflächenstrukturen. Vgl. damit in der russischen Par miologie den Ansatz von M.A.ČERKASSKIJ, "Opyt postroenija funkcional'noj modeli odnoj častnoj semiotičeskoj sistemy (poslovicy i aforizmy)", in: *Paremiologičeskij sbornik*, 35ff.

33. Zur diachronen Dialektik der "Ausgangs- und Endgenres" ist die Festlegung einer "Nullstufe" bzw. eines "Ausgangsniveaus" unerlässlich, wodurch erst die "Richtung" der Realisierungsakte (Ausgangspunkt/Produkt, Realisat/Realisat, Einfaltung/Ausfaltung etc.) und ihre "Qualität" (Abstrahierung/Konkretisierung, Säkularisierung bzw. Ästhetisierung/Remythologisierung bzw. Rearchaisierung) und semiotische Struktur (Desemiotisierung/Resemiotisierung, Demetaphorisierung/Remetaphorisierung etc.) festgelegt wird. Die Notwendigkeit einer Fixierung der Ausgangs- und Nullstufe gilt im übrigen für alle Merkmalanalysen. Vgl. damit auch Ju.Lotmans Begriff des "Ausgangstypus" (LOTMAN, *Die Struktur*, 158).
- Die m e t a s p r a c h l i c h e Formulierung der semiotisch-logischen Grundstruktur des "Themas" im "Thema ↔ Text"-Modell als Ausgangspunkt der konkretisierenden Entfaltungen durch die Ausdrucksverfahren darf nicht verwechselt werden mit der konkreten Ausgangsfigur, aus der sich komplexere Texte bzw. Sujets entfalten: Im 1. Fall ist die Ausgangsformel ("Thema") ein Konstrukt und gehört in die K o m p e t e n z, während im 2. Fall ein konkret vorliegender Text (mit poetischer Funktion) in einem p e r f o r m a t i v e n Akt realisiert wird. Freilich lassen sich vielfach die "Themen" von komplexen Sujets als "Kern-Zitate" (unter Zuhilfenahme von gegebenen Redewendungen, Sprichwörtern und anekdotischen Einheiten) formulieren, dennoch bleibt der metasprachliche Charakter dieser Verbalisierung aufrecht (vgl. ŽOLKOVSKIJ, ŠČEGLOV, *K opisaniju smysla svjaznogo teksta*, M. 1971, zur Form der Themenformulierung; vgl. auch dies., "K ponjatijam 'tema' i 'poetičeskij mir' in: *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu 3 (1975), 143-167). Während das "Thema" als "Primärelement" eine wissenschaftliche "Abstraktion" darstellt (op.cit. 143), bildet die verbalisierte Ausgangsfigur in der Entfaltungspoetik für den Leser bzw. Hörer eine sprachliche Realität, die freilich-aufgrund ihrer strukturellen Prägnanz (d.h. ihrer semiotisch-logischen Formelhaftigkeit) - einen potentiellen "Konstrukcharakter" aufweist, dessen objektsprachliche Referenz seinem Zeichen- und Modellcharakter untergeordnet ist.
- Z.MINC, "Dve modeli vremeni v lirike Vl.Solov'eva", in: *Teksty sovetskogo literaturovedčeskogo strukturalizma*, München 1971, 321ff. postuliert eine "Kernstruktur" (*jadernaja struktura*) aus der Texte bzw. ganze Textcorpora generiert werden.
34. Das jedenfalls für die russische Semiotik maßgebliche Werk stammt von L.G.PERMJAKOV, *Poslovicy i pogovorki narodov vostoka. Sistematisirovanoe sobranie izrečenij dvuchst narodov*, M. 1979: Permjakov geht auf zwei analytischen Ebenen vor, einer "logisch-semiotischen", auf der die Redewendung bzw. das Sprichwort als Zeichen und Modell einer logischen Situation fungiert, und auf einer Ebene der "Realien", wo das Sprichwort als bildhafter Text aufscheint. Der "Klischee"-Charakter

dieser Gattung, die Vorgegebenheit und Invarianz der logisch-semiotischen Struktur steht der relativen Variabilität jener "Realia" gegenüber, welche die logische Situation konkretisieren und aktualisieren. Zur Theorie des Klischees vgl. auch Ju.V. ROZDESTVENSKIJ, "Čto takoe 'teorija kliše'?", in: G.L. PERMJAKOV, *Ot pogovorki do skazki*, M. 1970, 213-237. Wesentlich erscheint Permjakovs Unterscheidung von drei parämiologischen Grundtypen - je nach dem Grad ihrer grammatikalisch-syntaktischen Vollständigkeit: Typ (A) *Rede* - *wenn du nimmst* (*pogovorki*) bestehen aus einzelnen Wortgruppen (gleichsam "unterhalb" der Satz- und Textebene), deren implizierter Sinn aus dem Redekontext, in dem sie auftreten, zu rekonstruieren ist; Typ (B) *Spriechwörter* (*poslovicy*) sind kohärente Sätze, deren Glieder feststehen und die als eigenständige Aussagen (Minitexte) relativ kontextfrei verstanden werden können; Typ (C) sind *Anekdoten* (*probasenki*, bzw. *scenki*), die aus mehreren Sätzen bzw. "Szenen" (Kurzerzählungen) bestehen (*sverchfrazovoe edinstvo*) und - im Gegensatz zu den Typen (A) und (B) - sowohl der "Sprache" als auch der "Rede" angehören (PERMJAKOV 1971, 14f.). Klischees vom Typ (A), die eine "direkte" (nicht bildhafte) Motivierung haben, sollte man nach Permjakov (im Gegensatz zur "Redewendung") eher als "Redensart", "Bonmot", "Witz" (*príslov'e*) bezeichnen, während Klischees vom Typ (B) mit "direkter Motivierung" als "Aphorismen" aufzufassen sind. Kurzszenen mit "direkter Motivierung" decken sich mit der traditionellen Gattung "Anekdote" (im engeren Sinn). "Direkte Motivierung" (der Begriff deckt sich mit dem formalistischen Terminus der *motivirovka* im Gegensatz zur außersprachlichen "Motivation" von Aussagen in der konkreten Redepraxis, vgl. HANSEN-LÖVE, 197-199) meint dasselbe wie das "Vorliegen von Signifikanten (einer semantischen Figur) in analytischer Form" (bei J.LINK, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München 1974, 140ff.), d.h. der Sinn der Wendung läßt sich aus den vorliegenden Bedeutungen (an der Textoberfläche) erschließen (z.B. in der Figur: "Die Feder ist stärker als das Schwert", wenn hier auch alle Wörter in einer übertragene Bedeutung figurieren!). Die "übertragene" bzw. "bildhafte" Motivierung einer Wendung (also nicht nur der Einzelexeme!) macht für ihre adäquate Dekodierung einen Akt der Substitution notwendig, d.h. es muß eine implizit gelassene Bedeutung (wie auch immer) rekonstruiert werden. Daher spricht auch Permjakov (*ibid.*, 30) von der "Eindeutigkeit" der "analytischen Klischees" und der "Vieldeutigkeit" der "synthetischen Klischees", die daher auch in der Lage sind, über "verschiedene - wenn auch in einem gewissen Punkt ähnliche - Dinge zu erzählen" (*ibid.*). Ganz wesentlich ist daher auch die unterschiedliche Funktion der "Realia" in analytischen und synthetischen Gattungen: In ersteren sind die "Realia" total austauschbar (sie sind nur insofern von Bedeutung, als sie Träger der semiotisch-logischen Struktur sind), wogegen in den synthetischen Wendungen die "Realia" weitaus schwerer durch Synonyme zu substituieren sind, nicht nur weil sie Bestandteile eines konkreten sozio-kulturellen Kontextes sind, sondern auch - darauf geht Permjakov überhaupt nicht ein - weil sie aufgrund ihrer Signansstruktur Ausgangspunkte für

Wortspiele und Kalauer-Realisierungen werden: Vgl. damit die erwähnte Unterscheidung zwischen einer solchen nicht substituierbaren, ja konstitutiven "Realie" wie etwa jene der "Nase" in der Erzählung Gogol's (also in Wortspielrealisierungen) und der "Realie" 'Maus' in der Wendung "der Berg gebiert eine Maus" oder "aus einer Mücke einen Elefanten machen", wo 'Mücke', 'Elefant' etc. auch durch andere Lebewesen oder Phänomene ersetzbar sind, die eine synonyme Funktion in der logisch-semiotischen Struktur der Wendung übernehmen können. Im Falle der Realisierung einer Figur bzw. eines Klischees wird aber diese "Substituierbarkeit" bzw. "Synonymität" r ü c k g ä n g i g gemacht, d.h. die eingeführte "Realie" wird in ihrer "nicht-übertragenen" und "nicht-figurativen" (d.h. nicht-metaphorischen) Funktion erfaßt. Das "Thema" der "synthetischen" Parömien ist also normalerweise nicht in der Bedeutung der Einzelrealie gelegen, sondern im invarianten Paar der Gegenüberstellung (PERMJAKOV 1979, 32). Wenn ich aber die Aufmerksamkeit von diesem eigentlichen Thema ablenke und die "Realie" als solche "thematisiere", werden all jene Merkmale von ihr plötzlich bewußt, die n i c h t in der logischen Struktur (also dem eigentlichen "Thema") der Parömie Platz finden, die aber - wenn man sie dazu in Verbindung setzt - n e u e parömiologische Texte generieren können, sobald die gegebene und klischeehafte Modellstruktur durchschaut und strukturell gleichsam "verdaut" ist. Im Falle einer "Realisierung" der "Realia" einer semiotisch-logischen Wendung, Figur wird ihre rein f u n k t i o n a l e Auffassung auf ein rein s u b s t a n t i e l l e s Verständnis reduziert, ein Vorgang, der für alle primitivistischen, mythisch-magischen, dem unbewußten Sprachdenken entsprechenden R e d u k t i o n e n charakteristisch ist. Das unbewußte, "konkrete Denken" (Lévi-Strauss) vermag funktionale Korrelationen immer nur s u b s t a n t i a l i s t i s c h und e s s e n t i a l i s t i s c h zu erfassen. Zur Unterscheidung in "analytische" und "synthetische Klischees", vgl. auch PERMJAKOV 1970, 85ff.

In seiner Auseinandersetzung mit dem Modell Permjakovs kritisiert A.K.ŽOLKOVSKIJ, "K opisaniju vyrazitel'noj struktury paremii (razbor odnoj somalijskoj poslovice)", in: *Paremiologičeskij sbornik*, 138-162, das völlige Fehlen bzw. die mangelnde Berücksichtigung der allgemeinästhetischen Funktionen und der künstlerischen Struktur der parömiolog. Gattungen (142f.). Dem wäre hinzuzufügen, daß diese Gattungen sowohl in ihrem Auftreten im Rahmen der Folklore (bzw. allgemein des kulturellen Unbewußten) eine ästhetische Funktion und eine konstruktiv-poetische Gestalt haben, wie in ihrem individual-poetischen Erscheinen als "Autor-Parömien" (*avtorskaja paremija*), d.h. als Produkt eines individuellen Kunstwillens und originellen Schaffens. Während die P r a g m a t i k der parömiologischen Gattungen im Kontext der Folklore oder als Bestandteil der Alltagssprache einen durch und durch p a r t i z i p a t o r i s c h e n Charakter hat (der Sprecher bedient sich eines vorgegebenen, tradierten, allgemein bekannten, im Kulturkode fixierten "Zeichens für eine Modellsituation"), dienen dieselben Gattungen als Objekte einer primär-verfremdenden (sprach- und bewußtseinskritischen) Deformation einem k a t a c h r e t i s c h e n Spiel

(mit vorgegebenen Klischees); die "Autor-Parömien" (also individuelle Neuschöpfungen freilich auf der Grundlage der semiotisch-logischen Basisstruktur dieser Genres) bauen auf jenen sprachschöpferischen Akten auf, die schon auf der Ebene der "Autor-Figuren" (Autor-Phrasen, Autor-Idiome, Autor-Metonymien, Autor-Metaphern etc.) gegen die und vor dem Hintergrund der herrschenden Phraseologie geleistet wurden. Grundtenor und zentrales "Thema" aller folkloristischen Parömien ist die *Affirmierung* eines status quo; das Subjekt reduziert sich im allgemeinen auf das einfache Schema: 'Jemand wollte den Status der Dinge (ver)ändern, um daraus für sich einen Vorteil zu gewinnen, es wurde ihm daraus aber kein Vorteil, sondern ein (noch größerer) Nachteil' (M.L. GASPAROV, nach ŽOLKOVSKIJ, ŠČEGLOV, *Matematika i iskusstvo*, M. 1976, 53). Im Gegensatz dazu schaffen künstlerische Texte eine "Umgruppierung" vorhandener (verbaler) Strukturen und darüber hinaus eine eigene, "neue Realität" (ibid., 48). Der prinzipielle und auch konstruktive Unterschied zwischen kollektiven, folkloristischen Parömien und individuellen "Autor-Parömien" (dazu gehören Kleingattungen wie Epigramm, Aphorismus, Sentenz, Maximen und Reflexionen, Gedankensplitter etc. ebenso wie komplexere literarische Kurzgattungen) scheint im Rahmen der Parömiologie noch zu wenig beachtet; umgekehrt hat auch die Interpretation von "Autor-Parömien" und analoger Kunstgattungen den Modellcharakter der folkloristischen Parömiologie noch weit mehr zu berücksichtigen, d.h. die Funktionen der "Klischeehaftigkeit" (*kliširovanost'*), "Aphoristik" (*aforističnosť*), "Sentenzhaftigkeit" bzw. (didaktisch-pädagogische) "Tendenz" (*sentencioznost'*, *pravoučitel'nost'*), "Invarianz", "Minimalität", bzw. "Lakonismus" (*minimal'nost'*) etc. (vgl. M.A. ČERKASSKIJ, op.cit., 37f). Diese literarischen Funktionen können auch von kanonisierten literarischen Werken (oder Figuren, typischen Situationen, formuliert in Figurennamen und Werktiteln) gleichsam "Besitz" ergreifen, die nicht selten zum Fundus des folkloristischen und (sub)kulturellen Gedächtnisvorrates eines Kollektivs "abgesunken sind" (vgl. die Theorie des "abgesunkenen Kultur-gutes", die im russischen Formalismus u.a. zur Erklärung der "Refolklorisierung" ehemals literarischer Themen zu solchen der Volkskunst bzw. der Alltagsrede herangezogen wurde: P. BOGATYREV, "Stichotvorenje Puškina 'Gusar', ego istočniki i ego vlijanie na narodnuju slovesnost'", in: *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin 1923, 147-195; ders., (mit R. JAKOBSON), *Slavjanskaja filologija v Rossii za gody vojny i revoljucii*, Berlin 1923 und dies., "Folklor, kak osobaja forma tvorčestva", in: P. BOGATYREV, *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, M. 1971, 377 ff. (vgl. dazu HANSEN-LÖVE, 260f.).

35. ŽIRMUNSKIJ, op.cit., 43, bezeichnet das Produkt der Entwicklung eines "metaphorischen Themas" zu einer autonomen "poetischen Realität", die zu der "dinglich-logischen Bedeutung" in Widerspruch steht, als "Aktualisierung" (*aktualizacija*): "Die Aktualisierung ist eine anschauliche Vorstellung, ein visuelles Bild, das in seinem potentiellen Zustand in jedem Teil des Wortaufbaus [*slovesnoe postroenie*] verborgen ist", wodurch ein "komplexes Ganzes" entsteht, das "vom logischen Standpunkt aus in sich widersprüchlich, irrational ist" (53). Als Ka -

t a c h r e s e ist die Entfaltung "metaphorischer Konnotationen" perspektivisch (bzw. fiktiv-narrativ) unmotiviert. Zum katachretischen Charakter (der Realisierungen) in der Wortkunst der Avantgarde vgl. I.R.DÖRING-SMIRNOVA, I.P.SMIRNOV, "'Poëtičeskij avangard' s točki zrenija évoljucii chudožestvennyh sistem", in: *Russian Literature VIII* (1980), 404f.

JAKOBSON, op.cit.44f. versucht in seinem Modell des semantischen Parallelismus die beiden Prozesse der De- und Re-semiotisierung semantischer Figuren unter e i n methodologisches Prinzip zu stellen (Verschiebung von der realen figürlichen und von der figürlichen zur realen Reihe).

36. Der Begriff der "Entfaltung" (*rasvertyvanie*) bei V.Šklovskij entspricht dem Begriff der "Metamorphose" bei JAKOBSON, op.cit., 42ff.
37. Normalerweise wird in diesem Zusammenhang nur die "realisierte, entwickelte Metapher" bzw. "Trope" berücksichtigt, also das, was in Formalismus als "Wiederbelebung" (*oživlenie*) lexikalisierte Metaphern (*slavarnye metaforj*) bezeichnet wurde: G.O.VINOKUR, *Majakovskij - novator jazyka*, 104 ff.; TOMAŠEVSKIJ, *Teorija*, 31f., ŽIRMUNSKIJ, *Pošsija A.Bloka*, 43ff., u.a. Allgemein zur Metaphern-Verfremdung (im Futurismus) vgl. HANSEN-LÖVE, 146-156.
Zursemantischen Struktur der M e t a p h e r aus semiologischer Sicht und zu den Typen ihrer Realisierung vgl. JU.I. LEVIN, "Russkaja metafor: sintez, semantika, transformacija", in: *Trudy po znakovym sistemam IV*, 290-305 (bezeichnet die entfaltete Metapher als *rasprostranennaja metafora* bzw. *metaforičeskaja sintagma*); vgl. ders., "Struktura russkoj metaforj", in: *Trudy po znakovym sistemam II*, 204-208.
38. Zur Transformation von semantischen Einheiten zu handelnden Figuren (Aktantialisierung) oder Objekten einer Prädikation (Vinogradov nennt diesen Akt "Objektivisierung" [*ob-ektivizacija*] vgl. die schon klassische Darstellung bei A.GREIMAS, *Strukturele Semantik*, Braunschweig 1971, 141ff., ders., "Elemente einer narrativen Grammatik", in: *Strukturalismus*, Köln 1972, 47ff. und I.P.SMIRNOV, *Chudožestvennyj smysl*, 185ff. Zur Aktantialisierung von "Elementarstrukturen der Bedeutung" (auf der Ebene der "Tiefengrammatik") vgl. A.J.GREIMAS, "Elemente einer narrativen Grammatik", in: *Strukturalismus*, Köln 1972, 55f.: "Wenn einer der Grundbegriffe der Tiefengrammatik der der syntaktischen Operation ist, entspricht diesem auf der Oberflächenebene das syntaktische Tun ... Während eine logische Operation als ein autonomer metasprachlicher Vorgang verstanden wird, der das Subjekt der Operation in Klammern stellen kann ... Impliziert ein Tun, sei es praktisch oder mythisch, eben weil es Aktivität ist, ein menschliches Subjekt. Das Tun ist eine Operation, die durch Adjunktion des Klassems 'menschlich' spezifiziert wird."
39. Vgl. JAKOBSON, op.cit., 46ff. (*personifikacija*). Eine Vorstufe zur "Personifizierung" ist der archaisch-mythische, unbewusste Akt der a n i m i s t i s c h e n Projektion (in der russ. Avantgarde als "Dingbelebung" Zentrum der metaphorischen Prozesse: *oživlenie veščj*) bzw. einer metaphorischen

Substitution des Unbelebt-Physischen durch Belebt-Psychisches (und auch durch Personales); der umgekehrte Prozeß einer Depersonalisierung (*obezduševlenie*) und "Verdinglichung" (*oveščestvenie*) des Belebt-Beseelten stellt die gleichwertige Gegenbewegung zur Personifizierung dar. Beide Realisierungsakte zusammen schaffen eine Einheit oder Ganzheit der Signifikationsakte allgemein ("Wort" ↔ "Ding") und garantieren damit auch die Geschlossenheit der Welt ("Erkennendes" ↔ "Erkanntes", "Geistiges" ↔ "Materielles", "Kultur" ↔ "Natur" etc.). Im Futurismus tritt die Personifizierung (als groteske Hyperbolisierung eines materiell oder abstrakt unbelebten Details zu belebten bzw. beseelten Ganzheiten) in eine klare Opposition zur Sujetfunktion des narrativen Helden oder Erzählers. Dies gilt etwa für die (im Futurismus) sehr verbreitete "Kuß"-Realisierung, deren besonderer Reiz darin besteht, daß hier zunächst ein schwer zu fassender Ausdruck für einen körperlich-seelischen Akt metonymisch mit seinem "Produkt" gleichgesetzt wird und damit gleichsam "Dingcharakter" annimmt (wie wenn ein Kuß wie ein Objekt weitergereicht, "geschenkt", verteilt werden könnte). In einem weiteren Realisierungsschritt wird dann dieses "Ding" zu einem Lebewesen entwickelt, das sich auch zu einem autonomen Handlungsträger emanzipieren kann. So heißt es an einer Stelle bei Majakovskij etwa: "... und die Frau wirft Küsse wie Gurken (um sich) ..." (MAJAKOVSKIJ, "Ljubov'", in: *Voehlaja luna*, M. 1913, 22); der nächste Schritt zur Personifizierung lautet dann so: "... und plötzlich / wuchsen dem Kuß Ohrchen, / er begann sich herumzutreiben / ... / der Kuß liegt auf dem Diwan, / ein ungeheuerlicher, / fetter, / er wächst / lacht, / tobt. / ..." (dieses Beispiel bei JAKOBSON, op.cit., 46f.). Während also die (demetaphorisierende, deidiomatizierende) Realisierung einer Figur an den (konkret-dinglichen) Ausgangspunkt der metaphorischen Bewegung zurückkehrt, geht die Personifizierung (und teilweise schon die "Objektivisierung" von Abstrakta) über den (in der lexikalisierten, konventionalisierten Metapher) festgelegten Endpunkt hinaus und schafft eine Meta-Metapher.

40. Neben der "Indizierung" und "Thematisierung" (Autokomentierung) der theoretischen Ausgangsmodelle eines bestimmten Textes (impliziter oder expliziter Verweis auf ein außertextuelles poetologisches Konzept oder eine kunsttheoretischen Position) existiert auch die Möglichkeit einer i k o n i s c h e n Realisierung bzw. A u t o z e a l i s i e r u n g . Das Ausgangsmodell ist im außerkünstlerischen theoretischen Diskurs (des Dichters selbst, der zeitgenössischen Kunstkritik, -Philosophie und -Wissenschaft) sehr häufig f i g u r a t i v (als Metapher, Idiom etc.) ausgedrückt und kann daher - wie auch andere Ausgangsfiguren - realisiert und entfaltet werden. Es werden in diesen (theoretischen, poetologischen) Ausgangsfiguren A b s t r a k t a (abstrakte Konzeptionen) 1. zu Dingen bzw. Objekten konkretisiert (z.B. Kunstwerk = ein Ding im Rahmen der physisch-sensuellen Dingwelt, im russ. *chudožestvennoe proizvedenie, tekst + vešč'*), 2. zu (Teilen von) Lebewesen transformiert (*vešč'i oživut, vosstanie veščej* etc.) und schließlich 3. beseelt und personifiziert (Majakovskij: "Aber vielleicht muß man die Dinge lieben? / Viel-

leicht haben die Dinge eine [ganz] andere Seele [als wir annehmen]..", MAJAKOVSKIJ, "Oblako v štanach", P.S.S.I, 158). Beispiele dafür lassen sich - gerade im Futurismus - in großer Zahl anführen. Der umgekehrte Weg einer *R e d u k t i o n* von Personen, belebten und unbelebten "Dingen" (bzw. "Konkreta") zu "Abstrakta" einer (autothematischen) theoretischen bzw. poetologischen Ausgangsfigur ist aber nicht weniger häufig: Das Ich des Dichters → Ding in der konkreten Welt → Kunstwerk (bzw. künstlerisches Verfahren) → kunsttheoretisches Modell → Kunst (und/oder Theorie).

Die Transformation "Abstraktum" bzw. "Wort" ("Zeichen") → "Konkretum" bzw. "Realie" und darüber hinaus "Lebewesen", "Person" (*slovo* → *vešč'* → *lica*) belegt etwa folgende Stelle bei Chlebnikov: "Überhaupt ist das Wort eine Person mit einem tief heruntergezogenen Hut. Das in (an) ihm Denkbare geht dem Wörtlichen bzw. "Verbalen", Hörbaren voraus..." (CHLEBNIKOV, "Razgovor Olega i Kazimira", in: *Pervyj žurnal russkich futuristov* 1/2, M. 1914, 79). Als animistische Vorstufe dieser "Metamorphose" kann gelten: "Die Wörter hüpfen wie Flöhe..." (CHLEBNIKOV, *ibid.* 46), als dingliche Vorstufe: "Mein Schädel ..., wo die Worte liegen / Klumpen des Verstandes, Ladungen der Begriffe .." (CHLEBNIKOV, *Neizdannye protivopozicija*, 187). Auf metonymische Weise projiziert Chlebnikov das organische "Erfassen" der Dingwelt (Ausgangstheorem des "Empfindens *oščuščenie vešč'i, oščuščenie slova, oščuščenie formy, oščuščenie žanra*") in die Kompetenz der "Wörter" (bzw. der Sprache und der sich verselbständigenden Wortkunst) selbst: Es gibt da "Wort-Augen" und "Wort-Hände" (*slova-glaza, slova-ruki*). Jakobson bemächtigt sich seinerseits dieser Figuren und entfaltet sie innerhalb seines theoretischen Diskurses weiter zu "Vergleichshänden" (*sravenitja-ruki*), die sich der Wirklichkeit (sprachlich) bemächtigen (JAKOBSON, *op.cit.*, 78). Der nächste Schritt ist dann die Personifizierung der Wörter (als "Laut-Körper") zu "Laut-Menschen" (*zvuko-ljudi*) bei Belyj (BELYJ, *Glossalolija*, Berlin 1922, 68). Der Dichter ist nicht nur der personale "Index" seines Werkes, er ist auch durch dieses metaphorisch substituierbar oder metonymisch vertreten - und vice versa. Wenn etwa Majakovskij am Anfang des Poems "Oblako v štanach" seine physisch-biographische Person mit der "Wolke in Hosen" gleichsetzt (oder umgekehrt diese mit sich selbst), dann sind beide hier beschriebenen Prozesse der Autorealisierung (noch dazu ausgehend von einer ad-hoc-Metapher, wie sie "Wolke in Hosen" darstellt!) abschließend zusammengefaßt: "Wenn ihr wollt - / werde ich vor lauter Fleisch zügellos sein / - und wie der Himmel, den Ton [= Farbton bzw. Stimmtön bzw. Stil, poetolog. Modell] ändernd [= Isotopiemodulation] - / wenn ihr wollt - / werde ich makellos zärtlich sein, / kein Mann, sondern - Wolke in Hosen! /" (MAJAKOVSKIJ, *op.cit.*, 175). Die gleichsam "interne" semantische Substitution mit all ihren Substitutionsgraden zwischen: "Ich (als dinglich-konkreter, fleischlich-sinnlicher Dichter und Mann): Ich (als abstrakt-geistiger Repräsentant der 'hohen Kunst') = Hosen (als Symbol der niedrig gewerteten Alltäglichkeit bzw. Vitalität, deren Sprecher der Futurist sein will): Wolke (als Symbol für eine hochgestimmte thematisch-stilistische Lage des abgelehnten vulgärsymbolisti-

schen Dichtertyps) diese durch das ganze Poem hindurch realisierte (und durch weitere Themen erweiterte) Figur wird selbst zur Personifizierung des Dichters: "Ich bin ... eine Wolke in Hosen" kann auch gelesen werden: "Ich [der Autor] bin [das Werk:] 'Wolke in Hosen'", ich selbst bin jene Ausgangsfigur, die im Werk "entfaltet" wird und umgekehrt: ich entfalte in meinem eigenen Leben (bzw. "Lebenswerk") jene Figur, die im Text (im Kunstwerk) realisiert ist.

Dem hier als **A u t o r e a l i s i e r u n g** bezeichnete Prozeß entspricht im "Thema ↔ Text"-Modell die Entwicklung von "Themen II. Ordnung" durch die Ausdrucksverfahren (ŽOLKOVSKIJ, ŠČEGLOV, *Matematika i iskusstvo*, 13ff.): "Themen I. Ordnung" enthalten Aussagen über Lebenssituationen, während "Themen II. Ordnung" auf die Sprache und den Kode der Literatur selbst referieren, wie das am prägnantesten in parodistischen Texten auftritt. An anderer Stelle ist die Rede von der Entfaltung der "gegenständlichen" und der "handwerklich-konstruktiven Sphäre" (*predmetnaja sfera, orudijnaja sfera*, *ibid.*, 23ff.), durch die eine thematische Ausgangseinheit **v a r i a t i v** (hin)durchgeführt wird (*provedenie žereza raznoe ili var'irovanie*). Autorealisierung wäre also in der Terminologie Žolkovskijs die "Durchführung" eines thematischen Elements II. Ordnung (eine autothematische Formel wie z.B. 'Metapher', 'Synekdoche', 'groteske Umwertung' etc.) durch Ausdrucksverfahren, die durch ihre eigene Struktur die Ausgangsthematik ikonisieren und konkretisieren. Die "Elemente des künstlerischen Kode" und der "konstruktiven Sphäre" können in der Autorealisierung also selbst konkretisiert werden mit dem Ziel, die Gesamtheit oder Aspekte des Themas I. Ordnung (*predmetnaja sfera*) auszudrücken - vgl. die Funktion der Bremsungen und Pausen zum Ausdruck der thematischen Komponente 'Altruismus' in Puškins Gedicht "Ja vas ljubil", *ibid.*, 31f. und sehr ausführlich in: ders., *K opisantižu smysla svjaznogo teksta*, Bd. IV, Teil 2 und ebenso in: *Russian Literature VII* (1979), 1-25. Am deutlichsten wird dieser Prozeß der Autorealisierung (bzw. der "Durchführung eines Themas II. Ordnung durch die gegenständliche Sphäre") in didaktisch-mnemotechnischen Texten oder komplexer etwa in Lomonosovs "O somnitet'nom proisnoženii bukvy 'g' v Rossijskom jazyke". Als besonders gelungenes Beispiel kann auch die Poetik des Horaz gelten, die jene Verfahren, von denen die Rede ist (= Themen II. Ordnung) durch thematische Elemente I. Ordnung und die Durchführung entsprechender Verfahren an der Textoberfläche selbst vermittelt.

41. JAKOBSON, *op.cit.* 33.

42. Die künstlerische Funktionalisierung des unterschiedlichen linguistischen Status von **N a m e** und verbaler **B e z e i c h n u n g** (und der Vermittlung zwischen beiden durch ikonisch-onomatopoetische Ausdrücke) spielt in der modernen Wortkunst eine viel zu wenig beachtete Rolle. Während die konventionelle Bezeichnung ("sign-symbol" bei Peirce) ein Ding "vergegenständlicht" und damit durch ein kommunikatives Zeichen substituierbar macht, verwandelt - wie schon mehrfach erwähnt - die ikonisch-onomatopoetische Bezeichnung ("sign-icon") die gegenständlichen Zeichen zu dinglichen Konkreta zurück (sien

sie nun psychisch-imaginativ oder physisch-sensitiv erfahrbar). Die konventionelle Funktion von Namen als bloße Zeichen-Indizes ("indexical signes") einer pragmatischen Assoziation (oder Deixis) mit der Funktion einer Zuordnungsbezeichnung (als Ausdruck von Possessivität, Klassenzugehörigkeit bzw. Position in einer Nomenklatur, Genealogie etc.), diese konventionelle Namensfunktion wird im mythopoetischen Sprachdenken zu Wesensbestimmungen des Namensträgers umgedeutet. Die "Nomination" des Sprachdenkens verleiht also Objekten nicht nur austauschbare Wiedererkennungsetiketten, sie faßt den Namen als "Ausdruck" ihres Trägers oder umgekehrt: dieser ist die Personifizierung seines Namens. In diesem Sinne können (mythopoetisch) alle gegenstandsbezeichnenden Lexeme als Namen (von Dingen und Menschen) aufgefaßt werden, wobei hier "Name" nicht nur Wesensausdruck (im Verbalen) sondern auch energetische Wesensvermittlung (psychologisch, mythologisch, ontologisch) meint: Das Aussprechen des Namens vergewärtigt seinen Träger - daher auch die Funktion der Tabuisierung von Namen, um eine unerwünschte oder befürchtete Vergegenwärtigung (Gottes, der Dämonen, des Bösen, des Todes, der Krankheit) oder ein Verschwinden des gegenwärtigen Glücks (Angst vor dem "Verschreien") zu vermeiden. Die - vor allem in der grotesken Poetik oder satirischen Rhetorik - kanonisierte Verwendung "sprechender Namen" (onomatopoetische Ikonisierung des Trägers) ist nur eine Vorstufe zur hier gemeinten wechselseitigen Substituierbarkeit von Name und Namensträger (sei es nun Person oder Sache). Der nächste Schritt ist dann die Vorstellung, daß es so etwas wie eine "Dingsprache" gibt, als würden die Dinge - unabhängig von gegenständlichen Funktion in der kulturellen Kommunikation - miteinander in und mit ihren Namen sprechen. Diese dem Bewußten fremde Vorstellung ist ebenso archaisch wie dem unbewußten Sprachdenken vertraut, nämlich die Auffassung des Kosmos als Sprache, des Universums als in sich kreisendes Selbstgespräch. Der Dichter in seiner demurgischen Funktion als "Sprachschöpfer" (*slóvotvórec*) setzt sich damit gleichzeitig als "Weltschöpfer", da er ja nichtbloß neue Relationen zwischen signans und signatum etabliert (also gleichsam die Welt nur verbal beschreibt oder kommentiert), sondern tatsächlich neue "Namen" schafft und damit auch am Erschaffen und Werden der "Dinge" beteiligt ist. Daher forderten die Futuristen auch die Dinge auf, ihre abgetragenen Namen (die eigentlich zu bloßen Bezeichnungen, "Schildern" degeneriert waren) "abzuschütteln" und sich auf die Suche nach neuen Namen (nach einem neuen Wesensausdruck) zu machen. Wenn der Dichter die verbalen Ausdrücke "beim Wort nimmt", restituiert er gleichzeitig auch die ursprüngliche Dinglichkeit, indem er die Dinge von ihrer Gegenständlichkeit befreit, erfährt er auch ihre eigen(tlich)en Namen. "Und plötzlich / gerieten alle Dinge / in Bewegung, / wobei sie die Stimme zerrissen, / die Fetzen der abgetragenen Namen abwarfen.." (MAJAKOVSKIJ, P.S.S.I., 163). Die Dinge, sofern sie bloß Gegenstand der Nomination durch den Menschen sind, haben gleichsam nur ein "Ohr" - aber keinen "Mund", der ihnen zum Selbstaussdruck verhelfen würde, denn "dort, wo beim Menschen der Mund [die Mundhöhle] [aus dem Gesicht] herausgeschnitten ist, / ist vielen

Dingen ein Ohr angenählt!" (MAJAKOVSKIJ, I, 158).

43. Es ist nicht verwunderlich, daß gerade Gogol' - auf den sich die moderne russische Realisierungspoetik vielfach beruft - die Projektion der Sprach-in Sachvorstellungen auch auf die moralische und soziale Ebene Übertrag und das "Dichten" zu einer besonderen Art des "Handelns" erklärte. Die Formal "Worte sind (auch) Taten" motivierte jene gerade für die russische Literatur des 19. Jahrhunderts so typische Tendenz der Künstler "aus der Kunst auszusteigen" (*uchod iz iskusstva*) und die ästhetische Praxis als sozialutopisches Ag(it)ieren zu verstehen. Nochmals radikalisiert finden wir diese Tendenz dann in der russischen Moderne, v.a. in jenen Modellen, die eine Utopisierung des Ästhetischen propagierten. Die tragische Diskrepanz zwischen "Sprachwirklichkeit" und kommunikativer wie sozialer Resonanz und Relevanz der Dichtung wurde Gogol' gerade in der Auseinandersetzung um seinen "Briefwechsel mit Freunden" zum Schicksal. Vgl. dazu Ju.TYNJANOV, "Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii" (Pg.1924), in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd.I, 300-371 und auch bei BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, 258ff., der den Gogol'schen Hyperbolismus (und damit auch die Realisierungspoetik) in seiner Verwandlung zu einer "weltanschaulichen Tendenz" als selbstdestruktiv erkennt.
44. V.N.TOPOROV, "Poëtika Dostoevskogo i archaičnye schemy mifologičeskogo myšlenija", in: *Problemy poëtiki i istorii literatury*, Saransk 1973, 91-109, analysiert die mythologische Grundformel der Romane Dostoevskijs ausgehend von der These, daß jedem mythologischen Text die "Lösung einer Grundaufgabe" zugrunde liegt, die aktantialisiert ist in den Helden, welche antagonistisch aufeinandertreffen.
45. Tynjanovs Gegenüberstellung von "statischem" und "dynamischem" Heldtyp (in: *Problema stichotvornogo jazyka*, 28f) meint nichts anderes als die hier vertretene Opposition von "Personifizierung" und "Perspektivierung". Der "statische Held" ist das Produkt einer Stilisierung durch den Erzähler bzw. jener sprachgestischen Selbststilisierung, die seine verbale Ausdrucksweise zum Index seiner Position in der erzählten Welt macht. Dagegen "verkörpert" der "dynamische Held" ikonisch jene Ausgangsformel (und damit semantische Welt), die er personifiziert. Der "statische Held" (und seine Weltsicht, das Prisma seiner Wahrnehmung und Wertung) ist durch seine Rede(weise) "repräsentiert", er ist durch eine Menge perspektivisch zentrierter "Symptome" (Indizes der Selbststilisierung) für den Leser "rekonstruierbar", vorausgesetzt das Weltmodell des Erzähltextes referiert auf ein Wahrscheinlichkeitsmodell, das vom Leser geteilt wird oder ihm zumindestens vertraut ist. Die Formalisten bezeichneten jenen Typ der selbststilisierenden Rede im Erzähltext als "narrativen skaz" (*povestvovatel'nyj skaz*), der eine solche identifikatorische Rekonstruktion gestattet bzw. intendiert. Rekonstruktion in diesem Sinne meint ja immer ein Substituieren der im Erzähltext implizit gelassenen Referenzen, die der Leser dann mehr oder weniger adäquat mit Informationen und den Kategorien seines Wahrscheinlichkeitsmodells ausfüllen kann. Der "freie skaz" bzw. die skaz-Stilisierung hebt diese nachvollziehbare Zuordnung von perspektivischer Repräsentanz durch Rede und Position zu oder

in einem Weltmodell auf und ersetzt sie durch ein polyzentrisches Gewebe stilistischer Indizes und motivischer Einheiten, die nicht in einem bewußten Subjekt (ein zentriertes Sprachbewußtsein) konvergieren, sondern in semantischen Ausgangskonfigurationen, die im kulturellen und individuellen Unterbewußten des Sprachdenkens wurzeln (Rückbezug auf ein "zerstreutes Subjekt", *rassejannyj sub-ekt*). Diese klare Unterscheidung in perspektivisch-referentielle Repräsentanz (durch den Redestil im "narrativen", "gebundenen" *skaz*) und Selbstpräsentation des Sprachdenkens in der freien Stilisierung des "ornamentalen *skaz*" (bzw. "ungegenständlicher" Stilisierung) war eine der Pioniertaten der Formalisten in der Erzähltheorie. Bei einer weiterführenden Analyse der Korrelationen zwischen Realisierungsprozessen und Perspektivierung in narrativen Texten wird es wesentlich sein, die zentrifugalen (also dezentralistischen, demotivierenden, depsychologisierenden, zur Realisierung führenden) Tendenzen der Stilisierung und die zentripetalen Tendenzen (psychologisch-ideologische Motivation, narrative und sujetlogische Perspektivierung) in ihrer unterschiedlichen Verteilung und Funktionalisierung innerhalb ein- und desselben Erzähltextes zu erfassen. Die Formalisten beschränkten sich zunächst v.a. auf die Tendenz zu einer "Demotivierung" des *skaz*, auf die Autonomisierung der Realisierungspoetik gegenüber den Verfahren der Perspektivierung, die gleichsam nur den "Hintergrund" für eine freie Entfaltung von Stilmontagen abgeben. Die Integration einer zunächst dezentrierten, inkohärenten, referenzgestörten Rede in die *vnutrennjaja reč'* (den "inneren Monolog", den Bewußtseinsstrom) einer ansonsten perspektivierten Figur wurde erst in einer späteren Entwicklungsphase der formalistischen Erzähltheorie zum Gegenstand der Analyse.

46. Zur formalistischen *skaz*-Typologie vgl. HANSEN-LÖVE, 274-290, insbes. TYNJANOV, "Dostoevskij i Gogol'", op.cit.I, 311ff., EICHENBAUM, *ibid.*, 135ff.; VINOGRADOV, *Etjudy o stile Gogolja*, L. 1926, 90ff.; ders., "Sjužet i kompozicija povesti Gogolja 'Nos'", in: *Načala I* (1921), 82-105 (Analyse des Übergangs von einer "figuralen" zu einer "real-dinglichen" Wortbedeutung als "Verwandlung" und "Objektivisierung", *ibid.*, 97). Hingewiesen sei hier auf den entscheidenden Unterschied zwischen einer "Metamorphose" (kultur- oder individualmythologischer) Figuren (wie etwa die "Nosologie" im Falle der Erzählung Gogol's) und der "Verwandlung" (im Falle der Erzählung Kafkas), in der die sujetlogischen und perspektivischen Koordinaten nach wie vor dominieren (d.h. die Verwandlung in den "Käfer" ist - ohne wesentliche Veränderung des Sujets - auch durch eine Verwandlung in einen Frosch ersetzbar, was für die "Nase" bei Gogol' nicht gilt!).
47. BELYJ, *Masterstvo*, 227, berücksichtigt auch diese unterschiedliche Dominantanzsetzung und schlägt als Begriffsopposition die Gegenüberstellung von *poëstija-proza* (etwa im Schaffen des frühen Gogol') und *proza-poëstija* (in der Poesie Majakovskijs) vor. Die Frage nach der Dominanz des konstruktiven Prinzips der Realisierung oder jenes der Perspektivierung muß auch vom jeweils epochen- und periodenspezifischen Gattungssystem her beurteilt werden und ist nicht ausschließlich von der Textstruktur her beantwortbar. Dies gilt insbesondere für die

textexterne oder interne Motivierung und Demotivierung der Realisierungsverfahren (etwa als Ausdruck eines mythopoetischen Weltmodells, der "inneren Rede" des Helden, dia- oder soziokulturaler oder sprachpathologischer Gegebenheiten). Vielfach ist ja im künstlerischen Erzählen die Motivation des Einsatzes von Realisierungsverfahren offen gelassen (man denke etwa an die gegen jede philosophisch-anthroposophische Motivation gerichtete Belyj-Lektüre durch Šklovskij oder umgekehrt an die antipsychologische, mythopoetische Neuwertung Gogol's durch die Symbolisten, an die psychoanalytische Lektüre E.A.Poes durch Lacan, die der antipsychologischen Rezeption durch andere Strukturalisten gegenübersteht etc.).

48. Die Freud'sche Konzeption der Primär- und Sekundärvorgänge, wie wir sie aus dem VII. Kapitel seiner "Traumdeutung" kennen, war in Rußland seit Anfang des Jahrhunderts durchaus bekannt. Eindeutig ordnet Freud die Sekundärfunktionen der Bewältigung der "Not des Lebens" zu, wogegen im "Primärvorgang" die "Energie frei abströmen" kann, "da sie ohne Hindernisse nach den Mechanismen der Verschiebung und der Kondensation (Verdichtung) von einer Vorstellung zur anderen übergeht" (vgl. Zusammenfassung in: J.LAPLANCE, J.-P.PONTALIS, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd.2, Frankf. am M. 1973, 396ff.). Freud's Analyse der Sujeterzeugung durch Wortwitz und Kalauerbildung weist jedenfalls frappierende Parallelen mit der formalistischen Realisierungstheorie auf (FREUD, *Witz*, op.cit. 133ff.; vgl. dazu HANSEN-LÖVE, 161ff.). Realisierendes "Wörtlichnehmen" im analytischen Prozeß (der Tiefenpsychologie) dient der "Entsymbolisierung des Symbols, der Entschlüsselung und Auflösung [einer] verborgenen Botschaft" (J.STAROBINSKI, *Psychoanalyse und Literatur*, Frankf. am M. 1983, 20).
49. Im unbewußten Sprachdenken kann ein Wunsch(bild) zu einer imaginativen Handlung realisiert werden, deren "reale" (und damit auch bewußtseinspsychologische) "Unmöglichkeit" bzw. "Unwahrscheinlichkeit" nicht dadurch aufgehoben wird, daß der "Optativ" und die Bedingungen der Erreichung des Gewünschten (oder Verschwindens des Verwünschten) oder gar dieses selbst geändert werden, sondern dadurch, daß die gesamten Spielregeln des "Realitätszwanges" außer Kraft gesetzt sind. Im Gegensatz dazu kann das "Fiktionale" nur eine substitutive, ersatzweise und daher auch ersetzliche Wunschbefriedigung oder Lusterfüllung bringen, während das Imaginative eine Befriedigung bietet, die eine "psychische Realität" darstellt (als tatsächlich empfunden wird), deren Evidenz freilich nur durch die Absenz des Bewußtseins (oder seiner Dominanz) gesichert ist. Im Traum und in den Gattungen der unbewußten Imaginationsakte wird der Wunsch dadurch "wahr", daß die Intensität des Wünschens (im Wege einer energetischen Projektion) durch die Intensität der imaginativen Präsenz des Gewünschten ersetzt wird. Gerade die - in der Erzählkunst immer wieder thematisierte - nur relative Faktizität und Identität eines real Geschehenen (und nicht nur seiner Motivationen und Beweggründe) als Bestandteil der Erinnerung macht deutlich, daß auch hier der imaginative Gedächtnisinhalt durch die ihm eigene Intensität eine "psychische Realität" darstellt, deren Relevanz einer wie auch immer bewiesenen Faktizität gleichgestellt ist.

Die dem Realitätszwang entgegenstehende Realitätsfreiheit des Imaginativen meint ja durchaus nicht Realitätslosigkeit oder Irrealität, eine Kategorie, die nur unter dem Aspekt eines kausal-empirischen Sprachbewusstseins (das klar zwischen "Möglichkeit" und "Wirklichkeit", "Vorstellung" und "Wahrnehmung" unterscheidet) sinnvoll erscheint. Es geht hier um die Interferenz zwischen einer psychisch-imaginativen Realität und der Authentizität eines räumlich oder zeitlich abwesenden Faktums (thematisiert etwa in V.NABOKOV'S, *The Real Life of Sebastian Knight* - ein Roman, dessen Subjekt einerseits die Ausgangsfigur der Schachmetapher ["knight" =Springerfigur] entfaltet, andererseits diese Entfaltung immer wieder mit der Ebene der Perspektivierung und der ihr eigenen Problematik der Identität und personalen Kohärenz von vorgestellten und realen Figuren konfrontiert).

50. Zu dieser Sujettypologie vgl. ŠKLOVSKIJ, *Literatura i kinematograf*, 36ff.; A.VESELOVSKIJ, "Psichologičeskij paralelizm" op.cit. 172ff. Šklovskij definiert diese Primitivstufe der Subjektbildung eindeutig als Ableitung aus der Kalauer- und Bildstruktur (op.cit.36). Während im Mythos (und auch in der Folklore) die Ausgangsfigur noch einen Widerspruch im sozialen oder moralischen Normgefüge formuliert und dadurch ein "Kontrastempfinden" auslöst (ŠKLOVSKIJ, *O teoriji prozy*, M.L. 1925, 57ff.), das auf einem "realen Widerspruch" basiert, kann in der modernen Literatur der immanente Widerspruch (der "Oxymoroncharakter", *okajumoronost'*) der Ausgangsfigur nur noch die Rolle einer formalen "Rechtfertigung" (der Subjektentfaltung) spielen (op.cit. 170).
51. Belyj selbst führt seine Realisierungstechnik (v.a. in den Romanen "Kotik Letaev" und "Peterburg") zwar auf Gogol' zurück (BELYJ, *Masterstvo*, 302ff.), schafft aber eine viel klarer strukturierte (und in Autokomentaren reflektierte) Trennung der drei Bereiche: dem unbewußten Sprachdenken (und damit dem Realisierungstyp) entspricht die (archaisch-mythische, infantil-frühkindliche) Ordnung des *roj* (zu übersetzen als "Schwärm", als "Urnebel" des Bewußtseins noch vor einer kausal-empirischen Kategorisierung); dem rationalen Sprachbewußtsein des kulturellen Über-Ich entspricht die Ordnung des *stroj* ("System", "Struktur"). Beide Sprachwelten (die der unbewußten Träume und Halluzinationen und die eines wachen Tagbewußtseins) werden durch einen retrospektiv (und rekonstruktiv) arbeitenden Erzähler gegeneinander ausgespielt und in einem "Flimmerzustand" gehalten, der die Projektionen des *roj* in den *stroj* und die Reduktionen des *stroj* auf den *roj* (also die behandelten De- und Resemiotisierungsakte) gleichsam "stereoskop" bzw. (was die stilistischen Interferenzen anlangt) "stereophon" präsentiert und im Gleichgewicht hält. Erst dadurch wird eine einseitige (monologisierende) Interpretation, die sich nur auf einen der beiden Pole bezieht, vermieden. Belyj geht es aber nicht um einen Interpretationspluralismus (um seiner selbst willen), sondern um den Versuch einer Integration beider Sprach- und Bewußtseinsprinzipien als Ausdruck ein- und derselben Weltganzheit. Vgl. dazu ausführlicher HANSEN-LÖVE, 168-182.

52. Vgl. zum analytischen oder synthetischen Vorliegen der Signifikanten der Trope auch J.LINK, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München 1974, 140ff. Zur Sujetikonisierung einer (als Oxymoron präsentierten) Ausgangsfigur vgl. A.HANSEN-LÖVE, "Lev Lunc' Erzählung *Nenormal'noe javlenie* als 'literaturtheoretische Parabel'", in: *Wiener Slavistischer Almanach* 1 (1978), 135-154.
53. Zur Konzeption des "eingliedrigen Parallelismus" vgl. A.VESELOVSKIJ, *Istoričeskaja poetika*, 150f.
54. Die Realisierung einer auf der Wortebene liegenden *M e t a - t h e s e* zu einer *I n v e r s i o n* der Raum-Zeit-Koordinaten (und der Kausalität) auf der Sujetebene wurde in der futuristischen Theorie der Wortkunst (v.a. durch A.Kručenych und Chlebnikov) zum grotesken Bild der "Welt-vom-Ende" (*mir s konca*) ausgeweitet (*Manifesty i programmy russkich futuristov*, München 1976, 71f.). Ausgangsfigur für diese Art der Entfaltung ist im allgemeinen eine anagrammatische Einheit, die zu einem paronymischen Kurzgenre erweitert wird; ebenso können auch Palindromwörter zu Palindromtexten ausgedehnt werden (vgl. Chlebnikovs Poem "Razin").

Александр ФЛАКЕР (Zagreb)

БАБЕЛЬ И МАЛЕВИЧ. СОПОСТАВЛЕНИЕ

В наше время широко известным стал холст Казимира Малевича *Красная конница* или *скачет красная конница*, . . . , возникший в двадцатые годы¹ и выставленный сейчас в Государственном русском музее. Одно его название вызывает у литературоведа ассоциацию с заглавием бабелевского сборника. Пристальный же осмотр картины, экспонированной в свободном пространстве, дает возможность и для некоторых других сопоставлений двух очень разных, но все-таки не - и притом не только тематически - близких произведений. Для облегчения такого сопоставления приводим описание холста, написанное искусствоведом:

"Тема картины Малевича тоже принадлежит иконографии революции: Скачет красная конница. Но разница начинается с того, как изобразил художник эту конницу: почти призрачные, уменьшенные красные всадники скачут по ровной черной линии, по направлению прямой, будто бы продолжающейся вне картины. Акценты расставлены художником ясно: земля испоясана зеленым, желтым, белым, красным и черным цветом; она плоскостна, супрематистична и "абстрактна", в противовес ей в верхней части протягивается белый ландшафт, освещенное пустое пространство и темно-голубое небо. Художник говорит нам, что в его восприятии мир является разделенным, выраженным двумя разными способами.

Пропорции тоже не одинаковы: сгущенные, ярко окрашенные полосы земли спускаются под горизонтальный центр картины, а этому направлению нисхождения противопоставлено светлое верхнее пространство, сквозящее до вершин черно-голубого неба. При этом фигуры красных всадников воспринимаются будто привлеченные кистью из бесконечной дали на окраину черной линии горизонта: как красные тени отпечатаны они на неосвязаемости белого ландшафта. Однако, этот искусством разделенный мир становится цельным благодаря глубокому восприятию художника: одинаково пафосной является интонация бело-голубого пространства неба и густо окрашенных плоскостей земли. Если присмотреться к их спокойному горизонтальному ряду, то с легкостью можно заметить, что в чередовании желтого и зеленого, коричневатого, белого и красного цвета постоянно вы-

делается черный: в широкой полосе матовой черни или на узком черном рубеже, которым кончается плоскость земли. Во всем, что создает советский авангард в конце третьего десятилетия, ведущим хроматическим началом является черный цвет - будто эмоциональное предсказание, некролог цвету надежды и победы."²

Искусствовед, однако, в этом кратком описании картины не отмечает момента *движения*, создаваемого художником не только неоглядным пространством, поглощающим силуэты красных всадников, но и ритмическим повтором трех отдельных группировок, из которых каждая включает по четыре меньших подразделения. Этому основному ритму сопутствует ритмическое, но неравномерное движение косых - обозначающих сабли и штандарты, столь часто замечаемые Бабелем. Если и живописном изображении того же предмета постоянное, но не слитное движение отмечается ритмическим повтором всадников в пространстве, то ритмические повторы отдельных мотивов и персонажей (ср. напр. повторяемость мотивов, связанных с живописью пана Аполека, с персонажем Гедали или с "перепиской" Хлебникова, намеренно отделяемых автором другими новеллами) на протяжении текста *Конармии*, читаемого как одно целое, тоже действуют восприятию постоянного и незавершающегося движения. Тому, что повторение создает иллюзию движения, научила нас поэтика авангарда, идущая от итальянского футуризма и русской живописи десятых годов, при чем нельзя не учитывать синхронный опыт техники кинематографа.

Движение отмечается не только повторяемостью отдельных мотивов, но и меняющимся расположением сгруппированных фигур или персонажей в пространстве. В цикле бабелевских новелл оно топографуется и в заглавиях отдельных рассказов, как напр., *Переход через Збруч и Путь в Броды*, причем отдельные топонимы не только подчеркивают достоверность рассказов, но одновременно обозначают и движение Первой конной через географическое и этническое пространство: *Костел в Новограде - Кладбище в Козине - Берегестечко - Замостье - Чесники*, что тоже создает впечатление "линейного начертания мира".³ Изображение движения - это неотъемлемая часть текста *Конармии*, причем динамика группового движения передается одновременно обозначением движения военной части и движения самого ландшафта, в котором вновь выделяются топонимы:

"И мы двигались навстречу закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей. Тишина розовела. Земля лежала, как кошачья спина, поросшая мерца-

ющим мехом хлебов. На пригорке сутулилась мазанная *дереушка Клементов*. За перевалом нас ждало видение мертвенных и зубчатых *Брод*". (И. БАБЕЛЬ, *Избранное*, М. 1957, 48. И впредь цитирую это издание. Курсив мой, А.Ф.)

Иногда этому групповому движению придаются некоторые атрибуты парадности, присущие и холсту Малевича в фигурах красных всадников:

"Мы проехали казачьи курганы и вышку Богдана Хмельницкого. Из-за могильного камня *выполз* дед с бандурой и детским голосом спел про былую казачью славу. Мы прослушали песню молча, потом *развернули штандарты* и под звуки гремящего *марша ворвались в Берестечко*." (79)

Бабелевская типографизация движения, в основном отмечая направление ударов конной армии в пространстве между Житомиром и Замостьем, создает впечатление более крупного пространства, несколько не ограниченного этими топонимами. В тексте *Конармии* не обозначено начало и не отмечен конец движения, а местами текст выводит читателя за пределы фактического оперативного пространства Первой конной, начиная с "топографического" введения в первый рассказ цикла - *Переход через Збруч*, речку, ставшей во время появления рассказов в печати вновь граничной - между советской Украиной и Польшей!

"Надвиг цесть донес о том, что Новоград-Волыньск взят сегодня на рассвете. Штаб выступил из Крапивно, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по *шоссе, идущему от Бреста до Варшавы* и построеному на мужичьих костях Николаем Первым." (15)

Уже в этом начальном абзаце, будто бы пересказывающем оперативную сводку, намечен выход конармии за пределы "военного эпизода", якобы создающего "обрамление" текста.⁴ Ведь "шоссе, идущее от Бреста до Варшавы" мыслимо только как продолжение шоссе, ведущее по направлению Ровна, Луцка и Бреста, на которое после взятия Новоград-Волыньска могла вступить конармия. Но это не географическая неточность, а намеренная бабелевская проекция в желанное пространство, стоящая в том же ряду, что и восклицание "Дашь Варшаву!" в рассказе *Чесники* (127), или же высокая риторика исторического возмездия из *Костела в Новограде*:

"Вищие орды катятся на твои древние города, о Польша (...)" (18)

Если читатель *Конармии* по предысториям отдельных персонажей может догадаться, в каком именно географическом и этническом пространстве сформировалась конница Буденного и Ворошилова, то он едва ли получает информацию о стратегической цели ее ударов.

Варшава в этом тексте появляется только в качестве напоминания о желаемом пространстве, лежащем вне *театра* военных действий Первой конной, изображаемого Лютовым-Бабелем, и это напоминание создает добавочное ощущение *открытого пространства*, лежащего вне рамок словесного художественного произведения. Вопрос о том, почему конармия борется с войсками Пилсудского и куда она направляется, остается в сущности за пределами текста, который прерывается в тот момент, когда поляки "оттесняют" Конную армию из Ровна, рассказчика начальства переводит в 6-й эскадрон шестой дивизии, и движение армии остается без-конечным!

Бабелевскую "живописную яркость красок" и его "колористическую насыщенность" уже давно заметили критики.⁵ И именно исходя из этого отличительного признака бабелевской прозы можно сопоставить *Конармию* с *Красной конницей* Малевича, обращая прежде всего внимание на *цветовую гамму* в словесном художественном произведении. Модель мира, созданную Бабелем, следует в таком случае, хотя только условно, разделить, подобно Малевичу, на пространство "земли" и пространство "неба", постоянно обозначаемое в его новеллах.

Если речь идет о цветовой гамме "земного" пространства, то сразу бросается в глаза главенство разных оттенков *красного* цвета - цвета крови, пожаров и войны, давшего уже заглавие "экспрессионистскому" рассказу Леониду Андреева *Красный смех*, отчасти навеянного впечатлением от графических листов Гойи,⁶ живописца сильно повлиявшего на литературу нашего века.⁷ Однако Бабель, опасаясь эмблематичности красного цвета, избегает его простого определения и свои цветовые атрибуты варьирует от 'розового' и 'малинового' до 'багрового' (с временем утерявшего свою эмблематичность), 'пурпурного' и даже, явно эстетизирующего обозначаемый предмет, 'кораллового'. Кровь в тексте Бабеля в общем не нуждается в определении цвета, и именно она подвергается эстетизации - сопоставлением с "*рубиновыми шлеями*", текущими по "белым мускулам" лошадиной груди (92), или же с "*пенистым коралловым ручьем*" (102), который льется из человеческого тела. Атрибут 'красная' в приложении к 'крови' появлялся чаще в ранних вариантах *Конармии*, да и там уже находим контрастные цветовые обозначения, исходящие из хроматических свойств самого предмета:

"*Вся партия ходит в передниках, измазанных кровью и калом*" (высказывание Галина).⁸

Красный цвет в своих видоизменениях разливается и по земле: среди цветов у Бабеля выделяются "поля *пурпурного мака*" (15) или - геометризованные - "квадраты цветущего мака" (52), напоминающие о том, что мак во время первой мировой войны - на полях Фландрии - стал поэтическим знаком пролитой крови, а в русской живописи, в сочетании с темными красками и отблеском луны, появился красными мазками на холсте Врубеля еще раньше (*Ночи*, 1910, Третьяковская галерея). Кровь течет у Бабеля, "багровой глиной" из "скучных ран деревни" (132), солнце "катится в багровой пыли шоссе" (53), парадно в "огненных столбах пыли колеблются пышные знамена" (90), а особенно выделяется красный цвет в одежде красных кавалеристов: - это на них бывают "красные штаны" (57), "красные казакины" (93, 127), чередуясь в своей декоративности с "малиновыми шапочками" (41), "малиновыми черкесками" (70) и "малиновыми вожжами" (116). Тут же надо отметить, что защитные цвета солдатской одежды вовсе у Бабеля отсутствуют! Коричневого цвета обмундирования, доминирующего даже на холстах Петрова-Водкина, посвященных теме гражданской войны (*Смерть комиссара*, 1927, Третьяковская галерея) у Бабеля вовсе нет, а "зеленые сюртуки" (39, 46, 94) принадлежат только штатскому окружению конной армии: полякам и евреям.

Как и на картине Малевича или в иконографии немецкого экспрессионизма (ср. также холст Любо Бабича, *Красные знамена*, 1919, Музей революции, Загреб), да и на плакатах самой красной кавалерии из того же 1920 г.,⁹ за красным цветом следует у Бабеля цвет черный. Это, во-первых, комплементарный цвет одежды красных всадников и казаков с их "черными бурками" (53), развевающимися "как мрачные флаги" (79), "нагрудниками с черными кистями" (92) и даже "черной марлей" бинтов (143). Особенно подчеркивается зловещий характер черного цвета, когда речь идет о изменившихся казаках: тогда появляются - во весь рост - "черные мундиры" и "черные бороды", лежащие "на груди, как иконы на мертвец" (130). Черный цвет мы видим и в вещественном и природном окружении красной конницы - перед нами появляются тогда геометризованные "черные квадраты телег" (15) или "квадратные тени" (19), гроза "опрокидывается в потоках черной воды" (143), а в "черных ямах" земли декоративно "блистают изумруды" (60).

Белизна у Бабеля выступает реже, и она в основном свойст-

венна "мирному" окружению красной кавалерии, что вполне соответствует красной линии, выделяющейся на белом фоне у Малевича. Белый цвет принадлежит украинским крестьянам - "мужикам в белих рубашках" (79) или "белесому, босому, вольнскому мужичку" (89) или же еврей-галичанину "одетому в белую холщевую рубашу" (100), причем тут же надо напомнить, что именно белизна рубах сразу бросается в глаза в фигуративных композициях раннего Малевича - иконографии его крестьянского мира. Белый цвет присущ и местной архитектуре: "белым костелам" (45), "белому храму" (95) и "белой или водянисто-голубой краске домов" (80).

Зеленый цвет у Бабеля редок. Только на мгновение появляется у него "зелень куполов" (95); "зеленые ветви ели" (34) украшают только комнату пани Элизы, и только в порядке исключения "зеленая поросль прошивает землю хитрой строчкой" (60).

Земле в июле или августе принадлежит у Бабеля желтый цвет. Это цвет "желтеющей ржи" (15), "желтой ноготы полей" (59) или "пыльного золота молотбы" (118). Этот цвет переходит и на изображение деревенской улицы "круглой и желтой, как тыква" (42), он появляется и на "желтых стенах" синагоги (38), но на портретных зарисовках персонажей выступает только в качестве "льняного" цвета волос (42), "соломенные чубов" (98) и "соломенные волосы" (143).

Бабель едва ли является пейзажистом, и желтизна полей, как и белизна крестьянской одежды, в сущности только создает контраст красному и черному цвету. Впрочем, и это соответствует черной линии на желтом фоне на картине Малевича. Голубой и коричневый цвета в изображении земного пространства встречаются у Бабеля еще реже, чем зеленый - что тоже соответствует узкой голубой и коричневой линии на земной плоскости Малевича. "Голубая земля" (48), "голубые дороги" (34), эстетизированное наподобие модерна или сецессиона "голубая трава" у замка Рацборских (80) или "коричневая статуя святой Урсулы" (52) - это редкие у Бабеля цветные атрибуты, относящиеся к земному миру.

В цветовой гамме небесного пространства Бабель отличается от "спиритуалиста" Малевича. У Малевича небо - это пустое высокое пространство, только постепенно переходящее от нежной голубизны к темной синеве и создающее ощущение едва ли не потерянности всадника под плоскостным плафоном, внушающим наподобие барочных росписей представление о бесконечности пространства. Бабель тоже иног-

да отмечает пустоту пространства, в котором движется армия всадников. Метафорическое сочетание: "Пустиня войны зевала за окном" повторяется у него даже два раза (47, 137), появляется у него и "блещущее небо, невыразимо пустое, как всегда в часы опасности" (91) или "бесцветная даль" (94). Однако голубовато-синей окрашенности неба у Малевича соответствует у Бабеля только *дневное* видение "голубых просторов горизонта" (60) или "голубых просторов" с декоративным "вещим павлином" на первом плане (52), переходящих уже к ночи в "синюю тьму" (40) с "синими руками луны" (16).

В основном же бабелевское небо - это в сущности или декоративная кулиса или проекция красного и черного колорита на небесное пространство, и поэтому привлекает оно внимание автора преимущественно в часы заката и ночью, когда преобладает цветовая гамма от розового до красного или же черный цвет. Багровый и пурпурный цвет на небе, однако отсутствуют, а красный именуется - в этом пространстве без опасности эмблематизации. Вечерние сумерки обозначены у Бабеля чаще всего *розовым* цветом. Так напр., рассказчик *Конармии* видит "розовую пустоту вечера" (38), у него "тишина *розовеет*" (49), а солнце обладает "розовым духом" (42) и "розовым лучем" (105). Потом следует "*оранжевое* солнце" (15) и "неправдоподобное *малиновое* пылание заката" (57), "золото закатов" (29) и дальше - уже "красный дым вечера" (137). Теплая тональность у Бабеля часто метафорами связана с военным бытом: на небе у него тогда появляются "*штандрты* заката" (15), "*оранжевые бои* заката" (45), даже "*сукровица* осеннего солнца" (127), а при наивности сказовой манеры такие метафоры реализуются - "когда ночь сменилась со своего поста и красные барабанички заиграли зорю на своих красных барабанах" (Соль, 84).

По отношению к яркому колориту зорь и закатов контрастен *черный* цвет ночи, обыкновенно выступающий в метафорических сочетаниях, как напр., "черная страсть неба" (18), "черные водоросли неба" или "чернила туч" (118), причем сравнения вроде "ночь как черная колонна" (32) опять связывают небесное с земным и рукотворным миром художника - пана Аполека.

Другие цветовые атрибуты неба принадлежат в основном динамическим знакам военных действий - это "*желтые* птицы канонады" (116) или "*зеленые* ракеты" (119), хотя на черном фоне неба появляются и "*зеленые* молнии" (18).

Основными же героями ночного неба являются у Бабеля, как у

романтиков, звезды и луна. Если звезды у рассказчика *Конармии* - это прежде всего статический, бездейственный элемент ночного неба (ср. "робкую звезду" в рассказе *Гедали*, 38), то луна - это элемент динамический, меняющий соотношения цветов на земле и дополняющий основную тональность *молочным* цветом. Луна не только освещает ночь "лунным блеском" (18) или "голым блеском" (34), но и заливает небо своим "молоком" (34); луна часто антропоморфизуется - она "бродажит под окном" (16) и сопровождая рассказчика "шляется по небу как побирושка" (110); она же превращает "земной" пейзаж в фантастический и сверхдействительный ландшафт: обыкновенная дорога к костелу в ее освещении "льется *млечным* и блестящим потоком" (32) и эти дороги "текут как струи *молока*, брызнувшие из многих грудей" (34), а "окна, заполненные лунным огнем, сияют как избавление" (36), выводя таким образом рассказчика в желаемое, здесь уже трансцендированное пространство - нездешнее пространство *Солнца Италии*, рассказа, воплощающего мечту об *избавлении* от пространства красной крови и черной ночи - о просторах, находящихся, разумеется, далеко от оперативного пространства, обрамляющего *Конармию*.

Сравнение сияющих, при лунном свете, окон с *избавлением* - это уже прием *сакрализации* обыденного пространства, спрягаемый с десакрализацией святого пространства (костелы, храмы, кладбища), постоянно подчеркиваемой рассказчиком *Конармии*. Основной установке "пана Аполека", польского бродячего художника, на изображение грешников как святых, с "простодушным сиянием нимбов" (27) на его картинах, соответствует бабелевскому приему "сакрализации" отдельных участников похода красной кавалерии: именно "сияние *нимбов*" переходит в изображение Афоньки Виды, как "обведенного *нимбом* заката" (55) всадника, убивающего, по его просьбе, раненного телеграфиста - или же в пафосное изображение кучера Левки, который своим рассказом облегчает агонию своему командиру, "окружая себя ночью, как *нимбом*" (115), и сразу после его смерти "распатронивает" его же любовницу (114). К разряду такой "сакрализации" относится и характеристика агитатора Галина как "рязанского Иисуса" (ср. 86), ретушированная в новых изданиях текста, в которых отсутствует более полное сопоставление персонажа с Христом, имевшее место в концовке новеллы:

"Веко его билось над бельмом и кровь текла из разодранных ладоней" (*Конармия*, М.-Л. 1926, стр.100)¹⁰

Бабелевский прием возведения грешников в святых родственен не только блоковской сакрализации (без знаков чужесловия!) двенадцати красногвардейцев, но и Малевичу, хотя бы на сочетающей красный крест с черными и серо-голубыми плоскостями *Голова крестьянина* (1910, Русский музей) и на других иконообразных изображениях безличных, но сакрализованных крестьян или крестьян и рабочих (*Смичка*, 30-ые гг., собрание Я.Е.Рубинштейна, Москва, здесь уже не без иронии!).

В писательских заготовках к *Конармии*, находим еще одно определение одного из приемов, вошедших в структуру текста: "Натюр-морт".¹¹ Именно характер бабелевских "натюрмортров" позволяет нам опять провести параллель с изобразительным искусством авангарда, в том числе и с живописью раннего Малевича.

Первый натюрморт Бабеля - это натюрморт из "лавки Педали", напоминающий рассказчику "лавку древностей" Диккенса, а знатоку искусства двадцатых гг. и прогулки французских сюрреалистов по "блошиным ярмаркам" и лавкам парижских старьевщиков, выставляющих предметы по признаку их взаимной *несовместимости*. У Бабеля "лавка Педали" - это "лабиринт из глобусов, черепов и мертвых цветов" (39), воистину напоминающий кошмарную несовместимость - у сюрреалистов мотивированную сновидением.

Два натюрморта у Бабеля мотивируются соответственно общей установке текста на "ars moriendi" перечислением предметов, оставшихся после смерти солдат. Один из них - это, часто цитируемый список собранных воедино бинарных несовместимостей среди "рассыпавшихся вещей красноармейца Брацлавского":

"...все было свалено вместе -"

мандаты агитатора	и	памятки еврейского поэта.
Портреты Ленина	и	Маймонида
Узеловатое железо ленинского черепа	и	тусклый шелк портретов Маймонида
Прядь женских волос		книжка постановлений шестого съезда партии
коммунистические листовки		кривые строки древнееврейских стихов
страницы "Песни песней"	и	револьверные патроны

(стр. 138)

Другой "посмертный" натюрморт - это вещи убитого поляка, "залитого ...мочой" рассказчика:

"Записная книжка и обрывки воззваний Пилсудского валялись рядом с трупом. В тетрадке поляка были записаны карманные расходы, порядок спектаклей в краковском драматическом театре и день рождения женщины по имени Мария-Луиза." (108)

Поэтику несовместимостей знал и Малевич. Ее мы узнаем на коллаже *Солдат первой дивизии* (1914, Музей современного искусства, Нью-Йорк) с термометром, семикопеечной маркой, фрагментом какого-то приглашения на собрание, на котором председательствовал А. Васнецов, типографской надписью "опера", как осколками какой-то минувшей действительности среди геометризованной композиции, причем эти *отстраняющие* несовместимости по-видимому тоже мотивированы памятью о погибшем солдате - в начале мировой войны.

Уже Вячеслав Полонский в натюрморте по Брацлавскому видел одну из основ поэтики Бабеля:

"Какое странное собрание - так удивительно напоминающее книгу, имя которой 'Конармия', точно автором ее был Илья Брацлавский."¹²

Поэтика разнородных кусков, которую начали применять кубисты и которая свое выражение нашла и в фотомонтажах Джона Хартфильда и Родченко, характеризует не только бабелевский натюрморт, но и *Конармию*; если ее понимать как цельный текст, в *Конармии* читаем ведь не только рассказ о Первой конной, видимой глазами "очкастого" Лютова, но и монтаж *разбросанных* в ней новелл или фрагментов текста, основанных на сказовой стилизации *наивной письменности*: "не приукрашенное" *Письмо "мальчика"* Курдюкова (20), письмо "тоскующего убийцы" Сидорова (35), письмо Валмашова в редакцию (*Солов*), заявление "о выходе из коммунистической партии" (*История одной лошади*, 74), и переписку Хлебникова и Савицкого (Мельникова и Тимошенко в первоначальном варианте), как повторение и "продолжение" того же мотива в другом времени и пространстве (*Продолжение истории одной лошади*). Чужеродными же кусками, будто бы "приклеенными" к основному тексту наподобие техники коллажа можем считать, напр., отрывок из военного приказа (*Мой первый гусь*), текст надгробной надписи на *Кладбище в Козине* или "отрывок пожелтевшего письма", датированного 1820 годом - на французском языке (*Версачко*). Стилизация наивной письменности отделяет впрочем Бабеля от лесковской традиций "устного сказа", которая тоже ощущается в тексте *Конармии* (ср. сказ Афоньки Виды о пчеле и Христе-Путь в Вроды, или сказ Валмашова перед следователем - *Измена*) и приближает его к приемам "коллажа" в текстах его современника Пиль-

няка, однако без установки на архаичность и - сниженную грамотность.

Особое место занимает в тексте *Конармии* бабелевская словесная субституция живописных кусков, неоднократно привлекавшая внимание критики и литературоведения. Речь идет, разумеется, о картинах "лана Аполека", описанных Лютовым и созвучных, по признанию самого рассказчика, его собственной - бабелевской - поэтике, о чем сразу же свидетельствует хотя бы цветовая гамма первой, якобы субституированной картины - "Смерт Крестителя", на которой видим "прямой луч солнца", "блещущую пыль", торжественный "черный плащ" с "каплями крови", "глиняное блюдо" в "желтых пальцах войны" и "нежно-розовую" головку змеи, которая "могущественно оттеняла глубокий фон плаща" (27-28), - но на которой *отсутствует* неизбежная в искусстве европейского сецессиона Саломея,¹³ а яркие цветовые контрасты и приемы гротеска с "натуралистическими" деталями вызывают в нашей памяти прежде всего ассоциации с искусством европейского *барокко*, как первоосновой живописной модели. Притом следовало бы отметить, что живопись "лана Аполека" и якобы его последователя - Бабеля реже напоминает "фламандскую живопись",¹⁴ включая сюда не только "биологичность, рубенсовскую насыщенность" (в изображении Сашки),¹⁵ но и симультанизм "крестьянского Брейгеля (Вауернбреугхел)".¹⁶ Живописная модель Аполека-Бабеля гораздо больше напоминает Караваджо и его контрасты красного и черного цвета на плоскостях хотя бы знаменитого *Обращения Св. Павла* (1901, С.Мария дель Пополо, Рим) с лошадью в центре картины, причем именно итальянский мастер изображал святых простоллюдинами, и он же является автором не только натюрмортов, но и *Казни Св. Ивана* (1608, Кафедральный собор, Ля Валлетта, Мальта)! Как известно, Караваджо является родоначальником целой школы "караваджистов", имевшей своих представителей и в польской живописи. (Франциск Лекшицкий, XVII в.) . Станным же в контексте этих сопоставлений является замечание одного из исследователей бабелевского творчества, видящего в субституции "Смерти Крестителя" - "живописное произведение шизофреника" и след знакомства Бабеля с душевными заболеваниями!¹⁷

Хотя мы в общем можем согласиться с тем, что Аполек является фиктивным персонажем, но мы не можем принять тезис, следуя которому, костелы на Волыни были "украшены *совсем другой* живописью". Этому высказыванию Л.Лившица противоречит им же цитируе-

мый отрывок из дневника Бабеля:

"Великолепный зрам - 200 лет... великолепная итальянская живопись, розовые патеры, качающие младенца Христа, великолепный темный Христос, Рембрандт, Мадонна под Мурильо, а может быть Мурильо, и главное - эти святые упитанные иезуиты, фигурка китайская жуткая за покрывалом, в малиновом кунтуше, бородастый еврейчик.¹⁸

По крайней мере две из картин, виденных Бабелем в "Храме Берестечка", Лютюв атрибутирует бродячему по Волыни польскому художнику. Так в костеле "Св.Валента" на написанной Аполеком картине "двенадцать розовых патеров качали в люльке, перевитой лентой, пухлого младенца Иисуса" (96), Аполеку же принадлежит и картина, которую Бабель считал "главной", выделяя ее среди живописи в дневнике обозначенной именами "Рембрандта" и "Мурильо", а которую Лютюв вводит в контекст святотатственных событий в костеле:

(...) в это мгновение у алтаря заколебалась бархатная завеса и, трепеща, отползла в сторону. В глубину открывшейся ниши, на фоне неба, изборожденного тучами, бежала бородастая фигурка в оранжевом кунтуше - босая, с разодраным и кровоточащим ртом (...) Человек в оранжевом кунтуше - преследовала ненависть и настигала погоня. Он выгнул руку, чтобы отвести занесенный удар, из руки пурпурным током вылилась кровь (...) фигура в нише была всего только Иисус Христос - самое необыкновенное изображение бога из всех виденных мною в жизни". (97-98).

В этой литературной субституции *виденной* Бабелем в 1920 г. в Берестечке картины следует искать разгадку персонажа "пана Аполека". Аполек перед нами является как автор картины в Новоград-Волынске, в которой мы видели некоторые черты итальянского барокко караваджевской школы, как автор картины с вифлеемским мотивом, по-видимому, тоже итальянской школы и как автор, поразившей Бабеля картины с гонимым Иисусом, в малиновом или оранжевом кунтуше, одежде польской шляхты, но с еврейским видом. О распространенности же в галицко-волынской живописи икон со "светским характером", изображающих Иисуса в черной шляпе и оранжево-красном одеянии, а Марию Магдалину как "Еврейскую девушку" (ср. также одну из картин Аполека, стр. 30) в кунтуше, свидетельствует хотя бы репродукция картины И. Рутковича, мастера из Жолкии - *Явление Христа Марии Магдалине* (1680, Музей украинского искусства, Львов).¹⁹

"Пан Аполек" представляет по-видимому в *Конармии* общую модель создаваемого в конце XVI - начале XVII в. (храму в Берестечке ведь "200 лет"!) на восточных окраинах Речи Посполитой иконоческого искусства, при участии "бродячих" голландских, итальянских

ких, венских, но и местных, польских или украинских художников и наличия контактов с "немецким и тирольским" аналогичным искусством, причем искусствоведы, напр., у уже упомянутого Руткевича, отмечают как "примитивность рисунка", как и изображение на его иконах "светских портретов заказчиков".²⁰ Все эти данные несомненно сыграли определенную роль в литературной конструкции модели искусства, созданного якобы "беспечным богомазом" (30),²¹ сопровождаемым немецким "слепым гармонистом" (28), и кончившим "мюнхенскую академию" (29), но никак не следующим мюнхенскому академизму или сецессиону! Живопись же этого художника, по-своему толкующего библейские легенды, восходит к массовому, низовому, более примитивному варианту европейского барокко, развившегося с некоторым опозданием в "граничных" областях Речи Посполитой в эпоху так называемой "сарматской культуры",²² охватывавшей как искусство, так и литературу. О "сарматском" же изображении войны пишет современный литературовед:

"Серой жизни и посредственности эта эпоха не любила, и поэтому в грозном настроении, в сиянии огня, в красной крови, самой прекрасной казалась удалая атака конницы. Именно тогда видна была, доходящая до предела, динамика солдатского деяния, храбрость и мужество людей, натуга коней. Побойще усыянное трупами, бешено выкривленные солдатские лица, раны истекающие кровью, пот смешанный с пылью - все это получало черты пафосной некрасивости. Солдатская голова, свисающая с сильно надрезанной шеи, внутренности, тянущиеся за солдатом (...) вот примеры эстетического облагораживания (*polibilitacja estetyczna*) того, что в прежнюю эпоху казалось отвратительным, чего даже средние века не принимали полностью, хотя люди того времени привыкли смотреть с любознательностью на расчлененные святого. Польский солдат того времени (...) не переживает никакой этической рефлексии (...) Ян Хризостом Пасек и его друг, ношуя на поле брани, без малейших скрупулов кладут себе под голову "тучный" труп - вместо подушки".²³

"Сарматскую" пафосную некрасивость и эстетическую "нобилитацию" военной физиологичности, отвращение к серому цвету будней и изображение сияния огня и красного цвета крови - эта палитра прекрасно знает и Бабель. В живописи польских костелов привлекает "очкастого" интеллигента Лютова, и прекрасно знающего словесное искусство Флобера и Мопассана, Бабеля еще и ее еретический примитивизм - "простодушное сияние нимбов" (27), "юридичность художника" (28), "простоватость" изображений (29), ее "смежстворность" (30), ее "святотатственные, наивные и живописные" портреты, "кощунственные изображения (...) принадлежащие еретической и упоительной кисти" (97). И "разгадка новоградских икон" (28) разумеется - не

в высокой эстетике ренессанса и не в пышном барокко Рубенса, не в Рембрандте и в Мурильо, а в "главном" - в наивной живописи храмов на Волыни и в Галиции.²⁴

Именно эта модель наивной живописи вполне созвучна не только цветовой гамме Бабеля, но и изображению сна Сашки Христа или наивным сказовым фрагментам: напр., по своей апокрифной коммунстивности сравнимым - парафразированной легенде "о браке Иисуса и Деборы" (32), принадлежащей Аполеку и сказу об Иисусе и пчеле, услышанному от Афонки Виды по "пути в Броды". Сказовые же интерполяции, атрибутированные Курдюкову, Сидорову, Балмашову, Павличенко или Хлебникову (Мельнякову) тоже "простодушны", "смехотворны" и "коцунственны" по отношению к слагающейся аксиологии.

При этом не надо забывать, что наивное, неканоническое искусство уже раньше стало одним из источников авангарда: от таможенника Руссо до Пиросманавили. Из него исходил не только Ларионов, но и Малевич. Детство свое провел Малевич на Украине, среди "коников, цветочков, петушков примитивных росписей", и позже "понял крестьян через икону, понял их лик не как святых, но простих людей", научившись отличать "высокую линию" искусства "аристократов и дворцов" от линии низового "крестьянского искусства". "Знакомство с иконописным искусством" привело Малевича к одному из основных положений авангарда, согласно которому

"все может быть прекрасным в искусстве. Все не прекрасное, реализованное в художественный план искусства, становится прекрасным".²⁵

И еще одно замечание. Уже Вячеслав Полонский, читая первые новеллы *Конармии* видел "поля пурпурного мака", "желнехую рожь", "оранжевое солнце", но не видел "Конармии": "начдив шесть лишь мелькнул, как сон, и исчез". В *Костеле в Новограде* критик ждал, заданного с первой строки, "военкома", но "военком не показался, прождал его напрасно".²⁶ Именно благодаря красочности, "эстетической нобилитации" не красивого, низового и мельканью отдельных персонажей, ритмически возвращающихся в поле зрения рассказчика, всадник Первой конной *умельшаются* по своему значению в структуре цикла, "мелькают, как сон" в динамическом движении армии по "граничному" пространству и дальше - в знакомое только по историческим фактам а в *Конармии* еще неизвестное. Психологических портретов красноармейцев в сущности у Бабеля нет, тем более нет портретов военного начальства - "кондотьеров или будущих узурпаторов",²⁷ -

от "буденновских начальников" остаются поэтому в нашем впечатлении - цвета их одежды: красные и черные, с серебром лампасов, для декорации.

В то же время, когда Бабель начал публиковать свои рассказы, Малевич высказывался против "искусства, которое из рожи хочет сделать розу", сопротивляясь художникам, которые, "как и раньше (при буржуазии, прим. А.Ф.), ожидают пролетарского заглава, чтобы удостоить запечатлеть его образ на рукотворном холсте".²⁸ От такой "задачи", воплощенной не без иронии и юмора, напр., на холсте Самуила Адливанкина *Перед отъездом на фронт* (1922, Киев, собрание Ю.А.Иваника), изображающем "торжественно подтянутого красноармейца с его подругой", снимающегося у уличного фотографа,²⁹ и выдержанном в духе наивной живописи, в сущности отказывался и Бабель, следуя "кощунственным" традициям низового барочного искусства и во многом соприкасаясь с авангардизмом своих современников-живописцев, учившихся на иконах, но отказывавшихся создавать новые иконы, а если создававших - то с "простодушными нимбами".

П р и м е ч а н и я

1. Ср. репродукции и основные данные в изданиях: *La Flamme d'Octobre*, Paris-Leningrad, 1977, стр. 158; *Сердцем слушая революцию*, Ленинград 1980 (здесь: *Красная конница*, 1918), стр. 158; *Paris-Moscou*, 1900-1930, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 31 mai - 5 novembre 1979 (каталог); *Москва-Париж*, 1910-1930, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, 3 июля - 4 октября, т. 2 (здесь: "Скачет красная конница...", 1918-1930).
2. V. HORVAT-PINTARIĆ, *Od kiča do vještoviti*, Zagreb 1979, стр. 37.
3. П. НОВИЦКИЙ, "Бабель", в сб.: *И.Э.Бабель. Статьи и материалы*, Л. 1928, стр. 47.
4. Ср. Вяч. ПОЛОНСКИЙ, *На литературном посту*, М. 1968, стр. 252.
5. Ср. НОВИЦКИЙ, там же, стр. 49.
6. Л.А. ИВЗУИТОВА, *Творчество Леонида Андреева, 1892-1906*, Л. 1976, стр. 181-186.
7. Ср. предложение считать Гойю "родоначальником" целого течения в хорватской и сербской литературе конца 20-ых и 30-ых гг.: J. WIERSZICKI, "O terminološkim nedačama i o jednoj književnoj situaciji", - *Književna reč*, IX, 1980, 151, стр. 14.
8. Ср. М. JOVANOVIĆ, *Umetnost Ivaka Babelja*, Beograd 1975, стр. 415.
9. Ср. иллюстрации в: Ю. ВЕЛИЧКО, *Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни*, Київ 1980, стр. 102-103, 106.

10. Ср. М. JOVANOVIĆ, то же.
11. Ср. Л. ЛИВШИЦ, "Материалы к творческой биографии И. Бабеля", *Вопросы литературы*, 4, 1964, стр. 121.
12. Вяч. ПОЛОНСКИЙ, там же, стр. 261.
13. С литературой сецессионистского стиля (Art Nouveau), именно с Саломеей О. Уайльда связывал бабелевский пейзаж Ник. Степанов, но в качестве примера приводил только бабелевское видение замка и поместья графов Рацборских, с "муаровыми лентами сумерек" - будто бы изображенное в "Мире искусства". Ср. Ник. СТЕПАНОВ, "Новелла", в сб. *И. Э. Бабель*, стр. 22.
14. П. НОВИЦКИЙ, там же, стр. 51.
15. Вяч. ПОЛОНСКИЙ, цит. статья, стр. 271.
16. F. MIERAU, *Konzepte*, Leipzig 1979, стр. 84. - М. Иванович в своем труде говорит о "ренессансном достоинстве" *персомажа* пана Аполека, проявляя осторожность по отношению к определению его живописи категориями истории искусства. Ср. цит. работу, стр. 105.
17. A. VÁCLAVIK, *Isaak Babel a jeho umění psychologické kresby*, Praha 1965, стр. 55-56.
18. Ср. Л. ЛИВШИЦ, стр. 127-128. - Костел в Берестечке, основан Яном Казимиром в честь победы 1651 г., а отстроен в 1711 г.
19. Ср. Г. Н. ЛОГВИН, Л. С. МИЛЯЕВА, "Искусство Украины", в сб. *История искусства народов СССР*, т. 4, *Искусство конца XVII-XVIII в. М.* 1976, стр. 209, илл. 199.
20. То же, стр. 198, 204, 209.
21. 'Богомаз' в *Толковом словаре русского языка* Д. Н. Ушакова, т. 1, М. 1935, обозначает "плохого иконописца" - разумеется, с точки зрения эстетической аксиологии и норм определенного времени. Бабель 'богомазу' не придает отрицательного оценочного значения; слово обозначает у него примитивного, наивного, провинциального иконописца. Кстати, в современном польском разговорном языке - 'bohomażu' - это наименование картин таких художников, разумеется тоже шуточное.
22. "Сарматизмом" (Sarmatyzm) называют в Польше "формацию шляхетской культуры", сложившейся полностью во время Барокко. Во второй половине XVII в. ее характеризует, между прочим, децентрализация творческих субъектов, и вместо концентрации культуры, развивается ее "массовый характер". Возникая на восторчных рубежах западно-европейской культуры, она впитывала в себя как элементы "средиземной", так и "северной" (фламандской, немецкой) культуры. Культура эта признавала понятие "гостя-пришельца", который "с точки зрения этой системы не представлял определенную социальную группу, и был каким-то 'естественным' слугой местного общественного состава". Ср. A. BOROWSKI, "O przestrzemi literatury", *Teksty* 6 (42), 1978, стр. 19, 34, 37.
23. S. HERMAN, Śmierć Sarmaty na polu bitwy (Barokowa ars moriendi), *Teksty*, 3(45), 1979, стр. 144.
24. "Наивные картины" (Аполека), пережитки "среднеевропейского барокко" наряду с "inspiration saint-sulpicienne" (в "костеле св. Валента") вскользь замечает Жак Катто. Он же видит в

Конармии "громадный исторический 'коллаж'", а особенно ценным с нашей точки зрения надо считать его перечисление стилистических приемов, в которых он слышит отзвуки "пророческой трубы", народного "плача", "жалобной литании", "бесконечных причитаний" или же элегических "инкантаций", и "инвокаций". Ср. J. CATTEAU, "L'Épopée Babélieenne", *Communications de la délégation française*, VII^e Congrès International des Slavistes, Varsovie, 21-27 août 1973, Paris 1973, стр. 113, 116-117. - О персонаже "пана Аполека", представляющем в сущности низовое барокко живописи в костелах на Больни, с учетом некоторых данных о костелах в Берестечко и Новограде-Волинске, пишу подробнее на другом месте.

25. К. МАЛЕВИЧ, "Главы из автобиографии художника", в сб. *К истории русского авангарда*, Стокгольм 1976, стр. 117, 123.
26. Вяч. ПОЛОНСКИЙ, стр. 251.
27. Ср. цитату из дневника: М. JOVANOVIĆ, стр. 73.
28. Черновик статьи о кинематографии в записной книжке Малевича 111, 1924, хранится в архиве художника, Stedelijk Museum, Amsterdam.
29. В. И. КОСТИН, "Кто там шагает правой? Главы из первой части воспоминаний", *Панорама искусств*, 3, М. 1980, стр. 101-102, илл. стр. 115. Ср. тоже полотно Г. Ряжского, "написанное в духе семейных и любительских фотографий" - "Портрет преддрабзавкома с женой", 1922, Третьяковская галерея, М. - Стр. 103, илл. стр. 108.

Horst LAMPL (Wien)

REMIZOV'S PETERSBURGER JAHRE. MATERIALIEN ZUR BIOGRAPHIE.

Als Aleksej Remizov¹ am 1. Februar 1905 mit seiner Familie neben den Redaktionsräumen der *Voprosy žizni* seine erste Petersburger Wohnung bezog, endete für ihn eine Periode unfreiwilliger Wanderjahre und begannen jene sechzehn Jahre relativer Seßhaftigkeit, die er, wenn auch in ständig wechselnden Wohnungen, bis 1921 in Petersburg verbrachte. In die nun einsetzende, trotz einiger Schicksalsschläge vergleichsweise ruhigere Lebensphase fällt sein künstlerischer Aufstieg und der Durchbruch zum literarischen Erfolg: es ist die Zeit seiner Integration in das literarische und kulturelle Leben des Silbernen Zeitalters, in dem er nun selbst einen nicht unbedeutenden Platz einnimmt. Nach Jahren der Isolierung in der Provinz, aus der er sich immer wieder um Kontakte zu den kulturellen Zentren bemüht hatte, verbanden ihn nun bald enge freundschaftliche Beziehungen mit den angesehensten Autoren und Künstlern der Hauptstadt, ja als Schriftsteller wurde er selber innerhalb weniger Jahre zu einer künstlerischen Autorität und zum Mittelpunkt eines Kreises von Schülern. Vieles von dem, was ihn zu einer der originellsten Gestalten der russischen Literatur gemacht hat, fällt in seine Petersburger Zeit, von der leidenschaftlichen Aneignung und Propagierung der altrussischen Kultur und der russischen Folklore bis hin zur Erfindung des berühmten "Geheimordens" *Obezvelvolpal*. Zu Remizov's Petersburger Lebensabschnitt gehören jene wenigen glücklichen Jahre, in denen er dank der Unterstützung durch den Mäzen Tereščenko kurzfristig von materiellen Sorgen befreit war, ebenso aber auch Jahre äußerster Armut. In diesen Zeitraum fallen, auch wenn Bücher wie "Rossija v pis'menach" und "Vzvičrennaja Rus'" erst in der Emigration erschienen, nicht zuletzt auch die wesentlichsten seiner künstlerischen Neuerungen.

Vorhergegangen waren der Petersburger Zeit acht unruhige Jahre Gefängnis, Verbannung und der glücklosen Versuche, in der Provinz Fuß zu fassen, eine Zeit, die Remizov's Persönlichkeit und auch einen erheblichen Teil seines Werks maßgeblich geprägt hat. Am 18.11.1896 war er, neunzehnjährig, nach einem weitgehend unbeschwerten Studentenleben bei der Chodynka-Demonstration der Moskauer Studenten² ver-

haftet worden; nach mehrwöchiger Einzelhaft folgten der Ausschluß vom weiteren Hochschulstudium und die Verbannung ins Gouvernement Penza. Der dortige Gouverneur und spätere Innenminister P.D.Svjatopolk-Mirskij gestattete ihm, in der Stadt Penza zu bleiben, wo sich Remizov trotz der über ihn verhängten Polizeiaufsicht bald im politischen Untergrund engagierte, mit revolutionär gesinnten Arbeitern und gleichfalls verbannten Studenten Kontakt suchte, verbotene Literatur beschaffte, ein Statut für einen Arbeiterhilfsfonds ausarbeitete und sich an der Vorbereitung eines *rabočij sojuz* und eines Ausstands in den Eisenbahnwerkstätten beteiligte.³ Der Lieblingsort seiner agitatorischen Bemühungen war das neugegründete "Volkstheater", wo er politisch und auch künstlerisch auf den jungen Meyerhold Einfluß ausübte. Dieser wird in der Folge ein enger Freund seines Bruders Sergej.⁴ Nach einer polizeilichen Durchsuchung am 24.2.1898⁵ wurde er am 11.3. neuerlich verhaftet und, da in ihm einer der Hauptanstifter der geplanten Unruhen mit Beziehungen zur illegalen RSDRP vermutet wurde, langwierigen Verhören unterzogen. Im Sommer wieder entlassen, wurde Remizov am 31.5.1900 zu weiteren drei Jahren Verbannung, diesmal nach Ust'sysol'sk (heute Syktyvkar in der Komi ASSR), verurteilt und für weitere fünf Jahre ein Aufenthaltsverbot in den beiden Hauptstädten ausgesprochen. Die Reise nach Ust'sysol'sk erfolgte unter erniedrigenden Bedingungen in einem Häftlingstransport über Tula, Moskau (Butyrki), Jaroslavl', Vologda und dauerte nahezu zwei Monate; wegen einer Erkrankung wurde es Remizov gestattet, ab Vologda mit dem Schiff zu reisen. In Ust'sysol'sk traf er am 1.8.1900 ein und blieb ein Jahr, das vor allem vom Erlebnis der nordrussischen Natur und der Exotik der Syrjänen geprägt war. Wegen seiner extremen Kurzsichtigkeit erhielt er im Sommer 1901 die Erlaubnis zu einem Arztbesuch in der Gouvernementshauptstadt Vologda und brachte es mit Hilfe entsprechender Atteste, die ihm eine geistige Störung bescheinigten, zuwege, bis zum Ende der Verbannungsfrist (31.5.1903) dort zu bleiben. In Vologda, damals wegen der vielen dorthin verbannten Wissenschaftler und Literaten das "Athen" des russischen Nordens,⁶ fand er rasch Eingang in deren Kreise, befreundet sich mit dem Philologen P.E.Ščegolev, der sein literarischer Förderer und Mentor wird, Savinkov, Berdjajev, nicht zuletzt mit dem späteren Terroristen und Mörder des Großfürsten Sergej Aleksandrovič I.P.Kaljaev, den er als ungewöhnlich feinfühligem, hochgebildeten und lebenswürdigen Menschen beschreibt.⁷ Zu seinen engen Freunden gehörten in Vologda der dänische Geschäftsmann und Autor Aage

Madelung⁸ und die Übersetzerin Vera Tučapskaja.⁹ Die wesentlichste Begegnung - der zuvor ein kurzes Treffen in Ust'sysol'sk vorhergegangen war - war jedoch in Vologda jene mit seiner späteren Gattin Serafima Pavlovna Dovkgelo (Dovgello).¹⁰ Nachdem Remizov seit seiner ersten Verhaftung immer wieder geschrieben bzw. aus westlichen Sprachen übersetzt hatte, begann er in Vologda unter dem Einfluß des eigentümlichen geistigen Klimas der Verbanntenkolonie intensiv literarisch zu arbeiten; vor allem entstand in Vologda die erste Fassung seines Romans "Prud". Unter dem Pseudonym "Nikolaj Moldavanov" wurde er am 8. und 22.9.1902 in der Moskauer Zeitung *Kur'er* erstmals gedruckt ("Plač devuški pered zamužestvom"; "Mgla", "Osennjaja pesnja"). Vereinzelt erschienen in der Folge von ihm Beiträge im *Novyj put'* und den *Severnye cvety*; im allgemeinen hatte Remizov mit seinen Texten jedoch vorerst weder bei den von ihm angeschriebenen Zeitschriften noch bei jenen prominenten Schriftstellern Erfolg, denen er - wie Čechov, Korolenko, Gor'kij - Proben zukommen ließ. Lediglich Brjusov, den er während eines von den Behörden erbetenen Moskau-Aufenthalts im November 1902 besuchte und mit dem er einige Jahre hindurch im Briefwechsel steht, zeigte ihm gegenüber ein gewisses Wohlwollen.

Nach dem Ende der Verbannung reiste Remizov im Juni 1903 nach Cherson, wo Meyerhold mit seiner Truppe "Tovariščestvo novoj dramy" das dortige Theater übernehmen sollte; dieser hatte ihn als seinen Berater engagiert. Am 27.7.1903 heiratete er in Cherson Serafima Pavlovna - gegen den ausdrücklichen Willen ihrer Familie, die sich mit einigen Absonderlichkeiten seines Charakters ebenso wenig anfreunden konnte wie mit der Tatsache, daß er weder über einen bürgerlichen Beruf noch über ein gesichertes Einkommen verfügte. Die Theatersaison in Cherson (September 1903 bis Februar 1904) wurde für ihn eine große Enttäuschung, weil er seine Ideen zu einer Erneuerung des Theaters viel zu wenig durchsetzen und vor allem nicht gegenüber dem lokalen Publikum zur Geltung bringen konnte; als einzigen nennenswerten Erfolg empfand er die von ihm wesentlich mitgestaltete Inszenierung von Przybszewskis "Śnieg". Er hatte in dieser Zeit überaus viel zu lesen, um für Meyerhold Stücke ausfindig zu machen, übersetzte ständig (z.T. gemeinsam mit seiner Frau), überarbeitete seinen von der Redaktion des *Novyj put'* abgelehnten Roman; für die *Vesny* verfaßte er gelegentlich Berichte über kulturelle Ereignisse in der Provinz. Nach einem Gastspiel der Truppe in Elisavetgrad trennte er sich schließlich von dem nach Tiflis weiterziehenden Meyerhold und übersiedelte am 23.2.1904 nach Odessa, wo die

Remizovs völlig mittellos drei Monate in einem Zimmer auf der Mol-dovanka verbringen; dort kommt am 18.4. ihre Tochter Nataša zur Welt. Ende Mai übersiedelten sie auf das elterliche Gut Serafima Pavlovnas (Berestovec bei Černigov), von wo aus Remizov illegal Moskau und Petersburg sowie neuerlich Vologda besuchte, ständig auf der Suche nach einem geeigneten Unterkommen im Bereich der Literatur oder des Theaters. In Moskau traf er neuerlich Brjusov, in Petersburg Filo-sofov. Ab dem 21.6.1904 wohnten die Remizovs in Kiev, ebenfalls unter schwierigsten materiellen Bedingungen; die Familie wurde dabei praktisch von Serafima Pavlovna erhalten, die an einem Gymnasium Stunden bekommen hatte, während man ihren Mann, dessen kalligraphische Künste in Vologda hohes Ansehen genossen, nicht einmal als Lehrer für Schönschreiben anstellen wollte. Bei einem Feuer mußte er in Kiev mit Nataša aus der Wohnung fliehen. Eine Wendung zum Besseren zeichnete sich erst gegen Jahresende ab, als einerseits der Innenminister Svjatopolk-Mirskij das über Remizov verhängte Aufenthaltsverbot für die Hauptstädte aufhob (was damit zusammenhängen mochte, daß dieser sich seit Penza aller politischen Aktivitäten enthalten hatte) und andererseits beim *Novyj put'*, der 1905 unter dem Titel *Voprośy žizni* erscheinen sollte, eine Stelle zu besetzen war. Der Redaktionssekretär Čulkov lud auf Anraten des neu in die Redaktion eintretenden Berdjaev Remizov ein, diesen Posten zu übernehmen, nachdem der zuvor dafür vorgesehene Aleksandr Kondrat'ev abgesagt hatte. Maßgeblich war dafür auch das Ausscheiden von Zinaida Hippus und Merežkovskij, die Remizov und seinen bisherigen literarischen Versuchen überaus skeptisch gegenüberstanden.¹¹ Nach einem Zwischen-aufenthalt in Moskau Ende Jänner 1905 konnte sich Remizov nunmehr endlich mit einem Beruf, der einen Bezug zur Literatur und zum Kul-turleben hatte, in Petersburg niederlassen.

Remizovs Funktion bei den *Voprośy žizni* war etwa die eines Rech-nungsführers, Vertriebsleiters, auch Korrektors; vom im engeren Sinn redaktionellen Bereich blieb er ausgeschlossen.¹² Wie er später an-gab,¹³ ist er seiner Aufgabe trotz großen anfänglichen Engagements mehr schlecht als recht nachgekommen, da ihm ebenso wie in seiner privaten Haushaltsführung jedes ökonomische Geschick fehlte, und an der baldigen wirtschaftlichen Pleite der Zeitschrift fühlte er sich durchaus mitschuldig. Die Remizovs bewohnten vorerst gemeinsam mit einem aus Berestovec mitgebrachten Kindermädchen zwei Zimmer neben der Redaktion (*Sapernyj pereulok* 10/6) und waren dabei Nachbarn der

Čulkovs. Die räumliche Nachbarschaft zur Redaktion und Remizovs Aufgaben bei der Zeitschrift - er hatte den Autoren die Honorare auszu zahlen - brachten es mit sich, daß er im Verlauf des Jahres 1905 ungewöhnlich rasch mit nahezu allen bedeutenden Petersburger Autoren bekannt wurde. Zu ihnen gehörte Blok, den er im März 1905 kennenlernte und der ihm in Kürze das Gedicht "Bolotnye čertenjatki" und die erste Fassung von "Legenda" widmet,¹⁴ Rozanov, mit dem ihn bald eine jahrelange enge Freundschaft verbindet,¹⁵ Hippius,¹⁶ Merežkovskij, Sologub, Vjačeslav Ivanov, Pjast, Minskij, Geršenzon, später auch Kuzmin, Vološin,¹⁷ Čukovskij, Sergej Makovskij, Maler wie Somov, Dobužinskij, Bakst, Benois, Rerich. Bei den Merežkovskijs lernt er im Dezember 1905 Andrej Belyj kennen, der ihn besonders schätzt und ihm in der Folge einige überaus herzliche Briefe schreibt.¹⁸ Ein jahrelanges freundschaftliches Verhältnis bestand zwischen Remizov und Šestov, den er im Spätherbst 1904 noch in Kiev kennengelernt hat und der ihn nunmehr in ähnlicher Weise fördert und ermuntert wie seinerzeit in Vologda Ščegolev. Anlässlich des Erscheinens von "Apofeoz bespočvennosti" brachte Remizov über Šestov einen kurzen Beitrag in den *Voprosy žizni*.¹⁹ Nach Jahren des Abgeschnittenseins in der Provinz fanden Remizov und seine Frau jetzt den ersehnten Zugang zum literarischen und gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt. Remizov war bald eines der Originale der Petersburger Literaturszene und ungeachtet einiger pathologischer Verhaltensmerkmale dürfte er, nicht zuletzt wegen seines Humors, bei den Schriftsteller- und Künstlerkollegen recht beliebt gewesen sein; ganz besonders gilt dies auch für Serafima Pavlovna. Im Rahmen der spezifischen Geselligkeit des damaligen Petersburger Kulturlebens war Remizov häufig bei anderen zu Gast, las aus seinen Werken (so erstmals am 5.3.1905 bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung des Generals Parensov, wo er zwei Kapitel aus "Prud" vortrug), verkehrte bei den *sredy* Vjačeslav Ivanovs; trotz ihrer anhaltenden materiellen Misere unterhielten die Remizovs auch selbst einen recht gastfreundlichen Haushalt. Als Autor fand Remizov vorerst freilich, ehe ihm mit den "Posolon'"-Märchen und den Legenden der Durchbruch gelang, nur bei einer Handvoll Freunden Anerkennung. Am nächsten standen ihm in den ersten Petersburger Jahren Rozanov, bei dem die Remizovs fast jeden Sonntag zu Besuch waren, Kuzmin, den er im Herbst 1906 bei einem der *večera sovremennoj muzyki* kennenlernte und der ihn zeitlebens auch als Autor hoch schätzte,²⁰ Somov, auch Bakst. Enge Beziehungen bestanden zwischen Serafima Pavlovna und Zinaida Hippius, die ständig bemüht war, die Remizovs zu

einer realistischeren Lebensführung zu bewegen und für ihn einen Brotberuf zu finden, der einen verlässlicheren Lebensunterhalt versprach als die unsichere Stelle bei den *Voprosy žizni*. Viele der Autorenkollegen bekundeten gegenüber den Remizovs, deren Lebensuntüchtigkeit und prekäre materielle Situation bekannt war, eine beachtliche Hilfsbereitschaft, borgten Geld (Rozanov, Vološin), bemühten sich, ihnen Arbeit zu vermitteln (Filosofov, Rozanov, Geršenzon, Tyrkova-Vil'jams) oder sorgten für Druckmöglichkeiten (so Vjačeslav Ivanov mit der Herausgabe von "Limonar"); verschiedenartige Hilfe kam auch von Berdjaev, M.L.Gofman, später von Blok und vor allem von Ivanov-Razumnik. Aus den ideologischen Auseinandersetzungen und Fraktionskämpfen zwischen den Protagonisten des Symbolismus, die er bald alle persönlich gut kannte, hielt sich Remizov übrigens bewußt heraus.

Über Remizovs zum Teil sehr merkwürdiges Verhalten in Gesellschaft, das schon früher in Vologda zutage getreten war und das ihn nicht zuletzt der Familie seiner Frau suspekt machte,²¹ gibt es mehrfach Erinnerungen von Zeitgenossen;²² dabei ist erwähnenswert, daß seine Mutter zumindest zeitweise geistesgestört war. Im damaligen Petersburger Literaten- und Künstlermilieu mit seinen bewußt unbürgerlichen Lebensformen dürfte freilich sein zum Teil wohl auch gespieltes "jurodstvo" weit weniger Anstoß erregt haben als vielleicht in einer anderen Gesellschaft. Remizovs pathologische Züge, einerseits der Eindruck der Gestörtheit, Ängstlichkeit²³ und Verletzbarkeit, andererseits seine Neigung zu Clownerien und diversen "Lausbubenstreichen" wurden vielfach mit seiner leidvollen Vergangenheit erklärt: die Monate im Gefängnis, der Häftlingstransport und die Jahre in der Verbannung hätten zu einer nachhaltigen psychischen Schädigung geführt, für die man Verständnis aufbrachte. Dabei konnte manches in Remizovs Verhalten für seine Mitmenschen überaus unangenehm sein, wie etwa die von ihm über andere - nicht zuletzt seine besten Freunde und Wohltäter - in Umlauf gesetzten Gerüchte und Mystifikationen²⁴ (z.B. daß Šestov ein heimlicher Alkoholiker sei²⁵), absichtliche Falschmeldungen an Zeitungen oder unangebrachte Späße bei gesellschaftlichen Veranstaltungen. In einer späteren Albumnotiz für seine Frau erwähnt Remizov, daß seine damaligen Clownerien eine Art Schutzmaßnahme gegen die Unnatürlichkeit und Verlogenheit seiner damaligen Umgebung gewesen seien.²⁶ Zu verschiedenem unvernünftigen Schabernack hat ihn in seiner Kindheit schon die Mutter angestiftet.²⁷

Das Jahr 1905 brachte Remizov nach langem Warten und enttäuschen-

den Absagen mehrerer Redaktionen das Erscheinen von "Prud". Der Roman erschien kapitelweise in den Nummern 4-11 der *Voprosy žizni* - fast gleichzeitig mit Sologubs "Melkij bes", einem Werk, dem Remizov übrigens seinerseits nur geringe Bedeutung beimaß. Mit dem Honorar für "Prud" konnte er wenigstens teilweise seine Schulden begleichen. Für den Druck hatten sich in der Redaktion nur einige wenige Befürworter ausgesprochen (Berdjaev, Čulkov, Filosofov); der Herausgeber der Zeitschrift, D.E.Žukovskij, entschloß sich dazu Remizov zufolge eher aus Gefälligkeit. Die meisten Kritiker und Schriftstellerkollegen hielten den Roman weiterhin für mißlungen, und die Verlage "Skorpion" (dessen Inhaber S.A.Poljakov einer seiner schärfsten Kritiker war) und "Grif" lehnten eine Buchausgabe ab. Überaus kritisch äußerte sich über "Prud" in einem Brief an Remizov vom 22.7.1905 Gor'kij.²⁸

Als die *Voprosy žizni* im Dezember aus ökonomischen Gründen ihr Erscheinen einstellen mußten und auch Serafima Pavlovna die Möglichkeit verlor, durch Korrekturen ein wenig dazuzuverdienen, gestaltete sich die materielle Situation der Remizovs neuerlich überaus kritisch. Mehr auf Drängen von Freunden als aus eigenem Antrieb begann Remizov, der nicht wahrhaben wollte, daß er seine Familie mit dem Übersetzen von Theaterstücken und einigen kärglichen Autorenhonoraren nicht durchbringen konnte, im Herbst 1905 mit der Suche nach einer neuen Stelle. Bei den Bemühungen, auf irgendeine Weise in ein festes Dienstverhältnis zu kommen, verhielt er sich jedoch derart ungeschickt, daß seine Bewerbungen erfolglos blieben; auch fehlte es ihm einfach an der notwendigen Hartnäckigkeit und Entschlossenheit. Vorübergehend gewährte ihm erst 1910 der Kontrakt mit dem Verlag "Šipovnik" einige Sicherheit. Auch später hatte Remizov, von seiner Tätigkeit im TEO abgesehen, nie einen eigentlichen Beruf, sondern versuchte auch in der größten Not von seinen spärlichen literarischen Einkünften (später auch vom Verkauf seiner handgeschriebenen und gezeichneten Alben) zu leben; auch seine Frau steuerte nur selten etwas zum gemeinsamen Budget bei, so etwa in Paris mit ihrem Lehrauftrag für russische Paläographie. Remizov fürchtete immer wieder, eine echte Berufstätigkeit würde ihm für das literarische Schaffen nicht genug Zeit lassen. Ergebnislos blieb im November 1905 sein von Filosofov unterstützter Versuch, in der staatlichen Kontrollbehörde unterzukommen, offenbar nicht zuletzt weil er bei seiner Vorsprache erkennen ließ, daß er an dem betreffenden Beamtengehalt erheblich mehr interessiert war

als an der zu erbringenden Leistung. Das entsprechende Aufnahmege-
such wiederholte er erfolglos 1907. Ergebnislos blieben auch die
Versuche, bei der Zeitung *Russkoe slovo* bzw. bei einer Porzellan-
firma eine Stelle zu finden, wohin ihn Bekannte zu vermitteln ver-
suchten. Mehrmals mußte Remizov während der ersten Petersburger
Jahre Gelegenheitsarbeiten annehmen (etwa die Erstellung eines Kin-
derbuchkatalogs, verschiedene redaktionelle Arbeiten); am ernie-
dringendsten war dabei seine Mitwirkung bei einer Hundezählung. Se-
rafima Pavlovna unterrichtete über Vermittlung Rozanovs eine Zeit-
lang an einem Gymnasium. Obwohl sie aus wohlhabendem Haus stammte,
hatte sie in der ihr eigenen Prinzipienhaftigkeit gegenüber ihrer
Familie auf alle Ansprüche verzichtet.

Eine Folge der ständigen Geldnot war Remizovs häufiger Wohnungs-
wechsel, sei es daß er sich um eine preisgünstigere Unterkunft um-
sah oder daß er, um während der sommerlichen Reisen nicht weiter
Miete zu zahlen, vor der Abreise die bisherige Wohnung aufgab und
im Herbst eine neue bezog. Insgesamt brachten es die Remizovs wäh-
rend der Petersburger Jahre auf acht Adressen.²⁹ Besonders in den
ersten Jahren waren die Wohnungen gewöhnlich von schlechter Quali-
tät und zum Teil gesundheitsschädlich, in "schlechten" Stadtbezir-
ken, wie Zinaida Hippus in ihren Briefen mehrmals bemängelte. Das
Haus Malyj Kazačij pereulok 9/34 ging durch Remizov (als *Burkov*
dvor in den "Krestovye sestry") in die russische Literatur ein. Ih-
re erste einigermaßen komfortable Wohnung mit Zentralheizung und
Telefon bezogen die Remizovs nach dem Vertrag mit dem Verlag "Ši-
povnik" erst im September 1910. Wie bei allen Veränderungen in ih-
rem gemeinsamen Leben ging auch hier die Initiative zum Wechsel ge-
wöhnlich von Serafima Pavlovna aus.

Wegen der eigenwilligen Dekoration seines Arbeitszimmers genoß
Remizovs Domizil bald eine gewisse Berühmtheit; es wurde sogar Ge-
genstand von Zeitungsreportagen.³⁰ Damals entstand seine bekannte Lei-
denschaft für Spielzeugfiguren, die für ihn eine Art Kultobjekt dar-
stellten und die er, wenn sie originell genug waren, zu sammeln
pflegte. Ganz besonders galt dies für originelles volkstümliches
Spielzeug, Gegenstände des russischen Volksglaubens und Aberglau-
bens, Teufels- und Koboldfiguren, Spielzeugtiere, volkstümliche
Puppen, Amulette, auch Muscheln und Fischskelette - Kuriositäten,
die in den Memoiren fast aller Zeitgenossen Erwähnung finden, die
ihn jemals besucht haben. Einzelne derartige Objekte, vor allem
solche, mit denen bestimmte abergläubische Vorstellungen verbunden

waren, pflegte er an der Wand oder an aufgespannten Schnüren zu befestigen; sie wurden für ihn mit der Zeit zum Gegenstand einer privaten Mythologie, in deren Mittelpunkt später, ab der Berliner Zeit, das berühmte "Feuermännchen" stand. Es war unter seinen Bekannten üblich, wenn man auf derartige Kuriositäten stieß, sie ihm zukommen zu lassen (ebenso wie später diverse altertümliche Schriftdenkmäler für seine Reihe "Rossija v pis'mach").³¹ Zur Verzierung der Wände diente ihm auch verschiedenfarbiges Buntpapier; in einer seiner späteren Wohnungen bedeckte er die Wände mit eigenen Zeichnungen.³² Remizov pflegte nach jedem Umzug sein Kabinett neuerlich auf die geschilderte Art einzurichten und auf diese Weise die bisher fremde Räumlichkeit zu seiner eigenen zu machen. Wie manche der Eigenheiten Remizovs ist die merkwürdige Gestaltung seiner Wohnsphäre ein Ausdruck jener Ästhetisierung des Außerästhetischen und der symbolistischen Bemühung um Verwandlung des Lebens in "Kunst", die Z. Minc in ihrem Aufsatz über seine Beziehungen zu Blok als für ihn charakteristisch bezeichnet hat.³³

Viele Eigenheiten des geistigen Klimas der Jahrhundertwende entsprachen in besonderem Maße bestimmten persönlichen Vorlieben und Interessen Remizovs. So fühlte er sich von den okkultistischen Strömungen im Umfeld des russischen Symbolismus stark angezogen; er hatte ein ausgeprägtes Interesse für magische Rituale sowie für das damals viel beachtete Sektenwesen,³⁴ offensichtlich hat er auch an spiritistischen Seancen und an den pseudookkulten *radenija* Minskis teilgenommen.³⁵ Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang die dominierende Rolle, die in seiner Vorstellungswelt der Gestalt des Teufels und der mittelalterlichen Dämonologie (*besy*) zukommt. Bei einem literarischen Wettbewerb der Zeitschrift *Zolotoe runo*, bei dem das Teufelsmotiv vorgegeben war, gewann er 1906 mit seiner Erzählung "Čertik" gemeinsam mit Kuzmin einen ersten Preis. Etwas später tritt dazu die merkwürdige Fixierung auf die Vorstellung des Affen, die bei ihm einerseits als fratzenhafte Verfremdung und andererseits als Überhöhung des Menschlichen gesehen werden muß. Sowohl in den Clownerien seiner Lebensführung wie auch in vielen Zügen seines Werks tritt bei Remizov eine ausgeprägte Neigung zur Grimasse, zum verzerrten Ausdruck, zu grotesker Verfremdung zutage, die als Stilelement beginnend mit Gor'kij immer wieder die Mißbilligung der "realistischen" Kritiker seines Schaffens und seiner Persönlichkeit ausgelöst hat. Die Vielzahl der Remizovschen Teufels- und Dämonengestalten, denen noch die zahlreichen "unreinen" und un-

heimlichen Naturgeister des Volksaberglaubens aus "Posolon!" hinzuzurechnen sind, sollte jedoch nicht als Ausdruck eines "satanistischen" Weltbildes verstanden werden, wozu die zeitgenössische Kritik manchmal neigte. Bei Remizov ist der Umgang mit den "Nachtseiten der Natur", dem Unheimlichen, Abwegigen und Dämonischen vielmehr ein literarisches Spiel, mit dem er nicht zuletzt dem Zeitgeist zu entsprechen versuchte. Das lebhafteste Interesse für alles Bizarre und Kuriose erstreckte sich bei ihm auch auf ausgefallene Ereignisse, die ihm als literarisch verwertbares Material erschienen. So sammelte er Zeitungsmeldungen über bizarre Kriminalfälle, besonders solche aus der russischen Provinz; entsprechende Zeitungsausschnitte legte er nicht selten seinen Briefen bei. Manche Episode aus seiner Petersburger Prosa, etwa der "Krestovye sestry", mag auf derartige Zeitungsmeldungen zurückgehen. Ebenso interessierten ihn zeitlebens als "literarisches" Material alle möglichen umlaufenden Gerüchte, besonders während der Revolutionsjahre.

Das Revolutionsgeschehen von 1905 verfolgte Remizov, der als "Revolutionär" im Gefängnis gesessen war, mit erstaunlicher Gleichgültigkeit: die Begeisterung für die Literatur und das Theater hatte jene für die Sache der Revolution inzwischen völlig in den Hintergrund gedrängt. "А я как-то устал и особенно от разговоров. И у меня такое чувство: просто ушел бы в лес!", notiert er am 30.10. anlässlich der vielen Gespräche zum Thema Revolution.³⁶ Geblieben ist ihm und offenbar noch mehr seiner Frau allerdings eine lebenslange Achtung für die wirklichen Revolutionäre.³⁷ Einige, die Jahre in der *katorga* verbracht hatten, lernt er in Petersburg kennen (Vera Figner, M.G. Suščinskij, N.A. Morozov). Im Dezember besucht ihn heimlich in seiner Wohnung Savinkov.³⁸ Im März 1906 reisten Remizov und Serafima Pavlovna nach Schlüsselburg und besuchten das Grab des nach dem Attentat auf den Großfürsten hingerichteten Kaljaev.

Außer "Prud" und einigen Übersetzungen in den *Voprosy žizni* gelang Remizov 1905 nur der Druck eines Aufsatzes "Teatr 'Studija'", einiger "syrjänischer" Texte unter dem Titel "Polunoščnoe solnce" (in der "assyrischen" Nummer der *Severnaja cvety*) und verschiedener lyrischer Prosa in der Beilage zu *Naša žizn'*. Er schrieb in diesem Jahr sehr wenig (die Erzählungen "Zajka", "Slonenok", "Svjatoj večer"), am wenigsten während des mühseligen Winters 1905-1906. In den ersten Petersburger Jahren war er übrigens ständig weiter für das Theater (Meyerhold) tätig, suchte und übersetzte Stücke; auch der persönliche Kontakt mit Meyerhold bestand weiter.

Eine neue Etappe in Remizovs Entwicklung brachte das Jahr 1906, als er für sich jenen Bereich literarischen Schaffens entdeckte, für den er offensichtlich eine spezifische Begabung besaß und mit dem er in der Folge Berühmtheit erlangen sollte: die Bearbeitung und "Nachdichtung" von Texten der Volksdichtung - russischer Märchen, Apokryphen, von Ritualen und Formeln des Volksglaubens. In diesem Jahr entstanden "Posolon'" und "Limonar'" oder zumindest die meisten der unter diesen Titeln vereinigten Texte; darüberhinaus schrieb er weitere Erzählungen. Eine gewisse Heimstatt bot ihm von nun an von den anspruchsvolleren Zeitschriften *Zolotoe runo*. Die ersten "Posolon'"-Beiträge, die dort in den Nummern 7/9 und 10 erschienen, stießen auf außerordentliches Interesse.³⁹ Remizov kam auf das bald so erfolgreiche Verfahren der Literarisierung der russischen Folklore zu einem Zeitpunkt, in dem der russische Symbolismus die Ästhetik der Volkskultur in ihren vielfältigen Ausprägungen (Kunst, Brauchtum, Mythologie, volkstümliche Glaubensvorstellungen) entdeckte und altertümlichen Genres der Volksdichtung erhöhte Aufmerksamkeit zuteil wurde. Bald hatte Remizov mit den "Posolon'"-Texten über den engeren Bereich der Literaten und Kritiker hinaus auch beim breiteren Publikum Erfolg; sie gehörten bald zum Standardprogramm fast aller seiner Lesungen. Die Anerkennung, die ihm etwa für "Prud" verwehrt blieb, brachten ihm nun Texte wie "Kalečina-Malečina" oder Legenden wie "O bezumii Irodiadinom"; über "Kalečina-Malečina" äußerte sich nach einer Lesung bei Vjačeslav Ivanov sogar ein so kritischer Zuhörer wie Sologub überaus wohlwollend.⁴⁰ Im weiteren erschienen in Zeitschriften und Zeitungen, auch solchen aus dem Bereich der Boulevardpresse, immer öfter Märchen und (apokryphe) Legenden Remizovs, vor allem in den Weihnachts- und Osternummern, bei denen es mit der Zeit üblich wurde, ihn um einen Beitrag zu ersuchen.

Erst nachdem sich Remizov mit den "volkstümlichen" Gattungen einen Namen gemacht hatte, kam es langsam auch zu einer breiteren Rezeption seiner eigentlich fiktionalen Prosa; so problematischen Werken wie den frühen Romanen war dabei auch weiterhin nur ein sehr beschränkter Leserkreis beschieden. Bis Ende 1906 war von ihm noch immer kein Buch erschienen, und bei den sich anbietenden Periodica mußte er sich auch immer wieder mit recht anspruchslosen Publikationsorganen abfinden ("chodil ja po literaturnym zadvorkam"⁴¹). Die Redaktionen fürchteten seine stilistischen Merkwürdigkeiten, an denen die Leser Anstoß nehmen konnten, und in der entsprechenden Korrespondenz wiederholt sich mit großer Regelmäßigkeit die Bitte um eine realisti-

schere Schreibweise oder um die Tilgung von Stellen, die als zu gewagt oder geschmacklos empfunden wurden. Remizov war sich übrigens über die zum Teil ärgerniserregenden Besonderheiten seiner Sprache und den Mangel an Strenge und Geschlossenheit seiner Erzählweise durchaus im klaren.⁴² So sehr er sich auch an die schriftstellerische Tätigkeit, zu der er sich berufen fühlte, klammerte und so umfangreich auch insgesamt seine literarische Produktion war, so fiel ihm das Schreiben, wenn man von "Posolon" absieht, doch keinesfalls leicht; mit dem fertigen Text war er fast immer unzufrieden, änderte oder überarbeitete ihn bei der ersten sich bietenden Gelegenheit und schuf auf diese Weise von manchen Werken eine ganze Serie unterschiedlicher Fassungen (etwa bei "Prud" oder "V plenu", auch bei "Krestovye sestry", von denen offenbar erst die fünfte Fassung gedruckt wurde). "Процесс писания для меня мучителен. Каждая фраза стоит страшно много времени. Переписываю без конца", schreibt er etwa im April 1906 an Madelung.⁴³ Für die "Sočinenija" hat Remizov 1910-1911 fast alle dort aufgenommenen Werke neuerlich überarbeitet.

Im Zusammenhang mit den Märchen- und Legendenbearbeitungen begann sich Remizov etwa ab dem Frühjahr 1906 mit wahrer Leidenschaft in die entsprechenden wissenschaftlichen Ausgaben einzulesen, studierte die jeweiligen Sammelbände der Akademie der Wissenschaften, die Zeitschrift *Živaja starina*, einschlägige regionale und sprachgeschichtliche Wörterbücher; später nahm er auch mit Gelehrten (Jacimirskij, Aničkov) Kontakt auf und führte über ihn interessierende Fragen einen wissenschaftlichen Briefwechsel. In seiner Umgebung galt er bald als ein hervorragender Kenner der altrussischen Literatur und der russischen Volksdichtung, auch wenn ihm die Fähigkeit zum im engeren Sinn wissenschaftlichen Arbeiten und vor allem zum wissenschaftlichen Formulieren fehlte (er hatte sogar große Schwierigkeiten, auch nur einen stilistisch neutralen Brief, ein Gesuch oder eine Rezension zu verfassen, ohne in den gewohnten *skaz* zu verfallen). Für den Erwerb seiner philologischen Kenntnisse war dabei wichtig, daß Serafima Pavlovna, die früher die *Bestuževskie kursy* absolviert hatte, einige Jahre nach der Übersiedlung nach Petersburg am "Archäologischen Institut" neuerlich ein Studium aufnahm und sich im Bereich der russischen Altphilologie spezialisierte.⁴⁴ Durch sie und mit Hilfe der von ihr benützten Bücher wurde er mit der russischen Paläographie vertraut, lernte alte russische Schriftformen lesen und erwarb die Fertigkeit, diese - vor allem die *skoropis'* der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts - perfekt nachzuahmen, was ihm durch sein

kalligraphisches Talent erleichtert wurde (Remizov verstand sich von jeher auf das Imitieren von Handschriften und selbst das Fälschen von Dokumenten⁴⁵). Das zu dieser Zeit in ihm erwachte leidenschaftliche Interesse für die Schriftkultur des alten Rußland begleitete ihn sein ganzes Leben. Am meisten beschäftigten ihn Sprache und Schrift ("d'jač'ja prikaznaja reč', prosloennaja razgovornym prostorečiem"⁴⁶) des Moskauer Rußland, das für ihn gewissermaßen ein nationales Identifikationsobjekt darstellte. Die Moskauer *skoropis'* verwendete er mit der Zeit auch für Briefe, Glückwunschsadressen und später vor allem für die berühmten "Affen"-Urkunden (auf diesen finden sich manchmal auch glagolitische Eintragungen). Das für Remizovs Künstlertum so kennzeichnende Spiel-Prinzip der Stilisierung und Imitation erstreckte sich somit nicht nur auf die altrussischen Genres und sprachlichen Ausdrucksformen, sondern auch auf deren schriftliche Gestalt. Mit der Vorliebe für das "Handschriftliche" ging sein Buch- und Schrift-Kult sozusagen auf die Zeit vor Gutenberg zurück. Kennzeichnend dafür ist auch seine Vorliebe für das "händische" Herstellen von Büchern und die Nachahmung der Vorformen des Buches ("svitki").

Im Rahmen seiner autodidaktischen philologischen Studien entschloß sich Remizov später auf Anraten Šachmatovs, für "Posolon'" und "Limonar'" um die Zuerkennung eines Preises der Akademie der Wissenschaften einzureichen; er hatte damit aber keinen Erfolg.

In Verbindung mit den Legendenachdichtungen entstand Ende 1906 eines der originellsten Werke Remizovs und sicherlich einer der bemerkenswertesten Beiträge zur russischen erotischen Literatur jener Jahre: "Čto est' tabak. Gonosieva povest'".⁴⁷ Als eines der ersten handgeschriebenen Bücher Remizovs ging die Legende bis zu ihrer Drucklegung im Februar 1908 lange von Hand zu Hand. Nach einer Lesung im Kreis von Somov, Bakst und Benois zu Weihnachten 1906 schuf Somov dazu Zeichnungen;⁴⁸ herausgegeben wurde "Čto est' tabak" schließlich als Privatdruck mit 25 nummerierten Exemplaren in einem Verlag "Sirius", den Makovskij gemeinsam mit einigen Freunden praktisch für Remizov geschaffen hatte. Die Auflage wurde verschenkt. Drei zwischen 1907 und 1912 entstandene erotische Märchen - "Car' Dodon", "Sultanskij finik" und "Čudesnyj urožaj" (eine Bearbeitung von Nr. XXXI der von Remizov hochgeschätzten "Russkie zavetnye skazki"⁴⁹) - blieben bis 1920 ungedruckt. Zu "Car' Dodon" zeichnete Lev Bakst Illustrationen.⁵⁰ 1912 hoffte Remizov das Märchen mit Hilfe I.A.Rjazanovskijs in Kostroma herausbringen zu können, es erschien jedoch

endgültig erst im März 1921 samt Baksts Zeichnungen im Verlag Aljanskijs.⁵¹ Im Jahr zuvor druckte Aljanskij alle vier Erotica unter dem Titel "Zavetnye skazy",⁵² in winzigem Format und - wie auch "Car' Dodon" - in einer Auflage von genau 333 Exemplaren. Während der ersten Petersburger Jahre war übrigens die Sexualität ein bevorzugtes Thema Remizovs, besonders in der Gesellschaft Rozanovs sowie Kuzmins, Somovs und Nouvels,⁵³ mit denen er häufig zusammen war. Gemeinsam mit ihnen erwog er eine Zeitlang die Abfassung eines Buches "O ljubvi", einer Art Enzyklopädie volkstümlicher erotischer Vorstellungen und Verhaltensregeln. In diesem Zusammenhang steht auch das offenbar einzige gereimte Gedicht Remizovs "Ėtoj noč'ju stranoj", in dem der Liebesakt als schwarze Messe gefeiert wird; der im Mai 1905 entstandene und weitgehend Brjusov nachempfundene Text erschien 1906 in *Zolotoe runo*.

Die ständige materielle Misere, Remizovs Unvermögen, einen "normalen" Beruf zu ergreifen, wohl auch ein gewisser Egoismus seiner Frau, für die das Petersburger Kulturleben und die Möglichkeit der Fortsetzung ihrer Hochschulstudien gegenüber einer allfälligen Rückkehr in die Provinz Vorrang hatten, waren die Ursache für eine Entwicklung, die sich 1906-1907 abzuzeichnen begann und die mit der Zeit den Charakter einer familiären Tragödie annahm: die faktische Trennung von der Tochter Nataša, die sich den Eltern in der Folge völlig entfremdete. Offenbar im Frühjahr 1906 blieb das zweijährige Kind anlässlich eines Besuchs erstmals bei den Verwandten Serafima Pavlovnas (Mutter und Schwester) in Berestovec, wo sein Wohlergehen unvergleichlich besser gewährleistet schien als in der engen Stadtwohnung. Da sich die Lebensumstände der Remizovs nicht besserten, bestand auch beim nächsten Besuch in Berestovec kein Anlaß, das Kind nunmehr mitzunehmen, bis nach einiger Zeit eine so starke Gewöhnung Natašas an die Verwandten und vor allem eine solche der Großmutter an das Kind eingetreten war, daß diese Nataša um jeden Preis weiter bei sich behalten wollte. Trotz wiederholter Versuche gelang es den Remizovs in der Folge nicht mehr, ihre Tochter nach Petersburg zurückzuholen. Über die Endgültigkeit der Trennung dürften sie sich erstmals bei ihrer Abreise nach Berestovec im Juni 1907 klargeworden sein, als ihre Situation hinsichtlich Einkommen und Wohnung gerade einen Tiefpunkt erreicht hatte.⁵⁴ Bei den Besuchen der Eltern zeigte Nataša zunehmend Angst, gegen ihren Willen mitgenommen zu werden, enttäuschte sie durch demonstrative Mißachtung der mitgebrachten Geschenke, mied den Kontakt und sprach

sich mit zunehmendem Alter selbst entschieden gegen die Übersiedlung aus; unter dem Einfluß der Verwandten dürfte die Meinung, die sie von ihren Eltern hatte, eine recht negative gewesen sein.⁵⁵ Es traf Remizov besonders, daß Nataša dank der fremden Erziehung für all das, was gerade er ihr mit seinem Märchen- und Spielzeugkult bieten zu können glaubte, kaum Verständnis zeigte und daß es ihm zwar gelungen war, als Märchenerzähler das russische Lesepublikum anzusprechen, nicht jedoch sein eigenes Kind.⁵⁶ Von ihren Verwandten wurde Serafima Pavlovna vorgeworfen, am Glanz des hauptstädtischen Lebens viel mehr interessiert zu sein als am Glück des Kindes, und die von Anfang an bestehenden Vorurteile gegen Remizov selbst, an dem weniger die künstlerische Begabung als die exemplarische Lebensuntüchtigkeit gesehen wurde, erschienen durch Natašas Schicksal bestätigt. Remizov erhob später seinerseits den Vorwurf, die Verwandten hätten für die komplexe Persönlichkeit seiner Frau zu wenig Verständnis gehabt und aus ihrer blinden Liebe zu Nataša die eingetretene Entwicklung mitverschuldet.⁵⁷ Es steht außer Zweifel, daß er selber unter der Trennung ganz ungewöhnlich gelitten hat: seine Zuneigung zu Kindern, die nicht zuletzt der Adressat vieler seiner Erzählungen und Märchen waren, war allgemein bekannt, auch seine ausgeprägte Zärtlichkeit gegenüber Nataša in deren ersten Lebensjahren. Zum letzten Mal sah Remizov seine Tochter, die in Kiev die Schule besuchte, im Sommer 1917 in Berestovec. Er soll später von Berlin aus vergeblich versucht haben, sie zur Emigration zu bewegen. Für Serafima Pavlovna wurde die Existenz ihrer Tochter im weiteren zu einer Art Tabu; in Paris hat sie später angeblich geleugnet, überhaupt ein Kind zu haben.⁵⁸

Die materielle Notlage der Remizovs dauerte bis 1910 unvermindert an. Für die Reise nach Berestovec im Sommer 1906 mußten sie sich von Rozanov das Geld für die Fahrkarten borgen. Von einer Auslandsreise, die sich Serafima Pavlovna wünschte, konnte erst recht keine Rede sein, obwohl wegen eines chronischen Leberleidens, das nach der Geburt Natašas aufgetreten war, ein Kuraufenthalt in einem günstigeren Klima dringend geraten schien. Gesundheitlich stand es auch mit Remizov schlecht: er hatte ein Magenleiden und machte mehrmals eine Lungenentzündung durch, offensichtlich verursacht durch die feuchte Wohnung auf der Kavalergardskaja (das neuerbaute und noch nicht ausgetrocknete Haus wurde vorübergehend billiger vermietet). Im Oktober 1906 mußte Remizov wegen eines Mietrückstandes zum Friedensrichter; weitere Unannehmlichkeiten ersparte ihm im letzten

Moment das Honorar für das Märchen "Morščinka", das der neugegründete Verlag "Šipovnik" in seine Kinderbuchreihe aufgenommen hatte. Zu dieser Zeit begann Remizovs jahrelange Freundschaft mit dem "Šipovnik"-Verleger Z. I. Gržebin, mit dem er später auf der Tavričeskaja im selben Haus wohnte und der, auch noch während der Berliner Zeit, eine ganze Reihe seiner Bücher herausbrachte. Einen gewissen Ausgleich zur Misere des Alltags, die vor allem Serafima Pavlovna häufig in einen depressiven Zustand versetzte, bildete die Teilnahme am oft sehr ausgelassenen Petersburger Gesellschaftsleben, etwa an den Maskeraden zur Zeit der *svjatki*.⁵⁹ 1906 wohnte bei Remizov einige Zeit der junge Johannes von Guenther, der durch ihn in die Literaturszene eingeführt wurde. Nach seinen Erinnerungen zu schließen war sich Guenther kaum darüber im klaren, wie sehr er seinen Gastgebern bald zur Last fiel.⁶⁰

Ab dem Jahresende 1906 begannen schließlich die ersten Buchausgaben Remizovs zu erscheinen. In allen Fällen kostete es ihn große Mühe, die Drucklegung durchzusetzen; wie Jahrzehnte später zur Zeit des "Verlags" "Oplešnik" gelang dies vorerst nur durch die Hilfe wohlmeinender Freunde. Zu Weihnachten 1906 brachte *Zolotoe runo* in einer Einzelausgabe "Posolon'" heraus; zu einem Folgeband mit Anmerkungen, an denen Remizov besonders gelegen war, konnte man sich nicht mehr entschließen. Die prachtvolle bibliophile Kleinausgabe von "Limonar'", die im Februar 1907 im Verlag "Ory" erschien, war praktisch ein Freundschaftsdienst Vjačeslav Ivanovs - der im übrigen noch kurz zuvor Remizov bei einer seiner Lesungen heftig angegriffen und der Lästerung bezichtigt hatte (Remizov habe sich beim Vortrag seiner Legende "O strastjach Gospodnech" rhetorisch mit dem über den toten Christus triumphierenden Satan identifiziert).⁶¹ 1907 erschien im Verlag "Sirius" endlich "Prud",⁶² bei Gržebin "Morščinka". Den Druck zweier weiterer Bücher - "Časy" und "Čertov Log", beide in der ersten Jahreshälfte 1908 - setzte Remizovs Bekannter A. S. Roslavlev durch, der ein wohlhabendes Ehepaar zur Gründung eines Verlags überredete ("EOS"). Der Roman "Časy", der zum größten Teil in Odessa entstanden war, wurde aufgrund eines Irrtums wegen angeblicher Pornographie vorübergehend von der Zensur verboten. Bis zu den "Sočinenija" (1910-1912) erschien noch ein Sammelband recht unterschiedlichen Inhalts mit dem Titel "Rasskazy" (geplant war ursprünglich der Titel "Karavan-gorjun"), dessen Herausgabe der mit Remizov befreundete "Skandal"-Journalist A. I. Kotylev⁶³ nahezu erpresserisch dem Verlag "Progress" abgenötigt hatte.

Im Jahre 1907 versuchte sich Remizov mit "Besovskoe dejstvo" erstmals auf dem Gebiet des Dramas. Das Stück hatte am 4.12.1907 im Theater der Komissarževskaja Premiere und wurde ein Mißerfolg; es wurde nach der fünften Vorstellung abgesetzt.⁶⁴ Weiters entstanden in diesem Jahr neue Erzählungen und Märchen. Am 23.3. war Remizov in Moskau und las im dortigen *Literaturno-chudožestvennyj kružok* die Legende "Gnev Il'i Proroka". Zu seinen neuen Bekannten zählt Kustodiev, der für *Zolotoe runo* von ihm ein Porträt zeichnet, und der soeben in der Literatur aufgetauchte Michail Prišvin, den er auf einer Abendveranstaltung der *Ženskie medicinskie kursy* kennenlernt; mit ihm - einem seiner ersten "Schüler" - verbindet ihn von nun an eine enge Freundschaft. Vor allem auf junge Autoren, die ihn gerne besuchen, übt er eine auffällige Anziehungskraft aus; ganz besonders gilt dies dann für die Zeit nach seinem Berühmtwerden ab 1910. Unter seinen Bekannten ist A.N.Tolstoj⁶⁵ - mit seiner frühen Prosa, etwa den "Soroč'i skazki", gleichfalls ein Schüler Remizovs -, Gumilev, Gorodeckij, bei dem er bereits im Frühjahr 1906 in Lesnoj zu Gast war und mit dem er gemeinsam eine Zeitschrift *Veles plant*, Chlebnikov ("s kotorym slova razbirali"⁶⁶) und andere.

Fast jeden Sommer unternahmen die Remizovs Reisen, auch wenn sie dafür wie 1907 ihre goldene Ikonen-Riza verpfänden mußten. 1907 führte die Reise kreuz und quer durch Rußland, nach Berestovec, Sesswegen (heute Cetvajne) in Livland, Riga (Majorenhof), Ljubotin bei Char'kov⁶⁷ und Moskau, wobei sie offenbar diversen Einladungen Folge leisteten. Die Petersburger Wohnung hatten sie Anfang Juni aufgegeben. Nach der Rückkehr logierten sie eine Zeitlang in einem möblierten Zimmer (Zagorodnyj 21/19); die Übersiedlung in eine neue Wohnung ermöglichte erst der Kontrakt mit dem Verlag "EOS". Im Sommer 1908 führte sie eine Reise nach Nordrußland, wo sie neuerlich Vologda und Sol'vyčegodsk (den ehemaligen Verbannungsort Serafima Pavlovnas) besuchten, und in das im Gouvernement Vjatka gelegene Dorf Karaul, wohin sie seit langem der mit Remizov schon seit Penza befreundete Regisseur Arkadij Zonov eingeladen hatte. Der persönlich schwierige und offenbar ewig glücklose Zonov, lange Zeit ein Mitarbeiter Meyerholds, war einer der ergebensten Freunde Remizovs; seine zahlreichen Briefe sind eine interessante Quelle zur Geschichte der Meyerhold'schen Theaterarbeit wie auch zu dessen problematischem Führungsstil.⁶⁸ Im August 1908 waren die Remizovs neuerlich in der Ukraine: in Zlodievka⁶⁹ und in Berestovec.

1908 schrieb Remizov seine für Vera Komissarževskaja gedachte Judas-Tragödie ("Tragedija o Iude prince Iskarjotskom"), die er am 30.10. bei Vjačeslav Ivanov vortrug; eine für 1909 vorgesehene Inszenierung wurde abgesetzt, das Stück wurde erst 1916 in Moskau aufgeführt. Neben Ergänzungen zu "Posolon'" entstanden "Carevna Mymra" und andere Erzählungen. 1908 erschienen weiters erstmals Texte, die der wohl außergewöhnlichsten literarischen Gattung in Remizovs Oeuvre zuzurechnen sind; seine Träume. Remizov besaß die Fähigkeit, ungewöhnlich intensiv zu träumen und seine Träume vergleichsweise gut im Gedächtnis zu behalten; schon in Penza hatte er sich angewöhnt, sie aufzuzeichnen.⁷⁰ Die Fähigkeit zu träumen erlebte er als eine Art Auszeichnung und spezifische Begabung; Träume waren für ihn vom Unterbewußtsein gelieferte "Literatur", die schriftlich festgehalten werden mußte, und wenn er durch widrige Umstände einen Traum vergaß, bevor er ihn hatte aufzeichnen können, empfand er dies als ärgerliches Mißgeschick. Als literarisches Genre stießen Remizovs Träume, die in seinem Gesamtwerk einen nicht unerheblichen Anteil einnehmen, teils auf völliges Unverständnis, teils auch auf großes Interesse (so bei Šestov, Filosofov, Sologub, offensichtlich auch bei den Futuristen); seine Angewohnheit, in ihnen Personen aus seinem Bekanntenkreis auftreten zu lassen, führten allerdings nicht selten zur nachhaltigen Verärgerung seiner Zeitgenossen.⁷¹ Die Tief-sinnigkeit eines seiner Träume (über die tote Komissarževskaja) und die nahezu mystische Atmosphäre der Remizovschen Wohnung betont in einem Brief an Blok Evgenij Ivanov.⁷²

Im Jahr 1908 trat Remizov besonders häufig bei Autorenlesungen auf, wobei er in erster Linie Texte aus "Posolon'" und "Limonar'" vortrug; am 14.2. las er (gemeinsam mit Vološin, mit dem er Anfang 1908 in engem Kontakt stand) bei einem "Abend der neuen Dichtung und Musik" in Jur'ev (Tartu). Karikaturen in Literaturzeitschriften und Zeitungen zeigen ihn besonders häufig in der Pose des Rezitators; Remizovs viel beschriebenes Äußeres machte ihn ganz allgemein zu einem bevorzugten Objekt der Zeichner.⁷³ Als Rezitator eigener Werke wie auch später solcher der russischen Klassiker genoß er bald hohes Ansehen; besonders eindrucksvoll waren seine Vortragsabende dann in der Emigration.⁷⁴

In eine der schwierigsten Situationen seines literarischen Weges geriet Remizov im Jahr 1909, als er wegen der Nachdichtung von Volksmärchen öffentlich des Plagiats bezichtigt wurde. Anlaß war das Erscheinen der beiden Märchen "Myšonok" und "Nebo palo"⁷⁵

nach Vorlagen aus Ončukovs "Severnye skazki", die sich zufällig nur wenig von den Originalen unterschieden. Am 16.6. erschien in den *Birževye vedomosti* ein von dem führenden Kritiker Aleksandr Izmajlov stammender (wenn auch nicht gezeichneter) Leserbrief "Pisatel' ili spisyvatel'?", in dem die Originalaufzeichnungen der "Severnye skazki" mit Remizovs Fassung verglichen wurden; wie der Verfasser folgert, habe Remizov weitgehend von den Vorlagen abgeschrieben. Der Leserbrief wurde auch in anderen Zeitungen nachgedruckt. Am 21.6. reagierte darauf im Moskauer *Slovo Prišvin*,⁷⁶ der seinerzeit selbst für Ončukov Märchen aufgezeichnet hatte; er verteidigte darin das Verfahren der Nacherzählung als selbständigen schöpferischen Akt und bestand auf dem Recht des Autors, Texte der Volksdichtung als Rohmaterial heranzuziehen. Remizov selbst war tief betroffen, umso mehr als ihn die Redaktionen sofort ihr Mißtrauen fühlen ließen. Erst relativ spät rechtfertigte er sich selbst in einem Leserbrief; dieser erschien am 6.9. in den Moskauer *Russkie vedomosti*, wo sich die Journalisten S.V.Lur'e und Prišvins Vetter S.N.Ignatov für ihn eingesetzt hatten. Remizov litt außerordentlich unter der von allen Seiten spürbaren Diskriminierung; seinen Ruf als Schriftsteller konnte er erst 1910 wiederherstellen, als im dreizehnten Almanach des Verlags "Šipovnik" die "Krestovye sestry" erschienen. Im Sommer 1909 war er, nachdem er derart ins Gerede gekommen war, nicht imstande zu schreiben. Im Herbst erkrankte er an einem hartnäckigen Magengeschwür, das ihm noch das ganze folgende Jahr zu schaffen machte.

Die wichtigsten 1909 entstandenen Werke sind "Neuemnyj buben", ein erster Teil von "Olja" (ein Kapitel "Stan poloveckij"; ursprünglich war für das Buch offenbar als Titel "Nedobityj solovej" vorgesehen), weiters Legenden. "Neuemnyj buben" entstand unter dem Eindruck von Erzählungen des mit Remizov befreundeten Historikers, Volkskundlers und "Archäologen" I.A.Rjazanovskij über das heimatische Kostroma (Rjazanovskij war dort Kustos am Romanov-Museum). Im September 1909 begann Remizov mit der Arbeit an den "Krestovye sestry", die ihn auch noch die erste Hälfte des Jahres 1910 hindurch in Anspruch nahm.

Schon 1908 hatte Remizov die Bekanntschaft jenes Mannes gemacht, der 1909-1910 für seine weitere literarische Karriere eine entscheidende Rolle spielen sollte: Ivanov-Razumnik. Zwischen beiden entwickelten sich 1909 enge persönliche Beziehungen. Ende Juni und Anfang Juli, nach der Plagiatsaffäre, unternahmen die Remizovs ge-

meinsam mit der Familie Ivanov-Razumnik eine ausgedehnte Wolga-Reise (von Rybinsk bis Astrachan' und zurück bis Caricyn), an die sich ein fünfwöchiger Aufenthalt in Ol'chovyj Rog in der Ukraine anschloß. Im Sommer 1910 verbrachten beide Familien einige Wochen gemeinsam auf den Ålandsinseln (Insel Wandrock). Ivanov-Razumnik dürfte am meisten von allen zeitgenössischen Kritikern von Remizovs außergewöhnlicher Begabung überzeugt gewesen sein, und das Entstehen der "Krestovye sestry" nach dem Plagiatsschock ist wohl nicht zuletzt seiner nachhaltigen Ermunterung zu verdanken. Unter dem Eindruck des Romans, dessen Werden er sozusagen aus unmittelbarer Nähe mitverfolgen konnte, wurde Ivanov-Razumnik ab 1910 etwa gemeinsam mit Čukovskij zu Remizovs Herold in den literaturkritischen Spalten der Presse. Seine Rezensionen und Aufsätze verdankt Remizov nicht nur einen wesentlichen Teil seines nunmehrigen literarischen Ansehens, sondern letztlich auch das Erscheinen der achtbändigen "Sočinenija" im Verlag "Šipovnik", in dem Ivanov-Razumnik großen Einfluß besaß. Die Freundschaft zwischen beiden dauerte bis in die Kriegsjahre; zur Zeit der Oktoberrevolution trennte sie dann ihre unterschiedliche politische Position.⁷⁷ Auch Ivanov-Razumnik versuchte ebenso wie Prišvin ständig, Remizov zur Annahme eines Berufes zu überreden; er war ihm auch in praktischen Dingen behilflich.

1909 bekundete mit Fega Frisch (Berlin) erstmals ein ausländischer Übersetzer Interesse an Remizovs Werk (nach zwei frühen Übersetzungen des lettischen Autors V.Eglitis im Jahr 1903); ihr folgte 1911 der tschechische Übersetzer Ladislav Ryšavý. Fega Frisch übersetzte einen Teil von "Prud" und dann vor allem die "Krestovye sestry" ("Die Schwestern im Kreuz"), die mit einem Vorwort von Aničkov 1913 bei Georg Müller in München erschienen. Zu Übersetzungen in andere westliche Sprachen kam es dann später vor allem in den zwanziger Jahren.

Im März 1910 wagte sich Remizov erstmals mit seinem zweiten künstlerischen Ausdrucksbereich, seinem graphischen Werk, an die Öffentlichkeit, als er auf David Burljuks Ausstellung "Treugol'nik" einige seiner Zeichnungen ausstellt. Mit Texten und Zeichnungen war er ebenfalls gemeinsam mit Futuristen 1915 in der ersten Nummer des Almanachs *Strelec* vertreten. Die graphische Betätigung gewinnt für ihn nun immer mehr an Bedeutung; sie wird ihm, etwa in der Form des "grafičeskij dnevnik", ebenso vertraut wie das Schreiben. Eine Zeit der nahezu massenhaften Produktion von Zeichnungen und graphischen Alben war dann die Pariser Emigration.⁷⁸

Mit den Futuristen, vor allem Chlebnikov, hatte Remizov viele Züge seines eigenen künstlerischen Programms gemeinsam: den Wort- und Sprachkult, das Prinzip des *slovotvorčestvo*, den Umgang mit Sprache als einem Gegenstand künstlerischen Spiels. Von den futuristischen Autoren kannte er außer Chlebnikov, der ihn besonders schätzte und über die Plagiatskampagne empört war,⁷⁹ ab 1909 Elena Guro, Matjušin, Vasilij Kamenskij, später Kručenyč; bei den Burljuks hatte er sogar seinerzeit in Cherson gewohnt, wo sich Serafima Pavlovna mit Ljudmila Burljuk-Kuznecova angefreundet hatte. 1911 plante er gemeinsam mit Elena Guro die Herausgabe eines Sammelbandes, der Beiträge von ihm und den Futuristen enthalten sollte; das Projekt zerschlug sich, als man sich über das Mitwirken des von Remizov vorgeschlagenen Pjast nicht einigen konnte. Aus Briefen seines Bruders Sergej geht hervor, daß sich Remizov bei der Moskauer Futuristengruppe und jenen Avantgardekünstlern (Gončarova, Larionov, Bolšakov) besonderen Ansehens erfreute, mit denen seine Schwägerin Ida Rückert (die Frau seines Bruders Viktor) verkehrte.⁸⁰

1910 verbrachte Remizov zur Behandlung seines Magenleidens einige Zeit in einem Sanatorium in Uusikirko (heute Poljany) bei Petersburg; im Juli war er zwei Wochen bei Evgenij Aničkov auf dessen Gut Ždan' nahe Nowgorod zu Gast. Prišvin wollte ihn für eine Weile in die russische Natur holen, "v nastojaščee pole";⁸¹ angeregt durch seine Erzählungen über den hohen Norden trägt sich Remizov auch mit dem Gedanken einer Reise nach Lappland. Aus diesem Plan wurde allerdings ebenso wenig wie später aus einer Fahrt zum Altaj, zu der ihn die Sibirien-Berichte Vjačeslav Šiškovs ermuntert hatten.

Im April 1910 war Remizov neuerlich mit einem Plagiatsvorwurf konfrontiert: in der Zeitung *Utro Rossii* beklagte sich ein A. Chachanov, er sei als Herausgeber des Originals der von Remizov nach-erzählten Legende "Strasti Presvjatoj Bogorodicy" nicht zitiert worden.⁸² Bis zur Emigration enthielten von nun an fast alle Bücher Remizovs einen Anhang mit Quellenangaben. Zwei renommierte Verlage lehnten neuerlich den Druck eines seiner Werke ab: trotz der Fürsprache Belyjs verweigerte "Musaget" die Herausgabe eines Bandes mit "Neumnyj buben", ebenso wie in Petersburg der Verlag "Apollon", obwohl die Erzählung bei einer Lesung in der "Akademija sticha" (*Obščestvo revnitelej chudožestvennogo slova*) im Februar sehr gut angekommen war. Die Wende brachte schließlich im Herbst 1910 der Kontrakt mit dem aufblühenden Verlag "Šipovnik" über die Aufnahme der "Krestovye sestry" in dessen Almanach und die Herausgabe der

achtbändigen "Sočinenija" (1910-1912), in die der größte Teil des bisher Geschaffenen Eingang fand. In seinem Almanach, der hohes Ansehen genoß,⁸³ brachte der Verlag später noch "Petušok" (1911), "Pjataja jazva" und Märchen (beides 1912). Die "Krestovye sestry" lösten eine Welle lobender Besprechungen aus; praktisch von heute auf morgen erwarb sich Remizov nun in der öffentlichen Meinung die Reputation eines bedeutenden Autors. Die "Šipovnik"-Honorare und nachher jene des Verlags "Sirin" gewährten ihm schließlich auch für ein paar Jahre - etwa bis 1915 - einen gewissen materiellen Wohlstand, wie er ihm im späteren Leben kein weiteres Mal beschieden war.

Die acht Bände der "Sočinenija" erschienen zwischen November 1910 und März 1912; wenig später kam auch bereits eine ihnen gewidmete Monographie heraus.⁸⁴ Von nun häuften sich in der Literaturberichterstattung der Zeitungen und Zeitschriften Beiträge über Remizov.⁸⁵ Nunmehr bemühte sich auch Izmajlov um die Aufnahme von Beziehungen und tauschte mit ihm bibliographische Raritäten. Die Bildhauerin A.S. Golubkina schuf 1911 aus Holz ein Porträt Remizovs.

Neben der Bekanntschaft mit Čukovskij (Remizov war einer seiner Gäste in Kuokkala), Baltrušajtis, Kljuev, Verchovskij, Rukavišnikov, Lundberg und vielen anderen kam es in den Folgejahren bis etwa 1914 zu besonders freundschaftlichen Beziehungen mit Aleksandr Blok. Einige Zeit hindurch trafen sich beide fast täglich, besuchten einander, unternahmen (nicht selten mit Tereščenko) gemeinsame Ausfahrten oder Spaziergänge oder telefonierten zumindest miteinander.⁸⁶ Blok achtete Remizov nicht nur als Menschen, vor allem als Leidenden und "Erniedrigten", mit dem er Mitleid empfand, sondern immer auch als Künstler. Remizov scheint diese Freundschaft als ein großes Glück empfunden zu haben, ungeachtet aller Idealisierung in seinen späteren Erinnerungen, in denen er Blok als eine nahezu ätherische Persönlichkeit darstellt. Eine gewisse Rolle spielte Remizov 1912 für das Entstehen von Bloks Drama "Roza i krest", das nach einer Initiative Remizovs ursprünglich als Ballettlibretto konzipiert war. In einem im Jänner 1911 ausgebrochenen Konflikt mit Gorodeckij, der sich offenbar über Remizov lustig gemacht hatte, versuchte Blok zu vermitteln.⁸⁷

1911 konnten sich die Remizovs erstmals eine Auslandsreise leisten. Vom 22.4. bis 21.6. (a.St.) verbrachten sie zwei Monate in Paris, nachher zwei Wochen in Genf und Coppet, wo sie bei Lundberg wohnten und mit Šestov und Baltrušajtis zusammentrafen, schließlich

nach einem kurzen Aufenthalt in Nürnberg noch eine Woche in Berlin. Die Reise erfolgte nicht zuletzt aus gesundheitlichen Gründen: Remizov wollte in Lausanne Ärzte konsultieren und sich allenfalls einer Magenoperation unterziehen, wozu er sich dann freilich doch nicht entschließen konnte. Als eine Folge seiner Krankheiten und der Arbeitsüberlastung litt er zeitweilig an regelrechten Erschöpfungszuständen. Zu seinen schon vorhandenen Beschwerden kam in Paris eine Beinhautentzündung am rechten Arm. Ein weiterer Zweck der Reise war, fern vom Petersburger Trubel, die ungestörte Arbeit an einer weiteren Neufassung von "Prud", die im 4. Band der "Sočinenija" erscheinen sollte;⁸⁸ von den beiden Pariser Monaten verbrachte er daher einen erheblichen Teil am Schreibtisch seines Hotelzimmers. Remizov machte in Paris die Bekanntschaft von Paul Boyer und André Mazon; von ihren Landsleuten trafen die Remizovs Bal'mont, Čulkov, L.D. Blok, Margarita Vološina, O.E. Kolbasina-Černova. Nach der Rückkehr nach Rußland folgten Erholungsaufenthalte in Oranienbaum und Merreküll (bei Narva, August 1911). Eine mehrmals erwogene Reise zu Madelung nach Dänemark kam nicht zustande.

1911-1912 entstand "Pjataja jazva", wobei sich Remizov wieder von Erzählungen Rjazanovskijs aus dem russischen Provinzleben anregen ließ; wie er selbst erklärte, ist der Prototyp des Schauplatzes die Stadt Galič im Gouvernement Kostroma.⁸⁹ Das im Sommer 1912 nach der Rückkehr aus Kostroma abgeschlossene Werk sollte ursprünglich "Dubinožie" heißen. In dieser Zeit interessierte sich Remizov neuerlich für Philosophie, besonders jene Heraklits. In seinen Studentenjahren und in Penza hatte er zahlreiche philosophische Autoren gelesen und einiges auch übersetzt.

Neben dem für ihn ungemein vorteilhaften Kontakt mit Ivanov-Razumnik war ein weiterer Glücksfall Remizovs Bekanntschaft mit dem jungen Kiever Millionär und Zuckerfabrikanten Michail Ivanovič Tereščenko, zu der es offenbar im Jahr 1911 gekommen ist. Der einflußreiche Tereščenko, "činovnik osobych poručenij pri direktore imperatorskich teatrov", später Minister in der Provisorischen Regierung, wurde für ein paar Jahre Remizovs Gönner und Mäzen und unterstützte vor allem dessen Theaterpläne wie das unvollendet gebliebene Ballettprojekt "Alalej i Lejla", für dessen Libretto er ihm vom *Mariinskij teatr* ein ungewöhnlich hohes Honorar verschaffte. Gemeinsam mit seinen beiden Schwestern gründete Tereščenko im Herbst 1912 den Verlag "Sirin". Dieser bestand zwei Jahre und gab gesammelte Werke (Remizov, Sologub, Brjusov), eine Reihe von Einzelausgaben

und Almanache heraus. Die Rechte für die Ausgaben Remizovs und Sologubs wurden dem Verlag "Šipovnik" abgekauft; Remizovs "Sočinenija" waren daher Ende 1912 in zwei nahezu identischen Varianten (mit jeweils verschiedener Verlagsangabe) im Handel. Die "Gründungsversammlung" des Verlags fand am 16.11.1912 in der Wohnung Remizovs statt, der gemeinsam mit Blok und dem als literarischem Berater wirkenden Ivanov-Razumnik die Tätigkeit des kurzlebigen Unternehmens maßgeblich beeinflusste.⁹⁰ Tereščenko, Blok, Remizov und Ivanov-Razumnik bildeten bis zum Beginn des Weltkriegs einen engen Freundeskreis, der häufig in den Tagebüchern und Aufzeichnungen Bloks Erwähnung findet; zeitweilig traf man sich fast täglich in den Räumlichkeiten des Verlags auf der Puškinskaja, wo nicht selten auch Prišvin, Sologub oder verschiedene junge Autoren auftauchten. Im Verlag "Sirin" erschienen von Remizov außer den "Sočinenija" noch "Podorožie", "Dokuka i balagur'e" und "Vesennee poroš'e"-Bücher, die mit ihrer gediegenen Drucktechnik und den großen, dem Zeitgeschmack entsprechenden Jugendstillettern äußerlich zu seinen schönsten gehören. Nach Kriegsausbruch traten bei Tereščenko allerdings militärische Interessen an die Stelle der verlegerischen und künstlerischen und der Verlag wurde liquidiert.⁹¹ Die "Sirin"-Jahre mit der für sie typischen geistigen Atmosphäre, der Freundschaft mit Blok und Ivanov-Razumnik, den großen Auslandsreisen und nicht zuletzt einer gewissen materiellen Sicherheit waren trotz der Beeinträchtigung durch seinen Gesundheitszustand insgesamt die wohl glücklichsten in Remizovs Leben.

Neben der Rolle, die er im Verlag spielte, war Remizov um 1912 auch an zwei weiteren publizistischen Unternehmungen beteiligt, die von ihm mitgeprägt wurden: der den Sozialrevolutionären nahestehenden, seit April 1912 erscheinenden Zeitschrift *Zavety*, deren Literaturteil ebenfalls von Ivanov-Razumnik betreut wurde, und A.V.Tyrkovas kurzlebiger Zeitung ("negazetnaja gazeta"⁹²) *Russkaja molva*.⁹³ Remizov war ebenso wie Blok für die literarischen Materialien in *Russkaja molva* zuständig; deren Redaktion übernahm auf sein Ersuchen im November 1912 Boris Sadovskoj.⁹⁴ Die in den *Zavety* erscheinende Prosa zeigte stilistisch bereits die Spuren jenes Einflusses, den Remizov nunmehr auf andere auszuüben begann.

Im Frühjahr 1912 schloß Serafima Pavlovna ihr Studium am Archäologischen Institut ab und wurde dessen ordentliches Mitglied. Sie strebte eine Fortsetzung ihrer wissenschaftlichen Laufbahn an und übernahm bei Šljapkin ein Thema aus russischer Sprachgeschichte, je-

doch setzte der Kriegsbeginn allen diesbezüglichen Plänen bald ein Ende. 1912 fuhr sie, diesmal allein, ins Ausland, besuchte München und Paris. Im Juli verbrachten die Remizovs einige Zeit auf dem Gut von A.A.Račinskaja in Bobrovka (bei Olenino, Gouvernement Tver'), einem gastfreundlichen Haus, in dem im vorhergehenden Dezember Belyj an "Peterburg" gearbeitet hatte;⁹⁵ Remizov feilte hier noch an "Pjatataja jazva". Im August war er bei Rjazanovskij in Kostroma;⁹⁶ die Stadt beeindruckte ihn als ein einzigartiges lebendes Museum der russischen Volkskultur. In Bobrovka überstand er heil eine gefährliche Situation, als bei einer Ausfahrt die Pferde durchgingen und mit dem Wagen, auf dem er sich allein befand, zwei Werst drauflosrannten.⁹⁷ Wichtig war der Aufenthalt in Bobrovka jedoch vor allem im Hinblick auf seine literarische Weiterentwicklung: dem Familienarchiv der Račinskijs, das er mit größtem Interesse studierte, entstammen jene "russischen Briefe", mit denen er 1914 in den *Zavety* seine Serie "Rossija v pis'mach" begann. Unter diesem Titel (in der Buchausgabe später modifiziert auf "Rossija v pis'menach") publizierte er bis in die Emigrationsjahre, jeweils in Kommentare eingebettet, zahlreiche alte Dokumente, Briefe, Urkunden, Inschriften auf Gegenständen - altertümliche Schriftstücke und Textfragmente, die, obwohl ursprünglich reiner Gebrauchstext, durch diesen Akt der Literarisierung ästhetisch zu einem künstlerischen Genre umfunktioni- niert wurden.⁹⁸ Während der Revolutionsjahre stellten diese von ihm hoch geschätzten Dokumente neben den später in "Vzvizhennaja Rus'" vereinigten Texten den Hauptteil seiner literarischen Produktion dar. Ein Teil davon erschien 1922 in Berlin in Buchform; daß der dazu geplante Folgeband⁹⁹ ungedruckt blieb, hat Remizov in der Emigration jahrelang geschmerzt.

Im Sommer 1913 unternahmen die Remizovs ihre zweite gemeinsame Europareise. Sie dauerte genau drei Monate, vom 9.5. bis 9.8., und führte sie nach Berlin, Paris, Founex am Genfer See, Zürich, Nürnberg, Karlsbad, Prag und Wien; die Rückkehr nach Petersburg erfolgte über Moskau und die Troice-Sergieva Lavra. Einen starken Eindruck machte auf Remizov das religiöse Leben in den katholischen Ländern, sei es in der Kirche Saint-Sulpice in Paris oder im Wiener Stefansdom, wo ihm das Gnadenbild von Maria Pötsch besonders gefiel.¹⁰⁰ Der Aufenthalt in Founex (nahe Coppet) diente einer neuerlichen Begegnung mit Šestov, jener in Karlsbad einer mehrwöchigen Kur. Im Winter 1912-1913 hatte Remizov wieder eine Lungenentzündung durchgemacht; nach der Reise erkrankte er neuerlich (Colitis, Ty-

phus) und durchlebte einen Zustand völliger Erschöpfung.

Ab 1912 änderte sich Remizovs Lebensweise insofern, als er, von den Reisen abgesehen, erheblich mehr Zeit zu Hause verbrachte, kaum mehr bei literarischen Veranstaltungen auftrat und seltener Einladungen annahm; seine Wohnung auf der Tavričeskaja wurde dafür ihrerseits zu einer Art literarischem Zentrum, das andere Autoren anzog. Prišvin erinnert sich: "У Ремизова была настоящая студия, как у художников, у него была школа, к нему ходили, читали свои рассказы и многим он так исправлял их, что трудно было узнать потом, что от учителя, что от ученика."¹⁰¹ Zum Kreis seiner "Jünger" zählen ab 1913 Vjačeslav Šiškov, der auf Anraten Prišvins und Ivanov-Razumniks bei ihm vorspricht,¹⁰² Leonid Dobronravov, der junge Arzt und Schriftsteller Vladimir Unkovskij (später "afrikanskij doktor"), mit dem Remizov bis zu seinem Tode befreundet blieb, in den folgenden Jahren dann Sokolov-Mikitov,¹⁰³ Pantelejmon Romanov, N.M.Kuz'min, V.V.Smirenskij und andere. Besonders gut war das Verhältnis zu Šiškov, dessen Erinnerungen an Sibirien Remizov größtes Interesse entgegenbrachte. Die jungen Schriftsteller scheinen die Gastfreundschaft seines Haushalts sehr geschätzt zu haben; er selber bediente sich ihrer für zahlreiche Dienstleistungen.¹⁰⁴ Šiškov ernannte er 1921 zu seinem "Nachlaßverwalter", der nach seiner Ausreise den Verkauf seiner Bibliothek zu bewerkstelligen hatte. Offenbar um 1913 kam es auch zur Bekanntschaft mit Zamjatin, der damals in den *Zavety* gedruckt wurde. Der deutliche Einfluß, den Remizov, beginnend mit den *Zavety*-Autoren, hinsichtlich Stil und Erzähltechnik auf die zeitgenössische Prosa ausübte, wurde bald auch von der Kritik wahrgenommen: wie ein Rezensent bemerkte, schrieben fast alle Autoren des 1916 erschienenen Sammelbandes "Prjanik osirotevšim detjam" erkennbar nach dem Vorbild Remizovs.¹⁰⁵

Im Frühjahr 1914 brachen Remizov und seine Frau, nachdem sie im Februar einige Zeit bei A.V.Tyrkova in Vergeža verbracht hatten, zu ihrer dritten großen Auslandsreise auf, deren Ende freilich wegen des Kriegsausbruches zum Abenteuer wurde. Die Hauptziele waren diesmal Italien, Karlsbad und Berlin. Am 6.5. (alten Stils, so wie alle folgenden Daten) trafen sie in Venedig ein und hielten sich anschließend einige Zeit in Florenz auf; vom 12.-22.5. waren sie in Rom, das auf Remizov einen überwältigenden Eindruck machte. Die weitere Reise führte nach Mailand, Genf und neuerlich zu Šestov nach Coppet (Fou-nex). Zwischen 7.6. und 5.7. folgte wieder eine Kur in Karlsbad. Zur Zeit des Attentats von Sarajevo hielten sich die Remizovs dem-

nach im damaligen Österreich auf. Im Juli folgten noch zwei Wochen in Berlin. Am 19.7. (a.St.), dem Tag der deutschen Kriegserklärung an Rußland, traten sie überstürzt die Rückreise an, kamen jedoch, da die Grenze bereits geschlossen war, nur mehr bis Allenstein; für die Rückkehr nach Petersburg mußten sie sich zu dem Umweg über Schweden und Finnland bequemen. Über Stettin, Rügen, Stockholm, Haparanda und Torneo erreichten sie nach 12 Tagen Irrfahrt, auf deutschem Gebiet nicht ohne Angst vor der Internierung, am 31.7. wieder Petersburg.¹⁰⁶ Das bei der Abreise aufgegebenes Reisegepäck, in dem sich Remizovs Aufzeichnungen aus Rom befanden, ging verloren; erhalten blieb hingegen in seinem Handgepäck der Anfang der Erzählung "Kanava", an der er in Berlin zu arbeiten begonnen hatte.

Es mag mit den Eindrücken dieser "Flucht" aus Deutschland zusammenhängen, daß sich Remizov nach seiner Rückkehr als ein nunmehr prominenter Schriftsteller sofort in den Dienst der "poetischen Mobilmachung" und der antideutschen Propaganda stellte. Wie auch andere angesehene Autoren¹⁰⁷ geriet er für etwa zwei Jahre in das Fahrwasser eines ziemlich unwürdigen Chauvinismus; seine seit jeher vorhandene Wertschätzung für alles genuin Russische steigerte sich binnen kurzem zu einem übertriebenen Rußlandkult, der auch vor der Identifizierung mit imperialistischen Zielsetzungen nicht zurückscheute (hierher gehört der *Car'grad*-Kult in dem geplanten Buch "Čaemyj Car'grad", von dem einige Kapitel mit Illustrationen von Gončarova in der Zeitschrift *Lukomor'e* erschienen). Der Idealisierung Rußlands und der Festigung des nationalen Selbstgefühls diente in dieser Zeit auch seine Technik der altrussischen Stilisierung und der Kult der russischen Traditionen in jenen Legenden und "russischen Briefen", die er 1915-1916 mehrmals in Sammelbänden zugunsten der Kriegsoffer veröffentlichte.¹⁰⁸ Die überzogene patriotische Position, die dem künstlerischen Rang seiner Werke abträglich war, äußerte sich auch in der Zusammenarbeit mit chauvinistischen Verlagen wie "Otečestvo" und "Lukomor'e", die von Remizov Bücher mit so bezeichnenden Titeln wie "Za svjatuju Rus'" und "Ukrepa" herausbrachten; allerdings mochte es für ihn in dieser Zeit nicht leicht gewesen sein, andere Verlagsmöglichkeiten zu finden. 1916 trat dann mit der rasch um sich greifenden Kriegsmüdigkeit auch bei ihm eine deutliche Ernüchterung in seiner Einstellung zum Krieg ein. Als tatkräftiger und praktischer erwies sich in den Kriegsjahren der Patriotismus seiner Frau: nachdem sie seit Jahren vom Arztberuf geträumt hatte (kurzfristig hatte sie nach der Übersiedlung nach Petersburg

sogar die *Zenskie medicinskie kursy* besucht), ging sie 1915 nach mehrmonatiger Einschulung als Krankenschwester der *Evgenievskaja obščina* an die Front und wurde bei Warschau in einem Lazarett eingesetzt. Als sie selber erkrankte, kehrte sie freilich nach nicht allzu langer Zeit wieder nach Petrograd zurück.

Im Frühjahr 1915 war bei den Remizovs der kurz zuvor in der Hauptstadt aufgetauchte Esenin zu Gast, der auch bei ihnen freundlich aufgenommen wurde; er verehrte Serafima Pavlovna eine Abschrift seines Gedichts "Rus". Im Oktober traten Esenin, Remizov und Gorodeckij bei einer Veranstaltung der kurzlebigen literarischen Gruppe "Kraša" auf,¹⁰⁹ die ihr Entstehen sichtlich auch den nationalen und "slawischen" Strömungen der ersten Kriegsjahre verdankte. Mit Esenin dürfte Remizov auch noch im folgenden Jahr in Kontakt gewesen sein.

Mit der Auflösung des Verlags "Sirin" im Jänner 1915 verschlechterte sich rasch wieder die materielle Situation Remizovs; die liebgewordene Wohnung auf der Tavričeskaja, die er sich offenbar nicht mehr leisten konnte, gab er zu Sommerbeginn auf. Den Sommer verbrachte er mit Serafima Pavlovna der Reihe nach bei A. Račinskaja in Bobrovka, in Moskau, neuerlich im Sanatorium in Uusikirko und schließlich in Essentuki. Die Kur in Essentuki, wo die Remizovs bis 1918 nunmehr jedes Jahr einige Wochen verbrachten, ersetzte in den Kriegsjahren jene in Karlsbad; sie pflegten dabei in dem bekannten Sanatorium des Dr. Zernov zu wohnen, das vor allem für weniger begüterte Angehörige der Intelligenzberufe eingerichtet war. Von Essentuki aus besuchten sie Pjatigorsk und Kislovodsk. 1915 befreundete sich Remizov mit dem im selben Sanatorium wohnenden Korolenko und besuchte gemeinsam mit diesem die verschiedenen Lermontov-Gedenkstätten. Wie immer zeigte er auch hier großes Interesse für die lokale mündliche Überlieferung, vor allem für das Sagen- und Sprichwortgut der Kosaken.¹¹⁰ In den späteren Kriegsjahren wurden die Reisen nach Essentuki und nach Berestovec in den überfüllten Zügen für die Remizovs dann zu einer immer größeren Mühsal.

In Petrograd bezog Remizov im Herbst 1915 vorübergehend die leerstehende Wohnung des Regisseurs F.F. Komissarževskij, bis dieser ziemlich kategorisch deren Räumung verlangte, obwohl Remizov zu dieser Zeit erkrankt war. Seine nächste Wohnung auf der Pesočnaja behielt er wieder nur bis zum Juni; es folgten die gewohnten Reisen (Berestovec, Kiev, Essentuki) und mehrere Aufenthalte in Moskau, wo seine Frau eine Armverletzung behandeln ließ. Die Wohnung auf Va-

sil'evskij Ostrov, die die Remizovs im Herbst 1916 bezogen, behielten sie dann bis 1920 (in demselben Haus wohnte übrigens Sokolov-Mikitov).

In den Kriegsjahren schrieb Remizov eine Reihe von Erzählungen, wie sie in "Ukrepa" und "Sredi mur'ja" zusammengefaßt sind, weiters die 1915 abgeschlossene, jedoch erst 1918 gedruckte *povest'* "Strannica", die Nikolaus-Legenden, Nacherzählungen russischer Frauenmärchen ("Russkie ženščiny"); er bearbeitete außerdem fremde (armenische, grusinische, sibirische, tibetische) Märchen. Die "Nikoliny pritči" lagen ein Jahr lang in der Redaktion der *Niva*, ehe sie 1917 Gržebin ohne Verlagsangabe veröffentlichte - dies aus Sorge, das Buch könnte sich als Fehlschlag erweisen. Trotz seiner Bekanntheit war es für Remizov wieder durchaus schwierig geworden, einen Verleger zu finden; es war allgemein bekannt, in welchem Maße sein Werk Literatur für Liebhaber war.

Am 9.2.1916 wurde in Moskau im *Teatr imeni V.F.Komissarževskoj*, inszeniert von Zonov und F.F.Komissarževskij, Remizovs "Judas" aufgeführt (mit der von der Zensur erzwungenen Titeländerung auf "Prokljatyj princ"); das Stück hatte einen bescheidenen Erfolg. Im Gegensatz zu 1907, als er ausgepiffen wurde, nahm Remizov an dieser seiner zweiten Premiere als Dramenautor nicht teil.

Nach der Inszenierung des "Judas", in dem ein Affen-Zar seinen Freunden Ehrenzeichen verleiht, beschenkte Remizov die mitwirkenden Regisseure mit von ihm verfertigten "obez'jan'i znaki". Dies war - 1916 - der Anfang jener imaginären Organisation, die aufs engste mit Remizovs Namen verbunden ist - der "Obez'jan'ja velikaja i vol'naja palata", "Obezvelvolpal".¹¹¹ Bei diesem karnevalistische und utopische Aspekte mit solchen des Freimaurertums vereinigenden "Geheimorden" mit seinen typischen Elementen des Paradoxen und Absurden tritt neuerlich das für Remizovs Lebensführung wie für seine Kunst konstitutive Prinzip des Spiels zutage.¹¹² In der imaginären Gesellschaft der Affen hat er sich selber die Rolle des Kanzlisten ("kanceljarist") zgedacht, der in kalligraphisch ausgefertigten *gramoty* die Aufnahme eines Mitglieds oder dessen Rangerhöhung beurkundet. Der Affenorden war hierarchisch gegliedert; es gab unterschiedliche Rangbezeichnungen (*knjaz'*, *kavaler*) sowie zahlreiche ad personam geschaffene Titel; an seiner Spitze stand der allen unbekannt, bisher "von niemandem gesehene" Affenzar Asyka.¹¹³ Seine visuelle Vorstellung von Asyka gestaltete Remizov zeichnerisch an einer der Wände der Wohnung auf Vasil'evskij Ostrov, in der auch ande-

re Würdenträger des Obezvelvolpal abgebildet waren.¹¹⁴ Für den Orden erfand Remizov eine "Konstitution" und ein "Manifest", in denen die Prinzipien des Obezvelvolpal niedergelegt sind.¹¹⁵ Im Reich der Affen, dem utopischen Gegenbild zur trostlosen zeitgenössischen Wirklichkeit, gibt es weder Eigennutz noch Heuchelei, keine gegenseitige Gewaltanwendung, nichts von jenen Beschränkungen der Freiheit und Selbstverwirklichung, die immer wieder der menschlichen Gemeinschaft auferlegt werden. "Только обезьянья палата (обезьянья палатка!) уничтожила всякие границы, заставы, пропуски и визы - иди куда хочешь, живи, как знаешь. И как она безгранична, палатка-то, границ не имеет, так и значения, увы! никакого в ограниченном мире", klagt Remizov in einem seiner imaginären Gespräche mit Rozanov in "Kukcha".¹¹⁶ Die Gesellschaft der Affen ist in seinem utopischen Entwurf gegenüber jener der Menschen die kultiviertere und humanere.¹¹⁷ Nach den Erinnerungen von Zeitgenossen war die Aufnahme in den Obezvelvolpal eine Auszeichnung für kulturelles und moralisches Engagement, Kreativität und Begeisterungsfähigkeit.¹¹⁸ Zu den Mitgliedern des Obezvelvolpal gehörten vor allem Literaten, Künstler, Verleger, Gelehrte; die hohe Anzahl der erhaltenen Urkunden läßt darauf schließen, daß - von Rozanov bis Gor'kij, von Ščegolev bis Svjatopolk-Mirskij - beinahe die gesamte Elite der zeitgenössischen russischen Kultur darin vertreten war. Die meisten der von Remizov mit einer "Affen"-Urkunde Beglückten hatten genug Humor, sein Spiel mitzumachen und sich mit der ihnen zugeordneten Rolle zu identifizieren. Mit einer *obez'jan'ja gramota* pflegte er nicht selten auch seinen Dank für erwiesene Wohltaten abzustatten; umgekehrt erfolgte die Auszeichnung wohl auch manchmal in Erwartung einer Gegenleistung. Seine Blütezeit erlebte Remizovs Affenorden in den Revolutionsjahren und in der Zeit der Berliner Emigration; Remizovs Beitrag zum bewegten gesellschaftlichen Leben der damaligen russischen Emigrantenkolonie erfolgte weitgehend im Rahmen des Obezvelvolpal.¹¹⁹ Mit seinem "Geheimbund"-Charakter, seinen ethischen Idealvorstellungen, dem Prinzip elitärer Bruderschaft erinnert der Obezvelvolpal an das Freimaurertum, mit seiner Resignation gegenüber dem Menschen an die satirisch-utopische Tradition der europäischen Literatur (Remizov selbst erwähnt einmal die Pferderepublik bei Swift¹²⁰). Deutlich ausgeprägt ist der parodistische Aspekt des Obezvelvolpal; hieher gehört etwa das Parodieren der sowjetischen Abkürzungssprache, die Remizov und seinem hochentwickelten Sprachgefühl naturgemäß zuwider war. Dem zunehmend privaten Charakter seiner Prosa ent-

sprechend betrachtete Remizov den imaginären Obezvelvolpal immer mehr als eine jedermann bekannte Einrichtung, die jeweils zu erläutern er in seinen Werken nicht für notwendig hielt.¹²¹

Im Oktober 1916 wurde Remizov, nunmehr 39-jährig, als "ratnik opolčenija 2-go razrjada prizyva 1898 g." einberufen. Aufgrund eines Attests seines Arztes kam er am 24.10. zur Untersuchung ins Klinische Militärspital und verbrachte dort sechs Wochen; als Ergebnis der langfristigen Untersuchung wurde er wegen chronischer Gastritis, Colitis sowie wegen seiner extremen Kurzsichtigkeit (11 Dioptrien) als für den Kriegsdienst untauglich erklärt. Die Gespräche mit den Verwundeten und Verstümmelten im Spital trugen ebenso wie die Frontberichte seines Bruders Viktor, bei dem er 1916 in Moskau zu wohnen pflegte, nun zu einer zunehmend pazifistischen Haltung bei. Wie sehr ihn der Aufenthalt im Militärspital und der Umgang mit den dort behandelten einfachen Soldaten beeindruckte, geht nicht nur aus dem entsprechenden Kapitel in "Vzvizhennaja Rus'",¹²² sondern auch aus einem zu diesem Thema angefertigten Album mit Zeichnungen hervor ("Kniga mertvaja").¹²³ Es wurde für ihn nun immer mehr zur Regel, Erlebtes und Geträumtes nicht nur literarisch, sondern auch graphisch zu verarbeiten.

Im Frühjahr 1917 kamen die Remizovs zum letzten Mal nach Berestovec, wo sie bis Mitte Juli blieben;¹²⁴ von dort aus reisten sie nach Černigov, Moskau und wieder Essentuki. Im September, nach der Rückkehr nach Petersburg, kam es zu der vermutlich bedrohlichsten Erkrankung, die Remizov durchzumachen hatte (kruppöse Pneumonie); er schwebte dabei tagelang zwischen Leben und Tod. Seine Fieberträume verarbeitete er gleich nach seiner Genesung in einem Text mit dem Titel "Ognevica".

Die Revolutionsjahre verbrachten Remizov und seine Frau in Petrograd; 1917 waren sie dort Zeugen sowohl der Februar- wie auch der Oktoberrevolution. Remizov hat mehrere Male hervorgehoben, wie wichtig und notwendig es war, die unvergleichliche Zeit der Jahre 1917-1921 in Rußland zu erleben.¹²⁵ Sein Verhältnis zur Revolution war, wie immer wieder deutlich wird, ein zwiespältiges und widersprüchliches: von Jugend an von der Notwendigkeit der "russischen Revolution" überzeugt, die er selbst mit herbeizuführen versucht hatte, nicht ohne Schuldgefühle gegenüber den Märtyrern einer Bewegung, die ihm selbst dann zunehmend fremd geworden war, akzeptierte er einerseits die Revolution als den ersehnten und unvermeidlichen Bruch in der russischen Geschichte. Immer wieder unterstrich er in diesem

Zusammenhang, darin an Blok erinnernd, den "poetischen" Charakter der Revolution, die Romantik des Traums von einem Reich der Güte und Freiheit.¹²⁶ Andererseits gab es für ihn, den die Zeitgenossen als einen zutiefst gütigen Menschen beschreiben, keinen Kompromiß mit der Grausamkeit des Revolutionsgeschehens.¹²⁷ Vor allem aber fühlte er sich derart tief mit dem alten Rußland und seiner Kulturtradition verbunden, daß die Angst vor der Zerstörung und dem Verlust von ihm unersetzlich erscheinenden Werten schwerer wog als alle rationale Einsicht in die Notwendigkeit des Wandels. In einer Stimmung der tiefen Sorge um die Substanz und Kontinuität der russischen Kultur und der russischen nationalen Identität formulierte Remizov anlässlich seines letzten Besuchs im Moskauer Kreml in einer Sommernacht des Jahres 1917 sein berühmt gewordenes "Slovo o pogibel' Russkoj Zemli" - vorläufig, wie er später berichtet,¹²⁸ mündlich, ohne den Text zu notieren, in einem von ihm selbst als erlebnishaft empfundenen Zustand stärkster Inspiration. Der endgültige Text wurde dann Anfang Oktober, wenige Wochen vor der Oktoberrevolution, abgeschlossen und erschien, wenn man den bibliographischen Aufzeichnungen Remizovs vertrauen kann, Ende November in der Literaturbeilage der sozialrevolutionären Zeitung *Volja naroda* (*Rossija v slove*, redigiert von Prišvin¹²⁹). Allgemeine Bekanntheit erlangte das Poem, das Remizov in der Meinung vieler Zeitgenossen zum Reaktionsär stempelte, dann im Jänner 1918, als der zweite Band der *Ski-fy* erschien, in dem "Slovo o pogibel'" der wohl bedeutendste Beitrag war.

Remizovs Bewußtsein der Notwendigkeit der Revolution in Verbindung mit seinem Bedürfnis nach Bewahrung der russischen Traditionen führte dazu, daß ihm politisch von den Parteien und Gruppierungen des Jahres 1917 die (rechten) Sozialrevolutionäre mit ihrer Ausrichtung auf das Bauerntum am nächsten standen. Er hoffte offensichtlich, daß bei diesen die Revolution in den besseren Händen war und sie ihr noch am ehesten ein "russisches" Gesicht verleihen würden. Hinsichtlich der an die Macht gelangten Bolschewiken teilte er dagegen die ablehnende Einstellung der meisten seiner Schriftstellerkollegen. Die Zeitschriften und Verlage der S.R. brachten mit großer Bereitwilligkeit seine wie auch Werke anderer prominenter Autoren, sei es dank einer traditionellen Verbundenheit der Partei mit der Literatur, sei es, um die künstlerische und moralische Autorität der Schriftsteller für sich zu nutzen. In sozialrevolutionären Verlagen (beider Richtungen), die ständig mit Beschränkungen und Verboten

durch die Bolschewiken zu kämpfen hatten, erschienen 1918 Remizovs "Russkie ženščiny", "Nikola Milostivyj", "Strannica" (ein Buch, das originellerweise mit der Seite 19 beginnt, da es als Sonderdruck direkt aus dem Almanach *Myzl'* übernommen wurde); von vielfältigen Verlagsprojekten der S.R., für die er Texte zur Verfügung stellte, zeugt seine Korrespondenz des Jahres 1918. Häufig wird Remizov in dieser Zeit in den kurzlebigen sozialrevolutionären Zeitungen gedruckt, wo er im Genre der "političeskie skazočki", zum Teil unter Pseudonymen ("Ivan Kočan" u.a.), gegen die Bolschewiken gerichtete satirische Märchen veröffentlicht.

Remizovs Chronik (*vremennik*) der Revolutionszeit, "Vseobščee vosstanie", die in der Emigration unter dem Titel "Vzvihrennaja Rus'" als Buch herauskam, begann in der zweiten Jahreshälfte 1917 in der Zeitschrift *Narodopravstvo* zu erscheinen.¹³⁰ In den Zeitungen finden sich in dieser Zeit immer wieder kleinere Beiträge seiner Reihe "Rossija v pis'mach". In den Revolutionsjahren entstanden weiters Erzählungen wie "Žizn' nesmertel'naja" (1917), Bearbeitungen antiker Stoffe ("Apollon Tirskij", ein Werk, das genau während der Februarrevolution entstand), ein "philosophisches" Poem "O sud'be ognennoj" (März 1918). Nach der Unterdrückung der sozialrevolutionären Presse setzte Remizov auf die noch bestehenden privaten Verlage, solange diese ihren Aufgaben noch nachkommen konnten, ab 1919 vor allem auf den Verlag "Alkonost" des jungen S.M. Aljanskij; dieser machte sich bald nicht nur als Verleger Bloks, sondern auch mehrerer Titel Remizovs, der mit ihm gut befreundet war, einen Namen.¹³¹ Aljanskij verlegte "Sibirskij prjanik", "Elektron" (eine erweiterte Fassung von "O sud'be ognennoj"), die Bearbeitung des Volksdramas "Car' Maksimilian" (dieses Buch erschien gleichzeitig im Staatsverlag, mit dem Aljanskij erbitterte Konkurrenzkämpfe auszufechten hatte), sowie die aus früheren Jahren stammenden Erotica. Unter dem Druck, den die Petrograder Sektion des Staatsverlags unter Il'ja Ionov auf die Privatverlage ausübte, hatten Autoren wie Remizov, für dessen eigenwilliges Schaffen in erster Linie ein privater Verlag in Frage kam, besonders zu leiden. Die beiden bereits gesetzten "slova" ("Slovo o pogibeli" und "Zapovednoe slovo Russkomu narodu"), die der Sabašnikov-Verlag 1918 herausbringen wollte, konnten wegen eines entsprechenden Dekrets nicht erscheinen. Die Dramen wurden im Verlag des TEO neu herausgebracht. Einige Erzählungen und Märchen erschienen in sowjetischen Zeitschriften (*Krasnyj milicioner*, *Krasnyj baltiec*), teils auch in Provinzpublikationen (so

etwa in *Sirena*, Voronež); eines seiner seltensten Bücher ("Ė. Zajašnye skazki tibetskie") wurde 1921 in der Fernöstlichen Republik (Čita) herausgegeben. Auch nach Remizovs Emigration erschienen von ihm noch einige Zeit vereinzelt Beiträge in der Sowjetunion (im *Peterburgskij sbornik* 1922, *Moskovskij al'manaoh* 1923, zuletzt 1924 in der Zeitschrift *Rossija* und in *Lidins Literaturnaja Rossija*). Zeitweilig (so im Winter 1918-1919) wußte Remizov während der Revolutionsjahre wieder überhaupt nicht, wo er seine Werke unterbringen sollte. Wie auch andere erhielt er in der allerschwersten Zeit die Honorare öfters in der Form von Lebensmitteln ausbezahlt. Häufig stellte er damals auch handgeschriebene Bücher mit Zeichnungen zusammen, von denen sich einige im *Puškinskij Dom* erhalten haben.¹³²

Im Zusammenhang mit der Frontbildung, die nach der Oktoberrevolution die Literaten in verschiedene Lager spaltete, geriet Remizov nach dem Bekanntwerden von "Slovo o pogibeli" vorübergehend in das Kreuzfeuer politischer Kritik. Die unterschiedliche Bewertung der bolschewistischen Revolution bewirkte zeitweilig eine Entfremdung gegenüber alten Freunden, vor allem Blok und Ivanov-Razumnik, die sich 1917-1918 zur Oktoberrevolution bekannten. Blok und Ivanov-Razumnik gehörten zu jenen Autoren, die sich um die Zeitung des linken Flügels der S.R. *Znamja truda* (sowie die Zeitschrift *Naš put'*) gruppierten, dem bevorzugten Publikationsorgan der "Skythen",¹³³ in dem im Jänner 1918 "Dvenadcat'" erschien; Remizov, Zamjatin und andere standen dem Organ der (antibolschewistischen) rechten S.R. *Delo naroda* nahe. Für die in "Slovo o pogibeli" eingenommene Haltung wurde Remizov heftig angegriffen, wobei freilich der künstlerische Rang des Poems außer Frage stand, so von Ivanov-Razumnik in seinem Aufsatz "Dve Rossii".¹³⁴ Die "monarchistische" Botschaft, die man aus dem "Slovo" herauslesen wollte, bezog sich allerdings sicherlich viel mehr auf das Zartum des Aleksej Michajlovič als etwa jenes Nikolaus' II. Blok spricht Anfang 1918 in einer Tagebuchnotiz von Remizov als "černosotennyj";¹³⁵ kritische Anspielungen auf diesen enthält auch sein damaliger Aufsatz "Intelligencija i revoljucija". Im Jänner 1918 fand übrigens jenes lange Telefonat zwischen Remizov und Blok statt, in dem davon die Rede war, daß Blok "vo vsej étoj meteli" Musik vernehme.¹³⁶ Evgenija Knipovič, die 1919 mit den Remizovs befreundet war, erinnert sich, in welchem Maße sich Blok trotz dieser Auseinandersetzung gegenüber Remizov auch weiterhin wohlwollend und anteilnehmend verhielt.¹³⁷ Bewunderung äußerten für "Slovo o pogibeli" Zinaida Hippus und Sologub, für die die in *Znamja truda*

publizierenden Autoren Kollaborateure waren. Im März 1918 entstand mit Remizovs "Zapovednoe slovo" ein weiteres Werk der Gattung *slovo* (eines seiner zahlreichen privaten Genres); der Text dürfte nach seinem Erscheinen im April 1918¹³⁸ später kein weiteres Mal gedruckt worden sein.

Im Sommer 1918 beginnt Remizovs Tätigkeit in der Theaterabteilung des Narkompros (*TEO*, ab 15.11.1919 *PTO*); er teilte diese Beschäftigung mit vielen anderen Literaten, die eine Stelle benötigten, um nicht als "netrudovoj element" zu gelten. Remizov wurde Mitarbeiter der Repertoire-Sektion, in der man ihm das russische Drama anvertraute; seine mit einem kärglichen Gehalt honorierte Aufgabe bestand dabei im Lesen und Rezensieren zeitgenössischer Stücke. Die - wie immer nahezu mündlich stilisierten - Besprechungen erschienen dann zum größten Teil in der Zeitung *Zizn' iskusstva* und später in seinem Theaterbuch "Krašennye rylá" (1922). Im Rahmen des *TEO* kam es neuerlich zur Zusammenarbeit mit Meyerhold, Blok und Ivanov-Razumnik. Die Anstellung beim *TEO* ermöglichte übrigens seine neuerliche Befreiung vom Militärdienst bzw. von sonstigen Leistungen für die Rote Armee.

Im Jahre 1918 kam es in Remizovs Wohnung zu jener berühmten Durchsuchung durch einen Trupp Rotarmisten, von der Fedin in seinen Erinnerungen an Gor'kij berichtet.¹³⁹ Da die Soldaten nicht wußten, was sie von den bei ihm aufgefundenen glagolitischen und sonstigen "Urkunden" und dem umherhängenden Koboldfiguren halten sollten, wurde telefonisch der Rat Gor'kij's eingeholt. Dieser ersuchte, Remizov in Ruhe zu lassen.

Die Not und der Hunger der Jahre 1918-1921 trafen die Remizovs bei ihrem Mangel an Umschlägigkeit und Lebenstüchtigkeit besonders hart. Infolge der schwierigen Versorgungslage mußten sie schon 1918 immer wieder regelrecht hungern. Eine gewisse Erleichterung brachte im Sommer 1918 eine Reise nach Kislovo (bei Dorogobuž); Sokolov-Mikitov hatte sie dorthin auf das Landgut seiner Eltern eingeladen. Remizovs Begeisterung galt dort nicht nur der Schönheit der mittelrussischen Landschaft, sondern auch dem ungewohnt gewordenen Vorhandensein von Nahrungsmitteln. Er besuchte bei dieser Gelegenheit das nahegelegene Gut der Familie Pogodin, das sich als eine neuerliche Fundgrube von Altertümern für "Rossija v pis'mach" entpuppte. Nach der Rückkehr in das ausgehungerte Petrograd begann aufs neue der zermürbende Kampf um die notwendigsten Lebensmittel, der in der Fol-

ge, besonders im Winter 1918-1919, immer mehr zum Kampf um das nackte Dasein wurde. Die Remizovs kamen in dieser Zeit nicht selten zu einem einzigen Mittagessen pro Woche, und für die einfachsten Gebrauchsgüter und Nahrungsmittel war stundenlanges Schlangestehen erforderlich. In den besonders harten Wintern 1918-1919 und 1919-1920 hatten sie wie die meisten Bewohner Petrograds neben dem Hunger an der Kälte zu leiden. Einem zeitgenössischen Bericht zufolge¹⁴⁰ konnte Remizov wegen des Brennstoffmangels nur ein einziges Zimmer seiner Wohnung beheizen, in dem die Temperatur nicht über 7 Grad stieg; auch zu Hause mußten ständig Überkleidung und Schuhe getragen werden. Lunačarskij, der Remizov von Vologda her kannte (allerdings als Autor nur wenig schätzte), half ein wenig mit Holzlieferungen. Die allgemeine Not machte auch Kleinigkeiten des Alltags zum Problem. Šklovskij erwähnt in "ZOO" Remizovs Misere mit der Wasserversorgung: da es in der hochgelegenen Wohnung auf Vasil'evskij Ostrov oft kein Wasser gab, mußte dieses in allen möglichen Behältnissen, vor allem in zahlreichen viel zu kleinen Flaschen, hinaufgeschafft werden. Im Winter weigerten sich die in tieferen Stockwerken wohnenden Mitbewohner nicht selten, Wasser zur Verfügung zu stellen, da durch das mehrmalige Betreten ihre Wohnung auskühlen könnte. Statt Tabak soll Remizov, der sein Leben lang ein starker Raucher war, in jener Zeit als Ersatz Salbei geraucht haben.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Jahren war Remizov nun wieder ständig unterwegs, nicht nur um das Lebensnotwendige zu beschaffen, sondern auch um sich möglichst wenig vom Geschehen und den umlaufenden Gerüchten entgehen zu lassen. Eine gewisse Hilfe war in jener Zeit die Unterstützung durch seine zahlreichen Freunde und Bekannten wie Prišvin, Šiškov, Sokolov-Mikitov, die gelegentlich Brot besorgten; aus der Provinz sandten Aničkov oder O.E.Kolbasina-Černova Lebensmittel. Mit solchen half auch Gor'kij, den Remizov hin und wieder sah. Gemeinsam mit Blok, Sologub, Kuzmin und Gumilev wurde ihm durch Gor'kij's Vermittlung im Oktober 1920 vom *Dom učenyč* die begehrte regelmäßige Nahrungsmittelration (*učenyj paek*) zugestanden: Um zu Geld zu kommen, mußte Remizov wie auch andere Autoren Bücher verkaufen. Gor'kij und die von Vologda her bekannte Sarra Ravič beschafften ihm Ende Mai 1920 eine neue Wohnung im "Otel' Petrosoveta" auf der Troickaja. Das neue Domizil war erheblich besser ausgestattet als das bisherige; der Umzug dorthin fiel für ihn mit jener allgemeinen Aufbruchsstimmung im Frühjahr 1920 zusammen, die er mehrmals in seinen Erinnerungen erwähnt. Während dieser Jahre litt

er ständig an quälenden Kopfschmerzen, die ihn bis in die Berliner Zeit nicht verließen.

Am 15.2.1919 wurde Remizov gemeinsam mit anderen Intellektuellen für einen Tag von der Tscheka festgenommen. Kurz zuvor hatte man das Zentralkomitee der S.R. und in Verbindung damit Ivanov-Razumnik verhaftet, obwohl dieser gar nicht Mitglied der Partei war; in seinem Notizbuch fand man die Namen von Remizov, Blok, A.Z.Štejnberg, Vengerov, Petrov-Vodkin und M.K.Lemke, worauf auch diese verhaftet wurden. Remizov mußte die Nacht in den Räumen des örtlichen Deputiertensowjets verbringen (der ehemaligen Wohnung Sologubs) und wurde am nächsten Tag mit den übrigen zur Tscheka auf die Gorochovaja gebracht, wo sich dann im Verlauf des Verhörs seine Unschuld herausstellte.¹⁴¹

Während der Revolutionsjahre nahm Remizov auch wieder intensiver am "literarischen Leben" teil. Er war Mitglied des am 19.11.1919 eröffneten *Dom iskusstv* sowie des Komitees des *Dom literatorov* und nahm regen Anteil an den Aktivitäten der *Vol'fila*; auch beteiligte er sich nun wieder an den zu dieser Zeit häufigen Autorenlesungen, etwa im Rahmen des *Dom literatorov* und der *Vol'fila*, wobei er einige Abende allein bestritt, besonders im Sommer 1920. Neben der Beschäftigung beim *TEO* war er wie viele andere Schriftsteller für den Verlag "Vsemirnaja literatura" tätig, wo er eine Grabbe-Übersetzung redigierte, weiters am *Institut živogo slova* und für das *Prodo-vol'stvennyj teatr*¹⁴² (1920), für das er ein Kinderstück "Pupki Koščevy" verfaßte. Vom Juni 1920 bis Juli 1921 unterrichtete er als "Lektor" für Prosatheorie an der Rotarmisten-Universität "im. t. Tolmačova" (später "Instruktorskij institut"); dort sprach er 1921 über Gogol'. Daß sich Remizov, der in seiner Penzaer Zeit ein ziemlich unkonzentrierter Nachhilfelehrer war, als Lektor durch besondere didaktische Fähigkeiten ausgezeichnet hat, ist in hohem Maße zweifelhaft; auch dürften sich seine Ausführungen über Prosatheorie, die er vor einem kaum vorgebildeten Publikum zu halten hatte, schwerlich mit jenen vergleichen lassen, die gleichzeitig im Literaturstudio des *Dom iskusstv* stattfanden. Mit den Soldaten, die dort seine Schüler waren, hat sich Remizov seinen Angaben nach bestens verstanden. Die Tätigkeit in den genannten Institutionen verhiess neben einem bescheidenen Honorar vor allem eine zusätzliche Lebensmittelration, so wie ihn und andere am *Dom iskusstv* nicht nur das rege geistige Leben, sondern auch die geheizten Räume und die Ausgabe von Mahlzeiten anzogen. Trotz seiner seltsamen Erscheinung (er fiel in der Öffentlich-

keit durch seine kurios zusammengewürfelte Kleidung auf) scheint man ihm in den beiden "Häusern" große Achtung entgegengebracht zu haben, vor allem von seiten der literarischen Jugend. 1920 zeichnete übrigens wieder ein angesehenes Künstler, der mit ihm gutbekannt war, Jurij Annenkov, ein Porträt Remizovs. Im März 1921 fand zur Zeit des Kronstädter Aufstandes neuerlich die Aufführung eines Stückes von Remizov statt: seiner Bearbeitung des volkstümlichen "Car' Maksimilian". Es handelte sich um eine Laienaufführung von Eisenbahnern und Soldaten (Schülern Remizovs) im *Dom prosvješćenija* auf der Ligovka. Remizov versuchte dabei, das alte Genre des "Volksdramas" mit dem Prinzip der "Massenkunst" in Einklang zu bringen und sich so geringfügig den an die Künstler gerichteten Forderungen anzupassen.

Man kann mit Sicherheit annehmen, daß sich Remizov zur Abreise aus Rußland, aus der schließlich die dauernde Emigration wurde, kurzfristig und mit der festen Absicht entschlossen hat, so bald wie möglich in die Heimat zurückzukehren. Fedin zufolge bezeichnete er in einem Gespräch mit diesem die Emigranten kurz zuvor als "propašće"¹⁴³ und niemand von seinen Schriftstellerkollegen rechnete damit, daß ausgerechnet er, dessen Verbundenheit mit Rußland und allem Russischen sprichwörtlich war, ins Ausland gehen würde, umso mehr als sich nach der Zuerkennung des *paek* und dem Umzug in die neue Wohnung auch die äußeren Lebensumstände ein wenig gebessert hatten. Remizov selbst wäre wohl auch von sich aus nicht gegangen; zur Abreise drängte allem Anschein nach Serafima Pavlovna. Die wesentlichen Motive für die Reise waren offenbar die politischen und materiellen Lebensbedingungen in Rußland, die angegriffene Gesundheit beider, die Hoffnung auf günstigere Publikationsmöglichkeiten, das Bedürfnis Serafima Pavlovnas, ihren wissenschaftlichen Interessen nachgehen zu können, vielleicht auch ihre ausgeprägte Religiosität; maßgeblich war wohl auch die Möglichkeit, das Land legal zu verlassen (dank einer entfernten Verwandtschaft hatte Serafima Pavlovna die Möglichkeit, für die estnische Staatsbürgerschaft zu optieren).¹⁴⁴ Remizov selbst hat mehrfach beteuert, daß er sich angesichts seiner zerrütteten Gesundheit und seiner Erschöpfungszustände im Westen lediglich erholen oder in einem Sanatorium behandeln lassen wollte; das Geld dafür wollte er durch den Verkauf seiner Bibliothek aufreiben.¹⁴⁵ (Den Erlös für die verkauften Bücher erhielt er in Berlin allerdings erst nach nahezu einem Jahr im Juli 1922.)

Die Ausreise der Remizovs erfolgte mit der Genehmigung der Petrograder Tschecha. Ihr gesamtes Hab und Gut ließen sie in Rußland zurück: die Bücher wurden einzeln von Šiškov veräußert, Remizovs reichhaltiges Archiv, das vor allem Briefe zahlreicher Literaten und Künstler enthielt, hatte er dem Museum des *Dom Literatorov* übergeben, von wo es in der Folge ins *Puškinskiĵ Dom* gelangte. Einige Mappen mit früheren Briefen - aus den Jahren 1902-1912 - hatte Remizov bereits einige Jahre zuvor über Filosofov der *Publičnaja Biblioteka* anvertraut. Die Trennung von seiner Bibliothek und vor allem von den Ausgaben seiner eigenen Werke gehörte zum Schmerzlichsten, was ihm in jener Zeit widerfuhr. Zusammen mit den Büchern gingen auch die Manuskripte der 1918-1921 entstandenen Werke verloren. Einige Manuskripte, darunter die noch unvollendete *povešt'* "Kanava", nahm am 4.8.1921 zusammen mit anderen Wertsachen ein estnischer Diplomat über die Grenze mit; bei der Kontrolle seines Gepäcks wurde das Manuskript gefunden und beschlagnahmt. Remizov bemühte sich von Berlin aus intensiv um die Rückgabe des Textes; in den Besitz des Manuskripts gelangte er schließlich erst in Paris durch die Vermittlung Gor'kijs und A.Voronskijs, der es mit großer Mühe in Moskau bei Kamenev ausfindig gemacht hatte. Aus Berlin bat Remizov unermüdlich die in Rußland verbliebenen Freunde, die Ausgaben seiner Werke wiederzubeschaffen und ihm zuzusenden.¹⁴⁶

Am 15.6.1921 nahm er "aus Krankheitsgründen" seinen Abschied vom PFO. Nachdem er bis zuletzt an der Richtigkeit der getroffenen Entscheidung gezweifelt hatte,¹⁴⁷ verließ er am 5.8.1921 mit Serafima Pavlovna Petrograd. Auf dem Bahnhof überreichte ihnen einer ihrer engsten Bekannten, der Bibliothekar Ja.P.Grebenščikov, in einem Elfenbeinkästchen eine symbolische Handvoll russischer Erde aus dem Taurischen Garten.¹⁴⁸ Die Fahrt erfolgte in einem Viehwaggon, zusammen mit Esten oder früher im nunmehr unabhängigen Estland beheimateten Russen. Am 7.8., dem Sterbetag Bloks, überquerten sie in Jamburg die Grenze und wurden von den estnischen Behörden in Narva vorerst einmal für 11 Tage unter Quarantäne gestellt. Die Reise von Petrograd nach Reval dauerte insgesamt 18 Tage. In Reval verbrachten die Remizovs ein paar Wochen, um auf das deutsche Visum zu warten (sie baten gleichzeitig Zinaĭda Hippius, ihnen ein französisches zu besorgen); Remizov schaffte es bei dieser Gelegenheit, im Revaler Verlag "Bibliofil" zwei seiner Bücher ("Šumy goroda" und "Ognennaja Rossija") unterzubringen. Am 21.9. erreichten sie schließlich Berlin.

Die beiden Berliner Jahre waren für Remizov trotz aller Sorgen - er mußte ständig um die Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung bangen, hatte Schwierigkeiten mit den Vermietern und erlebte intensiv die gegenüber den Emigranten bestehenden Ressentiments der Bevölkerung - und trotz des Heimwehs offenbar eine glückliche Zeit. Das rege gesellschaftliche Leben der Emigrantenkolonie, an dem er lebhaft Anteil nahm, erinnerte in vielem an die Verhältnisse in Vologda: mit seinem ausgeprägten Gemeinschaftsleben, der besonderen intellektuellen Atmosphäre, dem Nebeneinander von akademischem Ernst und ausgelassener Fröhlichkeit vor dem Hintergrund absoluter materieller Unsicherheit und Zukunftsangewissenheit. Remizov war einer der Initiatoren des Berliner *Dom iskusstv* und der Berliner Abteilung der *Vol'fila*, er schrieb viel (unter anderem sein Rozanov-Buch "Kukcha"), überarbeitete neuerlich viele seiner früheren Werke und brachte es zuwege, während der Hochkonjunktur des Berliner russischen Verlagswesens nicht weniger als 20 Titel herauszubringen. Die veränderte Wirtschaftslage brachte dann 1923, wie bekannt, den Niedergang der russischen Verlage und Zeitschriften und damit auch für ihn wieder ernste Sorgen.

Aus einer Reihe von Äußerungen - in Briefen an Freunde, in Interviews für Zeitschriften - geht hervor, in welchem Ausmaß Remizov seit dem Verlassen Rußlands an Heimweh litt und daß er ständig auf eine baldige Rückkehr hoffte. Sooft er gefragt wurde, riet er, Rußland nicht zu verlassen, da ein russischer Autor "bez russkoj stichii" nicht leben könne.¹⁴⁹ Innerhalb des bunten politischen Spektrums der in Berlin weilenden russischen Schriftsteller und Intellektuellen nahm er eine mittlere, wenn nicht sogar in einem gewissen Sinn pro-sowjetische Position ein. Die junge Sowjetliteratur, auf die er erhebliche Hoffnungen setzte, verfolgte er mit großer Aufmerksamkeit; er korrespondierte eifrig mit in Rußland verbliebenen Autoren, hoffte auf die Veröffentlichung seiner Werke in sowjetischen Verlagen (etwa "Krug") und unterhielt beste Beziehungen zu jenen russischen Literaten, die nur vorübergehend in Berlin zu Gast waren und wieder nach Sowjetrußland zurückkehrten. Einen von ihnen - Boris Pil'njak, den er offenbar im Frühjahr 1921 in Petrograd kennengelernt hatte - beherbergte er im Februar-März 1922 eine Zeitlang in seiner Charlottenburger Wohnung.¹⁵⁰ Die militante Unversöhnlichkeit mancher Emigranten wie Zinaida Hippus war Remizov, der bei aller Ablehnung der bolschewistischen Machtausübung¹⁵¹ an den erfolgten Neubeginn in Rußland viel mehr glaubte als an die Zukunft der Emigration, völlig

fremd. Man kann daher mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er, hätte er für sich allein entscheiden können, ebenso wie etwa Belyj nach Sowjetrußland zurückgegangen wäre. Die Entscheidung, statt dessen im Gefolge des großen Emigrantenstromes nach Frankreich weiterzuziehen, dürfte auch diesmal jene Serafima Pavlovnas gewesen sein, der sich Remizov, der von seiner Frau völlig abhängig war, fügte. Am 5.11.1923 erfolgte ihre Abreise nach Paris. Remizov waren dort noch 34 Lebensjahre vergönnt, seiner Frau nur mehr 20. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erwog er, verwitwet und in bereits vorgerücktem Alter, noch einmal die Rückkehr nach Rußland, in der Absicht, seinen Lebensabend bei Nataša zu verbringen. Er ließ davon ab, als er erfuhr, daß auch seine Tochter nicht mehr am Leben war.

A n m e r k u n g e n

1. Eine detaillierte Biographie Remizovs liegt bisher nicht vor. Die umfangreichsten und wertvollsten Informationen über sein Leben enthalten seine eigenen autobiographischen Werke (Kukcha, Berlin 1923, Nachdruck New York 1978; Vzvichrennaja Rus', Paris 1927, Nachdruck London 1979; Podstrižennymi glazami, Paris 1951; V rozovom bleske, New York 1952; Peterburgskij buerak, erschienen als: Vstreči, Paris 1981; hierher gehören auch die noch immer nicht in Buchform erschienenen Erinnerungen an die Jahre 1896-1903 unter dem Titel "Iveren'" oder auch die maschinschriftlich vorliegende erste Fassung von "V rozovom bleske" in Remizovs Pariser Nachlaß). Zu verschiedenen Zeiten hat Remizov kurzgefaßte Übersichten über sein Leben zusammengestellt, die zum Teil gedruckt (wie in *Rossija* 1923, Nr.6, 25-27 oder *Naš ogonek* 1925, Nr.12, 14-16), zum Teil in handschriftlichen Varianten vorliegen (so im Pariser Nachlaß). Aufschlußreich, wenn auch in erster Linie für Remizovs Pariser Zeit, sind die Erinnerungen von N.V. REZNIKOVA, *Ognennaja pamjat'*, Berkeley 1980, und das bekannte Buch von N.KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, Paris 1959 (das Kapitel "Žizn' Remizova" umfaßt dort allerdings kaum die ersten zwanzig Jahres seines Lebens). Erinnerungen an Remizov finden sich, wenn auch nicht immer frei von Irrtümern und klischeehaften Wiederholungen, in vielen Memoiren der Zeitgenossen. Viel Quellenmaterial, vor allem Briefe, hat sich in den Archiven erhalten, so in den Handschriftenabteilungen des *Puškinskij Dom*, der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek, z.T. auch der Lenin-Bibliothek, im CGALI, im Prager *Památník národního písemnictví*, nicht zuletzt in Remizovs nachgelassenem Archiv in Paris. Publiziert ist bisher nur ein ganz geringer Teil seiner Briefe (z.B. jene an Madelung, Blok, Kodrjanskaja, z.T. Zareckij). Eine ausführliche Beschreibung des Remizov-Archivs im *Puškinskij Dom* hat S.S.GREČIŠKIN zusammengestellt (*Ežegodnik Rukopisnogo Otdela Puškinsko-go Doma na 1975 god*, L.1977, 20-45). Bedauerlich ist, daß in der Sekundärliteratur manche biographische Irrtümer unüberprüft weitergereicht werden: die Verwechslung von

Cherson, wo sich Remizov 1903 aufhielt, mit Char'kov in dem Buch von Kodrjanskaja (S. 79) kehrt noch in Ju. Andreevs Vorwort zur sowjetischen Remizovausgabe (M. 1978) wieder (S. 21). Unrichtig ist auch die häufig wiederkehrende Feststellung, er habe in Rußland Pilgerfahrten unternommen und sich viel in Klöstern aufgehalten (dies trifft bestenfalls auf seine Kindheit zu), so in der beispielhaft oberflächlichen und fehlerhaften Charakteristik Remizovs in: A Russian Cultural Revival. A Critical Anthology of *Emigre* Literature before 1939. Knoxville 1981, 55-57. Trotz seines ausgezeichneten Gedächtnisses irrte sich Remizov auch selbst manchmal bei Jahreszahlen: in seinem 1911 für Čul'kov verfaßten Lebenslauf (GBL, f. 371, op. 4, Nr. 46, Bl. 11) gibt er z.B. als das Jahr seiner ersten Verhaftung noch richtig 1896 an, später immer wieder fälschlich 1897. Bei der Auswertung seiner eigenen Erinnerungen ist darüber hinaus sein berühmter Hang zu Mystifizierungen wie auch das in späteren Lebensjahren so beliebte Zurechtstilisieren des eigenen Lebensweges in Rechnung zu stellen. Wo dazu die Möglichkeit bestand, wurden für den vorliegenden Beitrag Remizovs eigene Angaben anhand von Archivmaterialien verifiziert. Für wertvolle schriftliche und mündliche Hinweise bin ich N.V. Reznikova (Paris), V.B. Sosinskij (Moskau), A.V. Chrabrovickij (Moskau) sowie S.S. Grečiškina (Leningrad) zu Dank verpflichtet.

2. Vgl. P.S. GUSJATNIKOV, Revoljucionnoe studenčeskoe dviženie v Rossii 1899-1907 gg., M. 1971, 27; Istorija Moskovskogo universiteta I, M. 1955, 498.
3. Očerki istorii penzenskogo kraja. S drevnejšich vremen do konca XIX veka. Penza 1973, 301; V. MOROZOV, Na rassvete, Penza 1963, 29-32; S.S. GREČIŠKIN, Archiv A.M. Remizova, *Žžegodnik Rukopisanogo Otdela Puškinskogo Doma na 1975 god*, L: 1977, 22.
4. Vgl. A. GLADKOV, Gody učenija Vsevoloda Mejerchol'da, Saratov 1979, 71-73, 85, 175-176.
5. Für die Mitteilung der genauen Daten danke ich A.V. Chrabrovickij.
6. Vgl. A.M. REMIZOV, Severnye Afiny, *Sovremennye zapiski* 30 (1927), 233-277; Ju. ANDREEV, O pisatele Alekseje Remizove, in: A.M. REMIZOV, *Izbrannoe*, M. 1978, 11-12.
7. Im Zusammenhang mit seinem frühen Gedicht "Mgla" notiert Remizov später: "Эти стихи мои древние написаны в Вологде в 1902 г. в период дружбы с Ив. Пл. Каляевым - он писал стихи по настоящему и много поэтических вечеров провели мы в келье моей на Желтуницкой" ("Al'bon. Korova verchom na lošadi. Cvetnik I. MCMXXI." GPB, f. 634, Nr. 8, Bl. 21).
8. Vgl. dazu: Pis'ma A.M. Remizova i V. Ja. Brjusova k O. Madelungu. So-stavlenie, podgotovka teksta, predislovie und primečanija P. Al'berga Ensena i P. U. Mëllera. Copenhagen 1976 (Københavns Universitets Slaviske Institut, Materialer I).
9. Recht aufschlußreiche Briefe Remizovs an Tučapskaja aus den Jahren 1902 und 1904 befinden sich im CGALI (f. 420, op. 1, ed. chr. 79).
10. Vgl. A.M. REMIZOV, V rozovom bleske, 286-297. - Serafima Pavlovna (4.7.1876-13.5.1943), aus einer adeligen Gutsbesitzerfamilie, kam aus Berestovec (bei Černigov, Ukraine). Nach dem Abschluß des Černigover Gymnasiums hatte sie gegen den Willen der Familie in Petersburg die *Bestuževskie kursy* (Istoriko-filologičeskoe otdelenie) besucht. Wegen politischer Betätigung für die Sozialrevolutionäre festgenommen, saß sie ein Jahr in Untersuchungshaft und wurde schließlich zu drei Jahren Verbannung (nach Ust'sysol'sk, Sol'vy-

Čegodsk und Vologda) verurteilt. Die Beziehung zu Remizov, aus der in der Folge eine ungewöhnlich starke Bindung wurde, entwickelte sich vor dem Hintergrund dramatischer Ereignisse (einem Selbstmordversuch Serafima Pavlovnas, dem seinerseits der Selbstmord eines in sie verliebten polnischen Dichters, Kazimierz Tyszka, vorhergegangen war.) Die Remizovs führten eine in ihrer gegenseitigen Fürsorglichkeit nahezu legendäre Ehe, in welcher die überaus starke Persönlichkeit Serafima Pavlovnas dominierte: während ihre Empfindungen Remizov gegenüber offenbar von einem tiefen Mitleid bestimmt waren, überwog auf seiner Seite das Bewußtsein restloser Abhängigkeit. Aus seinen an sie gerichteten Briefen wie auch aus manchen Äußerungen in seinen Erinnerungen (etwa "V rozovom bleske") geht hervor, wie sehr er das Gefühl hatte, ohne ihre Hilfe das Leben nicht meistern zu können. Remizov empfand seine Frau als eine Art moralische Instanz, deren Urteil für ihn maßgeblich war, als sein "Gewissen"; mit den von ihr geäußerten Ansichten und Entschlüssen pflegte er sich offensichtlich kritiklos zu identifizieren. Wenn die beiden, etwa wegen eines Kuraufenthalts Serafima Pavlovnas, einige Zeit getrennt waren, schrieb er ihr praktisch jeden Tag. Zu den Besonderheiten ihres Verhältnisses gehörte, daß sie einander vor Dritten mit *vy* anzureden pflegten. Serafima Pavlovna war eine hochgebildete, überaus belebte Frau mit hervorragenden Kenntnissen der russischen Literatur, von der sie zahlreiche Versdichtungen ("Evgenij Onegin", "Demon", vieles von Blok) auswendig kannte (vgl. N.V.REZNIKOVA, op.cit., 27-28). Neugeschaffenes legte Remizov in der Regel zuerst seiner Frau vor; wie er selbst angibt, hat sie durch ihre Kritik die endgültige Gestalt mancher seiner Werke nicht unerheblich beeinflußt (V rozovom bleske, 1.Fassung, Pariser Archiv, I, 60). Auch daß er sich zu Beginn seiner literarischen Laufbahn in der ihm eigentlich fremden Großform des Romans ("Prud", "Časy") versuchte, um so wie alle ändern zu schreiben, geschah, wie er später verriet, ihr zuliebe (N.V.REZNIKOVA, op.cit., 51). Serafima Pavlovna hatte, wie den Erinnerungen der Zeitgenossen zu entnehmen ist, bei aller Güte ein gebieterisches Wesen, war leicht aufbrausend und neigte zu spontanen Entschlüssen. Manche Wendepunkte in ihrem gemeinsamen Leben, darunter wohl auch der Weg in die Emigration, waren gewissermaßen durch das Naturell Serafima Pavlovnas vorgezeichnet. Für eine vernünftige und sparsame Haushaltsführung dürfte sie sich übrigens ebenso wenig geeignet haben wie Remizov selber. - Die in ihrer Jugend sehr hübsche Serafima Pavlovna litt in späteren Jahren an krankhafter Korpulenz.

11. Vgl. dazu Berdjaev in einem Brief an seine Frau (L.Ju.Rapp): "Ремизовых перегакиваю в Петербург, и это будет для нас большое приобретение. Они могут составить часть приятной атмосферы отношений с людьми в противовес неприятной атмосфере Мережковских." (Pis'ma mladogo Berdjaeva. Publikacija D.Baras. Pamjat'. Istoričeskij sbornik. Vyp.4, M.1979 / Paris 1981, 244-245). Zu freundschaftlichen Beziehungen Remizovs mit dem von Vologda her bekannten Berdjaev kam es im Juli und September-Oktober 1904 in Kiev (Ibid.).
12. Verberova erinnert sich an einen Bericht Čulkovs, dem zufolge "А.М. (...), пока шло заседание, собирал в соседней комнате калоши заседающих, ставил их в кружок, сам садился в середину и играл с калошами в заседание" (N.BERBEROVA, Kursiv moj. Avtobiografija. München 1972, 307).
13. V rozovom bleske, 299.
14. Vgl. dazu ausführlich Z.G.MINC, Vstupitel'naja stat'ja, in:

Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Kniga vtoraja. M.1981 (Literaturnoe nasledstvo, t.92/2), 63-82. Minc sieht vertiefte Beziehungen zwischen Remizov und Blok vor allem in den Jahren 1905, 1908 und 1911-1914.

15. Seinen Beziehungen mit Rozanov widmete Remizov 1923 mit "Kukcha" eines seiner originellsten Bücher. Vgl. dazu L.S.FLEJŠMAN, Iz kommentariev k "Kukche". Konkrektor Obezvelvolpala. *Slavica Hierosolymitana* 1 (1977), 185-193.
16. Vgl. dazu H.LAMPL, Zinaida Hippius an S.P.Remizova-Dovgello, *Wiener Slawistischer Almanach* 1 (1978), 155-194.
17. Ausführlich dazu: S.S.GREČIŠKIN, A.V.LAVROV, M.Vološin i A.Remizov, in: Vološinskie čtenija. Sbornik naučnych trudov. M.1981, 92-104.
18. Vgl. A.V.LAVROV, Materialy Andreja Belogo v Rukopisnom Otdela Puškinskogo Doma, *Ežegodnik Rukopisnogo Otdela Puškinskogo Doma na 1979 god*, L.1981, 50-52; N.V.REZNIKOVA, 107. Seine Wertschätzung für Remizov bezeugt Belyj auch in einem Brief an M.Šaginjan vom 2.1.1909 (M.ŠAGINJAN, *Čelovek i vremja*, M.1980, 316).
19. Po povodu knigi L.Šestova "Apofeoz bespočvennosti, *Voprosy žizni* 1905, Nr.7, 204. Vgl. auch: N.BARANOVA-ŠESTOVA, *Žizn' Šestova po pis'mam i vospominanijam sovremennikov, Russkaja mysl'* 3383 (22.10.1981), 9.
20. John E. MALMSTAD, Mixail Kuzmin: A Chronicle of his Life and Times, in: M.A.KUZMIN, *Sobranie stichov*, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E.Malmstad und Vladimir Markov, München 1977, Bd.III, 305. Vgl. auch: A.M.REMIZOV, *Poslušnyj Samokej*. (M.A.Kuzmin). In: *Pljašuščij demon*, Paris 1949, 42-51.
21. Dazu Remizovs Enkel B.B.Bunič-Remizov in einem Manuskript "Iz vospominanij o sem'e S.P.Remizovoj-Dovkgelo": "Периодами Алексей Михайлович ни с кем в Берестовце не хотел разговаривать, иногда отвечал невпопад, произнося, как казалось родным Серафимы Павловны, какие-то непонятные, бессмысленные фразы (...) Садясь за работу, он иногда покрывался пледом с головой, что-то из-под него шептал и выкрикивал. И у всех родных Серафимы Павловны закрадывалась подчас мысль о психической неуравновешенности Алексея Михайловича" (IRLI, f.256; S.15).
22. Vgl. A.TYRKOVA-VIL'JAMS, *Teni minuvšego. Vstreči s pisateljami. Vozroždenie* 37 (1955), 89-94; A.BELYJ, *Meždu dvuch revoljucij*, L. (1934), 67-69; G.ČULKOV, *Gody stranstvij*, M.1930, 170-171; F.STEPUN, *Byvšee i nesbyvšeesja*, t.I, New York 1956, 297-301; N.BERBEROVA, op.cit., 303-307 u.a. Brjusov bezeichnete Remizov 1902 in seinem Tagebuch als "rasterjannyj man'jak" (V.BRJUSOV, *Dnevniki. 1891-1910*. M.1927, 122).
23. Auf bestimmte pathologische Angstzustände hat Remizov selbst öfter hingewiesen, z.B. seine Phobie, über Brücken zu gehen (N.V.REZNIKOVA, 61). Vgl. auch: *Podstrižennymi glazami*, 9-11; N.V.REZNIKOVA, 50.
24. Ihren Höhepunkt erreichten Remizovs Mystifikationen in Berlin, als er nicht nur Jaščenkos Zeitschrift *Russkaja kniga* mit falschen Informationen über russische Schriftsteller belieferte, sondern auch mit der von ihm erfundenen philosophischen Gesellschaft "Zwovier-son" (einer Karikatur der Berliner *Vol'fila*) längere Zeit die russische Presse zum Narren hielt (vgl. E.LUNDBERG, *Zapiski pisatelja. 1920-1924*. T.II. L.1930, 300-303). Zur Mystifikation als "literarischem" Verfahren vgl. FLEJŠMAN, l.c., 187.

25. Durch eine von Remizov in Umlauf gebrachte Lügengeschichte gingen z.B. die Beziehungen zwischen A.Kondrat'ev und Blok in Brüche (vgl.: Dva pis'ma A.A.Kondrat'eva, *Rusakaža mysl'* 2805, 27.8.1970, 8). Gegen die Verbreitung von Gerüchten, die seine Person betrafen, verwahrte sich Vjačeslav Ivanov in einem Brief an Remizov vom 3.11.1910 (GPB, f.634, Nr.42, Bl.131).
26. "Петербургскую жизнь вспоминаю с содроганием. Ложь, игра и кваторство - затягивающий круг, и чтобы не пропасть в нем, много было истрачено сил. Одно из средств защиты для меня было *озорство*. (...) И только с революции словно распахнулись двери." ("Čto zapisal v al'бом Serafime Pavlovne. Perepisano v knigu IX." 11.8.1933. Pariser Archiv.) In Memoiren der Zeitgenossen findet sich öfters der Hinweis auf den Eindruck der Unnatürlichkeit, Selbststilisierung und Maskierung des eigenen Wesens bei Remizov (K.FEDIN, Gor'kij sredi nas, M.1968, 113; V.S.JANOVSKIJ, Polja Elisejskie, *Vremja i my* 38 (1979), 170; A.TURKOV, Aleksandr Blok, M.1969, 141; V.V.SMIRENSKIJ, Aleksej Remizov. Vospominanija. GPB, f.1049, Nr.3, Bl.5-7). In der oben zitierten Aufzeichnung für seine Frau verweist Remizov selbst auf seine Gewohnheit der Selbststilisierung und erklärt sie aus seinen Minderwertigkeitsgefühlen gegenüber seinen Freunden in Vologda: "Я показался себе таким бедным! И чтобы скрыть свою бедность, я стал сочинять самого себя, подлаживаясь под общее, что удивляло меня в других" (11.8.1933).
27. Vgl. V rozovom bleske, 306-307; N.V.REZNIKOVA, 134.
28. Die persönliche Bekanntschaft mit Gor'kij erfolgte am 3.1.1906 bei Vjačeslav Ivanov. Remizovs Einstellung zu Gor'kij war zwiespältig. Einerseits polemisierte er, der in seiner Theaterarbeit "Na dne" symbolistisch umzudeuten versuchte, bei jeder Gelegenheit gegen den Gor'kijischen Realismus (in Briefen an Freunde ebenso wie in dem Aufsatz "Teatr 'Studija'", wo er ironisch auf Gor'kij's briefliche Stellungnahme zum Manuskript von "Prud" anspielte), andererseits war er doch von Gor'kij's Persönlichkeit außerordentlich beeindruckt. Noch am Tag der Begegnung sandte er ihm mit einer kleinlaut-unterwürfigen Widmung einen Sonderdruck von "Prud". Viele seiner Bücher machte er, jeweils mit recht abschlußreichen Widmungen versehen, Gor'kij während der gemeinsamen Berliner Zeit zum Geschenk, als es zwischen beiden zu einer gewissen Annäherung kam. Trotz des Bewußtseins ihrer Gegensätzlichkeit war Remizov offenbar ständig um Anerkennung durch Gor'kij bemüht. Vgl. A.M.REMIZOV, Teatr "Studija", *Naša žizn'* 1905, Nr.278 (22.9.), 3; Kukča, 36; Tri pis'ma Gor'kogo, in: *Vstreči*, 117-124; B.A.BJALIK, Gor'kij v bor'be s teatral'noj reakciej, L.-M.1938, 51-58; A.I.OVČARENKO, M.Gor'kij i literaturnye iskanija XX stole-tija, M.1978, 101-103; Ličnaja biblioteka A.M.Gor'kogo v Moskve. Opisanie. I, M.1981, 94.
29. Februar bis Juli 1905: Sapernyj pereulok 10/6; August 1905 bis Juni 1906: Pjataja Roždestvenskaja 38/2; August 1906 bis Juni 1907: Kavalerjardskaja 8/28; September 1907 bis September 1910: Malyj Kazačij pereulok 9/34; September 1910 bis Juni 1915: Tavričeskaja 7/23; September 1915 bis Juni 1916: Pesočnaja 8/3; September 1916 bis Mai 1920: Vasil'evskij Ostrov, 14-ja linija 31/48; Mai 1920 bis August 1921: Troickaja 4/1.
30. Vgl. A., V volšebnom carstve. A.M.Remizov i ego kollekcija. *Ogonek* 1911, Nr.44, 10-11; Petr KOŽEVNIKOV, Kollekcija A.M.Remizova (Tvornimj apokrif), *Utro Rossii* 1910, Nr.243, 7.9., 2.
31. Eine Übersicht, welchem seiner Bekannten er welche derartige Geschenke verdankt, hat sich im CGALI erhalten (A.M.REMIZOV, Rossija

- v pis'mach. Otkuda i kak poslo. Pis'mo načal'noe. CGALI, f.420, ed.chr.37, op.1, Bl.3-6).
32. 14-ja linija 31/48 (Vasil'evskij Ostrov); in Remizovs Archiv im *Puškinkij Dom* (f.256) sind davon Fotografien vorhanden. Vgl. auch: E.KNIPOVIČ, Ob Aleksandre Bloke, *Voprosy literatury* 1980, Nr.10, 123.
 33. MINC, l.c., 75.
 34. Im November 1908 besuchte Remizov gemeinsam mit Blok eine Gruppe der Chlysten (A.PYMAN, *The Life of Aleksandr Blok*. Vol.II: *The Release of Harmony*. 1908-1921. Oxford 1980, 26-27).
 35. Vgl. N.E.MARKOV, *Vojny temnych sil*, I, Paris 1928, 146.
 36. Kukcha, 29. Minc sieht Remizov 1905 irrtümlich noch als Revolutionär (l.c., 73).
 37. Vgl. N.V.REZNIKOVA, 78.
 38. Savinkov war mit Remizov seit Vologda befreundet; dort war er ihm beim Verfassen von Gesuchen und ähnlichen offiziellen Schreiben behilflich gewesen. In der Folge wurde er einer der Bewunderer Remizovs, von dem er, wie seinen Briefen zu entnehmen ist, literarisch zu lernen versuchte (CGALI, f.420, op.1, ed.chr.82).
 39. Remizov zufolge war die Unübersetzbarkeit von "Posolon" der Anlaß für die Abschaffung der französischen Paralleltexthe in *Zolotoe runo*. Bis dahin folgte den russischen Beiträgen jeweils eine Übersetzung ins Französische. Vgl. A.M.REMIZOV, *Myškina dudocška*, Paris 1953, 190-196.
 40. In einem Brief an Remizov vom 25.11.1906 (GPB, f.634, Nr.38, Bl.175).
 41. V rozovom bleske, 1.Fassung, Pariser Archiv, II, 46.
 42. "Боюсь своих несурзностей. Насколько могу, напишу строго", schreibt er am 25.11.1906 an Brjusov, dem gegenüber er immer eine schülerhafte Rolle einnahm. Ähnlich am 4.12.1908: "Учусь писать рассказы, что мне дается очень туго" (GBL, F.386, k.100, Nr.15, Bl. 12 und 16).
 43. Pis'ma A.M.Remizova i V.Ja.Brjusova k O.Madelungu, 39. Vgl. dazu auch Remizovs handschriftliche Widmung in dem 1922 an Gor'kij geschickten Exemplar von "V pole blakitnom" (bei der allerdings die gegenüber Gor'kij ebenso wie Brjusov eingenommene Haltung der Selbsterniedrigung in Rechnung zu stellen ist): "Я только совсем не могу / повести связно писать / чтоб начать и продолжать одно из другого / и не претендую / на звание повествователя" (A.I.OV-SARENKO, op.cit., 103). Vgl. dazu auch A.BLOK, *Zapisnye knižki*, M.1965, 161-162. Der Handlungsaufbau von größeren Erzähleinheiten bereitete Remizov tatsächlich beträchtliche Schwierigkeiten.
 44. Mit ihrem Lehrer I.A.Šljapkin unterhielten die Remizovs auch persönliche Beziehungen. Über ihren Besuch auf seiner Datscha in Beioostrov hat sich die Tagebuchaufzeichnung einer seiner Studentinnen erhalten: E.P.KAZANOVIC, *Zapisi o vidennom i slyšannom*. Tetrad' II. GPB, f.326, Nr.18.
 45. Um Serafima Pavlovnas Heirat zu verhindern, hatte man in Berestovec ihre Geburtsurkunde versteckt. Sie verwendete daher für die Eheschließung die von Remizov auf ihren Namen gefälschten Dokumente ihrer älteren Schwester.
 46. V rozovom bleske, 400.

47. Vgl. dazu: Seans, in: *Vstreči*, 70-81.
48. Auf eine von ihnen bezieht sich, ohne den Zusammenhang zu erwähnen, A. FLEGON in: *Exoticism in Russian Art*, London 1976, 177.
49. Russkije zavetnye skazki, "Valaam", o.J., 49-54.
50. Eine davon bringt, wieder ohne Hinweis auf Remizov, Flegon (op. cit., 168).
51. Nachdruck Berkeley 1978.
52. Remizov schwankte längere Zeit zwischen verschiedenen möglichen Titeln wie "Skrižali", "Semidnevec", "Russkij dekameron".
53. Zu diesem - homosexuellen - Freundeskreis vgl. J. MALMSTAD, l.c., 88-98.
54. Vgl. V rozovom bleske, 303-304.
55. Ausführlich beschäftigt sich mit dem Schicksal seiner Mutter und dem familiären Problem der Remizovs B.B. BUNIČ-REMIZOV, l.c., 16-21.
56. Vgl. dazu in einem Brief an Kodrjanskaja vom 9.8.1947: "Были годы ужасные, когда она меня стеснялась - все мои слова, всё моё не подходило к тому что она слышала от любимых тёток, беззаветно полюбивших её. И не это я вспоминаю, а те вечера, когда я с ней разговаривал, Бог знает о чём. Стало-быть можно загнать сказочность так глубоко, до потери слуха." (N. KODRJANSKAJA, *Remizov v svoich pis'mach*, Paris 1977, 68).
57. V rozovom bleske, 309.
58. Nataša schloß 1922 ihre Schulbildung ab, besuchte in Kiev die Universität (damals "Institut narodnogo obrazovanija") und studierte Philologie (russische Literatur); sie unterrichtete dann an einer höheren Schule. Sie soll von ihrem Vater eine ausgeprägte literarische Begabung geerbt haben, die sie jedoch nicht pflegte. Nach den Auskünften ihres 1928 geborenen Sohnes (Boris Borisovič Bunič-Remizov, Kiev) führte sie ein weitgehend ungeordnetes Leben und war mehrmals verheiratet. Nachdem bei ihr in relativ frühem Alter ein Herzleiden aufgetreten war, starb sie am 30.10.1943 während des Abzugs der deutschen Besatzung in einem Kiever Krankenhaus an Herzdekompensation, als wegen des allgemeinen Chaos keine ärztliche Hilfe zur Hand war.
59. Bekannt wurde eine peinliche Episode bei einem Maskenfest der Solo-gubs, als A.N. Tolstoj von einem wertvollen Affenfell, das An.N. Čebotarevskaja mit großer Mühe aufgetrieben hatte und unversehrt zurückstellen sollte, den Schwanz abschnitt und an Remizovs Anzug befestigte (L. RYNDINA, *Ušedšee, Mosty* 8, 1961, 308).
60. Vgl. Večnyj, in: *Vstreči*, 193-199, und Johannes von Guenther, *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen*. München 1969, 135-140.
61. Vjačeslav IVANOV, *Sobranie sočinenij*, II, Brüssel 1974, 723.
62. Im November; wie damals üblich, wurde im Impressum bereits das Folgejahr angegeben.
63. Vgl. über diesen A. KOZIN, *Imennoj ukazatel'*, in: A. REMIZOV, *Vzvičrennaja Rus'*, Izdanie vtoroje, London 1979, 614.
64. Zu Remizov als Dramatiker vgl. H. LAMPL, *Aleksej Remizovs Beitrag zum russischen Theater, Wiener Slavistisches Jahrbuch* 17 (1972), 136-183; zu "Besovskoe dejstvo" M.V. DOBUŽINSKIJ, *Vospominanija*, I, New York 1976, 335-341.

65. A.N.Tolstoj widmet ihm 1907 das Gedicht "Chovala" (nach einem "Posolon"-Motiv). S.I.Dymsič, die seinerzeit öfter mit Tolstoj bei den Remizovs zu Gast war, zeichnet allerdings in ihren offenbar sehr einseitigen oder auch entstellten wiedergegebenen Erinnerungen von ihren Gastgebern ein negatives Bild. Ihr zufolge herrschte bei Remizov, vor allem unter Rozanovs Einfluß, schlechthin eine Atmosphäre der Laszivität. Vgl. Ju.A.KRESTINSKIĬ, A.N.Tolstoj. *Žizn' i tvorčestvo*. (Kratkij očerk.) M.1960, 59.
66. Kukcha, 58. Zu Chlebnikov vgl. Nr.III und Nr.XII der im vorliegenden Band publizierten Briefe Remizovs an V.F.Markov.
67. Vermutlich das elterliche Gut von Berdjaevs Frau L.Ju.Rapp.
68. IRLI, f.256, op.1, ed.chr.101.
69. Eventuell bei Evgenij Lundberg, wie sich einem von Remizov für diesen erfundenen Beinamen entnehmen läßt. Remizov war mit Lundberg, der 1915 über ihn ein Buch schreiben wollte, gut befreundet.
70. Zur Bedeutung des Traums bei Remizov vgl. Sona ARONIAN, *The Dream as a Literary Device in the Novels and Short Stories of Aleksej Remizov*, Ph.D.Dissertation, Yale 1971.
71. Vgl. V.S.JANOVSKIĬ, l.c., 172.
72. Pis'ma Al.Bloka k E.P.Ivanovu. Redakcija i predislovie C.Vol'pe. M.L. 1936, 131.
73. Beispiele enthält etwa Vl.KNIN, *Remizov v karikaturach*, *Vestnik literatury* 1910, Nr.11, 300-308.
74. Vgl. dazu Vadim ANDREEV, *Vozvraščenie v žizn'*, in: *Istorija odnogo putešestvija*, M. 1974, 300.
75. In dem Sammelband *Italii*, SPb. 1909, 151 und *Vsemirnaja panorama*, 1909, Nr. 5, 7.
76. M.PRIŠVIN, *Plagiator-li A.Remizov?* (Pis'mo v redakciju). *Slovo*, 1909, Nr. 833, 21.6., 5.
77. Ein weiteres Mal kam es zu Kontakten zwischen Remizov und Ivanov-Razumnik im Jahr 1942, als sie, nunmehr beide auf von den Deutschen besetztem Territorium, zwischen Konitz und Paris Briefe wechselten (David LOWE, *Unpublished Letters from Pilniak and Ivanov-Razumnik to Remizov*, *Russian Literature Triquarterly* 8, 1974, 495-499).
78. Zu Remizovs graphischem Oeuvre vgl.: N.V.REZNIKOVA, 74-75; F.Ph. INGOLD, A.M.Remizov und F.M.Dostojewskij. Zu einem unveröffentlichten Illustrationswerk aus der Basler "Bibliothek Fritz Lieb". Mit 11 Wiedergaben. *Librarianum*, 1977, II, 118-128; V.MORKOVIN, *Prispešniki carja Asyki, Československá rusistika* 1969, Nr.4, 180; S.S. GREČIŠKIN, *Archiv A.M.Remizova*, l.c., 35-36.
79. Vgl. V.CHLEBNIKOV, *Neizdannye proizvedenija*, M.1940, 358-359 (Brief an V.Kamenskij vom 8.8.1909).
80. IRLI, f.256, op.1, ed.chr.213, Bl.5.
81. GPB, f.634, Nr.42, Bl.81. Prišvin hat Remizov außerordentlich geschätzt, auch noch in den zwanziger Jahren, und war sich seiner Bedeutung am Beginn seiner eigenen literarischen Karriere bewußt. "Remizov понимал меня лучше, чем я сам себя, и, кажется, очень любил", notiert er am 6.5.1926 in seinem Tagebuch (M.PRIŠVIN, *Zapisi o tvorčestve*, *Kontekst* 1974, M.1975, 330).
82. A. CHACHANOV, *Po povodu rasskaza A.Remizova "Strasti Presvjatoj Bogorodicy"* (Pis'mo v redakciju), *Utro Rossii*, 1910, Nr.125, 17.4., 4.

83. Vgl. O.D.GOLUBEVA, Iz istorii izdanija russkich al'manachov načala XX v. *Kniga. Issledovanija i materialy*. III, M.1960, 315-323.
84. A.V.RYSTENKO, Zametki o sočinenijach Alekseja Remizova. Sočinenija Alekseja Remizova, tt. I-VIII. Odessa 1913. - Rystenکو hat über Remizov auch Vorlesungen gehalten.
85. Offenbar war über ihn auch ein Beitrag in Vengerovs "Russkaja literatura XX veka" vorgesehen, der 1911 von Čulkov verfaßt wurde. Daß Remizov in dem mehrbändigen Werk letzten Endes doch nicht aufscheint, mag mit Vengerovs persönlicher Abneigung gegen sein Oeuvre zusammenhängen.
86. Eine scharfsinnige Interpretation der biographischen und künstlerischen Beziehungen der beiden Autoren und der zwischen ihnen bestehenden Rollenverteilung enthält der Aufsatz von Z.G.Minc, l.c. Siehe auch A.BACHRACH, Vstreči Bloka s Remizovym, *Russkaja mysl'* 3388 (26.11.1981), 10, 14.
87. Vgl. Perepiska s A.M.Remizovym, in: Aleksandr Blok. *Novye materialy i issledovanija* II, op.cit., 90.
88. Zur Entstehungsgeschichte von "Prud" und seiner vier Fassungen siehe A.M.REMIZOV, O raznych knigach, *Volja Rossii*, 1926, Nr.8-9, 230-232.
89. Magija, in: Vstreči, 39.
90. Zur Entstehung des Verlages vgl. S.S.GREČIŠKIN, Archiv A.M.Remizova, l.c., 28.
91. Vgl. dazu Bloks Brief an seine Frau vom 19.11.1914 (A.BLOK, Pis'ma k žene. *Literaturnoe nasledstvo*, t.89. M.1978, 338):
92. A.M.REMIZOV, Achru. *Povest' peterburgskaja*. Berlin 1922, 20.
93. Vgl. A.PYMAN, op.cit., 176-177.
94. Vgl. Robert P.HUGHES and John E.MALMSTAD, Towards an Edition of the Complete Works of Vladislav Kodasevič, *Slavica Hierosolymitana* 5-6 (1981), 470.
95. S.S.GREČIŠKIN, L.K.DOLGOPOLOV, A.V.LAVROV, Primečanija, in: A.BELIJ, Peterburg, M.1981, 690.
96. Über diesen vgl. Podstrižennymi glazami, 153-154, und: Aleksandr Blok. *Novye materialy i issledovanija. Kniga tret'ja*. M.1982 (*Literaturnoe nasledstvo*, t.92/3), 120-121.
97. Vgl. dazu seinen Brief an Blok vom 26.6. (Aleksandr Blok. *Novye materialy i issledovanija* II, op.cit., 109).
98. Dazu FLEJŠMAN, l.c., 186-187.
99. Ein satzfertiges Manuskript befindet sich im *Puškinskij Dom* (f.256).
100. Pisatel' na letnem otdyche. *Birževye vedomosti* 13710 (21.8.1913), 3. - Remizov selbst war allem Anschein nach, wenn man von seiner im Umkreis des Andronikov-Klosters verbrachten Kindheit absieht, kein im kirchlichen Sinn religiöser Mensch. Was ihn jedoch stärkstens beeindruckte, war die "Schönheit" der Religion im weitesten Sinn, ihr ästhetischer, kultischer Aspekt, der Reiz der Volksfrömmigkeit, mit der er sich in gewissem Sinn identifizierte. Der offiziellen Kirche stand er dagegen viel ferner als es etwa in dem Aufsatz von Z.G.Minc zum Ausdruck kommt (MINC, l.c., 73, 75). Ein zutiefst religiöser Mensch war Serafima Pavlovna, bei der sich so wie bei dem mit beiden seit Ust'sysol'sk befreundeten F.I.Ščekoldin revolutionäre Gesinnung mit tiefer Frömmigkeit verband. Se-

rafima Pavlovna beteiligte sich in den ersten Petersburger Jahren an den religiösen Aktivitäten der Merežkovskijs; sie gehörte dort zum "äußeren" Kreis. Vgl. auch A.TYRKOVA-VIL'JAMS, l.c., 94.

101. M.PRIŠVIN, Mjatežnyj nakaz. In: Gor'kij. Sbornik statej i vospominanij o M.Gor'kom. M.-L. 1928, 193.
102. Šiškov war einer seiner dankbarsten Schüler; sowohl in menschlicher als auch in künstlerischer Hinsicht erschien ihm die Atmosphäre des Remizovschen Haushalts als besonders gewinnbringend. Vgl. I.IZOTOV, V.Šiškov. M.1956, 9; Neizdannye pis'ma Vjačeslava Šiškova, *Ogonek* 1973, Nr.40 (29.9.), 23-24.
103. Vgl. I.S.SOKOLOV-MIKITOV, Posvjaščenie, M.1982, 90.
104. Zu jenen Eigenschaften, die man später am meisten an ihm kritisiert hat, gehörte Remizovs Gewohnheit, Bekannte und Freunde über Gebühr für die Erbringung von Dienstleistungen einzuteilen. Dies gilt später besonders für die Zeit der Emigration.
105. V.BRUSJANIN in *Sovremennyj mir* 1916, Nr.10, II, 124.
106. Vgl. dazu A.M.REMIZOV, Polonnoe terpenie, *Ogonek* 1914, Nr.33, 17.8., 3-6 und: Za svjatuju Rus'. Dumy o rodnoj zemle. (Pg. 1915), 13-39.
107. Dazu ausführlich O.CECHNOVICER, Literatura i mirovaja vojna 1914-1918. M.1938 und J.MALMSTAD, l.c., 205-207.
108. Offenbar in Zusammenarbeit mit Gorodeckij versuchte Remizov selbst einen derartigen Sammelband für die Kriegesopfer, vor allem das unvermutet zur "Schwester Rußlands" avancierte Polen, zu organisieren ("Skarb. Rosyjskie pisarzy zrabowanej Polsce sióstrze naszej.") Ungeachtet der weitläufigen Korrespondenz, die er 1915-1916 zu diesem Zweck geführt hat, ist das Buch offensichtlich nie erschienen. Eine führende Rolle spielte Remizov auch bei der Auswahl der Beiträge für den oben erwähnten "Prjanik osirotevšim detjam".
109. Vgl. V.A.VDOVIN, Esenin i literaturnaja grupa "Krasa", *Naučnye doklady vyššej školy - Filologičeskie nauki*, 1968, Nr.5, 66 und: L.CHRAPOVICKIJ [Larisa Rejsner], "Krasa", *Rudin*, 1915, Nr.1, 16.
110. Vgl. Myškina dudočka, 179-188, und E.POL'SKAJA, B.ROZENFEL'D, Dorigie adresa, Stavropol' 1974, 100-101.
111. Remizov selbst hat zwar mehrmals als "Gründungsjahr" des Obezvelvolpal 1908 (bzw. 1907) angegeben, doch lassen seine Korrespondenz und auch alle anderen Quellen darauf schließen, daß vor 1916 von diesem als "Institution" keine Rede sein kann. Vorher verfertigte er bestenfalls seine "obez'jan'i znaki". Die Vorverlegung kann man im Sinne der Remizovschen Mystifikation als eine den Obezvelvolpal bewußt historisch aufwertende "Geschichtsfälschung" ansehen. Vgl. dazu auch FLEJŠMAN, l.c., 188.
112. Vgl. dazu ŠKLOVSKIJ, ZOO ili pis'ma ne o ljubvi, in: Žili-byli, M.1964, 140-142. Flejšman verweist im Zusammenhang mit dem Obezvelvolpal auf Evreinovs Konzept der "Theatralisierung des Lebens" (l.c., 188; dagegen A.BACHRACH, "Slavica Hierosolymitana", *Russkaja mysl'* 3187, 19.1.1978, 10). Zum Spiel als Schlüsselprinzip Remizovs vgl. auch M.BEZRODNYJ, Genezis lejtmotivov u A.M.Remizova, *Sbornik trudov SNO Filologičeskogo fakul'teta. Russkaja filologija*. V, Tartu 1977, 99-100.
113. Die Chronik von Perm' verzeichnet unter dem Jahr 1455 einen Vogulnfürsten Asyka (Permskaja letopis' s 1263-1881 g., [I], Perm' 1881, 21). Wie Grečiškin in einem Beitrag über den Namen des "Affenzaren" ausführlich darlegt, hat Remizov wahrscheinlich während des

Aufenthalts im "permischen" Gebiet (Ust'sysol'sk) von Asyka Kenntnis erlangt (S.S.GREČIŠKIN, Car' Asyka v "Obez'jan'ej Velikoj i Vol'noj palate" Remizova, *Studia slavica*, Budapest, XXVI, 1980, Nr.1-2, 173-176).

114. S. Anm. 32. Dazu auch S.S.GREČIŠKIN, Archiv A.M.Remizova, l.c., 34.
115. Vgl. Vzvichrennaja Rus', 272-274.
116. Kukcha, 66.
117. Das Bild des Affen ist bei Remizov allerdings doppeldeutig: außerhalb des Obezvelvolpal-Kontexts tritt bei ihm der Affe als negative Verfremdung des Menschlichen auf, so zur Charakterisierung des in der Revolution zur Macht gelangenden Pöbels (etwa in "Slovo o pogibeli" in der *Skify*-Fassung).
118. N.V.REZNIKOVA, 25.
119. Eine Sammlung von Berliner Obezvelvolpal-Materialien befindet sich im *Puškinskij Dom* (R.I, op.24, ed.chr.214), darunter ein Manuskript "Otkuda pošla i kak stala byt' Obez'jan'ja Velikaja i Vol'naja Palata".
120. Pljašuščij demon, 57.
121. Zum Obezvelvolpal vgl. auch: Aleksandr Blok. *Novye materialy i issledovanija II*, op.cit., 126 und S.S.GREČIŠKIN, Archiv A.M.Remizova, l.c., 32-34.
122. Meždu synnym i tifoznym, in: Vzvichrennaja Rus', 23-31.
123. Vgl. E.KNIPOVIČ, l.c., 125.
124. Trotz der Spannungen mit den Verwandten seiner Frau behielt Remizov Berestovec und seine ländliche Schönheit in guter Erinnerung. "Я Москву забыл и Петербург забыл (...) но что я необыкновенно близко помню окно в Берестовце, у которого я сижу, и шумят и качаются деревья, по улице воз едет - я вижу только верхушку, по двору бродит большой конь (...)", erinnert er sich 1925 in einem Brief an seine Frau (Pariser Archiv). - Im Sommer 1917 machte er auch seinen letzten Besuch bei seiner Mutter in Moskau. Die Najdenovs, seine reichen Verwandten mütterlicherseits, sehen in ihm im unruhigen Jahr 1917 neuerlich den "Revolutionär" und verweigern ihm die gewohnte Bewirtung.
125. So in "Kukcha": "Русскому человеку никогда, может быть, так не было необходимо, как в эти годы (1917-21) быть в России. (...) Да, много было тягчайшего - и от дури и от дикости, ведь мудровать мог кто угодно! - ведь революция, это не игра, это только в книжках легко читается! А много было, чего в мир и тишину и в благоденствие просто немислимо, это порыв - это напряжение до крайности" (64-65).
126. "Красна [революция] не судом / - жестокая пора! - / красна озарением / - семенной весенний вихрь! - / пожеланиями человека человеку. / 'Взорвать мир!' - 'перестроить жизнь!' - / 'спасти человечество!' / Никогда так ярко не горела звезда - / мечта человека / о свободном человеческом царстве / на земле, / Россия в семнадцатый год! / но и никогда и нигде на земле / так жестоко не гремел погром" (Vzvichrennaja Rus', 100). Über Remizovs Verhältnis zur Revolution vgl. auch V.V.BUZNIK, *Russkaja sovetskaja proza dvadcatych godov*, L. 1975, 37-42.
127. Vgl. Vzvichrennaja Rus', 77.
128. Ibid., 177-179, 226.

129. Durch diese Publikation oder vielleicht durch das Manuskript mag Blok von dem Text Kenntnis erlangt haben, dessen "Dvenadcat'" in gewissem Sinn eine Antwort auf Remizovs "Slovo" darstellt (so S.HACKEL, *The Poet and the Revolution. Aleksandr Blok's "The Twelve"*, Oxford 1975, 171-177).
130. D.Usov, der im Sommer 1917 die Remizovs in Essentuki besuchte, wo der erste Teil entstand, berichtet über seine Arbeitstechnik: "Время было беспокойное; все ждали и говорили, и слухи (...) ходили один другого нелепее. А.Ремизов все это записывал и даже зарисовывал к себе в дневник, и между своими записями вклеивал печатные вырезки. Так составлялся его 'Временник'" (D.USOV, *Aleksej Remizov, Ponedel'nik* 1918, Nr.10, 6.5., 3).
131. Vgl. S.V.BELOV, *Master knigi. Očerki žizni i dejatel'nosti S.M. Aljanskogo*. L.1979, 10-30.
132. S.S.GREČIŠKIN, *Archiv A.M.Remizova*, l.c., 27.
133. Remizov schien anfangs in der Liste der Mitarbeiter von *Znamja truda* auf, obwohl dort nichts von ihm erschienen ist; Anfang 1918 verließ er die Zeitung auch offiziell. Mit den "Skythen" war er persönlich zwar bestens bekannt und publizierte in ihren Sammelbänden, stand dem "skifstvo" als ideologischer Bewegung aber fern. Im Jänner 1917 hatte er an dem "ersten" Treffen der "Skythen" bei S.D.Matisslavskij teilgenommen (*Vzvichrennaja Rus'*, 88). Vier Bücher Remizovs erschienen in Petrograd, Čita und Berlin im jeweiligen Verlag "Skify" ("Russkie ženščiny", "E", "Čaakchčygys-Taasu", "Lalazar"). - Zu den "Skythen" und *Znamja truda* vgl. St.HOFFMAN, *Scythian Theory and Literature, 1917-1924*, in: *Art, Society, Revolution 1917-1921*, hrg.v. N.Å.Nilsson, Stockholm 1979 (*Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature*, 11), 138-164.
134. *Skify* 2 (1918), 201-231. Vgl. dazu auch P.J.S.DUNCAN, *Ivanov-Razumnik and the Russian Revolution: From Scythianism to Suffocation*, *Canadian Slavonic Papers* 1979, Nr.1, 20-22.
135. A.A.BLOK, *Sobr. soč. v vos'mi tomach*, t.7, M.-L. 1963, 314.
136. *Vzvichrennaja Rus'*, 255, 513; N. KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, 103. Vgl. auch: *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii Vl.Orlova*. T.2, M.1980, 409.
137. E.KNIPOVIČ, l.c., 123.
138. A.M.REMIZOV, *Zapovednoe slovo Russkomu narodu. Volja naroda. Eženedel'nik*. 1918, Nr.1 (12.4.), 17-19 (*Literaturnyj otdel: Rossija v slove*, pod red. M.M.Prišvina). Der Text erschien gleichzeitig noch in zwei oppositionellen Zeitungen.
139. K.FEDIN, op.cit., 111.- Remizovs spätes Erinnerungen zufolge war in die Angelegenheit auch Zinov'ev eingeschaltet (Pjašuščij demon, 58).
140. D.A., *Izdateli i pisateli v sovetskoj Rossii, Volja Rossii* 1920, Nr. 31, 17.10., 4.
141. Vgl. *Vzvichrennaja Rus'*, 274-292 und A.Z.ŠTEJNBERG in: *Pamjati Aleksandra Bloka. Andrej Belyj. Ivanov-Razumnik. A.Z.Štejnberg*. Ph. 1922 (*LXXVIII otkrytoe zasedanie Vol'noj Filosofskoj associacii*, 28 avg. 1921), 35-53. - Infolge seiner Verhaftung konnte Remizov nicht am Begräbnis seiner am 12.2. verstorbenen Mutter teilnehmen.
142. Vgl. dazu A.KOZIN, l.c., 600.

143. K. FEDIN, op.cit., 121.
144. N.V. REZNIKOVA, 61.
145. "Думали, приедем за границу - на первое время будет: передохнуть. Очень я был болен. Вот на лечение, как это все делают приезжающие, в санаторию куда-нибудь. А ничего не вышло. Так и до сих пор." (Kukcha, 123).
146. Ein offenbar aus der Berliner Zeit stammendes autobiographisches Manuskript ("Familiju moju Remizov nado proiznosit' ..."), das sich im Pariser Archiv erhalten hat, enthält einen Hinweis darauf, daß Remizov die Ausgaben seiner eigenen Werke in einem pathologischen Angstzustand verbrannt haben könnte ("И не осталось у меня полного комплекта - и до чего страх-то бывает силен, взял один да все и сжег: 36 и 5 - 41 книгу."). Früher hat er manchmal Manuskripte vernichtet, so in Ust'sysol'sk ein Tagebuch mit der aus seiner Kindheit (1884) stammenden Erzählung "Ubijca" und in Odessa ein Heft "Šurum-burum", das seine literarischen Versuche der Jahre 1896-1900 enthalten hatte (vgl. Vstreči, 9).
147. Vgl. N.V. REZNIKOVA, 61.
148. Vgl. A.M. REMIZOV, Klad, *Beseda* 3 (1923), 80; Vstreči, 266; auch B. Pil'njaks "Zagranica" (zitiert in: P.A. JENSEN, *Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak. 1915-1924. Copenhagen 1979, 47*).
149. *Russkaja kniga* 1921, Nr. 9, 30. Die Sehnsucht nach Rußland ist ein Leitmotiv seiner Berliner Briefe und der für Serafima Pavlovna bestimmten Aufzeichnungen. Später notiert er, anlässlich einer Pariser Weihnacht, in ihrem Album: "Сочельник тихий, давно такого не было. Прежде я писал в альбом. А вот второе рождество не пишу: тогда была тема - Россия. Вернуться в Россию. Теперь нет надежды." ("Čto zapisal v al'bom Serafime Pavlovne. Perepisano v knigu IX." Pariser Archiv).
150. Vgl. JENSEN, op.cit., 43, 46-47, und LOWE, l.c.
151. Vgl. *Vzvichrennaja Rus'*, 250-251.

Елизавета МНАЦКАНОВА (Вена)

О РОЛИ ДЕТСКОГО ВОСПОМИНАНИЯ В ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ПРОЗЫ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ И ДВУХ ОТРЫВКОВ ИЗ РОМАНА Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО "БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ")

И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение.

Ф.М.Достоевский, Братья Карамазовы.

Начну словами Марины Цветаевой о Бальмонте. Словами поэта о поэте. "Трудно говорить о такой безмерности, как поэт. Откуда начать? Где кончить? И можно ли вообще начинать и кончать, если то о чем я говорю: Душа - есть все - всюду - вечно."¹

Трудно начать говорить о прозе Марины Цветаевой; еще труднее - кончить; еще труднее - отделить начала - от концов, прозу - от поэзии, прозу и поэзию - от прозы и поэзии жизни и т.д. Вернее всего было бы сказать, что у этой прозы, у этой поэзии нет ни начал, ни концов, что это - некий отрезок бесконечности, некое отражение ее, как отражается океан, море - в одной капле, не побоимся здесь повторить эту банальность, хотя бы потому, что море - любимая стихия Марины Цветаевой, как бы ее второе Я.

Повествование Цветаевой - в стихах ли, в прозе ли, - течет неизменно стремительным, бурливым, самодержавным потоком. В стихах ли, в прозе ли, - в сущности, это и не стихи, и не проза. Это - судорожное, смятенное, порывистое, импульсивное высказывание, бесконечный монолог - бесконечный и безначальный. Его можно было бы оборвать, прекратить, почти в любом пункте течения; тогда на месте обрыва, разрыва, тотчас же образуется новая живая ткань. Монолог этот - как бесконечная мелодия Иоганна Себастиана Баха: она течет плавно, изливаясь из одной вечности, - в другую, преодолевая концы, смыкая неизбежные заключительные периоды, окончания, но она бесконечно ЗАВЕРШЕНА в своей безмерности; каждое звено ее - завершенная и СОВЕРШЕННАЯ цельность сама собой ограниченная, собой поглощенная и в себя погруженная.

Таким же точно законом подчинено и все творчество Цветаевой,

этот, по сути, бесконечный монолог, обращенный к себе самой, но при этом ни на мгновение не упускающий читателя-слушателя. Можно даже сказать, что Автор порою больше думает об аудитории, чем о себе. Если отвлечься на мгновение от нашей темы: больше думает о читателя, чем о себе - что за парадокс? Что здесь имеется в виду? Следует признать, что перед нами - довольно странный психологический феномен, сложный случай общения, сложный случай авторского мышления, когда, с одной стороны, читатель пренебрежен и почти отвергнут, с другой - ревнивый взгляд автора ни на минуту не выпускает его из поля зрения.

Авторское Я Цветаевой предлагает нашему вниманию очень сложную и, думается мне, почти совсем не исследованную модель. Модель эта складывается из множества противоречий, но, в то же время, удивительно монолитна. Составленная из великого множества разнородных элементов, она, как безупречные швейцарские часы, функционирует konsekventно и точно, движется, ж и в е т в своем строго упорядоченном ритме, не побоимся сказать: железном ритме, которому подчинена эта жизнь, который подчиняет своему движению все постороннее, попадающее в его орбиту.

Властный ритм, сильное течение. Сильная душа лепит это многостороннее Я, ожидающее пред нами во всей своей изменчивой подвижности, во всей своей неизменной устойчивости, в своем непоколебимом постоянстве, в своей постоянной неуравновешенности. Но неуравновешенность здесь никогда не ведет к потере равновесия. И самое постоянное здесь: верность однажды, раз и навсегда принятой линии, то, что в быту, в обыденной жизни называется "верность себе", - себе, себе, кому же еще может быть верен поэт? И это "себе", это "свое", это верное, неверное, постоянное, постоянно колеблющееся, текущее из одного "никуда" в другое Я сконструировано, как ни странно, по законам самой точной механики в мире - я не буду называть ее здесь.

Законы эти трудно заметить невооруженным глазом, еще труднее наблюдать их, очень трудно - описать. Но все же попробуем докопаться до самых важных. Какие силы движут э т у с и л у, это Я, этот мир противоречий и мономаний, этот монолит со знаком минус, к своей важнейшей цели: раскрыть перед миром других людей, другой реальности, реальность своего присутствия на земле. То есть, иными словами, построить свою реальность и оставить навсегда знак своего присутствия - вот задача, неосознанная цель. Есть и осознанные; о них говорить пока не будем.

Сейчас попробуем найти несколько ведущих нитей, ведущих, вводящих в темный лабиринт глубокого сознания, однажды, раз и навсегда раненого, кровоточащего постоянно. Когда была получена первая рана?

На это отвечает нам Автор - стихами и прозой. Но то, что в стихах составляет как бы незримую основу, вечный подтекст, некое *basso ostinato*, то в прозе облекается в живую плоть сюжета, фактов, наблюдений, воспоминаний; фактов, фактов, переданных метафорической "стихотворной прозой", составляющей ткань этой речи; а по существу, она - белый стих, какой-то протяженный, в бесконечность уходящий верлибр.

Итак, факты есть основа сюжета этой прозы. Пожалуй, факты и факты, ничего, кроме фактов, - они, однако, густо политы горечью, кровью из ран, чаще - слезами. Факты эти приходят из детства, меньше - из юности, почти ничего, очень мало - из зрелых лет.

Самый важный, самый горячий, горькими слезами окропленный факт из детства: непоправимое, раннее и болезненное одиночество. Как странно говорить об одиночестве ребенка, растущего в большой, любвеобильной, культурной семье! Откуда чувство одиночества у маленькой девочки, растущей под опекой любящей, несомненно, лю б я щ е й, матери, несомненно, любящего отца, няни, гувернанток и т.д. - откуда приходит к такому ребенку - чувство одиночества? Но оно пришло.

"... так рано, Что и не знала я, что я - поэт"
Рано написанные стихи. Рано пришедшее одиночество - посреди многочисленной родни. Рядом с милой младшей сестрой. Рядом с горячо любимой матерью - какая-то горькая, раненая любовь.

"Кирилловны, удостоверяю это с усладой, меня любили больше всех... .. А меня хлыстовки больше любят! - с этой мыслью я, обиженная, засыпала. - Асю больше любят мама, Августа Ивановна, няня/папа по доброте "больше любил" - всех/, а меня зато - дедушка и хлыстовки!"²

Далее в этом очерке следует страшноватый рассказ: маленькой Марине дурно делается в дороге, то есть она страдает довольно серьезной, во всяком случае, для ребенка серьезной и вовсе не простой болезнью, известной всякому более или менее культурному человеку под домашним названием "морская". Удивляет, однако, отчужденность матери: "ЭТУ будет тошнить, - возражала поверх моей заранее виноватой головы мать - непременно растрясет на лоша-

дах и будет тошнить. Ее всегда тошнит, везде тошнит, совершенно не понимаю, в кого она Папалу (... ..) не тошнит, меня не тошнит, тебя не тошнит (... ..), ни Андришу, ни Асю не тошнит, а ее от одного вида колес уже тошнит (... ..) При чем тут свежий воздух? - горячится мать, заранее оскорбленная дорожным зрением "..."³ и т.д.

Странно складываются отношения матери и дочери: какое-то единоборство двух сильных натур, одаренных, прекрасных - каждая по-своему. Среди множества страниц цветаевской прозы повсюду рассыпаны мимолетные характеристики матери, почти всегда восторженные, проникновенные, любовные, но и всегда, или почти всегда подернутые легким покровом обиды или грусти по несбывшейся или несбыточной гармонии. Представляется, она взирала на мать с какой-то робкой любовью, к которой примешивался страх. Этот, в начале жизни приобретенный комплекс, с годами давил все сильнее, обрастая новыми, постоянно, вновь и вновь приобретаемыми; с годами к любви, робости и страху прибавилось еще почти неосознанное чувство вины, то самое необъяснимое подсознательное чувство вины, с которым мы, живые, провожаем умерших, глядим в их мертвые глаза с просьбой о прощении - за то, что остались в живых, п р е д а л и , бросили посреди трудной дороги, - так вот, этим чувством вины, полусознанной, наполовину - подсознательной, - наполнен не столько текст более поздних прозаических работ, сколько п о д т е к с т . И в этих беглых характеристиках, при этом и постоянно, та же неотступная нота ранней обиды, непоправимой. "Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать самолюбиво проглотив воздух, сказала: "По крайней мере, будет музыкантша".⁴ Этот очерк, "Мать и музыка", написанный в зрелую и трудную пору жизни (в 1934 году, во Франции), по существу, не что иное, как тоже музыка, прекрасный Реквием, заупокойная служба по матери, еще одно прощание с ней, и прощение, и надежда на прощение; в то же время, и - запоздалый диалог с ней, попытка реванша, желание реконструировать прошлое, корректировать его, Мать умерла слишком рано, не успела закончить диалог с трудной для нее старшей дочерью; мать умерла слишком рано - дочь не успела реабилитировать себя, теперь она пытается это сделать: с помощью музыки, своей и чужой. ... одной лучше слышно, а другая ничего не слышала, и это дедушкины внушки, мои дочери... О, Господи!... - И, замечая уже дрожание губы своей любимицы: - Асенке еще прости-

тельно... Асенька еще маленькая... Но ты, ты, которой на Иоанна Богослова шесть лет стукнуло!

Бедная мать, как я ее огорчала и как она никогда не узнала, что моя "немузыкальность" была - всего лишь другая музыка!"⁵

Такая живейшая ностальгия: желание п р о д о л ж и т ь диалог с непобедимой матерью, победить ее душу, завоевать ее любовь даже спустя почти тридцать лет после ее смерти, - завоевать, наконец, ее безраздельную любовь - и подарить свою: тоже безраздельную; вернуться в ту, давно не существующую реальность, но вернуться победительницей, победить эту недобрую к ней, обиженной девочке, реальность, утолить свою давнюю тоску, удалить из т о й реальности причину тоски; сказать матери, *живой* в той, *мертвой* реальности, заветное слово, е д и н с т в е н н о е в е р н о е, какого не нашла - ТОГДА... Какой сложный узел завязан, сколько РАЗНОГО здесь соединилось и запуталось, в глубинах сознания и, главное, ПОДСОЗНАНИЯ; сколько здесь давней, с первых дней жизни накопленной горечи, и нежности, и боли, и любви. И так приходит время для ЛИТЕРАТУРЫ; скажем лучше - для м у з ы - к и л и т е р а т у р ы, для музыкального высказывания на языке литературы. Происходит нечто сходное с явлением, на языке психоанализа называемого *Deckelinnerungen*, то есть воспоминания от имени воображаемого рассказчика (в данном случае - не воображаемого, но воспоминания не даны в "чистом" виде, а составляют подтекст повествования); иными словами, воспоминания использованы не в прямом смысле слова, выявлены здесь не как литературный жанр, но существуют в "прикрытой" ("*gedeckt*") форме, завуалированы формой лирического отступления, лирического монолога; это - не прямой текст произведения, но психологический фон его, как было уже сказано - ПОДТЕКСТ.

Как показала наука психоанализа, воспоминание является одной из важнейших предпосылок рождения литературного произведения. Этой проблеме посвящено множество основополагающих работ Э.Фрейда и его школы.

На некоторые из этих работ необходимо здесь сослаться. Но прежде следует сказать несколько слов о самом феномене воспоминания как таковом применительно к литературному тексту.

ВОСПОМИНАНИЕ. Одно из самых ценных свойств человеческого интеллекта, разума, рассудка; один из самых необходимых механизмов духовной жизни человека. Способность ВСПОМИНАТЬ уже есть предрас-

положение к творчеству. Уловить СВЯЗНОЕ ВОСПОМИНАНИЕ - значит воссоздать в памяти, в рассудке, некую устойчивую ОРГАНИЗОВАННУЮ реальность. Это - начало, эскиз, этюд произведения искусства. Еще задолго до того, как явление было дефинировано и изучено психоаналитиками, художник пользовался этой способностью памяти, рассудка надолго сохранять картины увиденного, пережитого, создавая таким образом некий неоценимый фонд для творчества на долгие годы, на всю жизнь. Один из важнейших компонентов психологии творчества.

Замечательно в этом смысле свидетельство Достоевского, который в своих многочисленных письмах, также в эссе из "Дневника писателя" выступает не только как сильнейший художник, но и как глубокий мыслитель-психолог, аналитик. Вот два отрывка из писем разной поры. Письмо к невесте, А.Г.Сниткиной (впоследствии - жена, А.Г.Достоевская): "Весь день и всю ночь до рассвета протрадал зубной болью (но весьма сильною); сидел неподвижно или лежал и беспрерывно вызывал воспоминания последних полутора месяцев".⁶ (Подчеркнуто мною. - Е.М.). Другое письмо. На этот раз - к брату, М.М. Достоевскому. Это - один из важнейших документов биографии Достоевского, письмо, написанное в день объявления ему приговора - 4 года сибирской каторги, а утром того же дня пережил он еще и страшную комедию фиктивной казни: "Брат! Я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда в каких бы то ни было несчастях и не уныть и не упасть духом вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я осознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою. Да! Правда! Та голова, которая сознала и свыклась с высшими потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мною. Они изъязвляют меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и леть, и помнить..."⁷ (Подчеркнуто всюду мною. - Е.М.). Заметим это: способность любить, страдать и жалеть - три самые необходимые, по Достоевскому, для человека способности (наряду с состраданием, со-страданием: "Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества" - восклицает князь Мышкин в "Идиоте"), стоят в одном ряду с ПАМЯТЬЮ - возможно понимать это так, что без памяти нет ни любви, ни страдания, ни жалости - то есть со-страдания.

Обратимся теперь к Достоевскому - Автору.

Его рассказ "Мужик Марей" целиком основан на одном-единственном воспоминании детства и, по существу, полностью посвящен проблеме воспоминания, взятой и понимаемой как один из важнейших двигателей творчества. Вот как описан механизм появления и проявления воспоминания:

"Во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле".⁸ То есть, автор как будто не управляет процессом появления воспоминания, они являются спонтанно, вне зависимости от воли его. Так это в действительности или не так, увидим позднее. Сейчас важно установить другое: если допустить даже, что процесс ПОЯВЛЕНИЯ воспоминания НЕУПРАВЛЯЕМ, то, как явствует из дальнейшего изложения, автор *управляет процессом ТЕЧЕНИЯ* того или иного воспоминания. Вот текст:

"Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла вся забава моя".⁹

(Подчеркнуто мною. - Е.М.). Заметим это: автор *к о р р е к т и р у е т* воспоминание, возвращается в прошлое, желая пережить его снова, но по-новому, исправить его, а, стало быть, залечить какие-то старые раны, полученные давно, в детстве или юности: воссоздавая давно ПРОЖИТУЮ реальность, автор воспоминания заново СТРОИТ и заново ПЕРЕЖИВАЕТ ее. Замечательно, что спустя несколько лет после этого психологического откровения, описанного у Достоевского, описанного, наблюдаемого и пережитого, как представляется, ВПЕРВЫЕ в истории литературы, З.Фрейд даст научное описание и определение феномена на основе своего собственного жизненного переживания: "... aus dem Jahre 1899 berichtet Freud, wie er in den Ferien in seine Heimat zurückgekehrt ist, und er beschreibt seinen geistigen Zustand kurz vor dem Beginn des Studiums: *Ich war vierzehn Jahre alt, und in der gastlichen Familie war eine fünfzehnjährige Tochter, in die ich mich sofort verliebte. Es war meine erste Schwärmerei, intensiv genug, aber vollkommen geheim gehalten. Das Mädchen reiste nach wenigen Tagen ab in das Erziehungsinstitut, aus dem sie gleichfalls auf Ferien*

gekommen war, und diese Trennung nach so kurzer Bekanntschaft brachte die Sehnsucht erst recht in die Höhe. Ich erging mich viele Stunden lang in einsamen Spaziergängen durch die wiedergefundenen herrlichen Wälder mit dem Aufbau von Luftschlössern beschäftigt, die seltsamerweise nicht in die Zukunft strahlten, sondern die Vergangenheit zu verbessern suchten. Wenn der Zusammenbruch damals nicht eingetreten wäre, wenn ich in der Heimat geblieben wäre, auf dem Lande aufgewachsen, so kräftig geworden wie die jungen Männer des Hauses, die Brüder der Geliebten, und wenn ich dann den Beruf des Vaters fortgesetzt hätte und endlich das Mädchen geheiratet, das ja all die Jahre über mir hätte vertraut werden müssen! Ich zweifelte natürlich keinen Augenblick, daß ich sie unter den Umständen, welche meine Phantasie schuf, ebenso heiß geliebt hätte, wie ich es damals wirklich empfand."¹⁰

Эта ностальгия, возведенная у художника в один из важнейших принципов творчества, как видим, коренится глубоко в подсознании, живет там долгие годы, чтобы когда-нибудь неожиданно и бурно выплеснуться на поверхность; затем, художник воплотит эти так трудно и, порой, мучительно, добытые крупницы жизни в произведение искусства; ученый же будет наблюдать явление, определит его и открывает еще один аспект работы разума, сознания и подсознания. Показательно, что Достоевский стихийно и спонтанно владел методом психоанализа - не только как практик, как художник, не только инстинктивно, но и как мыслитель-аналитик: "я анализировал эти впечатления" - говорит он. Итак, сначала осмысливал их, как это сделал бы ученый, наблюдающий явление. Затем ученый уступает место художнику: "придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, юправлял беспрерывно", - то есть, тут уж начинается процесс сочинения, вырисовывается новая реальность, выдуманная, призванная откорректировать прежнюю. Как мы увидим далее, тот же процесс направляет работу Цветаевой. У нее, однако, все происходит почти неосознанно, без всякой системы, безотчетно, процесс течет настолько бурно и самостийно, что, кажется, автор не всегда отделяет придуманную реальность - от истинной. Но зато она живет в прошлом самозабвенно, почти бесконтрольно отдаваясь ритму минувшей жизни.

Возвращаясь к Достоевскому можем сказать, что он открыл и дефинировал важнейшую область духовной жизни человека, разработав проблему воспоминания в первую очередь - как художник, а за-

тем - как мыслитель (хотя мы знаем, что он не оставил ни последовательно изложенной концепции, ни теории - это сделали после него другие; но ведь известно, - он был признан Фрейдом как сильнейший и глубочайший психоаналитик).¹¹ Множество спонтанных замечаний и соображений по этому поводу в письмах, в "Дневнике писателя" - не что иное, как глубокие, научно обоснованные теоремы и на подробную расшифровку и комментирование этих теорем до сих пор положено, к сожалению, не слишком много усилий. Но если говорить о художественном воплощении феномена воспоминания, то нельзя не подивиться разнообразию решения задачи и также виртуозной технике психоанализа в таком, например, произведении, как повесть "Кроткая" (1876). Фактически вся вещь написана в форме большого внутреннего монолога-воспоминания. Реальность здесь отодвинута далеко в прошлое, хотя главное событие - гибель героини - произошло недавно, она еще даже не похоронена. И здесь мы наблюдаем обратный, по сравнению с использованным в рассказе "Мужик Марей", прием: воспоминание героя направлено на другого персонажа; это - *авторизованное*, но не *авторское* воспоминание. Оно служит здесь, правда, и для выявления психологии первого лица, но служит полностью лишь для усугубления его болезненного самочувствия: оно не приходит к нему спонтанно, из светлых времен детства, но наоборот: болезнь души вызывает эти воспоминания, которые и окрашены как бы кровью, "горсткой крови", что лежит на мостовой рядом с телом погибшей. Воспоминания эти не являются самопроизвольно, но почти насильственно вызываются из памяти вспоминающим, они как бы спровоцированы. Вспоминающий беспощаден к себе; беспощадны и картины, которые оживают в его воображении. Мы порою сомневаемся в их подлинности. Порою воспоминания эти представляются нам как бы манипулированными, как бы придуманными *post factum*, и придуманными отнюдь не для корректирования действительности, но наоборот, для усложнения ее, для усиления моментов боли, тоски; не для корректирования, исправления действительности, но для того, чтобы сделать ее НЕПОПРАВИМОЙ. Картины воспоминаний в "Кроткой" - картины страшнейшего душевного апокалипсиса. Еще раз заметим: действительность изменена в сторону темноты, сгущения красок, усиления трагедии. Но, странным образом, для вспоминающего это - также и источник утешения; он как бы упивается эмоциями страха, а главное, - непоправимости, НЕОБРАТИМОСТИ случившегося. Процесс воспоминания направлен в сторону стабилизации, необратимости прошедшей реальности.

Совершенно по-иному использовано воспоминание в рассказе "Мужик Марей". Вернемся кратко к нему: как было сказано, речь идет об одном лишь детском воспоминании; оно дано визуально: весь рассказ - словно оправленная в раму картина старинного мастера на евангельский сюжет. В то же время, как тоже говорилось выше, - это только рассказ об одном-единственном воспоминании, и воспоминание идет здесь как бы "по прямой линии", дается от первого лица. Назначение его: выявить этико-психологическую идею. Еще один важный аспект проблемы воспоминания у Достоевского, едва ли не первостепенный: этико-моральная функция феномена. Для Достоевского способность человека ВСПОМИНАТЬ, копить воспоминания, хранить в сознании *лучшие* моменты ДУХОВНОЙ жизни (именно - лучшие, а не всякие) мимолетные, но не так или иначе замечательные впечатления, звуки слов, любимого голоса, взгляды, жесты, случайные восклицания и т.д. играли всегда огромную роль, и не только как некое "хранилище", "сокровищница ценностей", "золотой фонд" для творчества, но и как сильнейшая пружина духовной жизни. Особую роль отводил он воспоминаниям из раннего детства. Исследование психологии раннего детства, - а мы смело могли бы отнести писателя к числу значительнейших исследователей-психологов, - занимает в его творческой жизни огромное место, и не только в творческой: феномен детства всегда интересовал его, он много внимания уделял исследованию собственных детских впечатлений; сделавшись отцом сравнительно поздно, он пристально, с интересом и любовью наблюдал духовное развитие своих детей. Интереснейшие мысли о детской психологии вообще и психологии детских воспоминаний мы находим в его письмах к .Т.Достоевской, в "Дневнике писателя". Этическая, моральная ценность детского воспоминания - один из лейтмотивов проблематики последнего романа, "Братьев Карамазовых":

"Знайте же, что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. (...). Если много можно набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может служить когда-нибудь нам во спасение."¹²

Эта речь Алеши Карамазова "у камня" составляет последние страницы романа, его светлейший заключительный аккорд - не слу-

чайно. Этика душевного ОЧИЩЕНИЯ, мораль чистоты и "святости души", по Достоевскому, немислима без привлечения детской психологии, без участия "голосов детства"; эта музыка духовной чистоты и святости, "хор ангельских голосов", должна сопровождать человека на всем пути его опасного жизненного странствия. И вот самая нужная, надежная опора на этом пути: ВОСПОМИНАНИЕ ИЗ ДЕТСТВА. Именно это одно-единственное воспоминание из детства спасает и Митю Карамазова от духовной гибели, очищает и оправдывает его: Митя причащается тому самому детскому "воспоминанию на всю жизнь", о котором говорит Алеша. Воспоминание это - "божий человек доктор" и его "один фунт орехов". Рассказ на суде святого в своей бесхитростности и простоте доктора о маленьком эпизоде из митиного детства поворачивает мгновенно действие романа. Наступает развязка внешних событий, также следует и внутренний поворот, а еще вернее, именно этот поворот в душе ВОСПОМИНВШЕГО ДЕТСТВО Мити и обусловил развязку внешнюю. Заметим мимоходом, что речь доктора в этом эпизоде (который, видимо, особенно дорог и важен был автору) - образец высочайшего мастерства; поразительно использован эффект иноязычности речи доктора - в сочетании с патетико-приподнятым тоном повествования. Здесь очень точно рассчитаны и применены форма и ритм евангельского повествования; также использована и соответствующая символика. Трижды встречается доктор отверженного ребенка. Трижды произносят они Слово к Святой Троице. Трижды становится доктору "ОЧЕНЬ ЖАЛЬ ЕГО"; и трижды повторяется в АВТОРСКОМ ТЕКСТЕ Слово к Троице:

"... и я принес ему один фунт орехов, и я поднял мой палец и сказал ему: "Мальчик! Gott der Vater!" - он засмеялся и говорит: "Gott der Vater!" "Gott der Sohn!" - он еще засмеялся и лепетал: "Gott der Sohn!" "Gott der Heilige Geist!" Тогда он еще засмеялся и проговорил сколько мог: "Gott der Heilige Geist!"

На третий день иду мимо, а он кричит мне сам" и т.д.¹³

Интересно также заметить, что здесь воспоминание приходит к герою через посредство другого лица: доктор вспоминает и напоминает Мите, как бы ДАРИТ ему сокровище, давно им утраченное и забытое, как бы возвращает ему потерянное, помогает ему вернуть этот УТРАЧЕННЫЙ РАЙ. Это также имеет очень глубокий психологический подтекст: многогрешный Митя растерял свои духовные сокровища, он не в состоянии САМОСТОЯТЕЛЬНО вернуться к себе же самому - безгрешному. Ему необходима помощь человека - такого же

чистого, как бывает чист ребенок. И эта помощь приходит. Мотив безгрешности и святости детской души - один из лейтмотивов композиции романа. Именно он и выстраивает все здание финального апофеоза. О нем здесь говорилось уже, "Речь у камня" цитировалась выше, но теперь необходимо указать еще на одну важную деталь. Алеся, обращаясь к детям, говорит: "Может быть, вы не поймете, что я вам скажу, потому что я говорю часто очень непонятно"...¹⁴ - это, несомненно, автор, Автор обращается к своему читателю, прощается с ним: "потому что я говорю часто очень непонятно ... Но вы все-таки" - продолжает он, и опять звучит его настойчивый голос, и опять он настойчиво повторяет свою любимейшую мысль: "Но вы все-таки ЗАПОМНИТЕ" - н о в ы в с е - т а к и з а п о м н и т е - и опять на помощь человеку в его трудный час приходит п а м я т ь : н о в ы в с е - т а к и з а п о м н и т е. Может быть, это - надежда, что читатель унесет голос автора, его речь, его - если не полностью все, рассказанное на страницах романа, все выстраданное, весь результат такого нечеловеческого напряжения, такого ч е л о в е ч е с к о г о и д л я ч е л о в е к а с о в е р ш е н н о г о т р у д а , - если не все поймет, примет, удержит в мыслях, - то хоть что-нибудь ЗАПОМНИТ? Сохранит в ПАМЯТИ?

"Но вы все-таки запомните" - это почти заклинание. С такой последней просьбой Автор обращается к нам. И возможно ли не запомнить? Возможно ли выбросить из памяти ТАКУЮ музыку? Звуки такой речи? Нет, каждый из нас, однажды прочитавший, услышавший, - полюбил и захотел навсегда сохранить для себя и при себе мелодию этих слов, ее неповторимый ритм. Она будет звучать для нас, для читателей этих слов - вечно...

Теперь вернемся к другой музыке, к музыке другой памяти, другого детства, другой судьбы. "Мать и музыка" - так озаглавлен этот небольшой очерк, этюд, о котором говорилось в начале данного небольшого этюда. Трудно дефинировать жанр этой прозы, но все-таки некоторые грани или, вернее, границы, очертить необходимо. Выше было сказано уже, что по существу, по содержанию, это не что иное, как далеко (или высоко?) к детству восходящие мемуарные зарисовки, фрагменты прошлого. Но было бы ошибкой полагать, что тем все и исчерпывается. Многослойный текст и подтекст рас-

крывает долгую, сложную историю болезни - и даже не одной души, но двух, Дочери и Матери. Две души, две судьбы, как бы сплетенные одиночеством вместе, но такие разные, и каждая - по-своему раненая и отвергнутая. Таков один из психологических подтекстов всей вещи. А вот и фрагмент текста: "После смерти матери я перестала играть. Не перестала, а постепенно свела на нет. (...). Дальше при ней достигнутого я не пошла. Старалась-то я при ней из страха и для ее радости. Радовать своей игрой мне уже было некого - всем было все равно, верней: только ей одной мое страдание было бы страданием, - а страх, страх исчез от сознания, что ей от туда (меня всю) видней... что она мне меня - такую, как я есть - просит?"¹⁵

Та к у ю , к а к я е с т ь - п р о с т и т ? . . .

Стало быть, помимо всего, строки эти - еще и наполовину высказанная надежда на прощение? Стало быть, прошлое - не П Р О Ш Л О: оно осталось с автором навсегда, вечно живет в душе, и диалог с матерью продолжен или простарт, как жест прощания - в бесконечность.

"Знала ли мать (объ мне - поэте)? Нет, она шла *va banque*, ставила на неизвестное, на себя - тайную, на себя - дальше, на несбывшегося сына Александра, который не мог всего не мочь."¹⁶

И здесь ясно ощущается, "прощупывается", другой мотив взаимоотношений с матерью, о чем выше вскользь уже говорилось: ревность, то осознанная и даже формулированная, то не осознанная. Предмет ревности меняется, то это - не существующий, так и не появившийся на свет брат Александр, то, и это уже вполне осознанное чувство, заставлявшее ребенка глубоко страдать, - младшая, более любимая, "любимица", сестра Ася.

В этой связи упомянем еще раз уже цитировавшийся отрывок из очерка "Жирилловны", и, особенно, очерк "Сказка матери", написанный одновременно с другим очерком-воспоминанием "Черт", в том же трудном 1934 году во Франции: в обоих вещах автор мысленно воспроизводит раннюю пору жизни, "досемилетие" как она выразилась. Очевидно, ее особенно занимала и интересовала эта пора, именно эта, - а, возможно, слишком тяжелый был это груз - воспоминания о "досемилетии"...

Очерк "Сказка матери" сюжетно целиком посвящен проблеме взаимоотношений трех персонажей этой маленькой повести: матери, Аси, Марины... Внешняя линия событий такова: мать, провоцируемая младшей дочерью, "любимицей", поставлена перед проблемой выбора: она

должна назвать более любимую дочь, более близкую сердцу. В ответ она рассказывает двум своим нетерпеливым слушательницам сказку-притчу, импровизирует наскоро придуманную историю. Сестры досочиняют эту историю, импровизируют вместе с матерью, каждая на свой лад: Ася упорно поворачивает нехитрую фабулу в желательном для себя направлении, ей хочется непременно доказать, что мать любит больше - ее, Асю... Марина же... Здесь, как и следовало ожидать, дана более сложная модель. Если попытаться описать все разнообразие чувств и психологических состояний РЕБЕНКА, состояний, воспроизводимых спустя три десятилетия с лишним, - и воспроизводимых с помощью не только памяти, но и неждожиной фантазии; но и памяти, обогащенной многолетним писательским опытом; но и фантазии, отягощенной новыми комплексами, новыми и вновь открытыми, - такое описание увело бы слишком далеко от темы данного очерка, потребовало бы привлечения слишком обширной литературы. Одно необходимо здесь упомянуть: если мысли младшей и более простодушной героини сказки, которую автор наделил менее глубокой натурой и шаблонной психологией, идут как бы по прямой линии, как бы однозначны, то старшая буквально раздираема противоречиями, буквально сгорает попеременно, - от любви, обиды, нетерпения, ревности, - но больше всего - от этой непонятой, отвергнутой любви; любви к матери, которую дочь, уже спустя много лет, понимает, отпускает, прощает.

Итак, трудное, непростое детство; детство, отмеченное ранней болью, обидой, равносущью, - и, как результат всего - одиночеством. Это не могло не послужить основой для будущего; не могло не запрограммировать его. Мы знаем, что именно мотивы одиночества, отверженности, непонятости играют особо важную роль в творчестве Цветаевой, явились почвой ее идеологии, определили тонус, тематику, весь смысл поэзии ее, а затем - и жизни. Можно смело утверждать, что она постоянно была мучима неутраченной душевной болью; по временам даже как бы упивалась ею. Так было в творчестве, так было в быту. Поверхностным наблюдателям это порою давало право ронять замечания вроде следующих: "Она всегда и везде была несчастна", или: "Ей всюду было нехорошо". В сущности, оно так и было: такова была объективная действительность вокруг нее и для нее, таково же было и ее самочувствие. Самочувствие же ее, ее постоянное душевное состояние было таково, что чувство обреченности, какой-то роковой непримиримос-

ти, постоянное сознание не по правимости своей судьбы не покидало ее, обрекало на глубокие душевные страдания, закончившиеся последним жестом отчаяния, самоубийством. Здесь не место анализировать причины его, но вспомним лишь мимоходом, что идея самоуничтожения тоже пришла к ней рано, в юности.

Итак, детство, а затем и юность заложили фундамент, основу задания всей этой жизни. Несчастливо складывалась она с самого начала внешне, несчастливо сложилась потом, трагическим финалом завершилась. Большую роль сыграли, разумеется, поздние внешние события, не зависящие от воли поэта. Но можно также и утверждать, что модель ее внутреннего мира начала формироваться очень рано, что именно детские впечатления, позднее превратившиеся в образы-воспоминания, образы незримые, но как бы наделенные плотью населили этот мир, вылепили душу этой поэзии. И здесь сошлись на некоторые выводы психоанализа. Основополагающая работа Фрейда, исследующая ранние истоки художественного творчества, "Детское воспоминание" из "Поэзии и правды", заканчивается следующим многозначительным выводом: "Ich habe es aber schon an anderer Stelle ausgesprochen: Wenn man der unbestrittene Liebling der Mutter gewesen ist, so behält man fürs Leben jenes Eroberungsgefühl, jene Zuversicht des Erfolges, welche nicht selten wirklich den Erfolg nach sich zieht. Und eine Bemerkung solcher Art wie: Meine Stärke wurzelt in meinem Verhältnis zur Mutter, hätte Goethe seiner Lebensgeschichte mit Recht voranstellen dürfen."¹⁷ Здесь подводится итог детским воспоминаниям счастливого ребенка, каким был И.В.Гете, каким он продолжал быть, каким прожил все свою богатую и благополучную жизнь. Уже в раннем детстве все удавалось ему: удалось победить и сердце матери, склонить ее в свою сторону, победить и соперников - братьев и сестер: "Es heißt dann: ich bin ein Glückskind gewesen; das Schicksal hat mich am Leben erhalten, obwohl ich für tot zur Welt gekommen bin. Meinen Bruder aber hat es beseitigt, so daß ich die Liebe der Mutter nicht mit ihm zu teilen brauchte. Und dann geht der Gedankenweg weiter, zu einer anderen in jener Frühzeit Verstorbenen, der Großmutter, die wie ein freundlicher, stiller Geist in einem anderen Wohnraum hauste."¹⁸ Если принять этот тезис: "Уверенность в успехе и чувство победителя, которые нередко действительно ведут за собой успех" ("jene Zuversicht des Erfolges"), то применительно к случаю Цветаевой следовало бы формулировать наоборот: "Чувство обречен-

ности, неуверенности в успехе, нежелание победы, фатальный пессимизм и предчувствие трагедии, которые, вместе с теми или иными событиями внешнего мира (а ведь некоторыми событиями можно и управлять!) ведут и привели к трагедии. Здесь необходимо сделать одну маленькую оговорку: давно уже общеизвестно и не нуждается в подтверждении, что данные и выводы психоанализа не следует понимать ни буквально, ни универсально.

Но если углубиться в проблему, то нельзя не отметить и еще одного важнейшего обстоятельства: и наука психоанализа, и практика художественного творчества имеют дело не столько с конкретным материалом, сколько с отражением его в сознании - и в подсознании - художника и мыслителя. Возможно, не столько музыка матери оживала в ушах поэта посреди ее несчастливой позднейшей жизни, сколько музыка детства. Музыка эта, как видим, была непростая. Тут сплетаются в потоке контрапунктических линий мотивы любви и нелюбви, вернее сказать, нелюбви посреди любви, одиночества - посреди приютности и приветности родительского очага; ранних печалей посреди ранней беззаботности заботливо охраняемого взрослыми детства. И многое другое. Не забудем также о рано пробудившемся желании сочинять; о ранних стихах. И важно: эти ранние стихи тоже были встречены без сочувствия и понимания со стороны взрослых. Не отсюда ли затем позднейшая ранимость? И - нетерпимость, презрение к критике и критикам? Еще раз оговоримся: речь идет о корнях, истоках явления. Оно потом росло и разрослось, питаемое множеством других жизненных переживаний и фактов. Но здесь говорится о начале начал, о глубинах пре- и пра- и подсознания.

"Ты дети мой конь ретивый
Чрез моря и чрез дуга
И потряхивая гривой
Отнеси меня туда!

Куда - туда? - Смеются: мать (торжествующе: не выйдет из меня поэт!), отец (добродушно), репетитор брата, студент-уралец (го-го-го), смеется на два года старший брат (вслед за репетитором) и на два года младшая сестра (вслед за матерью); не смеется только старшая сестра, семнадцатилетняя институтка Валерия - в пику мачехе (моей матери) А я - я, красная, как пион, оглушенная и ослепленная ударившей и забившей в висках кровью, сквозь закипающие, еще не проливающиеся слезы - сначала молчу, потом - ору:

- Туда - далеко! Туда - туда! И очень стыдно воровать мою тетрадку и потом смеяться!"¹⁹

Текст этого отрывка из очерка (эссе, рассказа, повести, мемуарного повествования, а точнее - одной из глав цветаевской бесконечной и безначальной "повести о жизни") "История одного посвящения" заслуживает подробного - если не анализа, то комментирования. Прежде всего обращает на себя внимание точнейшая, буквально строго-научная классификация персонажей и психологический тест, определяющий их поведение в данном эпизоде: первой, как обычно, в тексте следует мать. Психологический анализ ее поведения: "торжествующе: не выйдет из меня поэта!". За ней - всегда и повсюду почти одинаково и одинаковыми словами определяемый добряк-отец: "добродушно" - его обычный статус. Далее, после студента-репетитора и брата (не очень важные персонажи), - младшая сестра. Симптоматично - она выступает вместе с матерью, образуя как бы единый фронт; автор, в своем ослеплении, под гнетом вечной обиды, соединяет эти два "постоянно действующие источника" горя. И, наконец, другая сестра, Валерия, принимает сторону преследуемой лишь из желания причинить неприятность мачехе. Так все персонажи группируются вокруг центра - матери; для одних она - оплот и союзница (Ася!); для других - противница, или вечный оппонент, или вечный упрек - это для автора; а впоследствии, для нее же - вечный укор.

Так даже на самых малых протяжениях текста мы находим как бы в маленьком зерне заключенную всю глубокую и многоактную драму детства и, возможно, и всей жизни автора.

Из дальнейшего текста очерка вытягиваются еще два важнейших психологических мотива. Они также прошли через всю жизнь автора и определили психологический тонус ее творчества прочно. Важно заметить: сам автор определяет один из них так: "личная обида детства". Мотив этот тоже связан с образом матери. Цитируем текст следующего непосредственно за приведенной сценой отрывка. Его можем определить как резиньяцию, что подводит заключение, итог, сцене "осмеяния стихов".

"Из-за таких стихов (...) (...) и не давали (бумаги). Не будет бумаги - не будет писать. Главное же - то, что я потом делала с собой всю жизнь - не давали потому, что очень хотелось (...) Права на просьбу в нашем доме не было. Даже на просьбу глаз. (...) (...)" (Следует рассказ о просьбе сестры). "...мать

- "плоды" - дала. И дала не только просительнице (любимице), но всем: нелюбимице - мне и лодырь-брату."²⁰ (Подчеркнуто мною, - Е.М.). Из этого текста можно извлечь, разумеется, опять-таки множество различных мотивов; но наряду с постоянным мотивом отверженности и сплетенным с ним мотивом ревности, находим новый, и весьма важный: мотив неудовлетворенного желания, подавленного стремления.

И этот мотив ПОДАВЛЕНИЯ, думается, уже несет в себе более серьезную опасность для молодой, неустоявшейся психики. Здесь можно думать об опасных болезненных последствиях. Наступили они или нет - в данной работе об этом говорить не место. Но что этот, как представляется, абсолютно ложный педагогический прием оставил неизгладимый след не только в душе ребенка, но и сформировал частично модель внутреннего мира ПОЭТА - несомненно... Несомненно это - тоже один из источников болезненного синдрома, который омрачил бытие поэта и придал в дальнейшем поэзии тон какого-то фатального, непобедимого трагизма, неминуемой обреченности; бесплодность любой попытки приблизиться к свету, к цели, или обрести покой - этот мотив мы находим у Цветаевой повсюду, во всем, что она писала, выражала, переживала, создавала, - на бумаге и в быту. И с годами, по мере развития событий жизни, это возрастало.

С годами также этот мотив становился одним из краеугольных камней идеологии поэта: она не желала покоя ("счастья", на языке общепринятых понятий), презирала его, презирала устроенную, удобную жизнь, отвергала все это с суровостью древнего спартамца (или спартамки). Но тем сильнее росла болезненная тоска по утраченному уюту, при-юту детства, уюту вообще, уюту дома в Трехпрудном переулке, - беспокойному, суровому, неудобному при-юту, омраченному ранними обидами и ранним сиротством; но это был именно тот уют, какого требовала ее душа.

Раннее сиротство: они расстались, дочь и мать, еще задолго до прихода смерти в "Трехпрудный Дом" и не смерть разлучила их, но что-то другое, назовем ли это гордостью, или взаимной обидой, или невозможностью гармонии. Но для поэта на всю жизнь остался в ушах и в душе звучать тон: музыка матери; музыка материнской любви, - пусть доставшейся ей не полностью; с этим материнским наследством она не рассталась никогда. Тень матери и тень материнского дома присутствует едва ли не на каждой написанной

ею странице. И отсюда нам открывается еще одна линия, еще одна перспектива этого удивительного творчества: неотступная и вечная ностальгия. Если подумать теперь об этом странном детстве, протекавшем посреди такого небывалого уюта, то выделим важнейшие психологические факторы, влиявшие на ребенка. Это будут: эмоции обиды; ревности; и, пожалуй, самые болезненные: эмоции, возникшие в результате подавления, нереализованная энергия, энергия подспудно дремлющих, задушенных сил; также невыполненных желаний. Одно из этих желаний, и именно, сильнейшее, мы знаем: желание ПИСАТЬ. Это сильнейшее желание, сильнейшая АТАКА личности, ее первый по-рыв и про-рыв далеко в далекий мир реальности, тотчас же при своем зарождении наткнулся на не менее сильную контратаку, непреодолимую стену препятствия: запрет писать. ЗАПРЕТ БУМАГИ. Жестокая мера пресечения. В мире взрослых эта мера запрета, мы знаем, есть источник величайших трагедий. Что же сказать о ребенке, первые шаги которого ТУДА, ДАЛЕКО, ТУДА, в мир взрослых, - и, одновременно, от него, - парализованы, скованы тяжким грузом непонятого табу? Такой ребенок уже при первой попытке войти в жизнь, уже при первых несмелых движениях своих отягощен грузом ПОДАВЛЕННЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ и НЕИСПОЛНЕННЫХ ЖЕЛАНИЙ. Эмоция неудовлетворенности остается надолго и сублимируется, создавая те или иные потенциалы личности.

"Gehen wir daran, einige der Charaktere des Phantasierens kennenzulernen. Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunsch-erfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit. Die treibenden Wünsche sind verschieden je nach Geschlecht, Charakter und Lebensverhältnissen der phantasierenden Persönlichkeit".²¹

Далее Фрейд указывает на то, что фантазирующая личность с течением времени и изменением статуса жизни меняет или корректирует свои фантазии:

"Die Produkte dieser phantasierenden Tätigkeit, die einzelnen Phantasien, Luftschlösser oder Tagträume dürfen wir uns nicht als starr und unveränderlich vorstellen. Sie schmiegen sich vielmehr den wechselnden Lebenseindrücken an, verändern sich mit jeder Schwankung der Lebenslage, empfangen von jedem wirksamen neuen Eindrücke eine sogenannte "Zeitmarke". Das Ver-

hältnis der Phantasie zur Zeit ist überhaupt sehr bedeutsam. Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der in der Vergangenheit war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt. Also Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinander gereiht.²²

Именно это и происходило на протяжении всей творческой жизни Цветаевой, но лишь с одной существенной поправкой, с одним существенным отступлением, а именно: чем дальше вглубь жизни удалялся ее путь от детства, тем сильнее, ярче, четче и неотступнее вставали картины детства. Порок они словно преследовали ее, словно насильственно поворачивая изложение в сторону вновь и вновь вспоминаемых моментов, эпизодов и переживаний. Воспоминания эти составляют едва ли не большую часть текста ее сочинений. Исключения не велики, но они есть, разумеется. Это например, два эссе "Поэты с историей и поэты без истории" и "Эпос и лирика современной России", небольшая блестящая статья о "Лесном царе" Гете в переводе Жуковского, и некоторые другие вещи, которых здесь не называю.

Но зато детство неотступно сопровождает буквально каждую строчку в общем-то задуманной как литературно-проблемное эссе работы "Мой Пушкин". Текст этой работы на 9/10 состоит из детских воспоминаний, где диалог с матерью играет выдающуюся роль. Некоторые пассажи, в частности эпизод, где рассказывается о первой встрече с морем, заслуживают краткого упоминания:

"...я бы лучше умерла, чем осмелилась попроситься "к морю".

Но будь моя мать совсем здорова и так же проста со мной, как другие матери с другими девочками, я бы все равно к нему не попросилась. (... ..) О, как я в эту ночь к морю - ехала! (К кому потом так - когда?) Но не только я к нему, и оно ко мне в эту ночь - через черноту ночи - ехало: ко мне одной - всем собой.

Это был самый великий канун моей жизни."²³ (Подчеркнуто всюду мною. - Е.М.).

Заметим: текст этот годился бы для самой подробной, самой интимной, самой "личной" авторской исповеди-биографии. Еще заметим: мы встречаем здесь опять с лейттемой матери, материнской любви-нелюбви, дочерней неловкой, ущемленной, горьковатой любви. Все эти лейттемы, образующие бесконечную и безначальную исповедь цветаевского поэтического Я, на этот раз составляют текст работы, которая посвящена quasi - литературоведческой теме: цитата взята из текста эссе "Мой Пушкин". Вот начало работы: описание детских впечатлений, "красная комната" сестры Валерии, прогулка с няней к "Памятник-Пушкина" и опять и снова "Трехпрудный Дом", всегда он, вечно - он, дом детства, дом родительского очага, дом принят для беспринтного ребенка. Выше было сказано, что статья на 9/10 состоит из детских воспоминаний, они - основа ткани, источник и исходный пункт эстетики и идеологии всей работы. Философская концепция статьи черпает все свои тезисы из этого первоуродного, первоначального, и следовательно, незамутненного источника. Изложение этой философии, равно как и комментирование тезисов, не является задачей данного очерка. Они, разумеется, нуждаются в специальном исследовании. Здесь речь шла и идет, опять-таки, об удельном весе детских воспоминаний, и, если обратиться к фактам, то не лишним было бы указать, что все сорок страниц этой статьи (или очерка, или эссе) представляют собою не что иное, как последовательный рассказ о детстве в "Трехпрудном Доме" и состоит из таких - условно мною озаглавленных - частей: "Тайна Красной Комнаты", "Памятник-Пушкина" (или, лучше: "К Памятник-Пушкина"), "Сын Памятник-Пушкина", "Мой Онегин", "Мой Царь-Злодей", "Вотде - Туда", и, наконец, "К морю", - быть может, самая важная, самая необходимая глава не только работы "Мой Пушкин", но и всей жизни автора.

Так что же составляет содержание этого текста о Пушкине и о девочке из "Трехпрудного Дома"? Какова тайная, скрытая задача этого текста, где снова и снова автор повествует о своем "досемилетии" и немного - о "семилетии"? Об этой важнейшей поре своей жизни, как она говорила всегда?²⁴ Мы не ошибемся, если скажем, что говоря о "семилетии" (или о "досемилетии"), автор говорит о Пушкине. И что говоря о Пушкине - говорит о "досемилетии". Тако-

ва, в сущности, тайна этого текста. О чем написано эссе, заглавие которого таит в себе некий вызов? "Мой Пушкин". Ясно, что читателю нечего рассчитывать здесь на какую-нибудь объективную информацию, если таковая вообще существует среди людей.

"Мой Пушкин". Чей это Пушкин? Мы не очень ошибаемся, если ответим на этот вопрос так: "Это, разумеется, цветаевский Пушкин. Но это в такой же мере и твой Пушкин, читатель, и мой тоже. Это настолько же твой Пушкин, насколько своей ты считаешь Цветаеву, читатель, и это также твой Пушкин, только твой, это именно тот Пушкин, которого ты узнал *досемилетним* и *семилетним* ребенком. Но может также быть, что это и есть подлинный Пушкин, или, если не так, то один из возможных, или единственный возможный? Не есть ли это самый лучший Пушкин?" ..Пусть каждый обдумает свой ответ на такой вопрос. Но если говорить об истине, которую, несомненно, содержит этот текст, то искать ее нужно не столько в напечатанном слове, сколько в многослойном подтексте его, как скрыта наша мысль от внешних событий, жизнь нашего духа, которая, однако, гораздо важнее нашего внешнего бытия. Этот скрытый текст, этот подтекст, таит в себе глубины нашего человеческого естества. Одна из областей его, так называемое подсознание, еще очень мало исследована, но тем ценнее для нас труды Фрейда, открывшего непрерывную постоянную и сложную, многоплановую работу человеческого подсознания. Особенно большое значение имеет анализ подсознательных факторов для формирования художественного творчества. Еще задолго до того, как сочинения Фрейда стали известны, замечательные образцы глубочайшего анализа подсознания, выполненные средствами художественной мысли, художественного творчества, были даны в произведениях Достоевского (тоже, но, разумеется, по-другому у Л. Толстого, что, однако, не является предметом данного очерка; также и в произведениях французской реалистической школы, Г.Флобера, Г.Мопассана, менее - бр. Ганкур). Здесь была затронута лишь одна проблема, которая и составила тему данного очерка, а именно - проблема детского воспоминания и влияние его на развитие творческого мира художника. Повторим еще раз: если в произведениях различных авторов мы встречаем образцы глубокого и прекрасно выполненного психоанализа, то едва ли кто-нибудь из авторов проявил научный интерес к данной проблеме, или, по-другому: едва ли кто-либо из них подверг эту проблему анализу ВНЕ

своего творчества, как сделал это Достоевский. Его интерес к проблеме детского воспоминания и вообще к проблеме воспоминания как фактору МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКОМУ, как важнейшей основе морального бытия человека, мы видели, не ограничивался только сферой художественного творчества. Он много размышлял на эту тему, делал наблюдения, анализировал их - на примере собственной психологии и психологии своих близких. Наиболее полный результат этой работы находим в последнем романе его, "Братья Карамазовы". Там проблема ставится и исследуется с чисто научной последовательностью и konsekventно.

Еще более глубокие побеги в сферу морали и этики, и, прежде всего, этики художественного творчества, дали детские воспоминания такому герметически-обособленному, собой и своим миром отграниченному от реальности поэту, как Марина Цветаева. Мир детства был для нее не только вечным источником новых и разных эмоций, но и вечным спасением от порою неуютной, порой - недоброй, порой - враждебной действительности; этот же мир дал ей впервые и почувствовать отчужденность и жестокость реальностей жизни; персонажи мира детства, и более всего и прежде всего, - мать, - явили ей также идеалы и морали, и искусства, и человечности. Образ матери - высокого идеала - остался на всю жизнь источником и вечного обновления, морально-нравственного очищения, и, в неменьшей степени - началом трагедии, постоянного страдания, через всю жизнь прошедшего чувства неудовлетворенной любви, невысказанного слова, оборванного диалога. Дом в "Трехпрудном" сделался на всю жизнь образом чисто художественным, родившись из воспоминания, и именно из Воспоминания Детства. "Дом в Трехпрудном" - у бежище, при бежище, оплот - по мере того, как жизнь проходила и уходила, становился все менее реальным, понемногу превращался в символ: и не только детства, не только начала жизни и некой безопасной крепости, но и как форма существования жизни *духовной*. Только ТАМ возможен был ТОЛЬКО ТАКОЙ Пушкин, какого мы узнаем из очерка "Мой Пушкин". Только оглядываясь на "Дом в Трехпрудном", на Мать и Музыку Матери, возможно было думать о Пушкине, вспоминать о Волошине, вновь и вновь переживать встречи с Андреем Белым - и, наконец, переживать детство собственных детей, любить и оберегать их. Подводя итог всему, что на этих страницах было сказано, можем прийти к заключению, что нигде, пожалуй, идея Достоевского о магии о очищающем влиянии детского воспоминания

("ничего нет выше и сильнее, и здоровее и полезнее впредь для жизни, как хорошее воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома") не получила такого концентрированного и консеквентного воплощения, как в творчестве Марины Цветаевой. "Дом в Трехпрудном" — это образ из детства и детства, этот магический символ и талисман "на всю жизнь" — оберегал и спасал ее все время — во все времена ее трудной жизни. Поэзия и проза этой жизни и этого труда навечно сохранили заветы и идеалы "Трехпрудного Дома" и Материнской музыки. Показать, как начинались, созревали мотивы ее последующей жизни, как ядро зерно, — детское воспоминание — дает, порою, неожиданные, порою — незамечаемые всходы, составило цель настоящих заметок.

П р и м е ч а н и я

1. Марина ЦВЕТАЕВА, "Слово о Бальмонте", в кн.: М.ЦВЕТАЕВА, *Сочинения*, т. II, М. 1980, стр. 314.
2. Там же, стр. 81.
3. Там же, стр. 82.
4. Там же, стр. 96..
5. Там же, стр. 115.
6. Письмо к А.Г.Сниткиной от 29 декабря 1866 г. в кн.: Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Статьи и материалы*, под ред. А.С.Долинина, М.-Л. 1922.
7. Письмо к брату, М.М.Достоевскому, от 22 декабря 1849 г. в кн.: *Достоевский в процессе петрашевцев*, М. 1971, стр. 248.
8. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собр. соч. в 30 тт.*, т. 14, стр. 342.
9. Там же.
10. S.FREUD, "Über Deckerinnerungen", в кн.: *Gesammelte Werke*, Bd. I, 542. Также см. кн.: Octave MANNONI, *Sigmund Freud*, Reinbek, 1982, 11-12.
11. S.FREUD, "Dostoevski und die Vätertötung", в кн.: S.FREUD, *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*, Frankf. am M., 1969, 271 сл.
12. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Братья Карамазовы*, гл. "Похороны Илюшечки. Речь у камня", в кн.: *Полное собр. соч. в 30 томах*, т. 15, стр. 195.
13. Там же, стр. 106.
14. Там же, стр. 195.
15. Марина ЦВЕТАЕВА, *Сочинения*, т. II, стр. 119.
16. Там же, стр. 99.

17. S.FREUD, "Eine Kindheitserinnerung aus 'Dichtung und Wahrheit'", в кн.: *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*, 266.
18. Там же, стр. 265-266.
19. Марина ЦВЕТАЕВА, *Сочинения*, т. II, стр. 161.
20. Там же, стр. 163.
21. S.FREUD, "Der Dichter und das Phantasieren", в кн.: *Studienausgabe*, 173.
22. Там же, стр. 174.
23. Марина ЦВЕТАЕВА, *Сочинения*, т. II, стр. 364.
24. Там же, стр. 499.

Rosemarie ZIEGLER (Wien)

DIE MODELLIERUNG DES DRAMATISCHEN RAUMES IN DANIIL CHARMS'
"АРХИТЕКТОР" (1. Teil)

1 А Р Х И Т Е К Т О Р

Каблуков - Мария!

Мария - Кто зовет меня?

5 Я восемь лет не слышала ни звука.
И вдруг в моих ушах
зашевелилась тайная пружина.
Я слышу грохот ломовой телеги,
и стук приклада о каблук при смене караула.
10 Я слышу разговор двух плотников.
Вот, - говорит один, - мажорка.
Другой, подумав, отвечает: суп и пшенная каша.
Я слышу на Неве трещит моторка.
Я слышу ветром хлопает о стену крыша.
15 Я слышу чей-то тихий шепот: Мама! Мама!
Я восемь лет жила не слыша.
Но кто зовет меня?

Каблуков - Мария!

20 Вы слышите меня Мария?
Не пожалейте ваших ног,
сойдите вниз, откройте двери.
Я весь, Мария, изнемог!
Скорей, скорей откройте двери!
А в темноте все люди звери.

25 *Мария* - Я не могу сама решиться.
Мой повелитель - архитектор.
Его спросите,
может быть, он вам позволит.

Каблуков - О, непонятная покорность!
30 Ужель не слышите волненья,
громов могучих близкий бой,
домов от страха столкновенье,
и крик толпы, и страшный вой,
и плач, и стон,
35 и тихое моленье,
и краткий выстрел над Невой.

Мария - Напрасна ваша бурная речь.
Мое ли дело конь и меч?
Куда идти мне с этого места?

- 40 Я буду тут.
Ведь я невеста.
- Каблуков* - Обязанности брачных уз
имеют свой особый вкус.
Но кто хоть капельку не трус,
покинув личные заботы
45 и вмиг призвав на помощь муз,
бежит в поля большой охоты.
- Мария* - Смотрите!
Архитектор целится вам в грудь!
- Каблуков* - Убийца!
50 Твой черед не за горами!
- (*Архитектор стреляет.*)
- Мария* - Ах!
Дым раздвинул воздух сизыми шарами!
- Архитектор* - Очищен путь
Восходит ясный день,
55 И дом закончен, каменный владыка.
Соблюдана гармония высот и тяжести.
Любуясь и ликуй!
Гранита твердый лоб,
изъеденный времен писанием,
60 уперся в стен преграду.
Над легкими рядами окон
зверху, воздушных бурь подруга,
раскинулась над нами крыша.
Флаг в воздухе стреляет.
65 Хвала и слава архитектору!
И архитектор - это я.

весна 1933 года.¹

1. Zur Gattungsform von Architektors.

Band 3 der Werkausgabe Daniil Charms enthält für das Jahr 1933 nur wenige abgeschlossene Gedichte, gegenüber zahlreichen unvollendeten Texten. Sowohl in der Werkausgabe, wie in der Ausgabe *Izbrannoe*² finden wir in der Abteilung "Gedichte" auch Charms' kurze "dramatische Szenen", eine Gattungsform, die sich wesentlich von seiner reinen Lyrik unterscheidet. Charms' dramatische Szenen stellen eine Verbindung von dramatischen und lyrischen Formen dar. In der vorliegenden Arbeit interessieren uns in erster Linie die dramatischen Strukturelemente des

"Gedichts" *Architekt*, und zwar hinsichtlich der Modellierung des dramatischen Raumes. Die lyrischen Verfahren, denen unserer Ansicht nach im Text auch bezüglich der räumlichen Modellierung wichtige semantische Funktionen zukommen, sollen an anderer Stelle behandelt werden.

1.1. Merkmale der dramatischen Gattungsform von *Architekt*.

Charms' Texte sind insgesamt, auch im überwiegenden Teil seiner Prosa, nicht-narrativ. Ein szenisch-dialogischer Aufbau ist sowohl für seine dramatischen Stücke, wie für seine Lyrik und für seine Prosa kennzeichnend. Synkretismus, das typische Merkmal der historisch-avantgardistischen Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre, erscheint im Oeuvre der Oberiuten vor allem in der Form der plurimedialen Kunst des Theaters. Dem Pragmatismus in der Kunst der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre entsprechend, bevorzugten die Oberiuten Künste und Genres, mit denen sie ein möglichst breites Publikum erreichen konnten, wie Theater, Film, Happening und andere Formen mit multimedialen Charakter.

Architekt läßt sich genremäßig am besten als kurzes Hörspiel bezeichnen, wobei der Hörspiel-Charakter auch thematisch realisiert ist, indem ein explizites Grundthema des "Gedichts" Hören und sprachliche zwischenmenschliche Kommunikation ist. (Man vergleiche etwa die Häufigkeit des Wortes "hören", Vers 4,7,9,12,13,14,15,18,29, sowie anderer Lexeme zum Ausdruck von sprachlichen Kommunikationsvorgängen; s.dazu die Analyse des Rede-Verhaltens der Figuren in Kapitel 2 unserer Arbeit.³) Auditive Kunstformen waren in der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre dominierend. Das Genre des Hörspiels entwickelte sich in der Sowjetunion der dreißiger Jahre mit der Entwicklung des Runkfunks (Sergej Tret'jakov). Hören und zwischenmenschliche Kommunikation sind im Stück implizit etwa auch dadurch gegeben, daß das Theater die Kommunikationskunst schlechthin ist. Kommunikation stellt ein Grundthema des modernen Theaters des 20. Jahrhunderts, besonders des Theaters des Absurden dar.

2. Zur Modellierung des Raumes.

Die semantische Kategorie des Raumes wird als Dominante von Charms' dramatischer Szene angenommen. Sie ist bereits im Titel ausgedrückt. Von folgenden Bereichen und Ebenen her ist sie im Stück besonders wirksam: Gattung, Kunstrichtung, Kunstepoche, Kultur- und Kunstmodell, Schauplatz (Bühne), Thematik, Motivik, Konfiguration, Umraum (Szene), verstärkt durch andere dramatische und durch lyrische Verfahren, wie Metrum, Stil u.a., die den Raum des Gedichtes zusätzlich modellieren.

Hinsichtlich der Gattung stellt das Theater, wie bereits gesagt, eine Raumkunst dar.

Kunstrichtung. Neben dem Theater waren in die Kunst der Oberlichten, die eine synthetisch-synkretistische Kunst der späten Avantgarde darstellt, auch andere Raumkünste integriert, etwa die Architektur.

Kunstepoche. Für die Literatur der Moderne ist, nach Bachtin, ein szenisch-dialogischer Aufbau charakteristisch. Dies bedeutet, daß sie auch durch einen dramatischen Raum modelliert wird.

Im Kultur- und Kunstmodell der Sowjetunion der zwanziger und dreißiger Jahre hatte die Architektur in verschiedener Weise die grundlegende modellierende Funktion. Der Mythos des Hauses bildete den zentralen Mythos in der Kultur und Kunst des frühen Sowjetstaates.⁴

* Schauplatz der auf der Bühne ablaufenden Geschichte ist ein Haus in Peterburg - Leningrad, ein freier Raum davor und off-stage der Umraum des Hauses, eine Gegend an der Neva, wo sich u.a. ein Bauplatz befindet.

Die Thematik der dramatischen Szene ist, wie der Titel andeutet, Architektur als Raummodellierung, explizit und implizit gemacht in direkter und in Übertragener Bedeutung, in abstrakter und konkreter Bildlichkeit.

Die Motivik des Gedichts enthält zahlreiche raummodellierende Elemente: etwa das Motiv des Helden, der in den magischen Raum der Frau eindringen will: ¹⁷ *Мария!* ²¹ *Я весь, Мария, изнемог!* ²² *скорей, скорей откройте двери!*; verschiedene Arten der "Grenzüberschreitung"; Sujetkonflikte durch unterschiedliche charakterliche, soziale, weltanschauliche Figuren-Räume; Zahlensymbolik (2, 3, 8 als Symbole für Linie, Fläche, Raum), etc.

Die Konfiguration hat im Drama per se eine raumschaffende

Funktion. In *Architektork* ist sie zusätzlich und verstärkt präsent durch abstrakte raummodellierende Funktionen (die räumliche Welt eines Kunstwerks ist durch abstrakte Eigenschaften des Werks gekennzeichnet).⁵

Umraum. Da der Anfang eines Textes nicht mit dem Anfang der "Welt des Textes" zusammenfällt und sein Ende nicht gleich ist dem "Ende der künstlerischen Welt"⁶, kann man vom "Umraum" eines Textes sprechen. Auf ihn soll besonders in Kapitel 3 der Arbeit, Interpretation, eingegangen werden.

Zahlreiche dramatische und lyrische Elemente im Text fungieren bei der Raummodellierung als verstärkende Mittel: etwa die jambische, prosodisch und rhythmisch einförmige Diktion von Marija und Kablukov. Bei Marija modelliert sie zusätzlich die Statik ihres inneren und äußeren Raumes, bei Kablukov hat sie wahrscheinlich die Funktion, seine letztlich doch statische Grundhaltung anzudeuten, die in komischem Widerspruch zu seiner emotionell gefärbten, dynamisch wirkenden Redehaltung steht. Ein anderes Beispiel sind etwa die lyrischen Stilmerkmale in der Rede des Architektork (Vers 53-66), die das Pathos der russischen klassizistischen Ode evozieren und Klassizismus assoziieren als die Epoche von Raumkunst mit imperialer Architektur und Plastik. (genauer dazu in den Abschnitten 2 und 3 unserer Arbeit).

Nach Untersuchungen von Minc und Lotman, die vor allem die Struktur des Raumes in lyrischen und narrativen Texten unter dem Aspekt ihrer kunst- und kulturtypologischen Modellierung behandeln, läßt sich der künstlerische Raum eines Textes betrachten: a) *как субъективное метафорическое "пространство души" - то или иное свойство субъекта художественного текста, сопровождающее его в любых заданных в тексте ситуациях;* б) *как некие реальные в смысле "художественной реальности" данного текста пространственные контуры художественного универсума, сохраняющие свою константность относительно перемещающихся внутри него персонажей.*⁷ Im ersten Fall stellt der Raum eine Funktion der Figur dar, im zweiten Fall wird das Subjekt als eine Funktion des Raumes dargestellt. Im Sinne dieser Unterteilung ließe sich der künstlerische Raum in *Architektork*, wie er in der Figurenrede zum Ausdruck kommt, sowohl als subjektiver (metaphorischer) Seelenraum verstehen, aber auch als Ausdruck des Geprägtseins der Figuren durch ihr Milieu. Die Begriffe subjektiver Raum, Seelenraum verbinden sich

dabei im Sinne einer künstlerischen Grundhaltung, einer Kunst-
richtung, eines Stil- und Epochenbegriffs mit "Romantik" während
"Menschen als Produkte ihrer Umgebung" typologisch auf Realismus
hinweisen. In Charms' dramatischer Szene wären die beiden raummo-
dellierenden kulturtypologischen Kategorien als durch die Kunst-
richtung der Avantgarde modifiziert gegeben, die Figuren erschei-
nen entindividualisiert, typisiert, zum Teil ihrer sozialen Um-
welt entfremdet. Kablukov, Marija und der Architektorkönnten
unserer Ansicht nach als drei in Form von allegorischen Darstel-
lungen verfremdete Weltbilder bzw. Weltmodelle künstlerischer,
historischer, zeitgenössischer Art angesehen werden, die im Stück
kollidieren. Diese drei allegorischen Figurenräume erzeugen im
Verlauf des Stücks einen dramatischen Raum, der eine Projektion
der drei Figurenräume darstellt, zugleich jedoch als Modellierung
der Autorenperspektive angesehen werden kann.

Im ersten Kapitel unserer Arbeit soll zunächst die Semantik
der Modellierung des dramatischen Raumes in *Architektorkönnten* unter-
sucht werden, wobei wir nach einer Einteilung von Manfred Pfister
vorgehen.⁸ Im zweiten Kapitel wird die Modellierung der Figurenräume
untersucht und im dritten Teil soll eine Interpretation der
Ergebnisse versucht werden.

3. Die Semantisierung des dramatischen Raumes.

In Charms' dramatischer Szene erscheinen verschiedene semanti-
sche Kategorien gestört, darunter auch die Kategorien von Raum und
Zeit in ihrer Zusammengehörigkeit im Chronotopos. Die in räumlicher
Hinsicht geschlossene, symmetrisch aufgebaute dramatische Szene
besitzt raum-zeitliche Aussparungen und Sprünge. Sie gehen aus den
Zeitangaben und aus den zeitlichen Anspielungen in dem in seiner Ab-
folge logisch-kausal angelegten Dialog Kablukov - Marija und aus
dem darauffolgenden Monolog des Architektorkönnten hervor. Kablukov:

22 *Скорей, скорей откройте двери!* 23 *А в темноте все люди звери.*

Der Architektorkönnten kurz darauf: 53 *Очищен путь* 54 *Восходит ясный день.*

Architektorkönnten besitzt eine räumlich kohärente, vom Geschehen auf der
Bühne her geschlossene, in raum-zeitlicher und in anderer Hinsicht
jedoch verschobene, alogische Kompositionsform.

3.1. Die Opposition Unten - Oben und die Opposition zwischen dem szenisch präsenten Schauplatz und dem Raum des off-Stage in der Raummodellierung.

Der Bühnenraum ist in vertikaler Richtung in einer Dreiteilung modelliert, die als Funktion der Innen- und Außenräume der drei Figuren Kablukov, Marija, Architektor entsteht. Die Zweiteilung der Bühne in horizontaler Richtung in einen Bühnenraum und in ein off-Stage (dargestellt in Vers 7-12(14); 29-35; eventuell 55-64) ergibt personell eine Teilung in Aktanten auf der Bühne und in das Volk off-stage. Die horizontale Raumgliederung wird bei der Bühne und beim Haus durch vertikale Grenzen unterstrichen (Bühnenwand, Hauswand). Der Bühnenraum innen ist in vertikaler Richtung drei geteilt durch die Hauswand mit einer Tür unten (Vers 22), mit Fenstern oben (Vers 61) und mit einem Dach (Vers 13,63). Vor der Hauswand außen steht Kablukov, hinter ihr oben befinden sich Marija und der Architektor. Die horizontalen Grenzen (Türen, Fenster, Dach) unterstreichen dabei die vertikale Raumgliederung.

Die sprachliche Kommunikation stellt neben der Raummodellierung das zweite Grundthema der Szene dar. Sie nimmt horizontal in der Richtung Figur - teichoskopisch gesehener Umraum des off-Stage mit dem Volk ab. Die Kommunikation der Figuren untereinander auf der Bühne nimmt in vertikaler Richtung ab. An der Spitze des Dreiecks, das bei einer graphisch vereinfachenden Darstellung der räumlichen Bühnenmodellierung entsteht, befindet sich in monologisierender Selbstdarstellung der Architektor (Vers 53-66). Er steht personal weder mit dem Volk, noch mit Kablukov oder Marija unterhalb in expliziter sprachlicher Verbindung. Im Gegensatz dazu sind Kablukov und Marija in der Vertikale miteinander dialogisch in Verbindung, wie auch in horizontaler Hör-Verbindung mit dem Volk off-stage (Vers 7-12; 29-35). Die Kommunikationsbereitschaft und -intensität ist bei Kablukov, auf der untersten Stufe am größten, sowohl was den Kontakt zu Marija über ihm betrifft, wie zum Volk auf gleicher unterster Ebene mit ihm. Für den Architektor sind an der Spitze, in den höchsten Sphären Menschen als Aktanten seiner Umwelt nicht mehr existent, sie werden ersetzt durch Dinge, die unter anderem in anthropomorphisierenden Metaphern erscheinen: ⁵⁵ И дом закончен, каменный владика. ⁵⁸ Гранита твердый лоб, ⁵⁹ изъеденный времен писанием, ⁸⁰ Уперся в стек преграду.

In räumliche Kategorien übersetzt kann man sagen: Kablukov ist ein Held der Fläche; die ihm zugehörige unterste, horizontale, zweidimensionale Ebene des Gedicht-Raumes ist die menschenreichste und menschlichste als die Ebene, auf der die zwischenmenschliche Kommunikation am adäquatesten funktioniert. Die vertikalen Raum-Dimensionen bringen eine Abnahme der Zahl der Menschen und steigende Kommunikationsstörung bzw. abnehmende Kommunikationsbereitschaft ihrer "Bewohner", "Helden".

3.2. Für die Raummodellierung ist topologisch die Grenze wichtig, implizit vorgegeben durch die horizontale und vertikale Zwei- bzw. Dreigeteiltigkeit des Raumes. Die Grenzen in *Architektork* sind verschiedenartig und zahlreich. Horizontal wird der Handlungsraum durch die Bühnengrenze in einen privaten Raum auf der Bühne und in einen öffentlichen Raum off-stage geteilt. Innerhalb des privaten Bühnenraumes besteht in der Horizontale durch die Hauswand eine Trennung in einen Haus-Innenraum mit Marija und dem Architektork, und in einen Raum vor dem Haus, wo sich Kablukov befindet. Es resultiert somit auch in der horizontalen Raumgliederung eine Dreiteilung, nämlich in einen öffentlichen (off-stage), einen privaten (Haus) und in einen Zwischen-Raum zwischen diesen, in dem sich Kablukov befindet.

In vertikaler Richtung sind die den Privatraum der Bühne modellierenden Grenzen auf der untersten Ebene markiert durch die Tür des Hauses (Vers 20). Sie bildet eine für Kablukov unüberschreitbare Grenze zwischen seinem Außenraum und dem Innenraum des Hauses. Die untere Sphäre, der Kablukov und das Volk angehören, liegt im Dunkeln (Vers 23). Auf den Ebenen von Marija und Architektork im Hausraum innen und oben bilden Fensterreihen und ein Dach weitere Grenzen, die dem vertikalen Bereich des Hauses zugehörig sind (Vers 13, 61-61). Die obere Region ist im Gegensatz zur unteren von Kablukov und dem Volk gekennzeichnet durch Licht, Himmel, Sonne, Leichtigkeit, Weiblichkeit (siehe die Fenster- und Dachmetaphorik, Vers 61-63), ausgedrückt im Monolog des Architektork, Vers 53-66. Kablukovs untere Zonen sind gekennzeichnet durch Dunkel, Donner, Bedrohung, Schreie, Sprachlosigkeit etc., siehe die Verse 23, 29-35, 49. Die vertikalen Raumgrenzen zwischen Kablukov, Marija und dem Architektork sind vor allem konstante Grenzen, die die drei Figuren voneinander trennen, bzw. sie verdeutlichen die private Zusammengehörigkeit von Marija und dem Architektork im Haus. (Das wahrscheinlich einzige

Zusammengehörigkeitsmoment von Kablukov und Marija sind demgegenüber ihre sozialen Bezüge zum off-Stage.) Die Art der Grenzen (sozial, ideologisch, sprachlich, kunsttypologisch, literaturtypologisch, kulturtypologisch, physisch (Taubheit) etc.), wird in Kapitel 2 besprochen.⁹

4. Die Semantisierung der Konfiguration auf der Bühne und off-stage als raumstrukturierendes Element.

Kablukov steht zunächst in einer Unten-Oben -Opposition zu Marija, die sich im Haus oben befindet: *30 сойдите вниз, откройте двери.* Sein verbales Handeln intendiert eine Situationsveränderung in der Konfiguration. In einer dreimaligen Anrufung Marijas bittet er, sie möge herabsteigen und ihm die Türe öffnen (Vers 2, 17-23, 28-35). Er intendiert damit zwei Grenzüberschreitungen: den Einlaß aus seinem Außenraum in das Haus, und den vertikalen Aufstieg von seiner unteren in eine höhere Sphäre, an Marijas Seite. Er wird daran durch Marija gehindert, die eine statische Figur und die Heldin eines punktförmigen Raumes ist, deren Streben nirgendwohin geht: *24 Я не могу сама решиться. 25 Мой повелитель - архитектор. 38 Куда идти мне с этого места? 39 Я буду тут. 40 Ведь я невеста.* weiters durch Marijas Gebieter, der während des Dialogs von Kablukov und Marija als Rivale neben oder über ihr im Haus erschienen ist: *47 Смотрите! 48 Архитектор целится вам в грудь!* In der Konfiguration entsteht somit ein Dreieck (sverhältnis) mit der Spitze Kablukov unten im Zwischenraum und mit den zwei Spitzen Marija und Architektor oben im Innenraum des Hauses. Der Moment der Entstehung des Dreiecks veranschaulicht auch den symmetrischen dramatischen Szenenaufbau. Zugleich ist es der Moment der Peripetie in der Handlung, wo der Architektor den aus seiner Sicht und für sein Haus gefährlichen Rivalen Kablukov von oben aus erschießt. Es folgt eine weitere Veränderung der Konfiguration zu einer "harmonischen", ungestörten Zweisamkeit im Haus oben, mit einer Rückkehr von der Fläche des Dreiecks zu einer Konfigurations-Linie. Die wiederhergestellte Harmonie drückt sich in den Worten des Architektors aus: *53 Очищен путь 54 Восходит ясный день, 55 И дом закончен, каменный владика. 56 Соблюдена гармония высот и тяжести. 57 Любуясь и ликую!* Vor dieser Endphase intendiert Kablukov verbal eine Peripetie, eine Änderung seiner Bewegungsrichtung. Nach dem kurzen Zwischenspiel der Anrufung Marijas, der "Muse" (*45 и мне призван*

на помощь муз), kündigt er seinen Aufbruch in ein Kampfgeschehen an: ⁴³ *Но кто жоть капельку не трус,* ⁴⁴ *покинув личные заботы* ⁴⁶ *бежит в поля большой охоты.* Dies läßt sich sowohl als Entschluß zum (vertikalen) Duell mit dem Architektors, wie als (horizontale) Rückkehr in das (Kampf)-Geschehen off-stage im Volk verstehen. Kablukov wird jedoch an der Realisierung dieser verbal intendierten Grenzüberschreitung Bühne - off-stage, privat - öffentlich, Muße - Kampf gehindert, bzw. kommt der Architektors seinem Todesmut entgegen, indem er ihn erschießt. Die dramatische Szene endet mit einer neuerlichen Anrufung im Monolog des Architektors. Sie zielt noch höher hinaus als Kablukovs Anrufung von Marija. Ihr Gegenstand ist nicht mehr ein Mensch, sondern in metonymischer Verschiebung, mit anthropomorphisierenden Metaphern versehen (s.o.), das Haus aus Stein, in dem der Architektors sich mit Marija befindet: ⁶² *сверху, воздушных бур подруга,* ⁶³ *раскинулась над нами крыша.*

Als nächste semantisch relevante räumliche Opposition ist die Relation von Bühne und off-Stage zu nennen, von Raum und Außenraum (Peterburg, Petrograd oder Leningrad). Der Außenraum wird von den drei Akteuren teloskopisch in drei verschiedenen Sichtweisen beschrieben (Vers 7-12(14); 29-35; 53-64). Sie korrespondieren mit dem Innenraum (dem inneren Zustand), mit dem Charaktertypus und mit der Weltanschauung der Akteure, weiters mit dem fiktiven (auch allegorisch zu verstehenden) Geschehen auf der Bühne, sowie mit realen historischen und zeitgenössischen Zeit-Räumen. Die Raumkonzeption von Charms steht bezüglich des Bühnenschauplatzes durch "abstrakte Neutralität" in der Tradition der Moderne, besonders des absurden Theaters. In Opposition dazu ist das off-Stage jeweils stark gegenständlich realisiert (Vers 7-12; 29-35; 55-64). Aus dieser Opposition von Abstraktheit versus Konkretheit von Bühne und off-Stage lassen sich weitere Semantisierungen vornehmen: den Bühnenraum kennzeichnen topologische "Nacktheit", Bewegungslosigkeit und Statik der Figuren. Dies kann in einer Hinsicht als Realisierung des Grundthemas Architektur angesehen werden. In der Zeichnung der Figuren drückt es deren existenzielle Situation, ihre Nicht-Individualität und Typisierung aus, auch ihre Isolation durch Kommunikationslosigkeit und -unfähigkeit, ihre Richtungslosigkeit, - anderen Grundthemen des Stückes und zugleich des modernen Theaters überhaupt. Dieser Nicht-Individualität entspricht auf der Bühne, aber vor allem off-stage Petersburg bzw. Leningrad als nicht-privater, öffentlicher Raum mit

Straßen, Bauplätzen, der Neva. Dieser off-stage-Raum wird in drei verschiedenen teichoskopischen Sichtweisen der Akteure geschildert und vermittelt verschiedene Aspekte des sogenannten öffentlichen Lebens. Das Geschehen im Bühnenraum hat demgegenüber, wie gesagt, eher privaten Charakter, durch die Typisierung der Akteure wird jedoch eine starke aktuelle Allgemeingültigkeit erzielt (siehe unsere Interpretation). Das öffentliche Leben off-stage ist im Gegensatz zum Bühnengeschehen durch Bewegtheit der Aktanten und detaillierte Konkretheit in der Darstellung der öffentlichen Räume gekennzeichnet: ⁷ Я слышу грохот ломовой телеги, ⁸ и стук приклада о каблук при смене караула. ⁹ Я слышу разговор двух плотников. ¹² Я слышу на Неве трещит моторка. - ²⁹ Ужель не слышите волнения, ³⁰ громов могучий близкий бой, ³¹ домов от страха столкновения, usw. Das Konzept eines Gegensatzes zwischen der Statik der Figuren (auf der Bühne) und der Bewegtheit, Aktivität des Umraumes (des off-Stage) stellt ein Charakteristikum des Theaters im 20. Jahrhundert dar, besonders des Theaters des Absurden. ¹⁰

Die Funktion der Beziehungen und Verbindungen zwischen den Figuren, dem Bühnenraum und dem Geschehen darauf, sowie dem off-Stage und seinem Geschehen sind überaus komplex und vieldeutig und im Stück von zentraler Bedeutung. Ihre mögliche Deutung wird in der Interpretation versucht.

5. Die Lokalisierungstechniken in *Architekt* sind vorwiegend sprachlicher Art, was verschieden zu erklären ist: literatur-ziologisch war sicher die Einsicht in fehlende Inszenierungsmöglichkeiten ausschlaggebend dafür, genremäßig der Hörspiel-Charakter des kurzen Stücks, darüber hinaus das Thema der sprachlichen zwischenmenschlichen Kommunikation etc. Dramaturgisch verwendet Charms das Verfahren des "gesprochenen" Raumes, der "Wortkulisse". Er läßt in der Figurenrede einen allgemeinbekannten "objektiven" Raum (Peterburg - Leningrad) entstehen, dreifach figurespezifisch semantisiert, bedingt durch Charakter, Ideologie, thematische Komplexe, Gestimmtheit etc. der Aktanten (siehe die Interpretation).

Was die außersprachlichen Lokalisierungstechniken betrifft, wurde bereits auf die Neutralität der Bühne und im Gegensatz dazu auf die Stillisierung und Konkretisierung des off-Stage in teichoskopischer Figuresicht hingewiesen. Durch den Hörspiel-Charakter des Stücks und das dadurch praktisch inexistenten Bühnenbild besitzen außersprachliche Lokalisierungstechniken in *Architekt* nur geringe Bedeutung.

6. Zur Konkretisierung des Raumes durch Aktionen und Aktivitäten der Figuren.

Das Geschehen auf der Bühne ist, wie gesagt, bewegungsarm, statisch. Kablukovs Auftritt ließe sich als Kommen im Laufschrift aus dem off-Stage auf die Bühne realisieren. Er kann sich bei Spielbeginn jedoch bereits auf der Bühne befinden, und sein Gehetztsein und offenes Kommen von einem Kampfplatz, aus einem Kampfgeschehen, sowie seine dringende Bitte an Marija um Einlaß in ihr Haus können verbal-intonatorisch motiviert und realisiert werden.

Die Gegenüberstellung auf der Bühne von Kablukov einerseits und Marija mit dem Architektorkann auch aus dem off-Stage hergeleitet werden: Kablukov kommt von der Seite des "öffentlichen" Lebens, von der Seite der Straße und des revoltierenden (?) Volkes (Vers 29-35), aus einem Raum mit konkret-räumlichen Konturen, der zahlreiche historische, politische, soziale, literarische Allusionen anbietet (siehe Interpretation). Im Gegensatz dazu befinden Marija und der Architektorsich statisch auf der "anderen" Seite, die privat, menschenlos, räumlich von der Ebene des Volkes "abgehoben" ist (*37* *Мое ли дело конь и меч?* *40* *Ведь я невеста*). Auf der Bühne, in der Mitte zwischen Kablukov und dem Architektork, steht in der Konfiguration, im Sujetverlauf und in bezug auf die Sichtweise des off-Stage Marija. Ihre Repliken konkretisieren ein Bild des off-Stage, das sowohl Kablukov und dem Volk angehört, wie auch der Welt des Architektork: *7* *Я слышу грохот лямовой телеги,* *9* *Я слышу разговор двух плотников.* *13* *Я слышу ветром хлопают о стену криша.* *24* *Я не могу сама решиться.* *25* *Мой повелитель - архитектор.*

Das Geschehen auf der Bühne und off-stage ist auf eine unmittelbare fiktionale Gegenwart bezogen, mit nur wenigen rückblickenden (*4* *Я восемь лет не слышала ни звука.* *15* *Я восемь лет жила не слыша*) oder ankündigenden Repliken (Verse 39,47,48,50). Doch verleihen die Repliken der Figuren dem synchronen außerbühnischen und bühnischen Raum eine Konkretetheit historisch und zeitgenössisch überaus aktuellen Charakters, mit sozialen, psychischen, physischen Bezügen und Dimensionen (siehe Interpretation).

Der außerbühnische Raum wird in Marijas und Kablukovs Repliken zudem vor allem mittels Beschreibung von akustischen Eindrücken konkretisiert. Marija: *грохот, стук приклада о каблук, разговор, трещит моторка, хлопают о стену криша, тихий шепот.* Kablukov: *s.den gesamten Inhalt der Verse 29-35. Architektork: стреляет.* Der Schluß-

Monolog des Architektors besteht vorwiegend aus Beschreibungen von optischen Eindrücken: *53 Очищен путь 54 Восходит ясный день*, etc. In dieser Gegensätzlichkeit läßt sich eine weitere Variante des Grundthemas Kommunikation (Kommunikationsstörung) sehen. Der Monolog des Architektors bringt eine visuelle, lautlose, menschenlose Welt-sicht zum Ausdruck. Seine Kommunikationslosigkeit kommt unter anderem auch in seinem Schuß auf Kablukov zum Ausdruck, der anstelle eines Arguments, ohne Vorwarnung und unmotiviert-grausam erfolgt. In dem Bild *64 Флаг в воздухе стреляет*, einer metonymischen Metapher, kommt aggressive Herrschaft zum Ausdruck.

Die Figuren des Stücks sind in ihrer Typizität und fehlenden Individualität explizit und implizit bestimmt durch Paradigmen des ihnen zugehörigen off-stage-Raumes, sie stellen in Typus, Handlung etc. Merkmalbündel dieses Raumes dar. Das off-stage-Raummodell ist als Kulturmodell von dominierender Bedeutung für das Geschehen auf der Bühne, das sich vor seinem Hintergrund als Verdichtung des Außenraumes entfaltet (siehe Interpretation). Bühnen-Außenraum und -Innenraum stellen in ihrer Gegensätzlichkeit durch Konkretheit, Bewegtheit versus abstrakt verallgemeinernde Typisierung (Pfister) eine sich ergänzende räumliche Einheit dar, die in stärkstem Maß durch den nicht-fiktionalen zeitgenössischen kulturellen Außenraum bestimmt ist (siehe Interpretation). Der zeitgenössische kulturelle außerkünstlerische Raum hat darüber hinaus für sämtliche Ebenen von *Architektors* paradigmatische Modellfunktion.

7. Als letzter Punkt des dramatischen Raumes in *Architektors* ist das Requisit zu besprechen. Auch hier gilt wieder die Opposition Bühnenraum - Bühnenaußenraum. Der "Außenraum", in teichoskopischer Sicht der Figuren, ist reich an Requisiten und Wortkulissen. Marija: *ломовая телега, мажорка, суп и пшеничная каша, моторка, стена, криша*. Kablukov: *гром, бой, дом, столкновение, крик, толпа, вой, плач, стон, тихое молелье, краткий выстрел, Нева*. Architektors: *путь, день, дом, владика, гранит, лоб, стена, преграда, ряды окон, буря, воздух, подруга, криша, флаг*. Im Geschehen auf der Bühne ist dagegen nur ein "klassisches" Requisit bedeutsam und in Aktion, eine Pistole (?). Das entspricht einerseits der neutralen Bühnenkonzeption, das Requisit wird hier jedoch zum zentralen Handlungsobjekt und zum Instrument der Intrige und der Peripetie in einem darüber hinaus handlungslosen Bühnengeschehen. Die im off-Stage genannten Requisiten, die die von Kablukov und Marija namhaft gemachten off-stage-Figuren handhaben

oder nennen, und solche, die als andere Elemente des Bühnenbildes und der Wortkulisse fungieren, sind wiederum im Sinne der Einheitlichkeit von Bühnenraum und off-Stage dadurch gekennzeichnet, daß sie der Typisierung von Bühnenraum, Charakteren und Handlungsmotiven dienen und den zugehörigen Kontext zur Situationsherstellung liefern (Pfister) (siehe Interpretation).

Die Requisiten und Gegenstände off-stage sind durch zunehmende Redundanz ihrer Bedeutung gekennzeichnet, als Folge der Menge der gleichartigen Gegenstände, die genannt werden (siehe oben), woraus auch eine zunehmende Redundanz der vermittelten Information resultiert. Sie sind weiters gekennzeichnet durch Trivialität, sollen jedoch zugleich als Zeichen mit komplexer Bedeutung fungieren, woraus zum Teil Komik resultiert.

Hinsichtlich der zeitlichen Kohärenzbildung durch die Objekte und Requisiten off-stage ist zu sagen, daß sie in polysemantischer Funktion sowohl auf die unmittelbare außerfiktionale Realität verweisen, wie auch auf einen außerfiktionalen Vergangenheitskontext, sie besitzen zudem einen stark futurischen Bezug, der allerdings nicht auf das Geschehen im Stück gerichtet ist, sondern auf das nicht-fiktionale Geschehen verweist (Pfister).

A N M E R K U N G E N

1. Даниил ХАРМС, *Собрание произведений*, Bd.3, Bremen 1980, 57-59.
2. Даниил ХАРМС, *Избранное*, Würzburg 1974.
3. Die vorliegende Arbeit enthält den ersten Teil einer umfangreicheren Untersuchung zur Charms' *Architektor*. Kapitel 2 beinhaltet eine Darstellung der Figuren-Räume des Stückes aufgrund einer Analyse des Redeverhaltens von Marija, Kablukov und dem Architektor. Kapitel 3 gibt eine Interpretation des Gedichts.
4. Elisabeth MARKSTEIN, *Дом и Котлован, или мнимая реализация утопии*, Россия/ Russia 4 (1980), 245-270.
5. Э.Г.МИНЦ, *Структура "художественного пространства" в лирике Блока*, Труды по русской и славянской филологии XV (Tartu 1970), 203.
6. Э.Г.МИНЦ, *а.а.О.*, 262.
7. Э.Г.МИНЦ, *а.а.О.*, 204.
8. Manfred PFISTER, *Das Drama*, München 1974.
9. Schon jetzt werden in der Raummodellierung von Charms' Gedicht Parallelen zur vertikalen Dreiteilung des Raumes in A.Bloks Dichtung, besonders der Spätzeit, sichtbar. Sie МИНЦ, *а.а.О.*
10. Manfred PFISTER, *а.а.О.*, 348.

Christa HANSEN-LÖVE (Wien)

VARIATIONEN ZU VÍTĚZSLAV NEZVALS GEDICHT "SMUTEČNÍ HRANA ZA OTOKARA BŘEZINU"

Smuteční hrana za Otokara Březinu

Vítězslav Nezval

Když ziráci v smrti duch svůj uzamčený kruh
jímž chrání věčný bůh svou modrou katedrálu
jde v tůpytu zlých mych stín takve plně stuh
vstříc spánku bez předtuch jak svatě lízni Grálu

Kněz klečí v modlitbách a jak by chřestil hrách
při dlouhých nešporách za růžencové hrany
ho jímá dlouhý strach a líbá zbožné prach —
Kráľ leží na mářách u dveří do dvorany

Je bez nástupce Král jak by se průvod bral
a beze slova škal pod tíhou kruté rány
mělce jak svatý Grál se světlem rozehrál
a hrana duní dál na všechny čtyři strany

Je opuštěný trůn v smutečném smyku strun
kráľové bez korun se rozpadají v prachu
a světlo sedmi lun jež hlídá texty run
se třítí nad portáli a uhasíná v strachu

Je bez nástupce Král jak by se posel bral
a těšce vřívotal stín koně smrti kluše
v korunovační síl a jak by z hrobu vstal
se vznášl svatý Grál z hvězd básníkovy duše

(ReD, Jg. II, No. 8, 1929, S. 253)

Am 25.3.1929 starb in der kleinen südmährischen Stadt Jaroměřice nad Rokytnou der tschechische Symbolist Otokar Březina. An seinem Begräbnis nahm auch der aus dieser Gegend gebürtige, damals knapp neunundzwanzigjährige Avantgardedichter Vítězslav Nezval teil. Einen Monat später veröffentlichte er in der von Karel Teige redigierten Zeitschrift *ReD*¹ eine prunkvolle Nenie, die er angeblich unter dem Eindruck der Todesnachricht niedergeschrieben hatte, wie er in der Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte seiner Werke *Předmluva k dosavadnímu dílu* (1937) behauptet. "Das Gedicht entstand aus der fixen Vorstellung des Sarges mit dem toten Dichter, der in der traurigen Kammer einer Provinzstadt untergebracht war, die sich in meiner Heimatgegend

befindet, und deren große Sterne, gezeichnet von den Blicken des kosmischen Dichters, mir immer andere Sterne zu sein schienen, als es jene über Prag sind. Diese Vorstellung, die spontan geboren wurde, als ich spät abends auf der Straße von Kobylis nach Troja dahinschritt, an dem Tag, als ich vom Tod des Dichters erfuhr, nahm die lautliche Gestalt eines nächtlichen Totengeläuts an und wurde so unverzüglich festgehalten."²

Im Rahmen der konstruktivistischen Avantgarderevue, deren - sonst auf "Kulturimport" spezialisierte - Redaktion durch den Abdruck offenbar ihrerseits eine Verbeugung vor einem der größten, damals jedoch noch in breiteren Kreisen unbekanntem tschechischen Dichter machte, wirkt das in Alexandrinern geschriebene, feierliche und deutliche Assoziationen zum dichterischen Stil K.H.Máchas, K.Hlaváčeks und O.Březinas wachrufende Gedicht noch fremdartiger, als es ohnehin schon ist. Tritt es doch ganz aus dem sonstigen poetischen Code der Poetisten heraus und ist - wenn man von der Verwandtschaft zum 1927 entstandenen, "vom Bau her als eine strenge Sonate"³ konzipierten Poem *Edison* absieht - durch die Dominanz akustischer Effekte auch ein "Kuckucks-ei" in Nezvals eigenem Werkcorpus.

Von der Literaturkritik wurde es mit Schweigen übergangen. Ob diese auffällige Verfahren des Symbolismus brillant einsetzende, ja fast parodierende "Maßanfertigung" einfach übersehen, absichtlich ignoriert wurde oder als eine Hommage an einen Toten für einen Verriß nicht herhalten konnte, bleibt heute im Bereich der Spekulation. Belegbar ist, daß das Gedicht mithilfe, die Öffentlichkeit auf Březina aufmerksam zu machen, und ein Echo im Kreise seiner engsten Anhänger fand. Bereits am 27. März 1929 (d.h. es muß, wenn dieses Datum stimmen sollte, tatsächlich unmittelbar nach dem Tod entstanden sein und sehr rasch kursiert haben) wandte sich der mit der Ausgabe von Březinas Gedichten befaßte Buchdrucker und Bibliophile Josef Portman⁴ aus Litomyšl mit folgender umständlich formulierter Bitte an Nezval, für die Karel Čapek als Fürsprecher bemüht wurde:

"Sehr geehrter Herr, ich erlaube mir, Sie zu bitten, ob Sie mir lebenswürdigerweise gestatten würden, Ihr Gedicht *Smuteš-ní hrana za Otokara Březinu* abzdrukken.

Ich würde es mit der Handpresse in höchstens 20 Exemplaren auf Zanders - handgeschöpft - drucken, je nachdem, wieviele Exemplare Sie selbst benötigen.

Selbstverständlich wären die Drucke unverkäuflich. Den mir

verbleibenden Rest würde ich den Verehrern des entschlafenen Dichters aus meinem Freundeskreis zum Andenken widmen.

Der Verstorbene hatte mir auch die Erlaubnis gegeben, seine Gedichte und Essays zu drucken - vielleicht haben Sie in den *Rozpravy Aventina* die Bibliographie der Werke Otokar Březinas gelesen -, sein Tod hat es mir aber unter Umständen unmöglich gemacht, seine Werke seinem Wunsch gemäß in einer neuen Ausgabe abzdrukken. Und daher würde ich aus Pietät zu dem verstorbenen Dichter gerne wenigstens Ihr Gedicht drucken, das sicherlich vielen seiner Anhänger eine Freude machen würde. Wenn Sie einige Exemplare unterschreiben, wäre die Freude meiner Freunde und aller jener, die den Druck erhalten, umso größer.

Ich danke Ihnen im voraus und grüße Sie ehrerbietig
Ihr ergebener Josef Portman."⁵

So erschien das Gedicht 1929 bei Portman in sechzehn nummerierten bibliophilen Drucken,⁶ bevor es Nezval 1930 in seinen Gedichtband *Báseň noci* einreichte, in welchem seine großen, zwischen 1922 und 1929 entstandenen Poeme wie *Podivuhodný kouzelník*, *Akrobat* und *Edison*, um die bedeutendsten zu nennen, zusammengefaßt sind. Entgegen der chronologischen Reihung des Bandes, der als ganzer dem "Andenken Březinas" gewidmet ist, steht es, mit dem Obertitel *Dedikace* versehen und mit einigen Veränderungen im Text gegenüber der Fassung in *ReD*,⁷ an erster Stelle und ist damit ein demonstratives Bekenntnis zur tschechischen Lyriktradition. Diese Behauptung wird untermauert durch das unmittelbar dahintergereichte, ebenfalls aus dem Jahr 1929 stammende Gedicht *Noci*, eine hymnische Beschwörung der Nacht in romantischer Manier, welches sowohl Motive aus dem "Trauergeläut" aufnimmt, als auch den Eindruck einer direkten Variation von Březinas Gedicht *Noci!* aus der Sammlung *Větry od půlů* (1897) erweckt.⁸

Will man die Wirkung von Nezvals Hommage im Kontext des damaligen literarischen Lebens nachempfinden, muß man sich, um es noch einmal zu wiederholen, bewußt sein, daß Březinas Werke nur von einem kleinen Kreis von Eingeweihten gelesen wurden. Der offizielle "Literatur- und Kunstbetrieb" war praktisch in Prag konzentriert, Březina jedoch lebte wie zwei andere "Outsider", der Schriftsteller und Dichter Jakub Deml und der bibliophile Verleger Josef Florian⁹ zurückgezogen in Südmähren (von 1888 bis 1901 in Nová Říše und dann bis zu seinem Tod in Jaroměřice) und widmete sich seinen Meditationen und philosophischen Studien. Daß er 1923 ablehnte, einem Ruf der Brünner Universität zu folgen und eine Professur für Philosophie anzunehmen, legt die Vermutung nahe, daß er seine selbstgewählte Abgeschlossenheit gar nicht

verlassen wollte. Erst nach seinem Tod entwickelte sich ein wahrer "Kult" um seine Person und sein Werk, der sich in einer Flut von Büchern manifestierte. Am spektakulärsten davon waren zweifellos die skandalumwitterten Erinnerungen Jakub Demls *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* aus dem Jahr 1931, in denen dieser Březina geistig verwandte Autor aus intimer Kenntnis auf mehr als 500 Seiten ein so wahrheitsbeflissenes Bild von seinem väterlichen Freund und Lehrer zeichnete, daß er die Aureole des "Erhabenen" und Unfehlbaren fast mutwillig zu zerstören schien. Viele waren übrigens sogar der Meinung, er hätte seine eigenen Ansichten und nicht die von Březina zu Papier gebracht. Daß ein durch seinen Lebensstil und sein Werk verdächtiger "Skandalist" vom Schlage Demls den Dichter und Philosophen von jenem Piedestal herunterholte, auf welches ihn die Öffentlichkeit - gerade erst vor kurzem! - gestellt hatte, kostete ihm seine eigene Reputation und trieb ihn endgültig in die äußere und innere Isolation.¹⁰

Der Lebendigkeit und Authentizität halber möchte ich aber lieber einem Befugteren die Aufgabe überlassen, die damaligen Umstände zu schildern, nämlich Bedřich Fučík,¹¹ welcher in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre das Haupt jener Gruppe von Autoren und Kritikern war, die geistig und künstlerisch an Březina anknüpften und dem Poetismus kritisch gegenüberstanden. In einem Brief aus dem Jahr 1982 gab er mir auf meine Bitte, mich über etwaige kritische Reaktionen auf das "Totengeläut" unmittelbar nach seiner Veröffentlichung zu informieren, liebenswürdigerweise folgende Darstellung:

"Die Situation: Březina - in den neunziger Jahren von der Kritik abgelehnt und der Lesergemeinde fast ein Unbekannter - verstarb für dreißig Jahre und publizierte bis zu seinem Tod im Jahr 1929 so gut wie nichts Neues mehr. Seine früheren Bücher erschienen zwar in dieser Zeit, aber nur sporadisch und in bibliophilen Verlagen sozusagen. Březina lebte als Mensch und als Dichter zurückgezogen und in einem absoluten Schatten, in dem ihn vor allem nur Wortkünstler kannten, die genau wußten, wer er war. So begann sich eine Art stille Legende zu bilden, welche die "Nation" annahm, weil sie sie als schmeichelhaft empfand. Březinas Bücher aber las sie nicht.

Zum sechzigsten Geburtstag (1928) elektrisierte diese Legende auch die offiziellen Stellen, welche 'ihrem größten Dichter' einen Staatspreis in der ungewöhnlichen Höhe von 100 000 Kronen verliehen, der das nicht lesende Volk angenehm schockierte. Wie aus Justament starb Březina plötzlich nach einer einwöchigen Krankheit ein halbes Jahr später. Ein neuerlicher Schock, der

diesmal 'anständigere' Folgen hatte: Man begann Březina plötzlich zu lesen, zu studieren und zu verstehen. Das dauert bis heute an und verstärkt sich, freilich in 'eingeweihten Kreisen'. Sonst nämlich bleibt der frühere Outsider nur ein Götze.

Auch Nezvals 'Totengeläut' gehört zu diesem Schock, der zu einer Renaissance des Dichters führte. Nezval war der Esoterismus Březinas in gedanklicher Hinsicht fremd, aber er nahm ihn auf durch die Vermittlung Demls - in dem Maß Dichter und Künstler, daß er sich seiner Größe bewußt wurde, wenngleich einseitig, in Hinblick auf die formale Seite vor allem. Er schätzte Březina als einen Wortkünstler: verehrte, ja bewunderte ihn: Und etwas von dieser Bewunderung legte er gerade in sein 'Totengeläut' hinein." (Übers. von Ch.H.-L.)

Als angemessenen Ausdruck seiner Verehrung und aus gebührendem Respekt vor dem Ernst des Ereignisses wählte Nezval den dominierenden Verstyp seiner Lieblingssammlung Březinas, der *Tajemné ddky* (1895), den Alexandriner, welcher für dessen gesamtes frühes Schaffen charakteristisch war, danach aber vom freien Vers abgelöst wurde.¹² Die tschechischen Literaturwissenschaftler sehen im Alexandriner einen typischen "Langvers", welchem "als stilistische Qualitäten Ernst, Erhabenheit und Pathos innewohnen" und der "in einer Lyrik mit betonter ästhetischer Funktion" Verwendung findet.¹³ Entsprechend der Norm des klassischen französischen Alexandriners ist er auch im System der tschechischen syllabotonischen Prosodie als zwölf- bzw. dreizehnsilbiger Jambus mit verbindlicher Zäsur (genaugenommen: Diärese) nach der sechsten Silbe zu realisieren und gehört damit zu den am strengsten genormten Metren. Besonders die Zäsur legt dem tschechischen Dichter beträchtliche Einschränkungen bei der Wortwahl auf: Die Probleme, die sich bereits bei der Bildung von Jamben (als einem aufsteigenden und damit dem absteigenden Wortrhythmus des Tschechischen widersprechenden Metrum) ergeben - und zwar vor allem an den Enden der rhythmischen Reihen, treten hier in jedem Vers gleich zweimal auf. Typische stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren finden sich wiederum bei den männlichen Versen. Die einen verwenden der Akzentrealisierung des Schlußiktus wegen vollbedeutende akzentuierte Einsilber, die im tschechischen Wortschatz selten sind, die anderen verzichten auf die volle Realisierung des Schlußiktus und bevorzugen zugunsten einer freieren Wortwahl dreisilbige Wörter (vgl. M.Červenka¹⁴). Diese Probleme haben dem Alexandriner in der tschechischen Lyrik den Ruf eines "schwierig-

gen" und "exklusiven" Versmaßes eingebracht. Er kommt auch - außer als Übersetzungsvers (z.B. bei J.Vrchlický und K.Čapek) - sowohl im 19. als auch im 20. Jahrhundert selten vor, am ausgeprägtesten bei K.H.Mácha, O.Březina und J.Orten. Andererseits schaffen die oben angedeuteten "Sprachwidrigkeiten" jene für Jambus und Alexandriner typische Semantik, die sie einer besonderen ästhetischen Stilisierung befähigen: Die Dynamik und Bewegtheit, die Roman Jakobson mit Berufung auf entsprechende Äußerungen tschechischer Dichter dem Jambus bescheinigt, und die "feierliche Tragik" des Alexandriners, die sich im dritten Gesang von Máchas *Máj* in der Klage über die verlorene Kindheit "zur hymnischen Intonation eines großen Psalms der Vergeblichkeit" erhebt.¹⁵

Während sich andere tschechische Lyriker gewisse Freiheiten bei der Schaffung von Alexandrinern erlaubten, hält sich Nezval im "Trauergeläut" strikt an die vorgeschriebene Norm - die durchgehende Zäsur und den regelmäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Verse. Er spielt nachgerade mit dieser Norm, indem er vor allem den durch die Zäsur erzeugten symmetrischen Grundriß des Verses durch eine auffällige Setzung der Reime übertrieben betont. Die Zäsur wurde von Březina selbst nur in ganz wenigen Gedichten der *Tajemné dítky* respektiert, wahrscheinlich (wie O. Fischer in seiner Studie über Březinas Reim vermutet), um den leicht entstehenden Eindruck "poetischer Pedanterie" und von "Einförmigkeit" zu vermeiden.¹⁶ Was anderen Dichtern als allzu beengendes "Korsett" erscheinen mußte, wußte Nezval nicht nur mit Leben zu erfüllen, sondern es bot ihm eine ideale Basis, in Rhythmus, Euphonie und mit syntaktischen Mitteln das im Titel vorgegebene Hauptthema, das Totengeläut, akustisch zu suggerieren. Dominierendes Stilprinzip des Gedichts ist die Musikalität.

Eine metrisch-rhythmische Analyse beweist, daß Nezval keine durchgängige "ideale" Verwirklichung des jambischen Metrums in den einzelnen Versfüßen anstrebte, sondern den Rhythmus innerhalb der Verse so abwechslungsreich als möglich gestaltete, trotzdem aber zwei Grundvarianten von Halbversen wie - eine vorgegebene Formel variierende - musikalische Einheiten bewußt kontrastiert, wobei er die in allen Strophen durch die Binnenreime hervorgehobene Zäsur als eine das ganze Gedicht teilende starre

Mittelachse benützt. Der unabhängig vom eigentlichen Gedichtinhalt entstehende autonome melodische Eindruck wird verstärkt durch das Fehlen der Interpunktion, wodurch auch jene - von Nezval durch Großschreibung markierten - Wörter, mit denen der tote Dichter heroisiert wird und die etwas von der Erhabenheit seiner Gedichte ausstrahlen sollen, noch stärker aus dem Kontext hervorstechen (*Věčný Bůh, Modrá Katedrála, Král, Grál*).

Nezval verwendet im "Trauergeläut" praktisch alle Lizenzen, mit denen seit Mácha in der tschechischen Lyrik jambische Verse gebildet wurden, bleibt jedoch einem Grundsatz seines gesamten Schaffens treu und behält immer die normale Wortfolge bei.¹⁷ Er vermeidet Inversionen, zeigt also auch in dieser Hinsicht nicht die Absicht, gewaltsam eine Übereinstimmung zwischen der Verteilung der Wortakzente und dem metrischen Schema zu erreichen. Ohne daß sich Nezval auf eine der beiden Hauptvarianten des Jambus, den die aufsteigende Bewegung am Versende betonenden sogenannten "romantischen" oder den durch nachfolgenden Trochäen vorausgestellten "Auftakt" den Versbeginn auffällig aufsteigend gestaltenden sogenannten "realistischen" Jambus (Protagonisten K.H.Mácha und J.S. Machar)¹⁸ festgelegt hätte, tendiert er deutlich dazu, die Versbewegung am Ende der rhythmischen Reihen kulminieren zu lassen: Von 30 männlichen Halbversen enden 22 oxytonisch, d.h. mit einem vollbedeutenden, den Wortakzent tragenden einsilbigen Wort. Dieses, den normalen Sprechrhythmus verfremdende Verfahren, welches von Mácha erstmals und am ausgeprägtesten verwendet und von Březina - abgeschwächt - wieder eingesetzt wurde, ist in so konzentriertem Auftreten für Nezvals Personalstil, den in anderen seiner Werke vorkommenden Alexandriner eingeschlossen, eher untypisch, weil er immer die maximale Annäherung an die gesprochene Sprache gesucht hat.¹⁹ Zusammen mit dem Binnenreim (der in den restlichen 8 männlichen Halbversen ja auch die mangelnde Akzentrealisierung der Schlußsilben in den dreisilbigen bzw. mit Präposition verbundenen zweisilbigen Wörtern an den Enden der rhythmischen Reihen "wettmacht") dient es ihm hier dazu, seine Vorstellung des Totengeläuts akustisch umzusetzen, wobei die weich ausklingenden Klauseln das Echo der Glocke bilden.

In der rhythmischen Struktur des Gedichts lassen sich, ohne näher auf das gesamte rhythmische Repertoire aller Halbverse einzugehen, zwei Typen von Halbversen unterscheiden, die - wie bereits angedeutet wurde - gleichsam gegeneinander "ausgespielt" werden: 1) Der Halbvers beginnt mit einem von Trochäen gefolgt "Auftakt", also mit einem akzentlosen einsilbigen Wort (welches jedoch im Gegensatz zum dichterischen Usus der Parnassisten der Lumírschule im gesamten syntaktischen Zusammenhang des Verses fest eingegliedert ist).²⁰ 2) Der Halbvers beginnt, wie es für den "romantischen" Jambus charakteristisch, aber auch bei Březina durchaus üblich war, mit einem Daktylus.²¹ (Die oxytonische Endung ist nicht auf eine der beiden Varianten beschränkt.) Die weniger "exklusiv" wirkenden und sozusagen "normgerechteren" Halbverse, die mit Auftakt beginnen, scheinen den Hintergrund abzugeben für jene, die von einem Daktylus eingeleitet werden und in welchen die Abweichung von der metrischen Norm auch dem Inhalt besonderes Gewicht verleiht. Das wird besonders deutlich in den letzten drei Strophen, wo Nezval mit Hilfe dieses rhythmischen Gegensatzes eine besondere Konfrontation inhaltlicher Natur herbeiführt: In der pathetischen, refrainartigen Wiederholung des den toten Dichter als "König" apostrophierenden Ausrufs "Je bez nástupce Král" in der 3. und 5. Strophe, leicht variiert in der 4. als "Je opuštěný trůn", konzentriert er die Interpretation der in den daktylisch beginnenden Versen besonders hervorgehobenen optischen Einblendungen des Begräbniszeremonials ("stín rakve plné stuh", "kněz klečí v modlitbách", "král leží na márách", "stín koně smrti kluše") und damit die Bedeutung des gesamten Vorfalles in überpersönlichem Zusammenhang: Der Dichterthron ist verwaist, die tschechische Dichtung hat ihren besten Repräsentanten verloren. Dieser emphatische Klageruf mündet in den beiden letzten Versen des Gedichts allerdings im hoffnungsvollen Bild des heiligen Grals, der sich aus den Sternen der Seele des Dichters erhebt und als ein Symbol für den Morgen, gleichzeitig aber auch für den ganzen Kosmos und die ewige Kunst die Unsterblichkeit des Dichters und seines künstlerischen Vermächtnisses bekräftigt.

Abgerundet werden diese rhythmischen - und auch semantisch eingesetzten - Kontraste aber erst durch die Reime. Sowohl ihre

Verteilung als auch die Wahl der Reimwörter ist der Tendenz, die musikalische Wirkung des Gedichts zu erhöhen, unterworfen. Wie sein dritter Lieblingsdichter neben Mácha und Březina, der Symbolist und Dekadente Karel Hlaváček, in dem er den ersten sah, der "nach Mácha der tschechischen dichterischen Sprache...absolute Musikalität zu geben verstand",²² verwendet auch Nezval in den Reimen nur bestimmte Vokale und zwar das *a* und das *u* aus dem Titel "smrteční hrana". Durch diese Einschränkung, durch welche einerseits das Gedicht auf einen "einheitlichen Vokalton eingestimmt wird", und die es andererseits dem Dichter möglich macht, die einzelnen Strophen so zu nuancieren, daß jede innerhalb dieses Grundtons ihren charakteristischen Klang erhält (vgl. Vojtěch Jiráts Arbeit über die Reime Hlaváček's)²³ wird ein dichtes Netz akustischer Übereinstimmungen geschaffen, das sehr suggestiv wirkt. Die Polyphonie der Gesamtkomposition jedoch, in der sowohl das Glockengeläut, der dumpfe Ton des Trauermarsches als auch die Wehklagen verschmelzen, beruht auf komplizierteren Zusammenhängen, die durch eine Zeichnung wahrscheinlich besser zu erkennen sind als durch die bloße verbale Beschreibung (siehe Schema am Ende).

Die scheinbare Beschränkung des Reimrepertoires des akustischen Effekts wegen - also die Bevorzugung bestimmter Reimtypen wie reicher Reime, grammatischer Reime, von solchen, in denen die Wortstämme miteinander reimen,²⁴ sowie von einer Art von "Echoreimen" (bei denen zwar nicht ein ganzes Wort, aber ein Teil davon in einem anderen wiederholt wird)²⁵ - entpuppt sich bei näherer Betrachtung als genau kalkuliertes und raffiniert angelegtes Netz von Gegensätzen in immer anderen, überraschenden Konstellationen - sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung. So stehen die gekreuzten Endreime in jeder Strophe in derselben Beziehung zum ebenfalls jeweils in allen Strophen von der Plazierung her gleichbleibenden System der (durchwegs männlichen) Binnenreime (mit einer - kompositorisch wichtigen, signifikanten Abweichung im vierten Vers der IV. Strophe, s. u.). Es reimen also immer die Enden der Halbverse vor der Zäsur zu den Enden der ungeraden Verse.²⁶ Die reichen Reime der weiblichen Verse imitieren, wie schon einmal bemerkt, das "Echo" der Glocke, eine analoge Funktion haben ihrerseits die Serien von - wenngleich nicht "perfekten" - "Echoreimen" im Binnenreim-

system jeder Strophe.

Der Reim hat aber im "Trauergeläut" nicht nur eine musikalische Funktion, sondern ist durch die von ihm erzeugte Gliederung der Strophen auch ein Faktor der Komposition. Die wechselnde Häufigkeit bzw. unterschiedliche Plazierung der Vokale *a* und *u* in ik-tischer Position in den Reimwörtern der einzelnen Strophen ergibt einen deutlichen Zusammenhang zwischen der II. und III. (*a* in allen Reimwörtern) und der I. und IV. (dort nur *u* in den männlichen, *a* in in den weiblichen Reimen), während die V., die Schlußstrophe zu beiden in Beziehung gesetzt ist: Durch die Dominanz des *a* in allen männlichen Reimen zur II. und III., die Präsenz von *u* in den weiblichen zur I. und IV. mit ihrem Verteilungsschema der Vokale. Die Zusammengehörigkeit der II. und III. Strophe wird übrigens durch die miteinander reimenden weiblichen Versenden (*hrany-dvorany-rany-strany*) zusätzlich gefestigt.

Diese Gliederung nach den Vokalen wird allerdings kompliziert durch ihre wechselnde Verbindung mit einer ebenfalls begrenzten Palette von Konsonanten (*h, ch, l, n, š*): In den männlichen Reimen der II. Strophe steht *a* in Verbindung mit *ch* (*aoh*), in der III. mit *l* (*al*), alle weiblichen Reime sind mit *n* gebildet (*any*). Die restlichen Strophen sind mehr variiert. In der I. sind die männlichen Reime auf *u* mit *h/ch*, die weiblichen mit *l* kombiniert (*uh/uch x alu*), in der V. stehen die männlichen Reime mit *al* den weiblichen mit *uše* gegenüber. Dort wird also das *al*-Muster der III. Strophe, welches bereits in den weiblichen Reimen der I. vorweggenommen wurde, noch einmal wiederholt, konfrontiert allerdings mit einer bisher noch nicht vorgekommenen Lautkombination - mit *uše*. In der vorletzten Strophe sind wie in der I. alle männlichen Reime mit *u*, die weiblichen mit *a* gebildet (*un x achu*), d.h. das *ach*-Muster der II. (und - ohne Rücksicht auf die Vokale - das *ch*-Muster der I. und II.) Strophe klingt hier (entsprechend der fortgeschrittenen Schilderung der Trauerzeremonie) in den weiblichen Reimen (verstummenden Wehklagen vergleichbar) aus, während das *n* (erstmal mit *u*, ansonsten in den weiblichen Reimen von II. und III. Strophe mit *a*) einen neuen Ton in den "marche funèbre" hineinbringt. Allerdings entzieht sich in dieser, der IV. Strophe der "Zäsurreim" des vierten Verses (*por-tal*) seinem Binnenreimsystem und verbindet sich mit dem der Endstrophe, in dem die durch ihren Gleichklang so wichtigen Wörter *Krdl*

und *Grál* noch einmal wiederholt werden. Die männlichen Reime der letzten Strophe erhalten dadurch als einzige im ganzen Gedicht ein Wort außerhalb ihrer Stropheneinheit, für welches sie (neben *vrá- voraž* in der vorletzten Verszeile) ein "Echo" bilden.

Ebenso auffällig wie diese Gedichtgliederung, die sich wie ein Kreis schließt oder wie eine Rahmenkonstruktion wirkt, ist der durch syntaktische Parallelismen bzw. Wiederholungen hergestellte Schnitt zwischen dem Komplex der I. und II. und dem der III., IV. und V. Strophe. Die syntaktischen Parallelismen des ersten Abschnitts sind zwar auf die II. Strophe beschränkt ("*Kněz klečí v modlitbách*", II/1 und "*Král leží na márách*", II/4), aber durch die Gleichheit des Anfangslauts (bei "*kněz klečí*" sogar eine Alliteration) stehen sie in Beziehung zu einigen Wörtern der I. Strophe (*když*, *kruh*, *Ka- tedrálu*, *Grálu*) in wichtigen Verspositionen und mit größerer Bedeutung für die stilistische Färbung. Die III., IV. und V. Strophe dagegen verbindet der Refrain "*Je bez nástupce Král*" (III/1 und V/1) mit seiner Abwandlung "*Je opuštěný trůn*" (IV/1). Selbst diese Gliederung wird aber durchkreuzt und zwar durch syntaktische Parallelismen nach der Zäsur: "*a jak by chřestil hrách*" (II/1), "*jak by se prů- voď bral*" (III/1), "*jak by se posel bral*" (V/1) und "*kde jak by du- hou hrál*" (V/3).

Die formale Analyse des Gedichts ist mit meinen bisherigen Aus- führungen gewiß nicht erschöpft. Eine Untersuchung der gesamten Lautstruktur würde beispielsweise sicher den Nachweis erbringen, daß die akustische Struktur bis in Details organisiert ist. Es ließen sich auch bestimmt noch weitere Parallelen zu Mácha, Hlavá- ček und Březina finden, vor allem in Hinblick auf die Reimtechnik und nicht nur in so evidenten Fällen, wie ihn das von Nezval in seinen Schriften immer wieder zitierte Gedicht *Hrdl kdosi na ho- boj* von Hlaváček darstellt, in dem das Wort *hrdl* in Verbindung mit *král* die Reimstruktur bestimmend beherrscht.²⁷

Mir ging es aber weder darum, den "inneren Mechanismus" des Gedichts um seiner selbst willen in allen Einzelheiten zu enthül- len, noch darum, detailliert aufzuzählen, was Nezval möglicher- weise "kopiert" hat, sondern um den Versuch aufzuzeigen, wie er das im Titel vorgegebene Thema optisch und akustisch - beides verknüpfend - realisiert hat und wie es ihm gelungen ist, den In-

halt sowohl mit den dichterischen Bildern - narrativ - als auch durch die - somit selbst "sinnhaft" werdende - Form, in der eine Anzahl von Anspielungen auf die romantische und symbolistische Lyriktradition mitklingen, auszudrücken. Die stilistischen Analogien zu Mácha, Hlaváček und Březina sind demnach keine direkten Zitate, die es zu belegen gäbe, sondern die Semantik verdichtende Reminiszenzen, aus denen gleichzeitig zu erkennen ist, was den Formkünstler Nezval aus der Tradition der heimischen Dichtung faszinierte und welche poetischen Verfahren er bei allen Innovationen verinnerlicht hat.

Paradoxerweise lieferte er außerdem mit diesem in einem der striktest genormten Versmaße geschriebenen Gedicht ein glanzvolles Beweisstück für seine eigene - eigentlich antinormative - Poetik, die für alle Poetisten zumindest in der Blütezeit der Bewegung Gültigkeit hatte. Obwohl er sich von dem Grundsatz der Symbolisten "de la musique avant toute chose" lenken ließ, exemplifizierte er jene poetistische Grundregel, die den Reim zum grundlegenden, bedeutungsschaffenden Bauprinzip des Gedichts erhebt.²⁸ Was aber in einem Nonsensgedicht wie in den Vierzeilern seines Alphabetgedichts *Abeceda* (1923) zu Überraschenden und verrückten Verfremdungseffekten führte (vgl. seine überzeugende Demonstration dieser Technik in den *Moderní básnické směry*)²⁹ entwertet die besprochene Neie zumindest in den Augen jener Leser, für die ein perfektes formales Ergebnis und technische Bravour nicht die einzige Funktion des Gedichts sind. An ihren Reaktionen zeigt sich, daß die Verwendung einer bestimmten Form offensichtlich immer auch an einen bestimmten Inhalt gebunden ist oder wenigstens damit assoziiert wird, im Fall des Alexandriners, wie ihn Nezval hier einsetzt., an mystisch-religiöse Inhalte. Bei ihm gelangen zwar dank der Reime semantisch wichtige Wörter wie *Krdl* und *Grdl* in signifikante Positionen des Gedichts, vermögen ihm jedoch höchstens einen mystisch-religiösen Anstrich und rhetorisches Pathos zu verleihen, genauso wie einige seiner Bilder, die die nächtliche Szenerie einfangen, nur "Surrogate" von Symbolen sind.³⁰ Überdies werden die religiösen Attribute in Reimen wie *duch-Báh-much* oder *v mod-líbbáoh-na máráoh-hráoh* wenn schon nicht entwertet, so doch fast karikiert. So wie in diesem Gedicht die Poetik des Poetismus und

jene des Symbolismus zusammentreffen, prallen auch symbolistischer Ernst und poetistische Verspieltheit aufeinander. So gekonnt es Nezval verstanden hat, technisch den Stil der Symbolisten nachzuvollziehen, die ideelle und seelische Tiefe ihrer Dichtungen erreicht er nicht.

Diese "Profanierung" des Inhalts steht auch im Kern der Kritik Bedřich Fučíks, mit der sein Brief, den ich weiter oben begonnen habe zu zitieren, abschließt und mit welchem ich meine Überlegungen enden lassen will. Schließlich erhält damit Nezvals Gedicht nach mehr als fünfzig Jahren endlich die ihm doch zustehende Rezension und noch dazu aus der Feder eines Zeitgenossen, der ihm die gebührende Bewunderung seiner Fähigkeiten als Dichter nie verweigert, jedoch bereits im Jahr 1929 die von den Poetisten zum Programm erhobene Formel der "technischen Perfektion" als Hauptprinzip der Dichtung in Frage gestellt hat.³¹ Darüber hinaus manifestiert sich in der Kritik Bedřich Fučíks jene dem Denken der Avantgarde diametral entgegengesetzte Einstellung zum dichterischen Wort und zur Funktion der Dichtung, die in den dreißiger Jahren zur endgültigen Spaltung der tschechischen Lyrik in den Surrealismus und die sogen. spiritualistische Poesie geführt hat. Während die einen mit Nezval an der Spitze das Prinzip der assoziativen Metaphorik verabsolutierten, um dadurch ihr extrovertiertes Wirklichkeitserlebnis auszudrücken, versuchten die anderen (F.Halas, V.Holan, J.Zahradníček) eine "geistige Realität" aufzudecken und auf Grund eines sehr diffizilen Zugangs zum dichterischen Wort die Wirklichkeit in ihrer oft widerspruchsvollen und schmerzhaften Ganzheit zu erfassen.³²

"... so kam es, daß Nezval Březina annahm und in ihm f o r t - s e t z t e , aber nur im Außerlichen, im Reim, im Rhythmus und in der Kompliziertheit des Ausdrucks, die - leider - in Virtuosität und in verbaler Akrobatik mündete. Er tendierte dazu von Anfang an und perfektionierte sie besonders im *Edison* und im *Akrobat*, im 'Totengeläut' konzentrierte er sie in fünf brillanten Strophen. Beachten Sie zum Beispiel diesen männlichen Reim, sechsmal in jeder Strophe wiederholt und meisterhaft kontrapunktiert durch einen einzigen, unheimlich bewußt als Nachhall verwendeten weiblichen Reim, wie das Echo des traurigen Präludierens der ganzen Strophe. Beachten Sie diesen Klangreichtum, diese Wiederholung von *r, d, ou, u* - von Lauten, die nicht nur im Tschechischen dunkel sind und Düsterei, Feierlichkeit und Tragik wachrufen - so wie in den Anfangsversen des 'Faust' oder im wunderschönen 'Meer' von Heine oder in Poes 'The Raven', den Nezval

übersetzt hat. Dieses ganze onomatopoetische Spiel von Nezvals Gedicht ist das artistisch glänzende Echo des Titelworts *hrana* und präludierend wie eine Orgel, die in Rhythmus und Klang einen 'marche funèbre' spielt! Das ist Nezval, der große Wortvirtuose und ein großer formaler Künstler.

Nur! Alle diese Vorzüge haben als Begleitung schwere Defekte, charakteristische Zeichen Nezvals: Was sind diese 'goldenen Fliegen' und ausgerechnet hier? In welchem Zusammenhang stehen sie, und was ist ein 'Schlaf ohne Vorahnung' usw.? Sie sind alle nur hier wegen des Reims. Des Reims wegen kommt auch im 'Totengeläut' dreimal *Grd!* vor, eine Lautgruppe, die sehr, sehr klingend ist, aber den inneren Zusammenhang kann man nur schwer dechiffrieren. Nur, das Wort ist nicht nur ein Zeichen, es hat seinen innerlichen geistigen Inhalt! Aus dem formalen Bestreben - bei Nezval immer - entstehen auch zu f ä l l i g e und hauptsächlich g e w a l t s a m e assoziative Verbindungen und Verkettungen, die nur um ihrer selbst willen agieren, der eigentliche Kern und die Sendung des Gedichts sind in ihnen n i c h t g e g e n w ä r t i g...

Ja, das 'Trauergeläut' ist... auch meiner Meinung nach ein großes Gedicht, ziehen wir nur die formale, artistische, handwerkliche Seite in Erwägung. A u c h mit dem bloßen Klang kann man die Trauer über etwas, was passiert ist, ausdrücken. F ü r m i c h ist das aber für ein w i r k l i c h g r o ß e s G e d i c h t, das heißt eine Aussage über die Herrlichkeit und das Geheimnis des Lebens ein bißchen zu wenig: Überlegen Sie, wo und womit wird hier über den Geist, das Herz, die Persönlichkeit gesprochen... Dieses 'Totengeläut' läßt sich auf jedem beliebigen anderen Begräbnis herunterorgeln, ganz allgemein. Aber Allgemeinheit ist nicht das Konkrete des Lebens! ..." (Übers. von Ch.H.-L.)

A n m e r k u n g e n

1. "ReD" = Revue Svazu Moderní Kultyry "Devětsil", Monatschrift, 3 Jhge, 1927/28-1929-1931.
2. Zit. aus V.NEZVAL, *Most*, 2.Ausg., Prag 1937, S.35-36 (Übers.H.-L.)
3. V.NEZVAL, "O Edisonovi", Brief an den Verleger Dr.R.Škeřík, abgedruckt in V.NEZVAL, *Dílo XXIV, Manifesty, eseje a kritické projevy a poetismu*, Prag 1967, S.135-138. "Edison je stavbou přísná sonáta a hudebník tu přísnou formu tam najde... Má navíc o hudební architektóniku zásluhou přísných rýmů a pravidelného rytmu, refrénů a tematické práce." Op.cit. S.137
4. Josef PORTMAN (1893-1968) war von Jugend an ein Verehrer O.Březinas und begann seine Laufbahn als Buchdrucker mit dem Druck von Gedichten der Sammlung *Tajemné dílky* im Jahr 1920. Vgl. *Tiskař JOSEF PORTMAN. Soupis jeho díla*, zusammengestellt von Antonín GRIMM, Hsg."Památník národního písemnictví", Prag 1972. Dort scheinen auch alle bibliophilen Drucke auf, die Portman von Březinas Gedichten angefertigt hatte, die 1925 gestattete Březina Portman, eine Auswahl seiner Gedichte als Privatdruck zu edieren. Diese Ausgabe erschien 1925 und 1926 in zwei Bänden mit dem

Titel *Bádnické spíay II, (1901-1906)*.

5. Zit. (in deutscher Übersetzung von Ch.H.-L.) aus *Depeše z konce tišćletí. Korrespondence Vítězslava Nezvala*, hsg. von Marie KRULICHOVÁ, Milena VINAŘOVÁ, Lubomír TOMEK, Prag 1981, S.414. In den Anmerkungen (S.550) ist auch ein kurzer Brief Portmans an Karel Čapek abgedruckt (ebenfalls vom 27.3.1929), in welchem er diesen bittet, den Brief an Nezval weiterzuleiten und ihn dazu zu bewegen, die Druckerlaubnis zu geben. - Die in Portmans Brief erwähnte Werkbibliographie wurde von Josef BRAMBORA zusammengestellt und erschien in den "Rozpravy Aventina" 1928/29, S.56, 70, 80, 92, 103, 113, 124, 151.
6. Vgl. *Tiskař JOSEF PORTMAN*, S.37
7. Zur Stellung der *Bádně noci* innerhalb der Gedichte Nezvals in seiner poetistischen Werkphase vgl. Christa HANSEN-LÖVE, "Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus. Vítězslav Nezval", in: WSA 4, 1979, S.335ff. - Die Fassung des "Trauerge-läuts" in den *Bádně noci* weicht nur geringfügig von der in "ReD" ab: In Vers 1 der I. Strophe steht statt "Když ztrácí v smrti duch.." "Když ztratil..", im 3. Vers der II. Strophe statt "...a líbá zbožně prach" nun "a zbožně líbá prach", in der V. Strophe wird der Halbvers "...a jak by z hrobu vstal" ersetzt durch "...kde jak by duhou hrál". Diese Textveränderungen sind auch bei dem Abdruck in V.NEZVAL, *Moderní bádnické směry*, Prag 1937 beibehalten, dafür fehlt dort die Strophengliederung (s. S.224-225). In der von Nezval selbst redigierten Gesamtausgabe seiner Werke in den fünfzig Jahren, in denen er oft drastische Korrekturen in seinen eigenen Gedichten durchführt, die einer "Selbstzensur" vergleichbar sind, hat er die erste Strophe so umgeschrieben: "Když ztratil v smrti duch svou paměť zrak a sluch / když uzavřel se kruh když dohrál pištec škálu / ční v třípytu zlatých much / stín rakve plné stuh / jak v spánku bez předtuch nad schody u portálu" (vgl. V.NEZVAL, *Dílo II*, Prag 1952, S.9). Obwohl diese Korrektur auch aus formalen Gründen, um den Rhythmus zu präzisieren, geschehen sein kann, fällt doch auf, daß alle religiösen Attribute damit aus dem Gedicht gestrichen wurden. Milan BLAHYNKA jedenfalls hat in seine Ausgabe der *Bádně noci*, Prag 1966, wieder die ursprüngliche Variante aus dem Jahr 1930 aufgenommen. In deutscher Übertragung steht das Gedicht in V.NEZVAL, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt a.M. 1967, S.53.
8. K.H.Mácha, O.Březina, K.Hlaváček (und Jakob Deml) waren die von Nezval am meisten geschätzten tschechischen Lyriker. Vgl. seine *Moderní bádnické směry*.
9. Josef FLORIAN (1873-1941), Übersetzer und Verleger in Stará Říše, einer der bedeutendsten Erneuerer des tschechischen Katholizismus. Dieser Teil der tschechischen Literatur wurde bis heute nicht aufgearbeitet, bzw. von der offiziellen Literaturgeschichtsschreibung links liegen gelassen. Dabei könnte sich ein völlig neues Bild der innerliterarischen Zusammenhänge ergeben, so etwa durch die nur im Manuskript vorliegende Gesamtausgabe der Werke Jakub Demls von

Bedřich FUČÍK und Vladimír BINAR (*Dílo Jakuba Demla*, von den geplanten 14 Bänden sind 10 fertig). Der erste geschlossene Überblick über das imposante Werk Demls stammt ebenfalls von B.FUČÍK und V.BINAR: *Zpráva o uspořádání díla Jakuba Demla*; Manuskript, Prag 1981. - Eine erste Zusammenfassung der Aktivitäten des bibliophilen Verlegers Florian von Andrej STANKOVIČ *Okradli chudého. Příběh Josefa Floriana a jeho díla* wurde 1982 abgeschlossen und liegt ebenfalls nur im Manuskript vor.

10. Jakub DEML (1878-1961) war von 1903 an mit Březina in engem Kontakt, kannte ihn aber schon vorher. Březina wurde zur zentralen Figur seines Lebens und seines Werkes, vgl. V.BINAR, "Jakub Deml. Básník tragičnosti české individuality", in: WSA 4, 1979, v.a. S.246f. und B.FUČÍK, V.BINAR (Hsg.), *Tepna (Sedmý svazek Díla Jakuba Demla)*, Prag 1978 (Manuskript). Demls Erinnerungen enthalten die Ansichten Březinas über die Kunst, die Literatur und ihre Repräsentanten, über die Kirche, die Judenfrage, die Politik usw. und waren oft sehr subjektiv gefärbt. Der Zorn der Öffentlichkeit entlud sich auf Deml. Karel Čapek trat als einziger zu seiner Verteidigung auf: "... "..."Na Otokara Březinu je Jakub Deml svědkem poněkud naivním; ale pokud mohu podle své zkušenosti soudit, není svědkem křivým. Svědectví Demlovo - stejně jako každé jiné - selhává v tom, co na Březinových hovorech bylo nejkrásnější:to, co jsem kdysi srovnal s preludováním varhanka, který na svůj vlastní požitek spřádá hudební motivy a variace v umné a bohaté kontrapunkci; byly to chvíle, kdy se Březina odpoutal od skutečnosti a prostředí a splýval s jakýmsi duchovním absolutnem, kdy snoval nekonečnou filosofickou meditaci na motivy Buddhy a Platona, Krista a Sokrata, staré mystiky a nejnovější fyziky. Avšak tam, kde se Otokar Březina v tématickém vlnění svého hovoru obracel k věcem pozemským a časovým, nechával často ve svém posluchači pocit zklamání a skoro hrůzy. Jakže, je opravdu tak málo víry, tak málo optimismu, tak málo - řekněme to slovo - velkodušného idealismu v tomto velkém a vzletném duchu? Nemá co říci, nemá více veš věřit, nenazírá do nějaké jiné a vyšší budoucnosti? Ve velikých lidských otázkách, ať se jmenují odzbrojení nebo náprava sociálních křivd, světový mír a spolupráce, sblížení národů a ras, království boží na zemi, v těch velikých průhledech a nadějích do lepšího příští nebýval Březina jenom skeptikem, ale spíše malodušným a provinciálním skeptikem. Jaksi se octl mimo ty velké duchovní proudy, které přese vše vanou dnešním nevysokoupeným světem; Březina nemíval k nim o mnoho co více říci než nedůvěřivé kritické glosy a invectivy namířené spíše proti osobám než ideám. A právě tak mluvily v jaroměřického askety divné a malicherné hořkosti, jeho antisemitismus a omezený nacionalismus, jeho politické sotisy stranné informovaného čtenáře novin, jeho osobní zaujatosti a nedostatek lidského vztahu... - Soudnější a taktnější přítel Březinův by byl lépe než Jakub Deml rozlišil, co z projevu jaroměřického 'starého z hory' náleží básníkovi a co náleží jeho malému prostředí; Deml nám zkreslil Otokara Březinu ne tím, že by k jeho slovům něco neprávem přidal, nýbrž tím, že nedovedl třídit. Je škoda, že Jakub Deml, jeden z Březinových nejbližších, mu neprokázal lepší službu; ale není v zájmu hi-

storické ani mravní pravdy, aby legenda o jaroměřickém světci byla vykupována těžkou křivdou na jeho nekritickém svědkovi." (Artikel in den "Lidové noviny" am 2.2.1931, zit. aus B.FUČÍK, V.BINAR, *Tepna*, S.491-493)

11. Zu Bedřich Fučík vgl. Ch.HANSEN-LÖVE, "Bedřich Fučík zum 80. Geburtstag", in: WSA 4, 1979, S.309-312 und *Slovník českých spisovatelů*, Toronto 1982. B.Fučík wurde in den stalinistischen Schriftstellerprozessen zusammen mit anderen bedeutenden tschechischen Autoren verurteilt und von 1951-1960 eingesperrt. Nach seiner Rehabilitierung in der Mitte der sechziger Jahre konnte er sich wieder als Kritiker und Herausgeberbetätigen. In dieser Zeit betreute er Editionen von J.Deml, J.Čep und J.Zahradníček. In den siebziger Jahren wurde er wieder persona non grata. Seine Erinnerungen erschienen 1981 in Auszügen in der Edition "Arkýř" in München (mit einem Kapitel über V.Nezval, mit dem er in Třebíč zur Schule gegangen ist und den er neben Březina, Deml und Zahradníček als einen der vier großen Dichter Westmährens bezeichnet). Vgl. B. FUČÍK, *Sedmero zastavení*. Unediert sind seine Erinnerungen an den tschechischen Maler František Tichý *Oběšený harlekýn* aus dem Jahr 1979.
12. Über den Alexandriner bei Březina vgl. Otokar FISCHER, "Březinův rým", in: *Duše, slovo, svět*, Prag 1965, S.150-154 und Miroslav ČERVENKA, "Březinův verš", in: "Česká literatura", XIII (1965), S.117ff.
13. Vgl. Pavel TROST, "Über die Eigenschaften langer Verse", in: *Teorie verše II*, Brünn 1968, S.23-25 und M.ČERVENKA, "Die Umgestaltungen des tschechischen Alexandriners", in: *LiLi I* (1971), H.3, S.110 (Diese Studie ist auf tschechisch abgedruckt in seiner Publikation *Statistické obrasy verše*, hsg. vom "Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV", in der Reihe "Literárněvědné práce", Bd.10, Prag 1971, S.51-74. Ausführlicher und mehr auf Březina bezogen mit dem Titel "O semantyce czeskiego aleksandrynu", in: *Wiersz i poezja*, Hsg. J.TRZYNADŁOWSKI, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, S.21-32). - Den Alexandriner aus der praktischen Sicht des Übersetzers beschreibt K.ČAPEK ("Český jevištní alexandrin", in: "Jeviště" 1921, S.746ff., abgedruckt im Sammelband *České theorie překladu*, Hsg. Jiří LEVÝ, Prag 1957, S.640-643).
14. Op.cit. LiLi, S.111
15. Vgl. Roman JAKOBSON, "K popisu Máchova verše", in: *Torso a tajemství Máchova díla*, Red. Jan MUKAŘOVSKÝ, Prag 1938, S.207-278, v.a. 258f u. 262f. und "O překladu veršů", in: "Plán" II (1930), S.9-11 (auch in: *České theorie překladu*, S.640-643, vgl. v.a. S.642: "Česká stavba jambická je zúmyslně umělá ('sprachwidrig'); český jamb, jak zdůrazňuje Durych, 'není určen pro běžnou a snadnou práci, nýbrž pro práci výjimečnou, sváteční, slavnostní'.")- Mit der Stelle in *Máj* ist die in Alexandrinern geschriebene Passage am Ende des 3. und 4. Gesangs gemeint, die auch Nezval als eines der schönsten Beispiele tschechischer Lyrik immer wieder zitiert hat: "Daleko zanesl věk onen časů vztek, / Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín, / Obraz co býlých měst u vody stopen klín, / Takť jako zemřelých myšlenka posled-

ní, / Tak jako jméno jich, pradányých bojů hluk, / Dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní, / Zbortené harfy tón, ztrhané struny zvuk, / Zašlého věku děj, umělé hvězdy svit, / Zašlé bludné pouť, mrtvé milenky cit, / Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt, / Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas, / To jestiž zemřelých krásný dětský čas." (Zit. aus *Dělo Karla Hynka Máchy*, Bd I, Ed. "Pantheon", Prag 1929, S. 40). Auf S.263 in *Torso a tajemství Máchova díla* zitiert Jakobson K.Čapeks Charakterisierung der Semantik des Alexandriners bei Mácha: "Čtvrté příznačné metrum, čistý a přísný šestistopý alexandrin s výraznou caesurou, se vynořuje.. teprve ve třetím zpěvu, aby mohutným refrémem dozněl ve zpěvu posledním. Alexandrinem se lyrický verš Máchův rozkřídluje do slavnostní tragiky - a jako k svému závěru - dorůstá k hymnické intonaci velického žalmu marnosti..." ("Máchovy kantilény", in: "Slovo a slovesnost", II(1936), S.69)

16. Vgl. G.FISCHER, op.cit. S.151f. und M.Červenka, "Březinův verš, S.123
17. Vgl. J.MUKAŘOVSKÝ, "O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši"(1934), in: *Kapitoly z české poetiky*, Bd II, Prag 1948, S.208
18. Zur Problematik des tschechischen Jambus vgl. R.JAKOBSON, "K popisu Máchova verše", "O překladu veršů" (vgl. Anmkg 15); J.MUKAŘOVSKÝ, "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", op.cit. S.63-66; Karel HORÁLEK, "K theorii českého jambu, in: "Slovo a slovesnost", VIII (1942), S.130-135.
19. Vgl. M.ČERVENKA, op.cit. S.120 (Červenka untersuchte in dieser Studie die Alexandriner in Nezvals Poem *Pět minut za městem* und in der Sammlung *Sonety vědného studenta Roberta Davida* (um 1940). Zum Einfluß der Alexandriner aus den Übersetzungen Karel Čapeks auf Nezvals Übersetzungen französischer Poesie, vgl. J.LEVÝ, "Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše", in: *Bude literární věda exaktní vědou?*, Prag 1971, S.237f, 245f. (Nezval arbeitete in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre an verschiedenen Übersetzungen -E.A.Poes, A. Rimbauds, Ch.Baudelaires, St.Mallarmés und anderer "Poètes maudits", vielleicht hat seine intensive Beschäftigung mit versologischen Problemen die Entstehung von so komplizierten Kompositionen wie dem *Edison* und *Smuteční hrana za Otokara Břestnu* begünstigt.)
20. Daß Karel Čapek in seinen Übersetzungen aus der französischen Lyrik (*Francouzská poezie nové doby*, Prag 1920) die vielen, im Kontext oft überflüssigen, einsilbigen akzentlosen Wörter vermied, mit denen die Dichter der Vrchlický-Schule den Eindruck eines "echten" Jambus zu erwecken versuchten, wurde von Nezval als eine der bedeutendsten Neuerungen begrüßt, die Čapek der tschechischen Lyrik vermittelte, vgl. V.NEZVAL, "Průvodce mladých básníků" (ab 1936 als Vorwort jeder Ausgabe von Čapeks Übersetzungen benützt), in: K.ČAPEK, *Francouzská poezie a jiné překlady*, Praha 1957, S.6.
Čapek selbst lehnte diese Art von "Aufakten" ebenfalls ab:

".. zbavme se fantomu 'čistého jambu'. Český jamb není než trochej s předrážkou, a tu tedy musí překladatel stůj co stůj začít jednoslabničným předrážkovým slovem; otkud ta náramná spousta takových všelijakých 'tak', 'pak', 'hned', 'tu', 'přec' a jiných zbytečných.. sloviček, jež dávají českému alexandrinu ráz tak nepřijemně drobnivý." Vgl. "Český jevištní alexandrin", in: *České teorie překladu*, S.563.

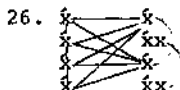
21. Vgl. K.HORÁLEK, op.cit. S.134

22. Vgl. V.NEZVAL, *Moderní básnické směry*, S.71

23. V.JIRAT, "Hlaváčkův rým", in: *Portréty a studie*, Prag 1978, S.460-477, v.a. S.472. Daß die Beschränkung des Wortschatzes zugunsten der Musikalität eine Schwächung des logischen Zusammenhanges des Gedichtinhalts mit sich bringt (vgl. auch J.MUKAŘOVSKÝ, "Poesie Karla Hlaváčka", in: *Kapitoly z české poetiky*, Bd.II, S.217f.) wurde von Nezval keinesfalls als Mangel betrachtet, ganz im Gegenteil, er schätzte gerade den "alogischen Charakter" dieser Gedichte, der "kleine Träume" aus ihnen macht. "Silný hudební ráz jeho nádherných básní upoutá čtenáře do té míry, že již nevyžaduje od těchto básní logického obsahu, že nepozoruje, jak málo ho tyto básně mají." Als Beispiel zitiert er die erste Strophe des Gedichts "Hrál kdosi na hoboje", das übrigens auch in Alexandrinern geschrieben ist: "Hrál kdosi na hoboje, a hrál již kolik dní, / hrál vždycky navečer touž píseň mollovou / a ani nerozžal si oheň pobřeží, / neb všechny ohně pryč tu zhasnou, uplovou." (Vgl. V.NEZVAL, *Moderní básnické směry*, S.31f.).

24. Auch bei der Auswahl der Wortarten und -formen beschränkt sich Nezval auf eine relativ kleine Gruppe: Es reimen Substantiva im Nom. Sg. miteinander oder mit einem Substantivum in einem anderen Fall, Substantiva in verschiedenen Fällen miteinander, Substantiva im Nom. Sg. mit einem Partiz. Perf., Partiz. Perf. miteinander und nur einmal (in der Schlußstrophe) ein Substantivum im Gen. Sg. mit einem Verbum in der 3.Person Sg. Präs. Auch das ist ein der Reintechnik Hlaváčeks verwandtes Verfahren (vgl. JIRAT, op.cit. S.472).

25. Diese "unvollkommenen Echoreime" (vgl. JIRAT, op.cit. S.465) kommen in jeder Strophe vor: *bez předtuch: duch-kruh-Bůh-muon-stuh, v modlitbách, nešporách, na mdrách: hrách-strach-prach, rozebral: Král-bral-štkal-Grál-dál, bez korun: trún-strun-lun-run, vrávorál: Král-bral-sál-hrál-Grál* (das gleiche mit dem Reimwort *na portál* aus der vierten Strophe).



27. Vgl. Anmkg.23, dort die erste Strophe zitiert, die 2.lautet: "Hrál dlouze na hoboje, v tmách na pobřeží, v tmách, / na plochem pobřeží, kde nikdo nepřistál: / Hrál pro svou Lhostejnost, či hrál spíš pro svůj Strach? / Byl tichý Pasterec, či vyděděný Král?" Die Ähnlichkeiten sind natürlich nicht immer so offenkundig wie in diesem Gedicht.

28. "Rým už nemá být poetismu jen dekorativním prostředkem, který by dělal báseň pitoresknější a byl dodatečně pašován na konec veršů. Rým je pokládán, právě tak jako asonance, za přímý stavební prostředek díla.." (V.NEZVAL, *Moderní básnické směry*, S.210).
29. S.211
30. Nezval gab selbst zu verstehen, daß er die Symbole Březinas nur als "dichterische Bilder" geschätzt hat. ".. pod záminkou vysokých, nevyslovitelných ideí zavlekli (symbolisté) do poesie obraznost, a to je jejich největší přínos. Dnes už nevidíme na symbolistech jako nejcennější vlastnost jejich díla myšlenky, které sledovali. Dnes si ceníme na jejich symbolech nikoliv už jejich idealistické stránky, nýbrž jejich obrazotvorného bohatství." (*Moderní básnické směry*, S.30)
31. Vgl. Bedřich Fučík, "Umění funkční", in: "Tvar", III (1929), S.29-37
32. Bezeichnend für diesen Gegensatz sind die Urteile Nezvals über seinen "Antipoden" Halas und dessen Poesie, in denen auch klar wird, daß jene Verstechnik, die er in der Zeit als Poetist entwickelt hatte, vor allem die Bedeutung des Reims, die poetistische Metaphorik, Optimismus und Harmonie Kriterien blieben, nach denen er andere Dichter beurteilte. Als 1930 der zweite Gedichtband von Halas (*Kohout plašit smrt*) erschien, rügte Nezval aus der Warte des schon etablierten Avantgardisten seinen Freund in einer ausführlichen Besprechung, die die "tiefen und grundlegenden Irrtümer" dieser Sammlung aufdecken wollte, der Kakophonie seiner Verse, des "erbärmlichen Rhythmus", der "scheußlichen Trakl-Manier" und seines morbiden Nihilismus wegen (vgl. V.NEZVAL, "Kohout plašit smrt", in: "Zvěrokruh" I (1930), Nr.1, S.45-47, abgedruckt in: V.NEZVAL, *Dílo XXIV*, S.324-329). Wenn er ihm aber hier noch die Empfehlung mitgab, den Reim zu kultivieren, so konstatierte er 26 Jahre später, daß Halas sein "Handwerk nicht verstanden" hätte, seine Reime "ohne Kraft" seien (vgl. sein Referat am II. Kongreß der Tschechoslowakischen Schriftsteller 1956, an dem Nezval - praktisch offizieller Staatsdichter und formal in vielerlei Hinsicht sein eigener Epigone - sein einstiges Einverständnis mit der vernichtenden Verurteilung der Poesie Halas' durch Vladislav Štoll in der Schrift *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii* im Jahre 1950 zu begründen suchte und dabei direkt an die oben erwähnte Kritik anknüpfte: "O některých problémech současné poezie", abgedruckt in: V.NEZVAL, *Dílo XXVI, Eseje a projevy po osvobození, 1945-1958*, Prag 1976, S.301-337, vgl.v.a.S.316-320). Die - wie er einräumte - von vielen geschätzte "Tiefsinnigkeit der Halas-Gedichte hält er für die Poesie als "wertlos", ein "Dichter sei nicht Dichter solcher universaler Gedanken wegen", darüber hinaus wirft er Halas wie auch Holan vor, die tschechische Sprache zu "verdrehen" und zu "verkrüppeln" (was er im Falle von Halas neuerlich auf den Einfluß von Trakl und seiner Übersetzung ins Tschechische durch den katholischen Lyriker Bohuslav Reynek zurückführt), die Sprachexperimente von beiden klassifiziert er als "Unfug", in ihren Neologismen sieht er "böartige Geschwüre der Sprache". Daß diese Art zu dichten, die er hier nur als die Folge eines übertriebenen Bedürfnisses nach Originalität auslegt, ein bewußter, existenziell begrün-

deter Bruch mit dem herkömmlichen "Schönen" sein könnte, um Unsagbares sagbar zu machen, ließ er offenbar nicht gelten, genausowenig wie er den von Halas selbst in seinem für die von mir angeschnittene Problematik aufschlußreichen Gedicht "Dolores" (in: *A co?*, postmortal 1957) geäußerten Wunsch nach einem Vers, der - wenn auch "entzweit mit den Schönheitsgefühlen" - "mit dem Wort eine Lawine lostreten könnte" zu respektieren schien.

S c h e m a t a

- I) Rhythmus. (Für die Analyse diente mir die Gedichtfassung aus den "Básně noci", 2.Ausg., Prag 1930 als Basis, vgl. Anm. 7.)
- II) Durch den Reim erzeugte Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Strophen.
 - A) Verteilungsmuster der Vokale in den Binnen- und Endreimen
 - B) Verteilungsmuster der Konsonanten in den Binnen- und Endreimen
- III) Zusammenhänge zwischen den einzelnen Strophen, die sich durch syntaktische Parallelismen ergeben.

I, x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x

⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x

x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x

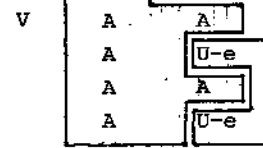
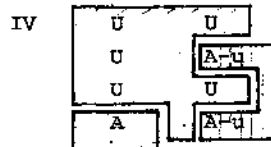
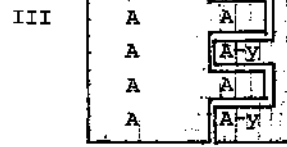
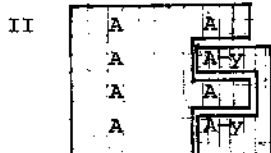
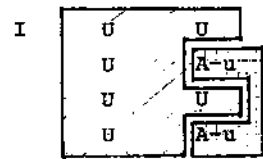
x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x

x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x
 ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x}
 x \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} // ⊗ \underline{x} x \underline{x} x \underline{x} x

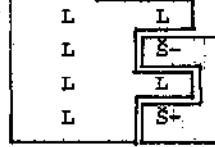
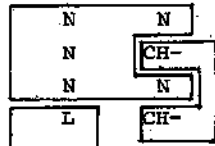
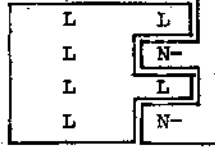
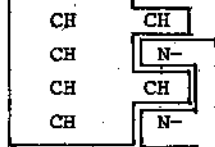
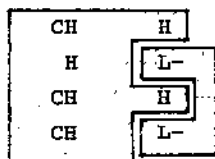
Zeichenerklärung:

- = Iktus
- = Wortakzent
- (-) = Nebenakzent
- ⊗ \underline{x} x .. = Halbvers, der mit einem Daktylus beginnt
- ⊗ = Silbe, die Träger des Wortakzents ist, die der jambischen Norm nach aber nicht in iktischer Position steht

II. A



B



III.

x x x x x x // x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x x

[x x x x x x // x x x x x x]
 x x x x x x // x x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x
 [x x x x x x // x x x x x x x]

[x x x x x x // x x x x x x]
 x x x x x x // x x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x x

[x x x x x x // x x x x x x]
 x x x x x x // x x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x
 x x x x x x // x x x x x x x

[x x x x x x // x x x x x x]
 x x x x x x // x x x x x x x
 x x x x x x // [x x x x x x x]
 x x x x x x // x x x x x x x

Zoran KONSTANTINOVIĆ (Innsbruck)

KRLEŽA UND DER EXPRESSIONISMUS

*Arene, katedrale, klaonice su
pune, krvavi Apsurd kolje i guta
milijune, i koja koristi ako -
Miroslav Krleža proklinje i kune.*

(Krleža, *Pjesma naših dana*, 1919)

Die unmittelbar nach dem Tode Krležas durch eine erneute Veröffentlichung seines *Dijalektički antibarbarus* aus dem Jahre 1939 ausgelöste Diskussion über die ideologischen Positionen des Dichters, die in Verbindung mit dem Erscheinen des Buches von Stanko Lasić *Krleža - kronologija života i rada*, 1982, einen wahrscheinlich nur vorläufigen Höhepunkt erreicht hat, lenkt den Blick des Betrachters unwillkürlich auf das Thema "Krleža und der Expressionismus", in dem sich die umstrittenen ideologischen Positionen sicherlich in einer bestimmten Weise widerspiegeln müssen. Die folgenden Ausführungen möchten das Problem kurz umreißen.

Die Frage von Krležas Verhältnis zum Expressionismus wurde schon nach dem 1. Weltkrieg sehr ausführlich behandelt, vor allem von Ljubomir Maraković und Josip Bogner.¹ Für Maraković war Krleža vorerst der talentierteste aller kroatischen Expressionisten, in seinen späteren Artikeln erhebt er ihn zum genialsten Vertreter dieser Richtung unter den Kroaten, um dann mit der Auf-führung von Krležas *Michelangelo Buonarroti* den Expressionismus in Kroatien als beendet zu erklären. Bogner wiederum unterscheidet zwischen einem aktivistischen und sozial-rhetorischen Expressionismus einerseits (Krleža und Cesarec) und einem konstruktiv-individualistischen andererseits (A.B.Šimić, S.Tomašić).

Nach dem 2. Weltkrieg jedoch wurde dieses Problem bewußt zurückgestellt. Miroslav Vaupotić erinnert sich: "Die Kritiker gingen diesem heiklen Thema aus dem Weg, und vor allem in der neuesten Literatur über Krleža bestand lange Zeit als Tabu-Thema der Expressionismus und das Werk Krležas."² So erwähnt auch

Antun Barac in seinem Buch *Jugoslavenska književnost*, 1954, nur am Rande "Neka obilježja ekspresionizma primali su i pisci koji su bili na socijalnoj ljevici ...",³ wobei er jedoch offensichtlich an Krleža denkt. Im Sammelband *Krležin zbornik*, 1964, der aus Anlaß des siebenzigsten Geburtstages des Dichters von Ivo Frangeš und Aleksandar Flaker herausgegeben wird und an dem alle namhaften kroatischen Literaturkritiker mitarbeiten, wird aber nirgends das Wort "Expressionismus" erwähnt.

Sicherlich hat das Zusammenfallen von zwei äußeren Umständen zu dieser sonderbaren Situation beigetragen. So ist vor allem zu bedenken, daß in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg der Expressionismus in der südslawischen Literaturbetrachtung im Sinne von Lukács' Auseinandersetzung (*Größe und Verfall des Expressionismus*, 1934) als eine jener kleinbürgerlichen Strömungen aufgefaßt wurde, die später in den Faschismus münden mußten. Daher empfand man wohl das Bedürfnis, Krleža von dieser literarischen Bewegung abzusetzen. Darüberhinaus aber bestand jedoch auch die Vorstellung, daß der Expressionismus eine ausschließlich deutsche Bewegung gewesen wäre. Anhaltspunkte dazu boten solche apodiktische Aussagen wie z.B. diejenigen von einem so profunden Kenner wie Kasimir Edschmid, der rückblickend behauptet: "Der Expressionismus war eine typische deutsche Bewegung".⁴ Derartige Behauptungen waren sicherlich nicht dazu angetan, eine besondere Beziehung Krležas zum Expressionismus feststellen zu wollen.

Zu diesen beiden Umständen gesellte sich jedoch noch die wesentliche Tatsache, daß Krleža offensichtlich auch persönlich nicht wünschte, in Zusammenhang mit dem Expressionismus gebracht zu werden. In seinem 1959 verfaßten gleichnamigen Essay über den Expressionismus urteilt er rückblickend sehr abwertend über diese Bewegung. Er läßt nur ein "expressionistisches Intermezzo" gelten, das einer fruchtbaren impressionistischen Periode folgte, und erwähnt mit diesem Intermezzo zugleich auch eine unmittelbare "Dada-Anarchie". Die in diesem Essay aufgeworfenen Gedanken waren teilweise schon in seiner Sammlung von "Eindrücken und Essays" *Evropa danas*, 1935, enthalten, wo Krleža auf die Frage nach dem Expressionismus äußerst negativ Stellung nimmt: "Likovni i književni pokret, rođen u predratnoj zavjetrini gradjanskog prosperiteta, u stvari idealistički reakcionaran."

Dijete francuskog impresionizma, nije zapravo nego klaunski preokrenuta fraza tog prošlostoljetnog likovnog pokreta, izražena maglenim premisama podsvijesti i nagona, nejasnim poluvjerskim i polunadzemaljskim slikama, likovnom i jezičkom zbrkom, vrlo često samo krinkom, da se njom sakrije pomanjkanje svake iskrenosti i sposobnosti. Sve što je u eri takozvanog ekspresionizma stvoreno kao trajno, što je preživjelo tu mutnu konjunkturu, spada u predratnu fazu simbolizma ili impresionizma, ili među ratne i poratne dokumente književnog i likovnog stvaranja. Sam ekspresionizam je apstrakcija, danas savršeno bespredmetna, kao slični dekadentni derivati: dadaizam, kubizam, konstruktivizam, imaginizam, futurizam etc."⁵

Dieses expressionistische Intermezzo wird zudem auch nur durch zwei Bezugspersonen angedeutet, durch Kandinsky und Walden, während wir die dadaistische Bewegung im Vergleich dazu viel breiter dargestellt finden, indem auch Hülsenbeck, Klee, Gross und Hasenclever miteinbezogen werden. So hebt Krleža schon 1917 das Beispiel Kandinskys hervor: "Da li je sve doista ikonoklastički oduhovljeno do čiste muzičke apstrakcije kao Kandinsky? Zar sve nema višeg smisla nego arabeska na jednoj perzijskoj Buhari ili Beludžistanu? Hoćemo li ljudski smisao svesti na arabesku?",⁶ und bezeichnet seine Kompositionen als "likovno maglene, neostvarene, danas iz dvadesetogodišnje retrospektive zanimljive samo kao dokumenat vremena, a ne kao umjetnička djela"⁷. In den *Marginalije na temu o spoznajnoteorijskoj magiji* vermerkt er ironisch "i Kandinsky je poklonik nevinog realizma" und im dialogisch geführten *Razgovor o pedesetogodišnjici apstraktnog slikarstva 1911-1961* faßt er in der Meinung des skeptischen Gesprächspartners seine negativen Urteile über Kandinsky zusammen.

Walden dagegen widmet er keine eigene Aufzeichnung, wie dies mit Kandinsky der Fall ist, und nur wenn wir die verstreuten Urteile über den Begründer der Zeitschrift 'Der Sturm' insgesamt überblicken, vermögen wir jene neutral-uninteressierte Vorstellung Krležas von dieser dynamischen Persönlichkeit zu erfassen: "Nikada mi nije bilo jasno, sta hoće Herwarth Walden? Neshvatljivo. Svi pate od waldenovskog pisanja, a iz Maržikove perspektive to treba da bude genijalno."⁸ Diese Vorstellung so-

wohl in Hinblick auf Walden als auch in Hinblick auf Kandinsky entspricht dann den schon erwähnten grundlegenden Ansichten Krležas über den Expressionismus.

Andererseits aber muß erwähnt werden, daß Krleža, wenn er von der zeitgenössischen deutschen Lyrik spricht (*O nemirima savremena nemačka lirika*, 1931), drei Differenzierungen in diesem Gärungsprozeß hervorhebt: den Hang zur ekstatischen Vermenschlichung (Rubiner), den politischen Aktivismus (J.R.Becher) und - als drittes - die nihilistische Variante (Gottfried Benn). Das ist natürlich eine sehr weite Auffassung vom Expressionismus und damit wird zugleich auch eine Aufteilung gegeben, nämlich sowohl eine ideellé als auch eine inhaltliche Aufteilung, jedoch keine übliche chronologische Aufteilung auf eine vorexpressionistische Phase, auf eine Phase, in der es zur Kulmination kommt, und auf eine epigonale Phase.

Krleža selbst hat Verse sowohl der ersten Kündler des Expressionismus nachgedichtet, Theodor Däublers und Else Lasker-Schülers, als auch jener drei früh gereiften Dichter, wie sie genannt werden, nämlich Stadlers, Heyms und Trakls, und gleichfalls jener, die von den expressionistischen Bestrebungen ausgegangen sind und diese weiter vertieft haben, wie dies mit Paul Zech, Johannes R.Becher, Walter Hasenclever, Wilhelm Klemm, Gottfried Benn, Rudolf Leonhard, Karl Kraus, Jakob van Hoddis oder Max Brod der Fall war, und er hat über diese Dichter geurteilt. Im Jahre 1931, als er seine Urteile ausspricht, waren die entsprechenden Entwicklungen wenigstens zu einem Teil schon abgeschlossen und sie konnten daher auch beurteilt werden, andererseits jedoch forderten sie auf, Stellung zu nehmen zu noch nicht beendigten Gärungsprozessen, sodaß diese Aussagen nun gerade auch für den Augenblick und von dem Standpunkt, von dem aus sie gemacht wurden, interessant sind. Ob die weitere Entwicklung der Literaturbetrachtung Krležas Urteile bestätigt hat, ob er selbst von ihnen Abstand nahm oder sie vielleicht geändert hat, auf diese Fragen kann natürlich nur im einzelnen geantwortet werden.

Einer dieser Dichter jedenfalls aus den Kreisen der Expressionisten, dem Krleža mit einem sehr guten Gefühl für dessen spezifisches Talent besondere Aufmerksamkeit widmete, war Gottfried Benn. Zu dem Zeitpunkt, als Krleža über Benn schrieb, war

dessen bekanntestes Werk der Zyklus "Morgue". Krleža zu Benn: "Svojim individualističkim solipsizmom i ništavnim obnavljanjem stare teze, da je umetnost sama sebi svrhom, Ben je za poslednje dvije-tri godine prouzročio prilično glasne sudare i lomove u krugovima suvremene njemačke književne javnosti."⁹ Gedacht ist sicherlich an jene Essays, die Benn damals veröffentlichte und die bald darauf als Buch unter dem Titel *Nach dem Expressionsismus* erscheinen sollten. Das Wesen von Benns Dichtung erklärt Krleža mit den Worten: "Po Gotfridu Benu, bezvjerцу, skeptiku i anarhistu, pjesnik i pjesništvo ne mogu da djeluju u aktivističkom smislu, niti mogu da pomaknu stvari sa svoga mjesta, pa - prema tome - poezija nema niti može da ima bilo kakvu stvarnu, materijalnu svrhu. Pjesnik treba da stoji 'izvan života i nad njim'; on je, dakle, 'kao socijalna pojava u krugovima marksističkih hegelijanizama prosto suvišan i nema mu mjest'."¹⁰

In diesen wenigen Sätzen ist nicht nur all das enthalten, was Krleža unter dem Wesen von Benns Dichtung versteht, sondern auch das Wesentliche seines grundlegenden Gegensatzes zu Benn. Er verneint nicht die Überzeugungskraft von Benns Worten, die Kraft seiner Verse, er ist sich des Talents dieses Dichters bewußt, der Tatsache, daß sich in Benns Dichtung eine große Zahl von Problemen niederschlägt und daß sich gerade jene Probleme widerspiegeln, mit denen es die Literatur in Zukunft zu tun haben muß und mit denen sich gleichfalls die Literaturbetrachtung noch zu befassen haben wird, weswegen sich auch Krleža damit befaßt, aber nur um Benn desto überzeugender als Reaktionär verneinen zu können, als Dogmatiker, der dem Dichter verbietet, aktiv zu werden. Krleža interessieren weder die Gegner von Benns Weltanschauung noch deren Anhänger. Er rechnet nur mit jemandem ab, der ernsthaft jene Ansichten angreift, die er als die seinen betrachten wird. Wie ein roter Faden kommt durch das gesamte Werk immer wieder der Grundgedanke zum Vorschein, nicht nur das Talent ist wichtig, die Stufe der rhythmischen und versifikatorischen Vollendung, sondern es ist ebenso wichtig, sogar noch wichtiger, daß der Dichter in sich einen sozialen Instinkt verspürt, ein Kämpfer für die Idee des gesellschaftlichen Fortschrittes zu sein.

Gerade deswegen wohl auch seine reservierte Haltung gegenüber Walden, "jer Valden nije tvrdio ništa manje nego da umet-

nost nema veze s politikom".¹¹ Dafür jedoch findet er einen politisch aktiven Kämpfer, so wie er ihn sich wünscht, in Gustav Landauer, einem Dichter und Schriftsteller, dem Krleža einige Seiten seiner Betrachtungen widmet, wobei er ihn als den gläubigsten Gläubigen des Sozialismus bezeichnet, der seine Überzeugung durch seinen Tod besiegelt habe, während ihn die deutschen Literaturgeschichten überhaupt nicht erwähnen.¹² Einen solchen Kämpfer findet Krleža auch in Johannes R. Becher. Gemeinsam mit Petöfy, Heym, Majakovskij und Jesenin bezeichnet er Becher als einen jener Dichter "Koji se javljaju na istoj fosfornoj stazi meteorita i padaju na zemlju uvijek u njenim najognjenijim i najtamnijim dubinama".¹³

Bekanntlich hat Becher zuerst als feuriger Expressionist zu dichten begonnen und erst langsam erhielt seine expressionistische Dichtung jenen intensiven politischen Gehalt. Es ist nun interessant, daß Krleža in diesem Falle nicht an jenen Dichtungen Bechers interessiert ist, die wir in politischer Hinsicht wohl als die revolutionärsten Bekenntnisse dieses Dichters betrachten könnten, an seinen Hymnen an das Proletariat zum Beispiel, oder an sein Gedicht *An Lenins Grab*. Das große Talent Bechers demonstriert uns Krleža an einem Gedicht an Berlin und für dieses Gedicht behauptet er, daß es darin, gemeinsam mit den Gedichten Georg Heyms und Walter Hasenclevers, am besten gelungen wäre, jene tiefe Unruhe und Bewegung der Menschenmassen in der Großstadt zum Ausdruck zu bringen.¹⁴

Krleža war zweifellos der erste, der die jugoslawische Öffentlichkeit mit Becher bekannt machte. Sein Urteil entstammt einem Zeitpunkt, als Becher zwar als bedeutender Dichter schon in Erscheinung getreten war, seine spätere Entwicklung jedoch nur vorausgeahnt werden konnte. Becher hat bekanntlich später das Prinzip entwickelt, das er als "Verteidigung der Poesie" bezeichnet und in dem er fordert, daß das gesellschaftliche Wirken unbedingt ein Bestandteil der poetischen Produktion zu sein habe. Es handelt sich demnach nicht um einen vereinzelt aufzustand, sondern um eine gesellschaftliche Aktion - das wäre die Aufgabe der Poesie. Ein solches Bestreben durchdringt jedoch offensichtlich auch Krleža und es bringt ihn näher zu Becher. Daneben wirkt aber sicherlich auch der Gedanke Bechers, daß nur dasjenige aus der Vergangenheit als Wert bezeichnet werden kann,

das der revolutionären Ausrichtung entspricht.

Unter den Dichtern, die in Deutschland selbst nach dem Kriege wieder entdeckt wurden, befand sich auch Else Lasker-Schüler. Eines der Liebesgedichte dieser Dichterin analysierend, widmet ihr Krleža beträchtliche Aufmerksamkeit im Rahmen seiner Ausführungen. Das Allerintimste, das Allerverborgenste und das Allerschönste, das der ingeniöse Franz Mark auf seinen Kriegsansichtskarten festgehalten hat, als er für Lasker-Schüler im Schützengraben seine blauen Pferde zeichnete, sagte Krleža, das hat in ihrer Poesie "oduvek blistalo kao zlatan most ...".¹⁵ Die Mitarbeiterin jedoch der führenden avantgardistischen Zeitschriften jener Zeit, der 'Weißen Blätter', der 'Aktion' und des 'Sturms', die sich unter größten Mühen als freie Schriftstellerin durchschlagen mußte, unterhielt freundschaftliche Beziehungen mit vielen oppositionell ausgerichteten Dichtern und Malern, denen sich Krleža verbunden fühlte, vor allem mit Karl Kraus, der Else Lasker-Schüler auch materiell unterstützte. Was jedoch das Gedicht betrifft, das Krleža zur Betrachtung auswählte, so enthält dieses all das, was charakteristisch für den expressionistischen Wandel der Form und des Inhalts in der Lyrik sein dürfte: die Auflösung der Wirklichkeit und ihre Verwandlung im Bewußtsein des Dichters, die absolute Konzentration vor allem auf die Persönlichkeit des Dichters, auf die lyrische Funktionalität der Sprache.

Aus Däublers Gedichten wählt Krleža vier aus, die zusammen mit je einem Gedicht von Rilke, Heym und Else Lasker-Schüler (*Gebet*) als einleitende Illustration dafür dienen, wie in der deutschen Lyrik die Unruhe jener Zeit dargestellt wurde. Für Däubler ist die Suche nach Urbezügen, Urerkenntnissen und Ursymbolen charakteristisch; in seiner Sammlung *Nordlicht* sind viele Wörter mit "Ur" gebildet. Krleža hat jedoch die erwähnten vier Gedichte nicht dieser Sammlung entnommen; auch spricht ihn der in ihr entfaltete kosmogonische Mythos offensichtlich nicht an. Im Gegenteil, das Gedicht *Buche* stellt eher eine lyrische Aussage dar, jedoch aus einer besonderen Perspektive, als inneres Erlebnis des Baumes selbst; dieses Erlebnis wird zur Illusion weit umfassender Erkenntnisse entwickelt. Mit ziemlicher Sicherheit können wir schließen, daß Krleža mit der Wahl dieser Gedichte gerade auf ihren impressio-

nistischen Charakter hinweisen wollte, der in diesem entscheidenden Augenblick des Umbruches die moderne Lyrik auszeichnete, um auf diese Weise seine Anfangsthese bestätigen zu können, daß der Expressionismus ein Kind des französischen Impressionismus sei.

Im Unterschied zu Däubler, der sich mit seinen Bemühungen ausschließlich in den Grenzen der Lyrik bewegte, erzielte Werfel bedeutsame Erfolge in allen drei Gattungen. Jedoch seine Poesie, sprachlich sehr geschickt von hymnischem Pathos durchdrungen, dafür aber voll subjektivistischer Exaltiertheit, hat Krleža bedeutend weniger beeindruckt: "Verfelovo vikanje *De profundis* više je pisano u kavani iz svijetli kapuciner nego iz podzemlja stvarnosti ..."¹⁶ - als dies mit Trakls Gedichten der Fall war. Aber auch diese Lyrik - Krleža demonstriert sie am Beispiel des *Abendliedes*, ist für ihn "više pastelni simbolizam slikan na leptirskim krilima svilenih paravana, nego pisan za olovne slogove mračnih stamparija u mračnom vremenu poslednjih dana franciskojozefinizma".¹⁷

Diesen Urteilen Krležas folgend werden wir immer mehr zu seiner anfänglichen Definition über den Expressionismus zurückgeführt und auch zum Problem, ob überhaupt etwas Beständiges und Gültiges von dem geblieben ist, was diese Bewegung geschaffen hat, oder ob nicht das wenige Gute der Rest des Vorhergehenden sei. Überprüft man Krležas kritische Aussagen, so könnte man daraus schließen, daß so etwas zu schaffen einzig und alleine der Malerei vorbehalten gewesen wäre. So anerkannte er etwa das große Talent des an der Front gefallenen Franz Mark: "Jedan od glavnih teoretika i propovjednika likovnog ekspresionizma doživljavao (je) u paklu streljačkog jarka svoju estetsku katarzu."¹⁸

Wie ist es erklärlich, daß Krleža in der bildenden Kunst jenen Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus als ästhetische Katharsis bezeichnet, in der Literatur jedoch stillschweigend über ähnliche Tendenzen hinweggeht? Wenn er ein Gedicht Else Lasker-Schölers lobt, so vermeidet er zu sagen, daß es sich um ein expressionistisches Gedicht handelt, in Däublers Gedichten sieht er impressionistische Momente, bei Trakl sieht er den Symbolismus, während er Werfel einfach verspottet. Wir gehen hier nicht auf Urteile über Stadler, Heym und andere ein, denn diese bewegen sich im gleichen Rahmen wie auch die Urteile über jene Dichter, die wir anführten.

Die Antwort, die sich aus einer solchen Betrachtung ergibt, geht dahin, daß es - nach Krležas Auffassung - keine Erscheinung gibt, in der gesellschaftlicher Inhalt und gesellschaftliche Ausrichtung ausdrücklicher anwesend wären, als dies in der Literatur der Fall ist. Gerade von diesem Stadtpunkt aus beurteilt er den Expressionismus: "U toj i takvoj lirici nema duboke staleške mržnje a pobune na koje ona poziva jesu samo na jeziku."¹⁹ Ausgehend von dieser Aussage können wir zusammenfassen, was Krleža über eine Bewegung zu sagen hatte, die nach Meinung vieler Zeitgenossen und späterer Betrachter revolutionär war nicht nur in dichterischer sondern auch in politischer Hinsicht. Krleža jedenfalls wollte Distanz zu ihr wahren.

Im Jahre 1969 jedoch veranstaltete der Verband der kroatischen Schriftsteller ein großes internationales Symposium "Ekspresionizam i hrvatska književnost". Das einleitende Referat hielt Danilo Pejović. Er möchte Krleža nicht erwähnen, kann jedoch auch nicht an ihm vorbeigehen und so sagt er: "Na ovom mjestu mi ne kanimo govoriti o Krleži kao umjetniku uopće, a još manje o njemu kao "ekspresionističkom piscu". Naša je pretenzija veoma ograničena: želimo jednostavno ukazati na činjenicu da se u djelu mladog Krleže javljaju neki izraziti motivi, tipična raspoloženja i tehnike karakteristične za ekspresionizam, te da i njegov stil prvoga razdoblja - barem tehnički - podsjeća na ekspresionističku ekstazu na tragu Nietzschea".²⁰

Auch der bekannte kroatische Germanist Viktor Žmegač meint: "Pogled na kronologiju uči nas da ima pojava koje se s pravom mogu nazvati ekspresionističkima *avant la lettre*, i koje jasno predočuju momenat relativne istodobnosti srodnih ali uzajamno neovisnih umjetničkih težnja. Zanimljiv primjer naći ćemo među dramskim tekstovima Miroslava Krleže. Među ranim jednočinkama, koje se nipošto ne bi smjele sve redom, i odoka, proglasiti ekspresionističkima, dramska fantazija *Kraljevo* zasluži posebnu pažnju ... Približavanje formi 'ekspresivne' ekstatične drame u Krležinu je scenskom stvaralaštvu samo prolazna faza."²¹

Ganz anders jedoch Branislav Choma: "Na kraju, valja spomenuti djela Miroslava Krleže u kojima je ekspresionizam blo dominantan: jednočine "legende" *Kraljevo* (već 1915), *Kristofor Kolumbo i Hrvatska rapsodija* (1917), *Michelangelo Buonarroti*

(1918), *Adam i Eva*; od drama *U logoru*, *Golgota*, *U agoniji*, u prozi mnoge novele *Hrvatskog boga Marsa*, od ostalih novela posebno *Vražji otok*. Prema tome možemo naglasiti da je Krleža količinom i kvalitetom svojih djela jedan od najboljih ekspresionističkih stvaralaca u čitavoj svjetskoj književnosti."²²

Wir könnten dem noch hinzufügen, daß der Aufsatz *Hrvatska književna laž*, 1919, ein expressionistisches Manifest war, daß Gedichte wie zum Beispiel *Riječ mati žina* als Prototypen für expressionistische Lyrik gelten können, daß die Darstellung des nächtlichen Zusammentreffens zwischen Filip und Bobočka (*Povratak Filipa Latinovića*) und viele andere Stellen in Krležas Werken nur als expressionistische Beispiele erklärt werden können. Die weiteren Untersuchungen des kroatischen und serbischen Expressionismus haben in dieser Hinsicht den Blickpunkt bedeutend ausgeweitet.

Heute wissen wir, daß der Expressionismus kein Derivat sondern Teil einer großen weltweiten Bewegung war, die wir rückblickend immer mehr als "Avantgardismus" zusammenzufassen versuchen. Wahrscheinlich wird sich diese Bezeichnung, je mehr wir Abstand gewinnen, auch als Epochenbegriff durchsetzen. Wir wissen zudem, daß in der Entwicklung der südslawischen Literaturen ein solcher Avantgardismus die erste Bewegung war, die nicht mehr ausschließlich epigonal nachvollzogen wurde, sondern an der diese Literaturen ebenfalls gestaltend mitwirkten. So ist der Expressionismus als avantgardistische Bewegung auch in Krležas frühem Werk anwesend und er bleibt kontinuierlich anwesend auch in den Schöpfungen der späteren Zeit. In dieser Entwicklung mit all ihren sowohl literarischen wie politischen Auseinandersetzungen befindet sich auch Krleža als historisches Subjekt. Seine literarische Selbstaussage über den Expressionismus ließe sich im Sinne jener vom französischen Poststrukturalismus erneut für die Literaturbetrachtung aktivierte Psychoanalyse sehr leicht als verschlüsselte Auseinandersetzung seiner individuellen Psyche mit dem kollektiven Bewußtsein deuten. Diesem kollektiven Bewußtsein jedoch sieht sich Krleža offensichtlich in zweierlei Weise gegenübergestellt, nämlich sowohl in Form der herrschenden bürgerlichen Bewußtseinsstrukturen als auch in Form jener jungen dichterischen Kräfte, die gegen dieses Bewußtsein ankämpfen, indem sie die traditionellen Formen der Kunst zerschla-

gen möchten. Krleža aber empfindet, daß man sich sehr wohl der Form bedienen kann, diese aber voll auf einem fortschrittlichen Denken anzupassen habe. Wie jedoch kann ein Dichter fortschrittlich denken? Krleža distanziert sich in einer bestimmten Phase von Walden, weil er befürchtet, daß dieser nur der Form dienen möchte, er lehnt Benn ab, weil dieser überhaupt nicht fortschrittlich zu wirken gedenkt, er akzeptiert zu diesem Zeitpunkt jedoch Johannes R. Becher, weil er höchstwahrscheinlich annimmt, daß dieser ein literarisch unabhängiges Konzept dichterischer Progressivität entwickeln wird. Der wahre Inhalt dichterischer Progressivität, der Platz des Dichters in den Kreisen der "marxistischen Hegelianismen" ist jedoch weder in den Strukturen der Macht noch in einer absoluten Negation der Macht zu finden. Ersteres würde bedeuten, sich in die Macht einzufügen, letzteres würde in die Anarchie führen. Dichter und Dichtung - so scheint das Verhältnis Krležas zum Expressionismus zu beweisen - werden fortschrittlich wirken, wenn sie sich in kein festgefügttes Programm einordnen lassen, weder in ein politisches noch in ein literarisches.

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. Lubomir MARAKOVIĆ in der Zeitschrift *Slovenski pohledi*, vor allem 1922, No.2 und 12 und 1926, No.3; ferner *Ekspressionizam u Hrvatskoj*, 1923, sowie Josip BOGNER, *Od simbolizma do ekspresionizma*, 1929 und *Od ekspresionizma do nadrealizma*, 1929.
2. Miroslav VAUPOTIĆ, "Krleža und der Surrealismus (Thematische Etüde)", in: *The Bridge*, 1980, 102.
3. *Ibid.*, 35.
4. Kasimir EDSCHMID, *Lebendiger Expressionismus*, 1961, 204.
5. *Evropa danas*, 276.
6. *Davni dani*, 233.
7. *Evropa danas*, 281.
8. *Davni dani*, 181-182.
9. *Eseji*, I, 130.
10. *Ibid.*, 131.
11. *Davni dani*, 181-182.
12. *Evropa danas*, 159-162.
13. *Eseji*, I, 37.
14. *Ibid.*, 134.

15. Ibid., 146.
16. Ibid., 149-150.
17. Ibid., 114.
18. *Evropa danas*, 292.
19. *Eseji*, II, 99.
20. Danilo PEJOVIĆ, "Sumrak svijeta i traženje novog čovjeka. Filozofski izvori i idejne komponente ekspresionizma", in: *Književna kritika*, 1969, No.3, 3-24.
21. Viktor ŽMEGAČ, "O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti", *ibid.*, 25-37.
22. Branislav' CHOMA, "Miroslav Krleža i ekspresionizam", *ibid.*, 118-124.
23. "Krleža o nemačkoj i skandinavskoj književnosti", in: *Miroslav Krleža*, Institut za teoriju književnosti i umetnosti, II, 1967, 145-198, vor allem jedoch: Radovan VUČKOVIĆ, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, 1979.

Christine ENGEL (Innsbruck)

DAS PROBLEM DER ENTFREMDUNG IN DER SOWJETISCHEN PROSA
DER "ENTFREMDETEN JUNGEN GENERATION" (1955-1967)

1. Einordnung der Prosa der "Entfremdeten jungen Generation"

Nach dem XX. Parteitag (1956) kommen in der Sowjetunion in Politik, Philosophie und Literatur Entfremdungsprobleme zur Sprache. Sie werden zwar nicht unter der Bezeichnung "Entfremdung" abgehandelt, sondern meist in die allgemeine Problematik "Individuum vs. Gesellschaft" eingereiht, doch sind es die Probleme des Individuums, sein Nichtvermögen der vollen Identifikation mit der Gesellschaft und der allgemeine Glücksbegriff im Kommunismus, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Die Vertreter der orthodoxen Linie in der sowjetischen Philosophie betrachten das Problem des Glücks innerhalb des Kommunismus als weitgehend gelöst. Für sie ist das Glück des Menschen als Individuum ausschließlich ein Glück in der Gemeinschaft und sie sehen als Lebensziel und Inbegriff des Glücks vor allem die Verwirklichung der kommunistischen Idee, die Arbeit und den Kampf für den Aufbau des Kommunismus. Trotzdem beginnt Ende der fünfziger Jahre eine differenziertere Sicht der Problematik. "Mit der Stabilisierung der neuen Ordnung begannen die Fragen des Einzelmenschen, zusammen mit der verfeinerten philosophischen Problematik: Leben und Tod, Sinn des Lebens, Glück usw. usf., immer deutlicher und aggressiver an den Tag zu treten."¹ Laut *Schaff*, den man als modernen 'Revisionisten' einstufen kann, ist die Frage nach dem Sinn des Lebens auch im Sozialismus berechtigt und zwar unter dem Aspekt, daß es auch dort Erscheinungen gibt, die diesen Sinn in Frage stellen: Entfremdung, Leid, Tod.² Es läßt sich in zunehmendem Maße eine Verknüpfung dieser Frage mit dem Bestreben, sie in eine umfassende Theorie der Sittlichkeit zu integrieren, feststellen.

Parallel dazu bzw. beeinflusst von der allgemeinen philosophischen Diskussion über solche Themen nimmt sich die Literatur dieser Problematik an, deren Aktualität bis heute erhalten ist.

Bei den Autoren der Tauwetterperiode, aber auch noch in den siebziger Jahren, scheinen diese Fragen in zahlreichen Variationen auf. Eine Reihe von Autoren wie *Gladišin, Aksenov, Rozov* gestalten das Thema der Entfremdung aus der Sicht von jugendlichen Figuren. Ihr Motto ist: "Wir lehren die Jugend zu wenig, wie sie leben soll, wir erklären zu wenig, worin die Prinzipien und Normen des sozialistischen Lebens bestehen und was der Sinn des Lebens ist".³ *Evgenij Evtušenko* schreibt 1953 sein Gedicht *Stan-oija Zima*, das aus der Sicht eines jungen Menschen die Verwirrung seiner Generation ausdrückt und in komprimierter Form die Themen der Prosa der "Entfremdeten jungen Generation" (im weiteren als EJJ bezeichnet) vorwegnimmt.

Man muß aber auch bedenken, daß die sowjetische Gesellschaft und Literatur mit der Problematik der Entfremdung nicht allein dasteht, daß vielmehr die Situation in Europa und Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg einen ähnlichen Einbruch in vormals anerkannte Wertsysteme, die nun neu überdacht werden müssen, mit sich bringt. Verbunden damit ist eine gewisse Orientierungslosigkeit der Jugend und ein verstärktes Aufeinanderprallen der Kultur der Erwachsenen und der der Jugendlichen. Diese Parallele in den Problemen bringt eine Internationalisierung der Jugend mit sich, die eine Ähnlichkeit der Jugendkultur in Europa, Amerika und in der Sowjetunion bedingt. Die Jugend strebt nicht so sehr eine Übernahme des 'väterlichen Erbes' an, als vielmehr einen Ausbau ihrer eigenen Kultur, die der der Erwachsenen antithetisch gegenübergestellt wird:

Das, was die Jugend in den Augen ihrer Interpreten zu einer denkwürdigen gesellschaftlichen Erscheinung machte und immer noch macht, war und ist die Entwicklung eines als generationspezifisch angesehenen Lebensstils, der sich vor allem durch 'eigene' Verhaltensweisen und Ausdrucksformen sowie besondere Werte und Normen auszeichnet, kurz: durch die Herausbildung einer scheinbar autonomen und vor allem homogenen Jugendkultur. (4)

Es hat den Anschein, daß die "latente Funktion der Subkultur darin besteht /.../, jene Widersprüche zum Ausdruck zu bringen und - wenn auch magisch - zu lösen, die in der Eltern-Kultur verborgen oder ungelöst bleiben."⁵

Trotz aller Gemeinsamkeiten in der Jugendproblematik und in der Behandlung dieses Themas ist die Ausgangssituation in der Sowjetunion dennoch eine besondere und nicht absolut mit der an-

derer Länder gleichzusetzen. In der Sowjetunion setzt diese Reaktion nämlich nicht unmittelbar nach dem Krieg, sondern erst nach dem Tod Stalins ein. Auch das Ausmaß des Hinterfragens von Problemen bleibt qualitativ und quantitativ beschränkt. Zusätzlich ist die Literatur an die Normen des sozialistischen Realismus gebunden, wobei sich die ideologische Forderung nach Optimismus besonders stark auf die Werke der EJG auswirkt, da sie sich nicht mit einer Darstellung der Entfremdung begnügen können, sondern auch die Einbindung der jugendlichen Figuren in die kommunistische Ideologie darstellen und möglichst anschauliche, ideologiekonforme Lösungsmöglichkeiten bieten müssen. Es muß sowohl der Konflikt zwischen den Generationen als auch der mit der Ideologie bereinigt werden. Diese optimistischen Lösungen stellen die EJG in einen gewissen Gegensatz zu der von *Flaker* charakterisierten *Jeans* Prosa, deren Figuren im Prinzip keine Entwicklung durchmachen, sondern ihrer Jugendkultur verhaftet bleiben.⁶ Die Texte der EJK tendieren dagegen eher in die Richtung des Entwicklungsromans, wo die Hauptfigur einen Reifungsprozeß durchläuft und die Werte der Jugendkultur zugunsten derer der anerkannten Erwachsenenkultur ablegt.⁷ Die Ausführlichkeit der Darstellung dieses Umdenkens ist verschieden und reicht von Andeutungen bis zur detaillierten Ausführung. Zusätzlich wirkt die sowjetische Tradition des Produktionsromans mit der Darstellung der Figuren im Arbeitsleben und der Negierung des Privatlebens auf das neue Genre, wobei diese Prinzipien in der EJG zum Teil übernommen werden, zum Teil aber dagegen polemisiert wird.⁸

2. Begriff der Entfremdung

Das Wort "Entfremdung" ist schon in der Antike bekannt. Das lateinische "alienatio" bezeichnet Besitzübertragung, Entfremdung, Abneigung und auch Geisteskrankheit. Im Französischen und Englischen ist die psychologisch-medizinische Deutung erhalten; im Deutschen erfährt der Begriff durch *Fichte*, *Schelling* und *Hegel* eine Erweiterung. *Hegel* sieht in der Entfremdung eine Kategorie seines Systems und bezeichnet damit "die Einsicht, wonach die von ihm 'geschaffene' Welt kultureller Güter vom Menschen nicht mehr beherrscht und insofern nicht mehr als die

'seinige' erlebt wird."⁹

Wenn man heute von Entfremdung spricht, so ist im Grunde der Begriff gemeint, den *K. Marx* geprägt hat. Er geht von *Hegel* und *Feuerbach* aus, betrachtet aber als Grund der Entfremdung die ökonomischen Verhältnisse und weitet damit den Begriff von den geistigen Tätigkeiten des Menschen auch auf dessen materielle Arbeit aus. Laut *Marx* ist in der bürgerlichen Gesellschaft der Mensch sowohl dem Produkt seiner Arbeit durch Ausbeutung, Lohnarbeitsverhältnis und mangelnde Verfügung über dieses Produkt als auch der Arbeit selbst entfremdet, in der er nicht seine Selbstverwirklichung, sondern das Verdienen des Lebensunterhalts sieht. Diese Entfremdung an der Basis findet ihren Niederschlag in sozialer Entfremdung (Entfremdung vom Mitmenschen bzw. der Gesellschaftsklassen untereinander), in politischer Entfremdung (Entfremdung vom Staat und seinen Institutionen) und in einer Entfremdung von rechtlichen, philosophischen und religiösen Systemen.

Der Begriff der Entfremdung wurde in der Folge stark ausgedehnt und findet heute in verschiedensten Disziplinen wie Psychologie, Ökonomie, Soziologie und Anthropologie Verwendung, wobei er jeweils mit verschiedenem Begriffsinhalt aufgefüllt wird. Der anerkannte Psychologe *Melvin Seaman* hat nun versucht, die verschiedenen Interpretationen auf fünf Grundbedeutungen einzunengen, die sich allerdings m.E. teilweise überschneiden. Da die Entfremdungserscheinungen, die bei den Figuren der EJK auftreten, nicht allein mit dem Begriffsinhalt von *Marx* zu beschreiben sind, wird hier *Seamans* Schema kurz wiedergegeben. In der derzeitigen Diskussion um die Entfremdung unterscheidet er folgende Interpretationen: Machtlosigkeit, Bedeutungslosigkeit, Normlosigkeit, Isolierung und Selbstentfremdung, wobei er die einzelnen Begriffe folgendermaßen beschreibt:

Machtlosigkeit: Diese Bedeutung stammt aus der marxistischen Sicht der Verhältnisse des Arbeiters in der kapitalistischen Gesellschaft. Das Vorrrecht und die Mittel der Entscheidung sind ihm von den herrschenden Unternehmern genommen.

Bedeutungslosigkeit: Sie bezieht sich auf das Gefühl des Individuums, daß es die Ereignisse, in denen es engagiert ist, mangelhaft oder gar nicht versteht. Die Mindestanforderungen von Klar-

heit sind beim Treffen von Entscheidungen nicht mehr gegeben. *Adorno* sieht zum Beispiel die Nachkriegssituation in Deutschland als "bedeutungslos". Das Individuum kann weder in angemessener Weise zwischen verschiedenen Interpretationen wählen, noch die Folgen seines Handelns mit Sicherheit voraussagen.

Normlosigkeit: Die gesellschaftlichen Normen, die das Verhalten des Individuums reglementieren, sind zusammengebrochen oder nicht mehr als Verhaltensregeln wirksam. Allgemeingültige Werte tauchen im Wirrwarr privater Interessen unter.

Isolierung: Damit ist meist die Absonderung der Intellektuellen von den populären kulturellen Normen gemeint. Zielen und typischen Überzeugungen der Gesellschaft, die von ihr hoch geschätzt werden, wird ein geringer Belohnungswert beigemessen.

Selbstentfremdung: Die Person hat sich von sich selbst entfremdet. Die Ursachen dafür sind Konsumverlangen und der Verlust des Stolzes auf die Arbeit. Nur die Wirkung auf andere ist entscheidend, wobei jeder insgeheim versucht, den anderen zu einem Instrument zu machen.¹⁰

In der EJK sind die Begriffsinhalte von Bedeutungslosigkeit, Normlosigkeit und Selbstentfremdung sowie die daraus resultierenden Reaktionen der Angst, Hilflosigkeit, Apathie und Aggression¹¹ ständig wiederkehrende Themen. Von den kommunistischen Ideologen in der Sowjetunion wird jede Art von psychologischer Interpretation des Begriffes Entfremdung - wie es in der amerikanischen Psychologie üblich ist - abgelehnt. Sie finden den Terminus Entfremdung für Erscheinungen in der Sowjetunion überhaupt nicht anwendbar, da ja theoretisch durch die Umgestaltung der Produktionsverhältnisse, in der *Marx* die einzige Möglichkeit der Aufhebung der Entfremdung sieht, auch jegliche Grundlage dafür eliminiert wurde. Die Tatsache, daß auch in der Sowjetunion Entfremdungsphänomene auftreten, erklärten sie mit dem noch nicht erreichten Endzustand des Vollkommunismus. Die Versuche der Partei, solche Phänomene zu beseitigen, gehen allesamt in die Richtung, die Erziehung zu einer kommunistischen Einstellung zur Arbeit zu forcieren, wodurch die Entfremdung mittels intensivierter Erziehung akzeptabel gemacht und nicht durch verbesserte Umweltbedingungen an der Wurzel beseitigt werden sollte.¹²

3. Problemkreise in der EJJ

Im Mittelpunkt der EJJ stehen jugendliche Figuren, die sich mit den Denk- und Wertkategorien der Erwachsenenwelt, sowie deren Sprache und Institutionen nicht identifizieren wollen. Die Figuren haben meist die zehnklassige Schulausbildung oder ein Universitätsstudium abgeschlossen. Dies ist der Zeitpunkt, zu dem ihr Übertritt in die Welt der Erwachsenen erwartet wird. Die Figuren lehnen es aber ab, diesen Schritt zu tun, denn sie sehen in der Erwachsenenwelt vor allem das Negative, das Überhandnehmen von Karriere- und Konsumenten und sie sehen dort keine Möglichkeit, ihre Ideale oder ihre Persönlichkeit zu verwirklichen.

Die Position der Entfremdung in der EJJ bietet den Figuren und den Autoren die Möglichkeit, Kategorien der Erwachsenenwelt von einem externen Standpunkt aus aufzuzeigen und neu zu überdenken. Um die Entfremdungserscheinungen und ihre Darstellung in diesen Texten zu untersuchen, wurde ein Korpus gewählt, das die wichtigsten Autoren und Werke dieses Genres umfaßt.¹³ Die Probleme, die die jugendlichen Figuren mit sich und ihrer Umwelt haben, lassen sich durch alle diese Texte verfolgen und im wesentlichen drei Problemkreisen zuordnen: der Opposition gegen die Erwachsenenwelt, der Suche nach der eigenen Identität und der Entfremdung in Liebe und Ehe.

3.1. Opposition gegen die Erwachsenenwelt

Die Opposition der jungen Generation gegen die Erwachsenen bezieht sich auf folgende Formen von Fehlverhalten, die der älteren Generation angelastet werden: Konsum- und Karrieredenken, Protektion, Mangel an Idealismus, Kompromißhaltung, Unaufrichtigkeit, Relikte stalinistischen Denkens, leeres Pathos. Kristallisationspunkte der Opposition sind Eltern, Schule und die Frage der Berufswahl. Anders als in der von *Flaker* charakterisierten *Jeans* Prosa richtet sich die Entfremdung nicht nur gegen die Erwachsenenwelt im allgemeinen, sondern ganz konkret auch gegen Eltern und Lehrer. Probleme der Berufslaufbahn und der mangelnden Kommunikation werden ständig mit der Eltern-Kind-Beziehung verknüpft.

Der Leser sieht die Welt der Erwachsenen meist aus dem Blickwinkel der Jugendlichen; es wird also nicht versucht, diese

Welt objektiv darzustellen, sondern subjektiv, vom Erlebnishorizont der jungen Protagonisten. Den Erwachsenen selbst wird selten Gelegenheit geboten, ihre Ansichten darzulegen.

Das Problem der Zielsetzung in der Schule

Viele der Hauptfiguren stehen an der Schwelle zum Berufsleben und sollen ihr weiteres persönliches und berufliches Leben selbständig und verantwortungsvoll gestalten. In dieser Situation glauben sie zu erkennen, daß sie dafür nicht entsprechend vorbereitet wurden, daß sie mit Legenden und Schönfärbererei erzogen wurden. An der Orientierungslosigkeit der Jungen wird der Schule die Schuld gegeben, weil sie ob der vielen Lehrinhalte den Lebensunterricht zurückgestellt hat. Miša (*Ša-Mesto*) meint in einer ausführlichen Anklagerede:

Не надо, чтобы они и жить учили, а не только правилам и параграфам. А разговоры были, длинные, нудные, но не от души, по обязанности, час классного руководителя. Ну почему в нашей школе было столько преподавателей и так мало учителей? (*Ša-Mesto*, 63)

Tolja (*Ku-Legenda*) sinniert auf seiner Fahrt nach Sibirien:

Наш дорогой директор школы, наши уважаемые наставники! Вы дали нам массу полезных вещей, вы дали нам знания, но вы не сказали о чем-то самом большом, а накормили нас пустой розовой сказкой, легендой и пустили в свет: "будьте достойными", то есть выпутывайтесь сами. А как выпутаться, я не знаю. (*Ku-Legenda*, 15)

Auch in *Gl-Dym*, *Ak-Bilet* und in den Werken von *V. Rozov* wird der Vorwurf gegen die Lern- und Notenschule und gegen den mangelnden Einsatz der Eltern laut, die ihre Verpflichtungen in Betrieb und Komitees immer vorrangig sehen. Damit werden Prioritäten, die unter Stalin absolut gültig waren, in Frage gestellt und Folgen aufgezeigt, die ein Hintanstellen der Familie und der Erziehung der Kinder mit sich bringen können.

Das Problem der Berufswahl

Ein weiteres Problem, das mit Schule und Elternhaus verbunden ist, ist die Frage der Art der zukünftigen Arbeit, die sich in der EUG als Alternative zwischen manueller Arbeit oder Studium stellt. Der Hauptvorwurf richtet sich gegen die von Eltern und Schule vertretene abwertende Einstellung zur manuellen Arbeit. Arbeit in einer Fabrik gilt für sie als negative Auslese und als Prestigeverlust für die ganze Familie:

АНАСТАСИЯ ЕФРЕМОВНА (Mutter). Ты провалишься на экзаменах, так и знай! Тебе не посторонними делами заниматься надо, а готовиться. Ты думаешь так, на "ура", проскочить? Смотри, останешься ни с чем, пойдешь на завод, к станку! (Ro-Cas, 27)

Die Eltern erstreben für ihre Kinder vor allem deshalb eine höhere Bildung, damit diese bessere Aufstiegs- und höhere Verdienstmöglichkeiten haben. Dieses Karriere- und Sicherheitsdenken läßt sich mit den idealistischeren Ansichten der Jungen, die einerseits das Abenteuer und das Ungewisse, andererseits die Verwirklichung ihrer Ideale wollen, nicht vereinbaren:

ВОЛОДЯ. [...] Им нужно, чтобы у меня была квартира! Им нужно, чтобы у меня была дача в Крыму! Им нужно, чтобы у меня была тележка! А у меня не будет тележки - я буду питаться в столовой! А у меня не будет дачи в Крыму - я буду ездить дикарем! (Sa-Rebjata, 11)

Die auktoriale Sympathie in der Frage Studium oder praktische Arbeit liegt bei den Jungen. Damit ist die EJG auch im Einklang mit der Partei, die in den fünfziger und sechziger Jahren für die großen Baustellen in Sibirien Arbeitskräfte anwarb und diese vor allem aus der Schicht der Jugendlichen mit der Verheißung des Abenteuers und des Idealismus zu rekrutieren suchte. Sibirien ist für die Figuren nur eine Etappe auf dem Weg zur Selbstfindung; das endgültige Ziel ist ein Beruf, der sich mit der inneren Berufung deckt, wo dann der Protagonist aus Überzeugung seinen Mann stellen wird und damit, wie in den Texten zum Ausdruck kommt, eine Garantie für sein Lebensglück hat. Nach der Aussage der Texte gibt es für jeden Menschen nur einen einzigen solchen Platz, der ihm vorherbestimmt ist und den es bloß zu finden gilt. Er muß dabei jedoch Protektion und unlautere Mittel vermeiden, um sich nicht dadurch sein Glück zu verscherzen.

Die Diskussion über höhere Schulbildung oder nicht gewann in den fünfziger Jahren besondere Aktualität. In diesen Jahren gab es das erste Mal seit der Revolution mehr Anwärter für ein Studium als Plätze zur Verfügung standen. Es wurden daher Maßnahmen getroffen, dieses Problem in den Griff zu bekommen. Das Reifezeugnis allein berechnete nun nicht mehr zu einem Besuch der Hochschule, sondern es wurde zusätzlich noch eine Aufnahmeprüfung eingeführt.¹⁴ Viele Texte stellen eine mißlungene Aufnahmeprüfung oder das Schwanken des Protagonisten, welches Institut er für ein Studium wählen solle, an den Anfang der Ge-

schichte. Am humorvollsten schildert *Vj-Tovarišča* die Diskrepanz zwischen den Wünschen und Vorstellungen der Mutter und denen ihres Sohnes:

Почти каждый день после работы под надзором мамы и бабушки я готовился к поступлению в институт. За год до этого я пытался попасть в Московский энергетический, но сделал в сочинении три ошибки /две стилистические и одну грамматическую/ и провалился. Был зверский конкурс. Мама была огорчена больше меня. Она считала, что я по признанию энергетик, наверное, потому, что мне иногда удавалось починить перегоревшие пробки или сменить спираль в утюге. Я в своем признании не был уверен и по совету Толика поступил работать. К великому маминому неудовольствию. (*Vj-Tovarišča*, 88)

Da das Problem der Wertung von Studium oder Arbeit in einem sowjetischen Text nicht offen bleiben kann, bemüht sich die EJG Lösungen anzubieten. Sie tut es im Sinne der Partei und Literaturpolitik und sieht eine Verbindung von Arbeit und Studium als die beste Möglichkeit. Dies könne entweder durch ein Fernstudium (z.B. *Ku-Legenda*) oder durch Sammeln von Berufs- und Lebenserfahrung während einiger Jahre und ein anschließendes Studium erreicht werden (*Ro-Čas*, *Ro-ABY*, *Ša-Mesto*). Abgesehen davon enthalte jede Art von manueller Arbeit für den jungen Menschen die Möglichkeit, sich zu entfalten und selbst zu verwirklichen. Dem entsprechend haben alle jungen Figuren in der EJG Momente der Selbstbestätigung und der Freude am gemeinsamen Ziel und am Geleisteten, sobald sie nur in einer Fabrik oder auf einer Baustelle zu arbeiten anfangen. Ähnliche Situationen einer Beflügelung durch geistige Arbeit finden sich in den Texten nicht. Studium um des Studierens oder einer Karriere willen wird negativ beurteilt; nur wer echte Berufung verspürt und auch bereit ist, Opfer zu bringen, ist für ein Studium qualifiziert.

Das Generationsproblem

Abgesehen von den Schwierigkeiten, die Eltern und Kinder haben, in der Frage der Berufswahl zu einem Konsens zu kommen, wird in vielen Werken auch die mangelnde Kommunikationsfähigkeit der beiden Gruppen dargestellt. In *Gz-Den'* z.B. ist das Problem der Kommunikation ein zentrales Thema. Der Text ist so aufgebaut, daß Vater und Sohn abwechselnd aus ihrer Perspektive über ähnlich gelagerte Probleme reflektieren. Der Vater ist schwerkrank und Feliks, sein Sohn, besucht ihn vor einer längeren Reise noch

einmal im Krankenhaus. Dieser Besuch wird aus der Sicht beider Ich-Erzähler dargestellt. Beide haben das Bedürfnis, über existenzielle Probleme zu sprechen, können es aber nicht und beschränken sich darauf, über Reisen, warme Kleidung und die kleine Tochter Feliks' zu sprechen.

In den Texten von *Rozov*, *Šatrov* und *Gl-Den'* wird auch den Vertretern der Erwachsenenwelt Gelegenheit gegeben, ihre Gedanken direkt zu äußern. Durchgehend ist zu bemerken, daß den Erwachsenen von den Jungen nur Klischeevorstellungen zugestanden werden: Die heutigen Mädchen sind schlecht; die heutige Jugend ist schlecht; sie tragen bunte Kleidung und lange Haare, wie sie nur Banditen, Nihilisten' und "stiljagi" haben. Zum Teil richtet die EJK ihre Kritik gegen dieses schablonenhafte Denken und versucht, die Jungen differenzierter, zumindest aber besser zu zeigen. Der Paradefall dafür ist *Ro-Boj*. Hier prallen zwei Meinungen über die Jugend aufeinander: Ein Teil der Erwachsenen sieht die positiven Seiten in den Jungen und ist für verständnisvolle, verantwortungsübertragende Erziehung, der andere ist für sehr strenge Erziehung. Onkel Roman, der die striktesten Prinzipien für die anderen vertritt, wird selbst äußerst negativ charakterisiert: Er ist vulgär und zudem trat er in der Stalinzeit als falscher Zeuge auf, um sich dadurch persönliche Vorteile zu verschaffen. Seine harte Erziehungslinie wird ad absurdum geführt, da die beiden Jungen im Prinzip Muster an Ordentlichkeit sind, wie der Verlauf des Stückes zeigt, und lediglich selbständig Verantwortung übernehmen und ihren persönlichen Entscheidungsspielraum vergrößern wollen, während die stalinistische Vergangenheit des Onkels unbewältigt bleibt.

Das Problem des selbständigen Denkens und Entscheidens bezieht sich auch auf Verhaltensmuster in der Zeit unter Stalin. Die junge Generation will die Autoritätsgläubigkeit der älteren Generation für sich nicht übernehmen. Sie beansprucht das Recht, sämtliche Autoritäten, erst einer Prüfung zu unterziehen und auch bisher unangetastete Vorbilder wie 'Partisanen' oder *Gor'kij* werden davon nicht ausgenommen.

Die komplexe Problematik der Stalinzeit wird in der EJK zwar angesprochen, aber eigentlich nicht gestaltet. Am ausführlichsten setzen sich noch *Gladilins* Figuren in *Gl-Den'* damit auseinander. Der Vater überlegt, wie es dazu kommen konnte, daß

man ein Spielzeug in fremden Händen war, daß man die vielen Verurteilungen und Erschließungen für gerechtfertigt hielt und all die Verleumdungen gegen Bolschewisten glaubte. Mit der Feststellung, daß deswegen aber nicht alles schlecht gemacht werden dürfe und daß zugleich die Errungenschaften des Aufbaus gesehen werden müßten, ist für den Vater der Anlaß gegeben, auf den Nihilismus und die Schwarzseherei der Jugend überzugehen. Auch den Sohn beschäftigt diese Zeit. Er anerkennt den Mut der älteren Generation, alle unter Stalin gemachten Fehler aufzudecken. Er fragt sich aber, wie solche Fehler in Zukunft vermieden werden könnten, und sieht die Lösung in der größeren Eigenverantwortlichkeit des Individuums.

Durchgehend werden *Stalin* als Person und die Auswüchse seiner Zeit verdammt, die Frage des Stalinismus als solche jedoch verdrängt. Vor allem Figuren der älteren Generation lenken davon ab und warnen davor, in Zynismus und Nihilismus zu verfallen. *Stalin* sei tot, Kritikaster hätten daher keinen Anlaß mehr, und wenn jetzt noch genörgelt werde, dann sei das nur mehr Angeberei.

Diskrepanz von Anspruch und Wirklichkeit

Obwohl der ganze Fragenkomplex um *Stalin* nur angedeutet wird und über die Erwähnung von Einzelercheinungen nicht hinausgeht, ist er doch auf der konnotativen Ebene vorhanden und wird häufig im Zusammenhang mit 'Meinen' und 'Sagen' behandelt. Er stellt sich in der Frage nach dem Stellenwert von irreführenden Worten und Worthülsen. Die russischen Leitwörter sind "vysokie slovesa, butaforija, šablon, slovesnye bulyžniki, trafaretnye slova". Die Jungen fürchten, daß Idealismus, durch schöne Worte geweckt, wieder mißbraucht werden könnte und die pathetischen Worte von Menschen ausgesprochen werden, die anderes wollen als sie sagen.

Maksimov (*Ak-Kollegi*), der Skeptiker, der immer die Rolle des Anklägers, des ironisch-zynischen Abseitsstehenden übernimmt, distanziert sich von solchen "hehren Worten":

- Ух, как мне это надоело! Вся эта трепология, все эти высокие словеса. Их произносит великое множество прекрасных идеалистов вроде тебя, но и тысячи мерзавцев тоже. Наверное, и Берия пользовался ими, когда обманывал партию. Сейчас, когда нам многое стало известно, они стали мишурой. Давай обойдемся без трепотни. Я люблю свою страну, свой строй

и не задумываясь отдам за это руку, ногу, жизнь, но я в ответе только перед своей совестью, а не перед какими-то словесными фетишами. Они только мешают видеть реальную жизнь. Понятно? (Ak-Kollegi, 17)

Außerdem irritiert Maksimov die Kluft zwischen der makellosen Welt der schönen Worte und der Realität, die ihnen durchaus nicht entspricht:

Я тоже думал и понял, что все блеф. Есть жизнь, сложенная из полированных словесных булжников, и есть настоящая, где герои скандалят на улицах, а романтически настроенные девицы ложатся в постели к преуспевающим джентльменам. А сколько вокруг жуликов и пролаз! Они будут хихикать за твоей спиной и делать свои дела. Мое кредо - быть честным, но не давать себя облапошить, не попадаться на уловку идеализма. (Ak-Kollegi, 20)

Satrows Figuren finden, daß man schon in der Schule nie das sagen oder schreiben dürfte, was man dachte, sondern immer nur das, was von einem erwartet wurde, auch wenn es weder mit der eigenen Überzeugung, noch mit der allgemeinen Erfahrung übereinstimmte:

ИГОРЬ. В школе каждый день одно твердили, а придешь домой - там пьют, там муж жену бьет, там детей бросил. Попробуй напиши об этом!

ЮРА. А то, что на сердце, ты писать боялся?

ИГОРЬ. А зачем? Чтобы провели собрание "Как могли в нашем коллективе появиться такие люди?" Ну, разругали бы меня, резолюцию бы приняли за основу, а потом бы в целом, а все равно большинство так же, как и я, думает... Со своими мыслями надо подальше сидеть... За десять лет научили... (Ša-Mesto, 19-20)

Aleksej (*Ro-Čas*) aus Sibirien sieht es als eine Zeiter-scheinung an, daß viele Menschen eine Mauer aus wohlklingenden Worten um sich bauen und dahinter tun, was sie wollen:

АЛЕКСЕЙ. Есть и такое приспособление, довольно модное: городить из хороших слов этикие высоченные заборы, а что за этими заборами - не видно. (*Ro-Čas*, 44)

Auch in *Ak-Pora* wird die Idee der Wortmauer angesprochen. Für *Aksenovs* Protagonisten Valentin Marvič sind es vor allem diese Mauern, die die Menschen am gegenseitigen Näherkommen und Kennenlernen hindern. Teil dieser Wortmauern sind für *Rozovs* jungen Helden Volodja (*Ro-ABV*) z.B. die Sprichwörter, die es nicht zulassen, daß ein Problem durchdacht werden kann, weil sie in der Form von 'Lebensweisheiten' von vornherein eine glatte Lösung anbieten.

Am häufigsten dienen die Farcen bei der Abwicklung von Versammlungen, seine es Partei-, Komsomolzen- oder Pioniertreffen, als Ansatzpunkt kritischer Äußerungen der Figuren. Abgesehen von der kritischen Distanz zu Manipulationen, wird auch die Einstellung von Zeitungen zur Realität, ihr Bemühen, alles Mißliebige zu glätten, zu verschweigen und echten Problemen auszuweichen, kurzum: eine den Potemkinschen Dörfern gleichende schönfärberische Fassade aufzubauen, kritisiert (*Ku-Legenda*, 13).

Wie alle Probleme, die in der EJK angeschnitten werden, muß auch die Frage der 'hehren Worte' einer konstruktiven Lösung zugeführt werden. Da es mit dem Bekenntnis der Figuren, selbst ehrlich sein zu wollen, allein nicht getan ist, wird das Pathos als solches rehabilitiert. Alle Autoren bieten eine gemeinsame Lösung: Es kommt darauf an, wer die idealistischen Worte gebraucht; ist es ein guter Mensch - und deren gibt es viele - so sind auch seine Worte gut, denn nur ein schlechter Mensch - von denen es angeblich nur mehr wenige gibt - wird sie mißbrauchen. Die guten Menschen, denen man ihre Worte glauben kann, kommen denn auch in jedem Text vor und erfüllen ihre Aufgabe, das Vertrauen in große Worte wiederherzustellen.

3.2. Suche nach der eigenen Identität

Die ethische Desillusion von der Welt der Erwachsenen steht in einer ständigen Wechselbeziehung zur Frage nach der eigenen Identität der Figuren. Sie wissen nicht, welchen Platz sie in der 'anderen Welt', in der sie vorwiegend Feindliches und Schlechtes sehen, einnehmen können und wollen. Dies bedingt in der Folge eines von drei Verhaltensmustern: sie werden unkontrolliert aggressiv, neigen zu unorthodoxen, nicht parteikonformen Verhaltensweisen oder sie versinken in Apathie. In jedem Fall verleihen sie ihrer Verwirrung Ausdruck. Es finden sich viele Ausrufe wie "mne vse nadoelo, ja v tupike, ja zaputalsja" und ähnliche. Die Verworrenheit spiegelt sich auch in der fundamentalen Fragestellung "Wozu lebe ich" wider, wie sie z.B. bei Dimka in *Ak-Bilet* (56) anklingt.

Im allgemeinen sind die jugendlichen Figuren bereit, ihren Platz im Leben zu suchen, bestehen aber auf dem Recht, ihn selbstständig, ohne Einmischung der Erwachsenen, suchen zu dürfen. Sie

wollen ihre Probleme nicht zugedeckt und weggewischt sehen, sondern sie reifen lassen und, wenn es sein muß, erst auf Umwegen zu einer Lösung kommen. Sie wehren sich gegen 'Bemutterung' und gegen jede Einnischung von seiten der Erwachsenen. Die junge Generation lehnt das Umsorgt- und Umhegtsein und vor allem die dafür erwartete Dankbarkeit ab:

МАРИШКА. Всю жизнь мне говорили, что должна быть кому-то благодарной. Бабушке-за шубу, маме - за санаторий, папе - за туфли, им обоим - за жизнь. Согласна, только не надо так часто об этом говорить. /.../ Полгода мы целовались с тобой (Volodja) в подъездах, прислушиваясь к шуму шагов и дверей. Я устала от этого, но ты сказал, что мы должны благодарить цивилизацию и за подъезды. А я не хочу! Не хочу быть никому благодарной! Только себе! (Ša-Rebjata, 12-13)

Das wesentliche Kriterium für die Lebensgestaltung der Jugendlichen ist, den Weg in freier Wahl selbst zu bestimmen. Diese Emanzipationstendenz zieht sich durch die ganze Literatur der EJG.

Ablehnung der Erwachsenenrolle

Die Reaktion der jugendlichen Figuren auf die Polarisierung "unsere Welt : ihre Welt" besteht nicht nur aus Verwirrung, sondern auch aus Aggression und Ablehnung. *Aksenovs* Dimka flüchtet sich in Zerstörungswut. Er schlägt mit einem Hammer auf eine alte Mauer ein, die für ihn das Symbol für alles Schlechte, Trennende, Unsinnige und sinnlos gewordene Traditionen ist (*Ak-Bilet*, 46). Auch das "Barselona", wie die Jungen die Wohnhäuser um ihren Hof nennen, in dem ihre Eltern leben, die auf etwas anderes hinerziehen als die Jungen wollen, und wo die Nachbarn moralische Maßstäbe an andere legen, die sie selbst nicht erfüllen, möchte Dimka in Trümmern sehen, um die Möglichkeit für etwas Neues, Besseres zu schaffen. Der Kurzroman endet damit, daß ein Bautrupp beginnt, das "Barselona" abzureißen. Dimka hat aber inzwischen erkannt, daß die Häuser um den Hof ein Teil seiner Kindheit und seiner Träume sind.

Die Protagonisten in *Aksenovs* Werken zeigen außerdem durch unorthodoxes, unangepasstes Verhalten ihre ironische Distanz zur 'anderen' Welt. Auf der Fischerei-Kolchose sollen Dimka und seine Freunde (*Ak-Bilet*) ein schwarzbraunes Boot mit einem neuen Anstrich versehen. Statt bei der alten Farbe zu bleiben, strei-

chen die Freunde zum Schrecken des Kolchosvorstehers das Boot knallrot an. Vor allem für das Handeln von Valentin (*Ak-Pora*) ist typisch, daß er den von der Erwachsenenwelt an ihn gestellten Erwartungen ständig zuwiderhandelt.

Volodja in *Ro-ABV* reagiert auf die Ansprüche der Erwachsenenwelt mit Ablehnung. Er weigert sich, die Vorstellungen seiner Eltern zu übernehmen. Seine Mutter ist Physiklehrerin und erwartet von ihm, daß auch er aufgrund seiner Begabung diesen Berufsweg einschlägt. Er aber hält gerade diesen Beruf für sinnlos, ja sogar gefährlich, weil die Menschheit trotz aller wissenschaftlichen Erkenntnisse keine moralischen Fortschritte macht. Mit der Überzeugung, daß die menschliche Verantwortung mit der schnellen technischen Entwicklung nicht Schritt hält, stehen Volodja in *Ro-ABV* und sein Namensvetter in *Ša-Rebjata* in der EJK allein. In allen anderen Texten, vor allem bei *Akse-nov*, findet sich ein uneingeschränkter Glaube an die Technik und an ihre Fähigkeit, den Menschen zum Guten zu führen und ihm zu seinem Glück zu verhelfen.¹⁵

Die jugendlichen Figuren lehnen einen Übertritt in die Welt der Erwachsenen aber auch deshalb ab, weil diese für sie der Inbegriff der Langeweile und des grauen Alltags ist und ihrer Vorstellung von einem aufregenden, abenteuerlichen, heldenhaften Leben widerspricht. Aleksej Maksimov (*Ak-Kollegi*) und Tolja (*Ku-Legenda*), sehen die Aussicht, ein 'normales' Leben führen zu müssen, äußerst negativ:

Как все люди? Это значит: приносить домой получку, ходить по субботам в кино, а по воскресеньям играть во дворе в домино или строить клетушку для поросенка и, наконец, жемиться, по возможности на портнихе. А ведь еще в шестом классе мы мечтали о дальних морях! (*Ku-Legenda*, 8)

Alle diese Figuren erschreckt der Gedanke, einer von vielen zu sein und keine herausragende Rolle spielen zu können. Ihre Vorbilder sind Pavka Korčagin aus *Kak sakaljalas' stal'* (1932 - 1934) von Nikolaj A. Ostrovskij und die jungen Komsomolzen aus dem Roman von A. Fadeev: *Molodaja Gvardija* (1945). Sie befürchten, daß die Zeiten, in denen heroische Taten am Platz waren und wo ein einzelner Großes leisten konnte, ein für allemal vorbei sind. Sie wollen an die Grenzen ihrer Fähigkeiten und Möglichkeiten stoßen, um so das eigene Ich kennenzulernen. Der Wunsch, die eigenen Grenzen kennenzulernen, wird von den Figuren jedoch nur

geäußert, aber nicht gelebt. Sie kommen am Ende der Geschichte zur Schlußfolgerung, daß der Berufsalltag eines Arztes bzw. die Arbeit auf einer Baustelle, sei es in Sibirien oder sonst irgendwo im Land, der Inbegriff des Abenteurers ist.

Wertvorstellungen der Jugend

Das äußere Erscheinungsbild der Figuren ist stark von westlichen Vorbildern beeinflusst. Sie tragen spitze Schuhe, enge Hosen (19 cm Beinweite ist das Idealmaß) und darüber ein loses Hemd in bunten, leuchtenden Farben. Ihr Haarschnitt ist der 'Igelkopf'. Ganz Verwegene lassen sich einen Bart wachsen. In den sechziger Jahren treten an die Stelle der engen Hosen die Jeans als äußeres Zeichen der Zugehörigkeit zur Gruppe der Jugendlichen. Für die Mädchen ist Brigitte Bardot das große Vorbild. Sie gehen in hochhakigen Schuhen und tragen weite Röcke mit Petticoats.

Die jugendlichen Figuren versuchen, ihre eigene Welt zu verabsolutieren und sie losgelöst von der Erwachsenenwelt zu sehen. Das zeigt z.B. ihre Tendenz, keine historischen Bezüge zu setzen und 'Geschichte' beginnen zu lassen, wo sie zu leben begannen. Nicht umsonst ist Volodja von der Tatsache so begeistert, daß seine Cousine Sima ein Findelkind ist; ihr stehen dadurch alle Möglichkeiten offen, sie kann nicht etikettiert werden (*Ro-ABV*, 24). Ein weiteres Merkmal ist die Ablehnung von Wunschträumen, da alle Wunschträume, vor allem die um den Frauenkomplex "Was will ich werden?", in die Zukunft weisen und unweigerlich in die Erwachsenenwelt führen.

Die jungen Helden der EJK sind nicht nur bestrebt, sich gegen die Erwachsenenwelt abzusetzen, sondern auch gegen Jugendliche, die nicht so denken wie sie. Dieses Absetzen geschieht z.B. gegen Schwarzhändler, die im Tragen von modischer, ausländischer Kleidung kein Gruppenzugehörigkeitszeichen, sondern eine Verdienstquelle sehen. Ebenfalls nicht zu ihrer Gruppe gehören die Opportunisten und Karrieristen, die sich durch den Einfluß ihrer Väter einen einträglichen Platz sichern wollen. *Rozovs* und *Aksenovs* Helden wollen sich auch von den 'Starken' unterscheiden, denen von vornherein alles klar ist, die nie zweifeln, aber auch nicht denken. Im Roman *Pora, moj drug, pora* kommt eine Gruppe Jugendlicher vor, die im Sinne der herrschenden

Ideologie eigentlich die Positiven sein sollten: schön, stark und sportlich, außerdem studieren sie und haben keine Neigung, irgendetwas zu hinterfragen. Valentin Marvič, der Protagonist und teilweise auch der Erzähler des Romans, bemüht sich, dieses Idol zu demaskieren. Er findet nicht ihre körperliche Stärke beachtenswert, sondern ihre Beschränktheit in Geist und Gemüt (*Ar-Pora*, 16). Marvič ist mehr an Kjanukuk gelegen, dem Schwachen, dem Versager, der viel zu lange dünne Beine und einen überlangen Hals hat, ganz zu schweigen von den schmalen Schultern. Kjanukuk ist eine Don Quijote-Figur und zugleich ein Kind, das Marvič vor dem Abgrund retten will.¹⁶

Die entfremdete junge Generation glaubt an allgemein menschliche und vor allem an kommunistische Ideale, die sie auch verwirklicht sehen will. In ihrer Phase der Entfremdung und Verwirrung sieht sie aber keinen Weg, gegen eine Realität anzutreten, die nur vorgibt, nach diesen Idealen zu leben, sie in Wirklichkeit aber pervertiert. Die Jugendlichen halten auch nichts von denen, die darob verzweifeln und die Hände in den Schoß legen. Sie treten dafür ein, zumindest irgendeinen Weg zu beschreiten, sei er auch noch so neu und unerprobt und mit Umwegen und Irrtümern verbunden, und hoffen, daß er sie zur 'Wahrheit' führen wird. Dabei liegt immer der Gedanke zugrunde, daß es nur eine Wahrheit gibt - genauso wie es nur einen Platz im Leben gibt - und daß es vor allem darum geht, diese Wahrheit zu finden. Angekämpft wird dabei nur gegen das Dogma, daß es zu dieser Wahrheit bloß einen einzigen richtigen Weg geben soll.

Auseinandersetzung mit den Werten der Kunst

Die Diskussion um den Weg, der zur einzigen Wahrheit führt, setzt sich in der Auseinandersetzung mit den übernommenen kulturellen Werten in Literatur, Musik und Malerei fort. Feliks (*Gl-Den'*) befaßt sich als Künstler mit dem Problem von Inhalt und Form. Er will ein Bild über das Thema Krieg malen und überlegt, welche Form er wählen soll, um seine Gedanken adäquat zum Ausdruck zu bringen. Diese Überlegungen scheinen die Verteidigung eines Pluralismus zu sein, wo jede Methode auf ihre Weise ein Stück Wahrheit enthüllt. Feliks will aber die "ganze Wahrheit" und ist überzeugt, daß es einen Weg gibt. Er will in seiner Künstlerlaufbahn zwei Gefahren ausweichen: Er möchte kein Un-

tergrundkünstler werden, der marktschreierisch nur für Ausländer malt, aber er möchte auch nicht den Weg seines Freundes Sereža gehen, der auf Anraten eines Kulturfunktionärs so 'positive' Akzente in sein Bild setzte, daß es vom Publikum nur mehr belächelt wurde. Feliks lehnt damit die Schönfärberei der Stalinzeit und einen auf photographische Wiedergabe beschränkten Realismus ab. Er lehnt aber ebenso die Kunstrichtungen des Westens ab, da durch Abstraktionen der Mensch in der künstlerischen Aussage zu kurz komme. Was er anstrebt, ist ein größerer persönlicher Freiraum für den Künstler, um seine Gedanken und das Wesen der Sache zum Ausdruck bringen zu können. Er will nicht durch eine engstirnige Kulturpolitik, die im Text des öfteren karikiert wird, behindert werden.

Diese Linie zieht sich durch die ganze Prosa der EJK: Der sozialistische Realismus stalinistischer Prägung soll aus eigenen Kräften überwunden werden, ohne dabei westliche Vorbilder zu übernehmen. Unbestrittene Leitbilder und Übernationales Kulturgut sind die 'alten Meister', allen voran *Rembrandt* aber auch *Van Gogh* und *Gauguin*. Die russischen "Peredwižniki", die Wanderkünstler des 19. Jahrhunderts, werden bespöttelt. Wer sich mit ihnen identifiziert, gehört nicht zur 'in-group' der Jungen.

Auch in der Musik gibt es keine kritische Auseinandersetzung mit den 'Klassikern', sondern nur mit den Produktionen der Stalinzeit. Das Verhältnis zu Musik und Literatur des Westens ist differenzierter als das zur abstrakten Malerei. In der Musik gibt es in den fünfziger Jahren in der Sowjetunion einen Einbruch des Jazz und der rhythmischen Musik. Moderne Musik zu hören und danach zu tanzen, ist schlechthin das verbindende Element für die internationalisierte Jugendkultur. Ihre Kleidung und ihre Musik sind die gemeinsame Sprache der Jugendlichen. Jazz und Jugend sind so eng verbunden, daß kaum ein Text der EJK umhin kann, sich mit diesem Problem auseinanderzusetzen. Stalins Politik war es, diese Musik kategorisch abzulehnen und als westliche Infiltration zu ächten. Die populäre rhythmische Musik überschwemmte trotzdem die Sowjetunion. Wenn ihr offiziell auch nie das Stigma genommen wurde, so wird nach Stalin doch versucht, sie als eine Art Volksmusik der Neger Afrikas einzustufen und ihr Eindringen in die Sowjetunion so im nachhinein zu rechtfertigen.

Die EJK spiegelt die widersprüchliche Wertung nuancenreich

wider. Einige Texte binden die Begeisterung für Jazz und Beat an negativ gezeichnete Figuren, denen positive Figuren, die diese Art von Musik ablehnen, gegenübergestellt sind. Bei *Aksenov* finden sich Textstellen, die den Vorrang der symphonischen Musik und der russischen Volksmusik gegenüber der modernen Unterhaltungsmusik unterstreichen (*Ak-Kollekt*, 85, *Ak-Bilet*, 52). In *Ša-Rebjata* wird "džaz", wobei die rhythmische Unterhaltungsmusik insgesamt gemeint ist, positiv bewertet. Insgesamt gesehen, versucht die EJK eher, diese Musik als Bestandteil der internationalisierten Jugendkultur zu integrieren als sich ihr entgegenzustellen.

3.3. Entfremdung in Liebe und Ehe

Die Schwierigkeiten, die die jugendlichen Figuren mit sich selbst und mit ihrer Umwelt haben, beeinträchtigen auch ihre Partnerbeziehung. Die Siebzehnjährigen machen die Zeit der ersten großen Liebe mit und durchleben gleichzeitig eine Phase der Entfremdung vom Partner, die daraus resultiert, daß die Figuren primär mit sich selbst beschäftigt sind. In *Gl-Istorija* und *Gl-Chronika* ist der Kausalzusammenhang zwischen Verliebtheit und Entfremdung von der Umwelt umgekehrt: Ruslan und Viktor sind mit all ihren Gedanken bei ihren Freundinnen und bekommen dadurch keine Medaille im Schulabschluß und damit auch keine Möglichkeit zum Studium. Ihre Freunde und Freundinnen dagegen studieren und stehen in einem völlig neuen, ausgefüllten Leben, während Ruslan und Viktor ihre Zeit totschlagen müssen und keinen Einblick in die Welt der anderen mehr haben. Das trägt zu ihrer Verunsicherung bei, steigert ihre Minderwertigkeitskomplexe und führt zum Scheitern ihrer Partnerbeziehung.

Es werden Vorwürfe gegen die Erwachsenen laut, die es unterlassen haben, die Jungen darauf hinzuweisen, daß auch aus einer großen Liebe Schwierigkeiten erwachsen können. In diesem Zusammenhang machen sich die Erzähler in *Aksenovs* Texten über die Art der Bewältigung von Liebe und Sexualität in sowjetischen Filmen und Büchern.

Любовь! Что знает о тебе семнадцатилетний юноша из "приличной" семьи? О, он знает вполне достаточно. Соответствующие беседы и даже диспуты он посещал. Кроме того, ему вот

уже больше года разрешается посещать кое-какие фильмы. Впрочем, он и до шестнадцати их посемал. Он знает, как это бывает. Люди строят гидростанцию, и вдруг Он говорит: "Я люблю", - а Она кричит: "Не надо!" или "А ты хорошо все обдумал"? А потом они бегают по набережной и все пытаются поцеловаться. Или сидят на берегу, над гидростанцией, а сводный хор и оркестр главного управления по производству фильмов /дирижер - Гамбург/ наяривают в заоблачных дальях. И вот зал цепенеет: Он снимает с себя пиджак и накидывает его на плечи любимой. Напыль.
(Ак-Билет, 25)

Die Auseinandersetzung mit den literarischen und filmischen Vorlagen der Stalinzeit wird jedoch in den Texten nicht durchgeführt. Die Figuren finden nach wie vor ihr persönliches Glück erst über den Weg des kollektiven Engagements und der belächelte Blick aufs Kraftwerk, in den das Happy-End eingebettet ist, ist auch aus der EJG nicht verschwunden. Galja und Dimka (*Ак-Билет*) finden z.B. erst dann endgültig zueinander, als er von der Arbeit in der Fischerei-Kolchose Schwielen an seinen Händen bekommen und sie ihre schicken Kleider à la Brigitte Bardot gegen einen Overall und ein Kopftuch eingetauscht hat. Ein ähnliches Happy-End erleben Tanja und Valentin in *Ак-Пора*. Nach mehrmaligem Berufs- und Arbeitsplatzwechsel findet Valentin in der Mitarbeit an einer sibirischen Baustelle seine Lebensaufgabe. Er freut sich über seinen Beitrag zum Gelingen des Projektes, übererfüllt sein Plansoll und sein Name scheint auf der Ehrentafel auf. Bei der Einweihung eines gerade fertiggestellten Gebäudes kann Tanja, die sonst so selbstbewusste Schauspielerin, in die starken Arme ihres Mannes fliehen und muß einsehen, daß Valentin in dieser Umgebung unwiderstehlich ist. Wenn sogar *Aksenov*, der sich mit den Problemen der EJG am weitestgehenden auseinandersetzt, diese 'rosarote' Vorlage verwendet, ist es nicht verwunderlich, daß sie in anderen Texten noch stärker zutage tritt (*Ku-Legenda*, *Ro-ABV*, *Ša-Mesto*, *Ša-Rebjata*).

Zurück zu den Schwierigkeiten der jugendlichen Figuren. Im ersten Teil der Texte, der Phase der Verwirrung und Entfremdung, sind sie ihren starken persönlichen Gefühlen nicht recht gewachsen. Sie scheuen sich, das vor sich selbst und vor dem geliebten Mädchen einzugestehen und glauben, daß es unmöglich sei, Liebesgeständnisse mit ihrem Stolz zu vereinbaren. Sie versuchen, ihre Gefühle herunterzuspielen, sich verbal davon zu distanzieren und das ganze Problem der Liebe auf 'Fortpflanzung' einzuengen:

ВОЛОДЯ. Любви нет - запомни. И не будь сентиментальной душой. Если к кому потянет, - держи себя. /.../ Любви нет, есть размножение. (Ro-ABV, 22)

Es versteht sich von selbst, daß solche Worte durch die Handlung Lügen gestraft werden müssen und daß gerade diese Figuren auch verbal ihre Liebe eingestehen müssen. Aber das Problem, wie man Liebe mitteilen kann, ohne alte, abgegriffene und sinnentleerte Worte zu gebrauchen, beschäftigt die Figuren sehr. Damit wird auch dieses Problem, wie schon das Auseinanderklaffen von Gemeintem und Gesagtem im politisch-ideologischen Bereich, auf die sprachliche Ebene transponiert. Volodja (Ro-ABV), der größte Skeptiker unter den jungen Charakteren, bringt diese Gedanken in einem Brief an Sima, die schwerkrank im Spital liegt, zum Ausdruck.

- Симка, дорогая моя Симка! Я никогда не писал подобных писем и ни за что бы не написал, если бы ты была здорова... Я не верю ни в какие письма, ни в какие слова, ни в какие другие выражения чувств, потому что все это мелука и никогда не выражает сути дела, а только мельчит его. И хотя я знаю, что ты все понимаешь без слов, все же почему-то беспокоюсь и должен произнести эти банальные и ничего не говорящие слова - "Я люблю тебя"! (Ro-ABV, 35)

In vielen Texten geht es in erster Linie nicht so sehr darum, die psychologische Kausalität zwischen Entfremdung in der Liebe und Faktoren der Umwelt aufzuzeigen als vielmehr darum, die Liebesproblematik als Mittel für sichtbare 'poetische Gerechtigkeit' einzusetzen. Die Entfremdung vom Partner ist für den jungen Helden die Strafe für sein orientierungsloses Verhalten. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten: entweder er verliert seine Freundin, die dann manchmal mit auktorialem Segen eine neue Beziehung mit einem stärkeren, gefestigteren Charakter, der seinen Weg schon gefunden bzw. nie verloren hat, eingeht (*Gl-Istorija*, *Ro-čas*), oder aber die Hauptfigur gewinnt das Mädchen durch Einlenken in konforme Geleise zurück und alle Schwierigkeiten zwischen ihnen sind aus dem Wege geräumt (*Ša-Mesto*, *Ša-Rebjata*, *Gl-Dym*, *Ak-Bilet*).

Im Zusammenhang mit den Partnerschaftsproblemen der Figuren ist es interessant, gewisse Eigenheiten der Mädchenfiguren zu erwähnen. Nicht nur daß die männlichen Figuren und Erzähler in der Überzahl sind, unterscheidet sich auch die Darstellung der Mädchen von der ihrer Freunde. Sie werden z.B. nicht mit weltan-

schaulichen Problemen belastet, sondern nur mit Sorgen über ihre Beziehung zum Partner. Sie sind außerdem stärker am kommunistischen Wertesystem orientiert und üben auch dahingehend ihren Einfluß aus, wodurch sie eine gewisse Vorbildrolle übernehmen. Das Erstrebenswerteste aus der Sicht der Mädchenfiguren ist eine Zweierbeziehung, in der der Mann der starke, auf allen Gebieten überlegene Partner ist. Das Mädchen wird dafür mit Ehe und Treue bis über den Tod hinaus belohnt.

Diese Beobachtungen in den Texten der EJG entsprechen im wesentlichen denen *Elsbeth Wolffheims*, die in ihrem Buch *Die Frau in der sowjetischen Literatur (1917-1977)* feststellt, daß die Frauenfiguren in der Literatur der sechziger und siebziger Jahre generell außerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit konzipiert sind und im Vergleich zu männlichen Figuren eine sehr untergeordnete Rolle spielen.¹⁷

4. Rezipierte Traditionen

Als abschließende Betrachtungen sollen nun die literarischen Traditionen, auf die die EJG zurückgreift, behandelt werden. Es sind dies im wesentlichen der stalinistische Produktionsroman, die russische Tradition des 'lišnij čelovek' und die amerikanische Tradition um *J.D. Salinger*.

In Amerika wurden schon Anfang der fünfziger Jahre Werke veröffentlicht, die eine Jugend zum Gegenstand haben, deren pubertäre Erfahrungen den Anstoß zu gesellschaftlichen Veränderungen geben. Den größten Einfluß auf die amerikanische, europäische und wohl auch auf die sowjetische Jugend hatte *J.D. Salinger* mit seinem Roman *The Catcher in the Rye (Der Fänger im Roggen)*, worin die Suche eines Jugendlichen nach seiner Identität und sein Verlorensein in einer Gesellschaft, die durch Kommerzialisierung und Verlust der Werte gekennzeichnet ist, literarisch gestaltet wird. Ende der fünfziger Jahre wurde dieser Roman in der Sowjetunion bekannt und kam 1960 in der Zeitschrift *Inostrannaja literatura* heraus.¹⁸

Bei den Autoren der EJG zeigt sich das amerikanische Vorbild in erster Linie im Sprachstil. Die Stilisierung der Umgangssprache der Teenager und die damit verbundene syntaktische Kür-

zung der Sätze, die Verwendung von Jargon sowie Einwürfen und Redewendungen, die in der gesprochenen Sprache eine Denkpause überbrücken bzw. Zustimmung vom Gesprächspartner heischen, ist vor allem bei *Salinger* ausgeprägt. Aber auch die Hemingwaysche Art, kurzen lapidaren Sätzen aus dem Kontext und aus der Situation eine viel tiefergehende Bedeutung zu verleihen, findet in der EJG ihren Niederschlag. Dadurch ist es möglich, Probleme nur anzudeuten und trotzdem sicherzugehen, daß der russische Leser die Leerstellen aus der gemeinsamen Erfahrung im Sinne des Autors auffüllt.

In der Bewertung von *Salingers* Figur zeigt sich in der EJG eine negative Grundtendenz: Ein Holden Caulfield habe nur im Westen, wo er entsprechende soziologische Hintergründe widerspiegelt, jedoch nicht in der Sowjetunion die Berechtigung, als literarische Figur konzipiert zu werden. *Aksenov* und *Gladilin* versuchen diesen Standpunkt dem Leser subtil, weniger mit dem erhobenen Zeigefinger näherzubringen. In einer Selbstdarstellung in der *Literaturnaja gazeta* im Juni 1971 verteidigt *Aksenov* die Darstellung junger, unausgereifter Charaktere und ihrer Suche nach einem eigenen Lebensziel und damit verbunden auch die Darstellung "negativer" Seiten der kommunistischen Gesellschaft. Er meint, daß man dabei lediglich der Gefahr entgegenwirken müsse, in Pessimismus zu verfallen. Diesem Pessimismus, den er in der westlichen Literatur realisiert sieht, möchte er einen "složnyj optimizm" entgegensetzen.¹⁹ In seinen Werken hält sich *Aksenov* im Prinzip an diese Aussage. Seine Figuren machen alle den Initiationsprozeß in die Erwachsenenwelt, d.h. in die gegebene Gesellschaftsordnung durch. Ihr Anpassungsprozeß kommt aber im Vergleich mit anderen Werken der EJG mehr aus innerer Überzeugung und aus persönlichen Lernprozessen zustande und wird weniger durch die Handlungskonstellation erzwungen oder nur aufoktroiert. Die einzige Figur in *Aksenovs* Romanen, die der Welt der Kinder verhaftet bleibt, ist *Kjanukuk* in *Pora, moj drug, pora*. In diesem Roman setzt sich der Autor am stärksten mit Symbolen und Motiven *Salingers* auseinander. Neben *Aksenov* finden sich auch in *Gl-Den'* und in *Vj-Tovariščka* deutliche Bezüge zu *Salinger*.

Daß sich die EJG der Tradition des "lišnij čelovek" verpflichtet fühlt, geht nicht nur aus der Typologie der Figuren,

sondern auch aus zahlreichen Erwähnungen Evgenij Onegins und Pečorins in den Texten hervor.²⁰ Man kann feststellen, daß in beiden Traditionen der Held zu seinem status quo steht und dazu neigt, sich seiner Rolle als Minorität bewußt zu sein und an dieser Rolle Gefallen zu finden. Auf auftretende Schwierigkeiten reagiert er mit Flucht, wobei der Held der EJG die Flucht nach vorne antritt, sich mit dem System arrangiert und in einigen Fällen versucht, das neugewonnene Terrain der ethischen Sensibilität und der absoluten moralischen Werte zu integrieren.²¹ Neu bei den entfremdeten Figuren der EJG ist ihr Zwiespalt zwischen Integrität und Doppelzüngigkeit und zwischen Apathie und Verantwortungsbewußtsein. Der Generationskonflikt wird in beiden Traditionen behandelt, wobei im 19. Jahrhundert auch die Generation der Väter dargestellt wird, in der EJG dagegen nur die Reaktion der Jugendlichen auf die Ansprüche, Ansichten und Vorstellungen der Eltern.

Sowohl der Held des 19. Jahrhunderts als auch der der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts sind desillusionierte Idealisten und sensible Intellektuelle. Die Haltung der Erzähler zu ihren Figuren ist jedoch unterschiedlich. Der auktoriale Erzähler des 19. Jahrhunderts distanziiert sich von seinen entfremdeten Figuren ironisch, während sich der Erzähler in der EJG von seinen Figuren nicht mit ironischer, sondern pädagogischer Absicht distanziiert und sich immer an dem übergeordneten kommunistischen Wertsystem orientiert, an dem das Verhalten der Figuren gemessen wird.

Es erhebt sich nun die Frage, was an der EJG neu ist im Vergleich zur vorhergehenden literarischen Tradition des stalinistischen Produktionsromans, dessen Richtlinien äußerst restriktiv waren und den Autoren kaum Spielraum ließen. Am auffallendsten ist, daß die Figuren, die eine Gruppe der Nachkriegsjugend repräsentieren, Problemen Ausdruck verleihen, die in der stalinistischen "Mythologie des positiven Helden" keinen Platz hatten.²² Es zeigt sich eine zunehmende Abneigung gegen Verbote und Restriktionen, die das Regime auferlegt und eine zynische Reaktion gegen alle Appelle an den Idealismus der Jugendlichen.²³ Dieser Protest bewegt sich jedoch immer innerhalb der abgesteckten Grenzen und artet nie in einen Protest gegen das Gesellschaftssystem als solches aus, sondern beschränkt sich auf

Einzelerscheinungen, deren Problemlösung im Sinne der Ideologie stattfindet. Bis zu einem gewissen Grad ist die EJG eine reformatorische Bewegung, die ihre oberste Instanz weniger in der Partei und deren Beschlüssen sieht, als in den leninistischen Grundgedanken. Diese Besinnung auf Leninsche Gedanken bleibt allerdings fragmentarisch, denn letzten Endes wird ein positiver Held dargestellt, der ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft ist, und die Thematik der Umerziehung eines 'Nichtgläubigen' wurde auch schon unter Stalin praktiziert. Ebenso ist im Prinzip die erzieherische Wirkung vorhanden: Ein skeptischer jugendlicher Leser, auf den die EJG ja als Lesergruppe abzielt, kann sich mit den Figuren identifizieren und seine eigenen Zweifel mit ihnen schrittweise abbauen. Weiters ist die ganze Struktur des Handlungsablaufes mit der unausbleiblichen Eingliederung des Helden in den Arbeitsprozeß und dem "Happy-End" am Arbeitsplatz übernommene Substanz.

Die EJG ist auch im parteipolitischen Sinn nicht zweckfrei: Sie soll sehr wohl wieder den Idealismus der Jugend aktivieren und ihn in eine gezielte Richtung lenken, und zwar zu den Baustellen in Sibirien; das schafft die dort benötigten Arbeitskräfte und lockert in den Städten die angespannte Lage an den Hochschulen.

Die Figuren der EJG setzen sich dagegen vom Helden der stalinistischen Literatur ab. Der neue Held ist ein junger, unfertiger Mensch, der mit eindeutigen Mängeln behaftet ist. Teils respektlos, teils lamentierend stellt er geheiligte Traditionen des kommunistischen Systems in Frage, äußert Zweifel an der Partei als oberster und einziger Instanz in Fragen der Wertordnung und mißt dem Individuum als Entscheidungsinstanz und damit allgemein humanitären Werten mehr Gewicht bei. Inwieweit sich die Autoren hinter diese Einstellung der Figuren stellen, ist unterschiedlich. Neu ist jedenfalls, daß der Autor auf direkte Charakteristik verzichtet und dem Leser größeren Spielraum für Meinungs- und Urteilsbildung läßt.²⁴

Am rigorossten ist das Absetzen gegen den Produktionsroman in der Sprache der Figuren und Erzähler durchgeführt, aber auch in der Komposition rücken die Autoren immer öfter von der geradlinig erzählten Fabel ab und versuchen mit anderen Erzähl-

formen zu experimentieren.²⁵ Die EJG verzichtet dabei auf die Gattung des breitangelegten Romans, der vielfältigste Erscheinungen der Epoche darstellen will und ein beliebtes Genre der Stalinzeit war; sie beschränkt sich vielmehr bewusst auf literarische Kurzformen und die Darstellung eines kleinen Ausschnittes der Wirklichkeit.

Insgesamt kann man in der EJG den Versuch sehen, innerhalb der immer noch engen Grenzen Probleme relativ ehrlich zu behandeln. Wenn auch vieles ungesagt bleibt oder nur oberflächlich aufgezeigt wird, so ist sie für den russischen Leser doch eine Art von Literatur, die wesentliche Probleme der Gesellschaft zur Sprache bringt und die versucht, der Stimmung Ausdruck zu verleihen, die unter der intellektuellen Großstadtjugend in den fünfziger und sechziger Jahren herrschte.

Texte der EJG und ihre Abkürzungen

- Ak-Bilet* - AKSENOV Vasilij, *Zvezdnyj bilet*. Roman. In: *Junost'* 1961, Nr. 6, 3-34; Nr. 7, 33-66. Hier zitiert nach der Ausgabe: Aarhus 1970.
- Ak-Kollegi* - AKSENOV Vasilij, *Kollegi*. Povest'. In: *Junost'* 1960, Nr. 6, 3-45; Nr. 7, 54-80. Hier zitiert nach: *Žal', što vas ne bylo s nami*. Povest' i rasskazy. Moskau 1969, 5-201.
- Ak-Pora* - AKSENOV Vasilij, *Pora, moj drug, pora*. Roman. In: *Molodaja gvardija* 1964, Nr. 4, 48-94; Nr. 5, 53-146. Hier zitiert nach der Einzelausgabe, Moskau 1965.
- Gl-Chronika* - GLADILIN Anatolij, *Chronika Vremena Viktora Podgurskogo, sostavljennaja iz dnevnika, letopisej i vospominanij sovremennikov*. In: *Junost'* 1956, Nr. 9, 5-35.
- Gl-Den'* - GLADILIN Anatolij, *Pervyj den' Novogo goda*. Povest'. In: *Junost'* 1963, Nr. 2, 31-57.
- Gl-Dym* - GLADILIN Anatolij, *Dym v glasa. Povest' o čestoljubii. S prologom i epilogom*. In: *Junost'* 1959, Nr. 12, 29-69.
- Ku-Legenda* - KUZNECOV Anatolij, *Prodolženie legendy. Zapiski mladogo čeloveka*. In: *Junost'* 1957, Nr. 4, 6-59.
- Ro-ABV* - ROZOV Viktor, *A, B, V, G, D .. Literaturnyj kino-scenarij*. In: *Junost'* 1961, Nr. 9, 13-37.
- Ro-Boj* - ROZOV Viktor, *Neravnyj boj*. Komedija v dvuch dejstvijach. In: *Junost'* 1960, Nr. 3, 7-27. Hier zitiert nach: *V dobryj čas. P'esy*. Moskau 1973.

- Ro-čas* - ROZOV Viktor, *V dobryj čas*. Komediya v četyrech dejstvujach, pjati kartinach. In: *Teatr* 1955, Nr. 3, 3-53.
- Ša-Mesto* - ŠATROV Michail, *Mesto v žizni*. Drama v trech dejstvujach, pjati kartinach. Aufgeführt Moskau 1956. Hrsg. Moskau 1957.
- Ša-Rebjata* - ŠATROV Michail, *Sovremennye rebjata*. Drama v dvuch častjach. Vervielfältigtes Exemplar des Teatr im. Vl.Majakovskogo", 1962.
- Vj-Tovarišča* - VOJNOVIČ Vladimir, *Dva tovarišča*. Povest'. In: *Novyj mir* 1967, Nr. 1, 85-152.

A n m e r k u n g e n

1. SCHAFF, A., *Marxismus und das menschliche Individuum*. Wien 1965, 48.
2. Ebd.
3. TUGARINOV, V.P.; *Über die Werte des Lebens und der Kultur*. Berlin 1962, 23.
4. LINDNER, Rolf, Vorwort zu John CLARKE u.a., *Jugendkultur als Widerstand*. Frankfurt/Main 1979, 7.
5. A.a.O., 33.
6. Vgl. A.FLAKER, *Modelle der Jeans Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plensdorf im osteuropäischen Romankontext*. Kronberg 1975, 40f.
7. Vgl. Ch. ENGEL, Die "Entfremdete junge Generation" in der sowjetischen Prosaliteratur von 1957-1967. Unveröffentlichte Dissertation an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck. Innsbruck 1980.
8. Vgl. FLAKER, op.cit., 30f.
9. LOBKOWICZ, N., Entfremdung. In: *Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. Eine vergleichende Enzyklopädie*. Bd. II, Freiburg/Basel/Wien 1968, 149f.
10. SEEMAN, M., Über die Bedeutung der Entfremdung. In: H.H.SCHREY, *Entfremdung*. Darmstadt 1975, 360f.
11. Die Reaktionen des Individuums auf Entfremdungserscheinungen kommen bei Rollo MAY auf der 5. Ost-West Philosophenkonferenz, Honolulu 1969, zur Sprache. Ein Resumee seiner Thesen bringt F.J.RINTELEN, Daseinsentfremdung. In: H.H.SCHREY, op.cit., 383f.
12. Vgl. I.FETSCHER, Die Sowjetgesellschaft und das Problem der Entfremdung. In: H.H.SCHREY, op. cit., 293f.
13. Vgl. Verzeichnis der Titel und ihrer Abkürzungen.
14. Vgl. *Istorija sovetskoj literatury*, Bd. 4, Moskau 1971, 136. Außerdem O.ANWEILER, K.H.RUFFMANN, *Kulturpolitik in der Sowjetunion*. Stuttgart 1973, 117f.

15. Zur Rolle der Technik in der Jeans Prosa vgl. FLAKER, op.cit., 165f.
16. Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zu J.D.SALINGERS Roman *The Catcher in the Rye*. Boston/Mass. 1951.
17. Vgl. Elsbeth WOLFFHEIM, *Die Frau in der sowjetischen Literatur (1917-1977)*. Stuttgart 1979, 113f.
18. SELINDŽER, DŽ.D., Nad proast'ju vo rži. Pervod R.Rajt-Kovaleva. In: *Inostrannaja literatura* 1960, Nr. 11, 28-137.
19. AKSENOV, V., Ne ostavajsja ot bystronogogo. In: *Literaturnaja gazeta* 1961, Nr. 71, 1 u. 3.
20. Solche Erwähnungen finden sich z.B. in *GI-Istorija* 193, *Ku-Legenda* 15, *Ak-Apel'siny* 47.
21. Vgl. Th.F.ROGERS, '*Superfluous Men*' and the Post-Stalin 'Thaw'. The Hague/Paris 1972, 272f.
22. Vgl. E.J.SIMMONS, Russia's Different Generation. In: *The National Observer* V, 28.2.1966, 22.
23. ROGERS, Th.F., op. cit., 245.
24. Vgl. H.v.SSACHNO, *Der Aufstand der Person*. Berlin 1965, 282f.
25. Vgl. W.SCHMID, Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 4, 1979, 58f.

TEXTE UND MATERIALIEN

ПИСЬМА А.М.РЕМИЗОВА К В.Ф.МАРКОВУ.

Публикация В.Ф.Маркова

Моя переписка с Ремизовым продолжалась недолго и, конечно, по значению и богатству не идет ни в какие сравнения с письмами, недавно опубликованными отдельно книгой Натальей Кодрянской. Однако и в ней есть детали, которые могут пригодиться исследователю.

Началась переписка с того, что я, прослышав о бедственном положении А.М., послал ему посылку и известил его о ней. Все письма написаны на одинаковых листках размером около $13 \frac{1}{2}$ x $20 \frac{1}{2}$ см. Это письма полуслеплого (а потом и слепого), и кое-что не удалось разобрать.

Крест (X) в конце письма стоит там, где Ремизов пользовался своим глаголическим значком (см. письмо III). Разницу между прописными и малыми буквами в письмах иногда трудно установить. В целом, я старался при перепечатке воспроизводить все особенности оригинала, вплоть до отсутствия точки или дефиса. Круглые скобки в тексте -- Ремизова, прямые мои (конъектуры).

Комментарии рассчитаны на человека, который минимально знаком с творчеством Ремизова. Поэтому не объясняется, например, что такое Обезвельволпал.

Сокращения:

- РВСП - Наталья Кодрянская, *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977.
- АР - Наталья Кодрянская, *Алексей Ремизов*, Париж 1959.
- НРС - газета *Новое русское слово* (Нью Йорк).

I

A Remizov, 7 Rue Volleau, Paris XVI

20. X 1955

Дорогой Владимир Федорович

Кланяюсь Вам и вашей жене за письмо и внимание [?].¹

Как я ни зарюсь, а вынужден отказаться -- не посылайте мне

съедобного соблазна -- пошлина меня задушит.

Лучше вложите в письмо сколько нибудь а я куплю себе необходимое в Париже.

Я почти слепой, пишу не разбирая строчек, а диктовать -- не выходит.

Мне все читают и вас я знаю "по слуху" -- с чужого голоса не в моем произношении.

До Америки мои книги не доходят Только и есть
"В розовом блеске", изд. Чеховское²

Пошлю вам для развлечения

- 1) О двух зверях из Панчатантры
- 2) Бесноватые
- 3) Мельзина³

Все это из круга чтения Московской Руси XVI-XVII.

А потом "Мышкину дудочку"⁴

Мои книги издаются в количестве 300 экземпляров

Алексей Ремизов

X

II

24 X 1955

Дорогой Владимир Федорович

Очень тронуло ваше неотложное¹

Приному мою благодарность за чай и сахар, хлеб и кофий и натканые в посылку "шкурки"² пригтовлюсь к концу ноября к встрече таможенника-почтальена.

По слепоте не могу справиться, где о А.Д.Радловой, думаю, в моей книге Взвихренная Русь³ В этой книге большой отдел -- сны, проникновение сна в явь и яви в сон. Такой опыт я повторяю в книге "По карнизам"⁴

Сны я вижу с детства и по утру записываю -- мне 78 лет -- лет 70⁵

В книге "Иверень" (Иверень)⁶ -- неиздана, покоится пятый год в Чеховском издательстве -- в предисловии я рассказываю какое имело значение для меня, для моей безудержной словесности краткая запись снов.

А вот вам еще на елку: посылаю "Глобусного человечка" Натальи Кодрянской.⁷ Это моя ученица, у нее есть чудесная книга "Сказки".⁸ Ценю за редкий дар -- воображение и любовь к слову.

Если попадется Вам Н.Р. Слово прочтите интервью Н.Кодрянской⁹ о моем житье-бытье.

Посылаю Вам "Пляшущего демона". В книге -- библиография.¹⁰ Туманы ничего не вижу.

Алексей Ремизов

X

III

4 XI 1955

Дорогой Владимир Федорович

За все вам спасибо. Проще положить денег в конверт, разменять на франки легко. С таможенной начинать переписку не стоит. Если бы я выходил, другое дело. А просить кого-нибудь - и так я всем надоел просьбами. Я живу безвыходно один. Ко мне приходят читать и на ночь караулить. Хлебникова знаю. С его первого года в Петербурге, он часто бывал у нас. Нас соединило слово как и с Андреем Белым. И "Посолонь" (3ье изд. 1930)¹ и Крестовые сестры (2е изд.1922) редчайшие, выпадет счастье, пошлю вам.² "В поле блакитном"³ -- I и II ч. Оли В Чехова издательстве "В розовом блеске" -- это Оля без первых двух глав. Мышкину дудочку пошлю вам на будущей неделе



-- этот глаголический знак ставлю под
моими рисунками



(-- славянское "ч", латинское "p")⁴

Н.Жур в Париже еще нет. Ваше мне прочтут⁵

Алексей Ремизов

X

IV

22 XI 1955

Дорогой Владимир Федорович

Спасибо 5 дол. получил, думаю, на посылку хватит. Не разоряйтесь на меня, я как-нибудь¹ дотяну

О Моцарте вышла хорошая книга Marcel Brion, автор о Шумане.²

Увижу его в январе и попрошу для вас. М.М.Карпович любит музыку и Ваше должны были бы взять для "Н.Ж." В Париже выходит "Возрождение", но очень уж серо и сапог. Не знаю, в "Граниях" о музыке не было, я уверен, Кашин взял бы о Моцарте.³

Ваше -- все ваше читается. Видите, какой успех о Хлебникове.⁴

Василий Петрович Никитин послал вам свое персидское.⁵ Это сосед учнейший востоковед, я дам ему Грани. И учусь у него по персидски по слуху -- без глаз писать не могу.

Дам ему Ваше о Есенине⁶ О Моцарте покажу на верхх Французской критики, возглавляет русский.⁷

Мне обещают Посолонь, достану, pošлю вам.

Кланяюсь вашей семье и спасибо за внимание

Алексей Ремизов

X

V

7 XII 1955

5 дол. получил спасибо за посылку все еще плывет
Сейчас же напишу как получу.

Адрес Натальи Владимировны Кодрянской:

Mrs Natalie Codray
263 West End Ave
New York 23, N.Y.

Напишите ей

А с Василием Петровичем Никитиным живем в одном доме:
он на 8-м, я на 2ом. Ученый -- эмир обезьяний

Обезвельволпал существует и только по слепоте не могу
написать вам грамоту о возведении в кавалеры
обезьяньего знака с паутинной хчеей 1 степени

"Хчей" от "хочеть", как плачей от плакать восприятые от
[нрзбрч]¹ можно произвести и от "ходить" -- ходчая = хчей²
как толчая
Хчей = (от ходить) как толчая³
Очень плохо вижу -- туманы
А может это во сне живем внизу [?] ⁴ Не могу проверить
и некому.

Не напечатано у меня 16 книг. Есть и большие.
Автобиографический "Иверень" -- пятый год лежит
в Чеховском издательстве. (Иверень 1897-1905)
И "Петербургский буерак" (1905-1917)⁵
Вы меня порадовали вашей первой прозой (Н.Ж.) О Левине
подумал, не сын ли Давида Абрамовича и Анны Марковны.⁶
Жланяюсь вашей семье, благодарю за внимание

Алексей Ремизов

X

VI

14 XII 1955

Дорогой Владимир Федорович

Вчера -- 13-го наконец принесли посылку
Не вскрыта, уж очень подробная упаковка. [Две строчки написаны
одна на другой, только конец можно почесть:] вам благодарность.
Спасибо за белье. И кстати и впору.
Пишу по слепой линейке как за окном дождь смывает мои ровные
строчки

Как звали Левина?¹ Я знал детьми: Толю, забыл и сестру Хену. Достану книгу о Моцарте pošлю вам Автор болен, потому и задержал.

Завтра Коляда и скоро Рождество² жду посмотреть на свет без лампы. Всем вашим кланяюсь и благодарю

Алексей Ремизов

X

VII

28 III 1956

Трясовица веснянка весь март мучила. Теперь отпустила температура ниже. [?] для моих слов [снов?], только очень дорого стоила вашей теплой фуфайке (пришлось [нрбрч]) [Целую строчку не могу прочесть].

Василий Петрович¹ "устроенный", о деньгах с ним никогда не разговариваем, весь март он трудился над указателем к своей книге, а мне рассказывал о персидских суфиях. В Опыт я дал всего Тристана, но там держатся "старого слога" и рукопись вернули и из всего напечатали предисловие.² В НРС Вейнбаум выбрал из середины две сцены.³ Все таки 5 долларов а я печатаюсь из-за денег

Когда-то вы мне написали, во Вэвих, Руси о верхнем и нижнем этаже; надо понимать продолжается жизнь на верхах, а [нрбрч] живет в нижнем. Сны выделены графически. Хотел вам ответить о прозе Пастернака,⁴ не могу достать Охранной грамоты.

Кланяюсь вашей семье. А какой чудесный кулич будет у вас на Пасху. Жаль, что не пересыльный -- до Парижа не уберешь. О книге Marcel Brion Моцарт я не забыл.⁵ Брион поправился и скоро появится в "кукушкиной".⁶ Мое первое весеннее письмо

Алексей Ремизов

X

VIII

15 IV 1956

Дорогой Владимир Федорович

Опальные повести и Розанова¹ обещает Иваск убедить Чехов.изд. дать мне для отзыва.

В тексте я графически выделяю сны: сон всегда колонкой

```
-----  
-----  
|-----  
|-----  
|----- 2
```

В отчеркнутом я могу жить в нижнем этаже, а в тексте продолжаю бедовать на 6-м

Я вам очень благодарен. Пошлина оказалась не в тысячах, а в сотнях, но мучное (кулич) не выдержит пути и зазеленеет. Глеба жду на следующей неделе³

Если надо какие-нибудь слова из Хлебникова, напишите:

Никитин вспомнит персидское и польское

С А.А.Смирновым⁴ виделся в последний раз в Париже 1925.

Есть у меня книга "По карнизам" -- начинается с московского "камушка" а заканчивается ментгиром Карнака.⁵ В рукописи

А.А. читал мою книгу и проверил мое кельтское на голос. Последнее время все чаще ваше имя. И в литературных разговорах и в печати (Адамович, Терапиано)⁶ (В.К.Зайцев, С.К.Маковский)

Вы обез. кавалер первой (высшей) степени⁷

Алексей Ремизов

X

IX

21 V 1956

Дорогой Владимир Федорович

Спасибо, 5 д. получил. Не разоряйтесь, берегите себе, я как-нибудь. Вам -- книгу писать,¹ а мне вокруг-да-около. Заходил Г.П.Струве. Его книга взгомозила Париж.²

Много хранится моего в Колумбийском университете, есть и в Париже у Резниковых (Загадочное?) издательство "Оплешник")³ а мои абстрактные конструкции -- в Нью-Йорке у Кодрянских Я оставил у себя только рукописи -- книги приготовленные к печати (15) и то, над чем мучаюсь

Когда-нибудь посмотрите мою "Мышкину дудочку" Но все это в "оккупацию" 1940-1944 Теперь мшней нет, хотя меня обвиняют в разводе -- донос в префектуру.⁴ Но так повелось -- меня обвиняют во всех домовых бедах.

Рукописи мои в порядке разложены [по столам?] и переплетенные на полках, но -- по моей слепоте путаются и редко найти нужное Как богато представили вы Моцарта.⁵ Слушал как слушал бы музыку. Очень меня порадовали.

Из русских вас оценит П.П. Сувчинский и Б.Ф. Шлецер.⁶ А больше не вижу кто б среди писателей развухился. Покажу конечно В.П. Никитину

У меня все идет медленно -- до отчаяния. А я совсем не черепах Теперь буду ждать Опыты №6.

Алексей Ремизов

X

Как хорошо что вы помянули Э.Т.А. Гофмана.⁷

X

10 VII 1956

Дорогой Владимир Федорович

От "общественности" я много претерпел и вам сочувствую. Они честные люди и все понимают Адамович вне всякого искусства слова, мекает и обидчивый, он вам за меня не простит.¹

Был еще фрукт -- Бунин, хорошо описывал погоду и памятный на мужицкие выражения -- "русский стиль".

Спасибо за Кюхельбекера.² Встретите его поэму "Георгий [?] и Ксения", напишите мне, где напечатана. Хотелось бы прочесть эту загадочную повесть о судьбе княжеского отрока Георгия и ксении дочери пономаря, потом великой княгине.

Вот бы написали о Кюхельбекере для "Опытов".
Думаю, Иваск больше не будет печатать черновики Поллавского,³
чудесно! [?] -- место освободит.
Хочу спросить вас, помните ли вы: пишет в "Возрождении"
Вл. Рудинский а в Грнях он же Д. Петров -- он мне сказал, что
учился в университете с вами.⁴ Говорит он невнятно.
Вы все еще один?
Глеб П. Струве возвращается -- он очень о вас хорошо говорил.
Какое издание у вас Дневника Кюхельбекера?
Дорогой Владимир Федорович, не огорчайтесь, а вцепите этому
лапоухому позвончее.⁵
Скоро Париж опустеет -- разъедутся на летний отдых, уедет и
Никитин.

А. Ремизов

XI

Дневник

В.К. Кюхельбекера. Изд. "Прибой" Л. 1929 г. С предисловием
Ю.Н. Тынянова.

Собрание стихов. "Библиотека декабристов". Изд. Д.В. Балицкий
СПБ. 1907.

У Балицкого напечатана поэма 1832 г. "Юрий и Ксения"

1 сентября 1956

Дорогой Владимир Федорович

Это письмо вам пишется месяц. Дожди¹ -- ничего не вижу. И никого.
Сейчас возвращаются

За этот месяц мало чего мне читали.

Ю.Н. Тынянов. Избранные произведения 1956 стр. 807²

Вы накануне Берклея³ -- там вам будет просторней.

Если вам понадобится моя книга "В розовом блеске" (Чехов, изд.)

я вам могу прислать.⁴ В последней части вспоминаю годы оккупации
-- Париж 1940-1944 Эта книга в отделе "заваль". В Америке не поку-
пается, а для Парижа -- дорого.

В будущем 1957 -- на Ивана Купала (24 июня) мне 80 лет (родился

в 1877) У меня такое чувство -- не успел оглянуться.

Не могу разобрать чего написал, чувствую,⁵ о чем хотел сказать и к чему говорю.

24 июня 1877 -- 1957 -- 80.

8 сен. 1902 -- 55⁶ первое напечатанное Эпиталама⁷

1907 -- 50 первая изданная книга Посолонь и основание Обезьяньей Великой и Вольной Палаты

Н.В.Кодрянская затеяла монографию.⁸ Конечно это не будет историко-литературная, а портретная -- рисунок с живой речи -- интервью И вот я в эти сумрачные дни исповедуюсь

Желаю вам на новом месте успешной работы. Глебу Петровичу кланюсь.

А. Ремизов

X

XII

21 XI 1956
Михайлов день

Дорогой Владимир Федорович

Сколько раз брался написать вам. Сил нет вывести буквы Издыхаю (дыхательные пути забиты). Надо терпеть.¹ Лекарств много дорогие, да нет постоянных. Спасибо за желание помочь. Как-нибудь дотяну до срока.

Прочтите Андрея Лескова о отце² (Николай Семенович)

22 XI

Хлебников при первом свидании мне показался прописной узорной буквой. Без голоса. Читал он невразумительно. "Планетчик", хотел орусить весь земной шар.³

Передохну и напишу вам.

Лесков как и Горький самоучка⁴ а Чернышевский ученик Срезневского⁵

"Некуда" и "Что делать" одновременно. Лесков -- легенды и сказ рассказчиков.

Учитесь ли польскому?
Читайте губами не спешите

А. Ремизов X

XIII

A.Remizov 5 - X - 56
7, rue Voileau
Paris XVIIe

Дорогой Владимир Федорович,

Пишу из последнего дыхания: все что осталось за две недели болезни (грипп-воспаление легких?) Посылаю "В Розовом Влеске". В Истории Литературы в "Р.Вл."¹ пойдет за "Некуда" -- Лескова: Лиза Бахарева и Оля Ильменева сестры. Ничего "бесовского" -- "бесовское" думаю не у Достоевского а у Толстого в "Войне и Мир" и в Анне Карениной". Первая редакция "Авраама" в книге -- "Трава-Мурава" Берлин 23 года.² 2я редакция -- недавно в Нов.Р.Слове.

Я хочу в "Монографии" прежде всего дать мою библиографию³ -- книг в продаже нет и никто ничего не знает: что я сделал.

Когда выучите польский язык обратите внимание на поэзию Норвида⁴

Алексей Ремизов X

XIV

A.Remizov 19 - 1 - 57
7, rue Voileau
Paris XVI

Дорогой Владимир Федорович,

В.П.Никитин дал эти сведения для Вас:

Заглавие его персидской статьи о Хлебникове: "Русский Дервиш".

Она была напечатана в тегеранском журнале "Йегма" (= угощение) в месяце Мэхр (23/9 по 22/10) 1334 года персидского летоисчисления (=1955). С предисловием писателя Мемед Али Джемаль Задэ¹ Еще не могу никак восстановиться - т.е. дышать, хотя бы немного. Написал Г.П.Струве -- не знаю разберет-ли он: о Плачужной канаве² и о "ять" в неударяемом "е" Ремизова³

Алексей Ремизов

X

Ищу книги Потабни: А.А.Потебня, "Объяснения малорусских и сродных песен" Варшава 1887 г. (Колядки о птице ремезе)⁴

XV

22 IX 1957

Дорогой Владимир Федорович

Надо узнать - подходит ли цена за рукопись -- 4 редакции Бовы Королевича: 250 долл.? (что соответствует 100 тыс. фр.)¹

Мне удалось за 100 тыс. фр. продать такой архивный "Тристан и Исольда".

Если бы удалось устроить в Мичиганском Университете, я б имел возможность еще издать небольшую книгу "Круг счастья" -- легенда о царе Соломоне.²

Жду ответ с нетерпением.

"Тристан и Исольд" пришлю Вам погодя.³

Алексей Ремизов

X

Малый Казачий переулоч⁴ я описал в "Крестовых сестрах".

П Р И М Е Ч А Н И Я

I

1. В начале слова буквы написаны одна на другой. В следующих письмах есть худшие случаи, но, тем не менее, можно было догадаться по смыслу. Здесь я не совсем уверен в правильности догадки.
2. В *розовом блеске*. Изд-во имени Чехова, Нью Йорк 1952 -- единственная книга Ремизова, которую издательство удосужилось издать (хотя третьеразрядных писателей оно иногда издавало не по одному разу).
3. Все три книги (изд. "Оплешник", Париж) были потом присланы, каждая, как всегда, надписана моим полным именем в дательном падеже, с ремизовскими подписью и глаголическим значком, а также с датой (в этом случае 21 X 1955 Paris). На *Бесноватых* надпись: "единственное демоническое XVII века"; на *Мелюзине*: "русские ритмы кельтской легенды". В книге *Повесть о двух звездах*. *Икелат* на странице сразу после титульного листа, где типографией напечатано: "Экземпляр №", стоят вписанные Ремизовым глаголические буквы ВМ, а под ними, уже кириллицей, "Владимира Федоровича Маркова". Буквы ВМ могут также означать число 63.
4. Впоследствии *Мишкина дудочка* пришла с датой 11 XI 1955 Paris и с надписью: "Моя память о Париже в годы оккупации 1940-1944 Интермедия к "Розовому блеску" На обложке кельтские ведьмы на "молодцу", их встретит Макбет на "ущербе".

II

1. Не помню, возможно, что я послал письмо special delivery.
2. "Шкурками" Ремизов называет одежду. Ср. AP 16 и 275, РВСП 340.
3. Я спросил А.М., где у него сон, в котором он в театре видит голую Анну Радлову. Я читал этот сон во время войны в журнале (м.б., в *Воле России*). Во *Внутренней Руси* А.Д.Радлова (точнее, кто-то на нее похожий) есть в снах (стр. 111-112), но в иной ситуации.
4. *По карнизам. Повесть*. Белград 1929.
5. Для ясности я меняю ремизовскую пунктуацию. У него так: "Сны я вижу с детства и по утру записываю. Мне 78 лет -- лет 70".
6. Ремизов написал слово "Иверень" второй раз и поставил в скобки, потому что в первом написании он несколько раз, один на другом, вывел конец этого слова, видимо, боясь, что описался, и думая, что будет трудно прочесть. В письме к Н. Кодрянской от 10 апреля 1954 он пишет, что Чеховское издательство отвергло *Иверень* (AP 280, РВСП 356-357). Отрывки из этой книги появлялись в журналах и газетах (далеко не всегда с указанием, что они из *Иверень*).

7. *Глобусный человечек. Сказочное путешествие*, Париж 1954, пришел с надписью автора (датированной 20 октября 1955. Париж), под которой рукой Ремизова было написано: "А в 'глобусном человечке' вы узнаете меня -- так зорка рука художника Рожанковского и это вам на елку".
8. Речь идет о книге *Сказки*, Париж 1950, вышедшей с иллюстрациями Н. Гончаровой и предисловием Ремизова.
9. См. НРС от 20 и 21 ноября 1955.
10. На *Пляшущем демоне* с датой "26 X 1955, Paris" написано "Первая книга после 18-летнего мордоворота. За эти годы русские издательства отказывались от моих книг: 'не для нашего де читателя'. А по другому я писать не горазд." В конце книги, как Ремизов и пишет, напечатан список его книг, заканчивающийся *Образом Николая Чудотворца* (1931). После этого, рукой А.М., идет продолжение списка
" (Голубиная книга, легенды. Гамбург 1946)
без ведома автора
Пляшущий демон танец и слово П. 1949
Подстриженными глазами (1877-1897) у/М/СА Press, п. 1950
В розовом блеске (Оля III - [нрзбру]V ч.) Чеховск. изд.
Н.И. 1951

Издательство "Оплешник", Париж.

О двух зверях (Панчатантра) П. 1951

Васноватые, П. 1952

Мелюзина, П. 1952

Мышкина дудочка П. 1953

Огонь вещей, П. 1954

Мартын Задека, П. 1955

И приготовлено к печати 16 книг разных размеров."

Так как я привожу в комментариях несколько надписей Ремизова на книгах, присланных им, то, может быть, целесообразно, для полноты, привести и надписанное им на остальных, им в письмах не упоминаемых. Надписи А.М. на книгах -- литературный жанр, и когда-нибудь может появиться сборничек особенно интересных таких надписей. Некоторые из них уже опубликованы Кодрянской в АР, а также Г. Струве ("Надписи А.М. Ремизова на книгах. Из моего собрания" в "Русском альманахе", Париж, 1981). В следующих надписях опускаю мое имя, подпись и глаголический знак.

На кн. *Огонь вещей*:

Сновидения русской литературы

17 IX 1955 Paris

На кн. *Подстриженными глазами*:

моя память от колыбели (24 VI 1877)

-- Москва

до тюрьмы (1897)

4 XI 1955 Paris

На кн. *Мартин Задека*:

Уверен по вашим стихам вам снятся сны

17 IX 1955 Paris

(на этой надписи после подписи, знака и даты внизу также написано рукой Ремизова его полное имя по-русски, даже с ударением в фамилии, а под ним латиницей его имя без отчества и парижский адрес).

На кн. *Россия в письменах* т. I:

Кто этот добрый человек Богенгарт* -- купить книгу в 1941 году в самую лютую оккупацию Книга редчайшая Передаю Владимиру Федоровичу Маркову в вербную субботу 28 III 1956 [подпись, знак] т. II не удалось издать, лежит на соблазн мышам и раздолье пыли

*На книге надпись владельца Bogenhardt (Богенгарт) [и по-немецки и по-русски] и дата 1941 Le Perreux/Seine.

III

1. Потом я получил от А.М. экземпляр этого издания *Посолони* с датой 1 XII 1955 Paris и с надписью: "С Посолони начинаю мою книжную хронологию Изд. Золотое Руно, М. 1907 г. второе издание в Собр. Сочин., изд. Шиловник-Сирия 1910-1913 т. VI а эта Посолонь -- 3-ье изд. Таир, Париж, 1930 (книга редчайшая).
2. В оригинале описка: пошло вас.
3. Возможно, что я писал А.М., что купил у букиниста его *В поле блакитном*.
4. Неясно, описался ли здесь Ремизов и что он хотел сказать. Не-прописное латинское r, как известно, пишется как русское ч, но какое тут имеет значение латинское р? Совершенно ясно, что глаголический знак Ремизова под рисунками-это ч (см., например, обложки изданий "Оплешника"), однако то, как Ремизов пишет свой знак в этом и в других письмах ко мне, он выглядит как комбинация глаголического ч с глаголическим р.
5. Речь идет о № 42 *Нового Журнала*, где была напечатана моя проза.

IV

1. Ясно написано "как-нибудь".
2. Marcel Brion (р. 1895), член Французской Академии с 1964, автор многочисленных книг и эссе на темы музыкальные, искусствоведческие, исторические и биографические; также написал несколько романов. Его книга о Моцарте - Mozart, Amiot-Dumont, 1955 (год спустя вышедшая в дополненном и иллюстрированном варианте); Брион также выпустил в 1960 г. книгу о Вене времен Моцарта и Шуберта. Его книга о Шумане - *Génie et destinée: Schumann et l'âme romantique*. Paris 1954.
3. Речь идет о моей прозе "Моцарт", над которой я тогда работал. Михаил Михайлович Карлович (1888-1959) тогда был редактором *Нового Журнала*, и он, в конце концов, и напечатал "Моцарта" в книге 44. А.А.Кашин тогда редактировал отдел прозы в ж. *Грани*, издававшемся "Посевом" во Франкфурте на Майне.
4. Имеется ввиду моя статья "О Хлебникове", напечатанная в № 22 *Грани* (кстати, с ужасными опечатками).
5. С В.П. Никитиным, который жил в одном доме с Ремизовым и послал мне тогда отгиск своей персидской статьи о Хлебникове "Русский дервиш" в тегеранском журнале (см. письмо XIV), я потом переписывался.

6. "Легенда о Есенине" в № 25 *Граней*.
7. Не знаю, кого А.М. имеет в виду.

V

В этом письме Ремизов несколько раз отделяет части письма одну от другой чертой.

1. Довольно ясно стоит слово "непоседы", написанное через ять (что несвойственно А.М., обычно писавшему по новой орфографии) -- но это не дает смысла.
2. Речь идет о строчках в поэме Хлебникова "Сельская очарованность"

И паутины хчея
И летних мошек толчея.

Так как у Хлебникова в ямбе встречаются "хромые" строки (т.е., с опущением одного неударного слога), то я подозревал, что здесь какое-то диковинное русское слово, мне не известное, и, естественно, обратился к специалисту по таким словам. Потом я издал книгу о поэмах Хлебникова (*The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Univ. of Calif. Press, Berkeley and Los Angeles 1962), где сослался (стр. 221, прим. 74) на соображения Ремизова, в то время уже покойного. Оказалось, что мы оба были в комичном положении, т.к. здесь не что иное, как опечатка, и должно читаться "ячея", - добротное, "хлебниковское" слово. Об этом казусе впоследствии не без легкого злорадства поведал Ник. Харджиев в прим. к статье "Маяковский и Хлебников", напечатанной во втором фestsрифте в честь Р. Якобсона (*To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, vol. III, Mouton 1967, p. 2303, note 5).

3. Это место начинает вторую страницу письма. Ремизов повторяет сказанное. Слово "толчея" выглядит зачеркнутым, но скорее всего это черта, отделяющая часть письма.
4. Возможно, что это на ту же тему, что в письме VII (о верхнем и нижнем этаже).
5. "Иверень" -- см. прим. II, 6. "Петербургский буерак" недавно (1981) был издан под неремизовским названием "Встречи" на обложке парижским издательством "Лев".
6. "Первая проза", о которой идет речь, "Et ego in Arcadia", напечатанная в кн. 42 *Нового Журнала* (1955). А.М., видимо, думал, что отец моего Левина -- его знакомый, упоминаемый во *Взвизгнутой Руси* (комментатор недавнего переиздания этой книги готов допустить обратное).

VI

Дата на письме получилась как бы sdвоенная: у Ремизова сперва не написано начало, и он написал ее еще раз, но левее.

1. См. предыдущее письмо.
2. "Рождество" -- так написано.

VII

В начале у трех строк концы почти друг на друге; потом по всему письму во многих словах буквы написаны чересчур тесно -- трудно ругаться за правильное чтение.

1. Василий Петрович -- профессор Никитин. См. прим. к IV.
2. См. ж. *Опыты* V (1955), стр. 39. Текст этого предисловия в потом изданной книге (*Тристан и Изольда. Бова Королевич*. Оп-лешник. Париж 1957) пополнен двумя маленькими добавками. "Изольда" в *Опытах* через з (возможно, редакция "поправила").
3. Марк Ефимович Вейнбаум редактировал *НРС* с 1923 до 1973 г. Он поместил в газете главы "Белтене" (*НРС* за 11 марта 1956) и "Плавание Тристана и Изольды" (*НРС* за 18 марта 1956). После написания этого письма в той же газете были напечатаны "Возвращение" (1 апреля 1956) и заключительная главка повести "Байле и Айлен" (15 апреля 1956).
4. Не могу припомнить, что я спрашивал о Пастернаке.
5. Книга так и не была мне послана.
6. "Кукушкина" -- кабинет Ремизова (там были стенные часы с кукушкой). См. описание в АР 12, 31-34 и дальше, а также много-численные упоминания в письмах и книгах, например, в *Машки-ной дудочке* 86, 109, 114, 124, 131. Фото Ремизова в "кукуш-киной" см. в АР 48.

VIII

1. Две книги ньюйоркского Чеховского издательства: *Опальные по-вести* п/ред. В.А. Александровой, 1955 (включает прозу Аросе-ва, Ив.Макарова, "Охранную грамоту" Пастернака, Пильняка, Анд. Платонова и Тарасова-Родионова) и В.В. Розанов, *Избранное*, 1956. Ю. П. Иваск, который был тогда также редактором *Опытов*, редактировал вторую книгу.
2. В письме три нижних ряда тире вертикально отчеркнуты красным карандашом.
3. Глеб Петрович Струве, профессор Калифорнийского Университета в Беркли.
4. Я, повидимому, написал Ремизову о А.А. Смирнове (который читал курс по литературе Средних Веков и Возрождения, когда я был студентом Ленинградского университета), прочтя в *Опытах* в предисловии к *Тристану и Изольде* его имя.
5. Ремизов не совсем точен. Не книга *По карнизам*, а вошедший в нее рассказ "Бику" начинается московским "камушком". Карнак -- место в Южной Бретани, знаменитое своими загадочными мен-гирами.
6. Повидимому, рецензия Г.В. Адамовича ("Несколько слов о журна-ле 'Опыты'") в *НРС* от 19 июля 1955 (было и что-то в *Русской мысли* его же) и рецензии Ю.К.Терапиано в г. *Русская мысль* от

12 января 1956 (на *Грани*) и от 28 января 1956 (на *Опыт*).

7. В письме (V) цифра была написана невнятно: можно было читать и как единицу и как двойку. Я, естественно, захотел уточнить.

IX

1. Речь идет о диссертации, ставшей потом книгой (см. V, 2).
2. Глеб СТРУВЕ, *Русская литература в изгнании*. Изд. имени Чехова, Нью Йорк, 1956.
3. Видимо, Наталья Викторовна Резникова и ее муж Даниил Георгиевич, близкие друзья Ремизова, играли главную роль в издательстве "Оплешник", которое, при любви А.М. к мистификации, было окружено тайной (см. книгу Струве в пред. прим., стр. 261) и исполнено атмосферы Обезвельволпала. См. предпоследнюю страницу *Мышкиной дудочки* и *Огня вещей*, страницу перед библиографией в *Круге счастья*, последнюю страницу в *Ихелате*. См. также АР 30. В письме "Загадо" написано на бумаге, конец же не поместился и был видимо написан на столе.
4. Ср. АР 275 и РВСП 344.
5. См. *Новый журнал* 44 (1956).
6. Петр Петрович Сувчинский (1892-7) сыграл роль в евразийском движении, сотрудничал в эмигрантской периодической печати. См. АР 43 и РВСП 131. Борис Федорович Шлецер (Boris de Schloezer) (1884-1969) печатался в *Современных записках*. Автор книг о Гоголе, Бахе, Киркегоре (все по-французски) и романе *Мои нот ест ревоште*.
7. Та же книга *Нового журнала*, что и в прим. 5, стр. 94.

X

1. Об "общественности" и об Адамовиче -- реакция Ремизова на мои "Заметки на полях" в *Опытах* VI. Замечание (на стр. 65) об "общественности" вызвало бурю в стакане воды (см., напр., "Об 'Опытах' № 6" М. Вишняка в *Русской мысли* от 12 июня 1956).
2. О Кюхельбекере не могу вспомнить, в чем дело. В предыдущих письмах Ремизов нигде не просит прислать ему Кюхельбекера (одна возможность), я нигде в своих писаниях о Кюхельбекере, кажется, не упоминал (другая возможность). Ср. АР 285.
3. Имеются в виду главы из романа Бориса Поплавского "Аполлон Безобразов", печатавшиеся в *Опытах* I, V и VI.
4. Даниил Петров (псевд. Вл. Рудинский) учился со мной на одном курсе в Ленинградском университете, где занимался романской филологией.
5. Видимо имеется в виду Георгий Адамович, резко осудивший мои "Заметки на полях" (см. прим. 1) в рецензии на *Опыт* в *НРС* от 3 июня 1956.

В этом письме подпись Ремизова без обычного росчерка и нет глаголического знака.

XI

Библиографические сведения в начале письма написаны неремизовской рукой. Его почерк начинается со слов "У Балицкого".

1. "Дожди" -- не осадки за окном, а ремизовская слепота. Ср. письмо VI.
2. Ср. AP 106 и 310.
3. Я в это время оставлял преподавательскую работу в Монтерее и поступал в аспирантуру Калифорнийского университета в Беркли.
4. Книга была потом прислана с датой 5 X 1956. Дата, знак, подпись и мое имя написаны ремизовской рукой. Остальное не его почерк (похоже на Н.Резникову), но писалось явно под его диктовку: "Повесть о Оле. Первых двух частей: 1-я 'В поле блакитном 2я 'Доля' нет в этом издании Париж в оккупацию (см. стр. 314 и др. гл. 'Вывертень')".
5. Фраза до сих пор зачеркнута. Видимо Ремизов хотел просто отчеркнуть, отделить часть письма -- как он это делал в V.
6. Т.е., 55 лет тому назад (также потом с 50).
7. Ремизов имеет в виду "Плач девушки перед замужеством" (иногда печаталось как "Плача"), свой литературный дебют в московской газете *Курьер* от 8 сентября 1902 под псевдонимом Николай Молдаванов. Потом он перепечатывал эту лирическую миниатюру в разных вариантах в альм. *Северные цветы ассирийские* и в кн. *Чортов лог*, а также во 2-м и 3-м изданиях *Посолони*. См. также "Эпиталама" в *НРС* от 4 мая 1952, а также альм. *Литературный современник* 1954 (Мюнхен), стр. 9.
8. Наталья КОДРЯНСКАЯ, *Алексей Ремизов*, Париж 1959.

Опять подпись без росчерка, но знак поставлен.

XII

Это последнее письмо, написанное ремизовской рукой. Факсимиле первой страницы см. *Russian Literature and Culture in the West 1922-1972*. Vol. One in *Tri Quarterly* 27 (Spring 1973), p.49.

1. Похоже, что фраза "Надо терпеть" в кавычках (цитата?). Ср. AP 299.
2. Андрей ЛЕСКОВ, *Жизнь Николая Лескова*, М. 1954.
3. Ср. буквально то же в AP 302.
4. То же самое.
5. Измаил Иванович Срезневский (1812-1880), знаменитый филолог-

славист, профессор Петербургского университета. Среди его учеников был и Н.А. Добролюбов. Его *Материалы для словаря древнерусского языка*... до сих пор в большом употреблении.

Подпись к письму без росчерка.

XIII

Написано неремизовской рукой (судя по почерку -- Н.В. Ремизовой).

1. в "Р[озовом] Вл[еске]" -- vis.
2. *Трава - мурава. Сказ и величание*. Издательство С. Ефрон в Берлине (1922). "Авраам" -- на стр. 51-64. В *НРС* -- за 12 февраля 1956. Не понимаю, зачем Ремизов пишет об этой легенде; я не помню, чтобы я ему интересовался или запрашивал его.
3. Библиография Ремизова в книге Кодрянской нет - если не считать пятой главы, где приведены надписи на книгах жены А.М.
4. Диприан Ворвид (1821-1883) -- может быть, своеобразнейший польский "классик", оцененный только в нашем веке.

Почерк (с росчерком) -- рукой Ремизова.

XIV

Написано тем же почерком, что и XIII.

1. См. письмо IV, 5. Мне эти сведения были нужны для книги о поэтах Хлебникова, где я на эту статью сослался.
2. "Плачущая канава" (известная также под названием "Ров львиный") -- роман, написанный Ремизовым в 1914-18 гг., но никогда не выходящий отдельной книгой. Части его были напечатаны в разных эмигрантских альманахах и журналах. Ср. AP 303-304.
3. Ремизов не раз писал о происхождении своей фамилии от птицы "рёмеза" (а не от карточного термина "ремёза"). Об этой птице он также говорит в *Посолони* и в *Звенигороде окликавном*. Ремез ни у Потебни (см. ниже), ни у Даля не пишется через ять; на смысл этой фразы может пролить свет только переписка Ремизова с Г.П. Струве.
4. В труде *Объяснения малорусских и сродных народных песен* Потебня разбирает щедровку "Ой ти ремезе, ремезоньку" (я цитирую по *Русскому филологическому вестнику* (Варшава) за 1883 г. (том X), стр. 69-70) и пишет: "Ремез (повидимому, собств. artifex; ремез или ремес в этом смысле предполагается литовским gemesas, ремесленник, и словом ремество из *ремесство), род синицы (ragus pendulinus, Beutelmeise), весьма искусно выщип гнездо яйцом или кошелем, лишь с небольшим отверстием". На книгу Потебни Ремизов ссылается в примечании о птице ремез к *Посолони*.

XV

В этом, последнем полученном мною от А.М.Ремизова письме, его рукой написаны не только подпись и знак в конце, но и обращение ко мне с датой в начале. Почерк, которым написано остальное письмо, мне неизвестно.

1. Совершенно не помню обстоятельств, связанных с деловой частью письма.
2. *Круг счастья* пришел потом уже с надписью Н.В. Резниковой от себя (хотя на книге стоит ремизовская подпись со знаком и датой 24 VI - 7 VII 1957).
3. *Тристан и Изольда. Бова королевич* пришло с датой 24 VI 1957 и с надписью, с трудом поддающейся расшифровке: "Владимиру Федоровичу Маркову мое прощальное любовь и подвиг пусть будет моим напутствием к вашему периоду большой прозы помните завет Пушкина -- точность и краткость и мое пожелание оживить книжную речь сказом".
4. Повидимому, я написал Ремизову, что Казачий переулоч, где он жил (о чем он часто пишет в книгах), находится в двух шагах от моей Звенигородской.

Л. ФЛЕЙШМАН (Иерусалим)

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Публикуемая ниже статья "Пшеница человеческая" совершенно ускользнула от внимания исследователей Мандельштама. Она не вошла в четырехтомное *Собрание сочинений* и не упоминается ни в доступных в настоящее время высказываниях самого поэта, ни в мемуарах Н.Я. Мандельштам. Можно сразу выдвинуть предположение о причине этого забвения. Статья была напечатана 7 июня 1922 года в берлинской газете *Накануне* (№ 58, стр. 2-3), но, в отличие от других мандельштамовских выступлений (статей и стихов) в этом органе, "Пшеница человеческая" была помещена не в *Литературном приложении*,¹ а в самой газете, до последнего времени специально изучению не подвергавшейся.² Вопреки пренебрежительному отношению к газетной прозе поэта,³ отчасти санкционированному справкой Н.Я. Мандельштам,⁴ связь проблематики и символики "Пшеницы человеческой" не только с появившимися в той же "сменовеховской газетке"⁵ статьями "Гуманизм и современность"⁶ и "О внутреннем эллинизме в русской литературе",⁷ но и со стихотворениями этого периода заставляет отнести к публикуемой заметке как к одному из важнейших документов творческой биографии Мандельштама. Своим появлением статья обязана особенностям тогдашней политической ситуации. Все первые месяцы 1922 года прошли под знаком созыва Генуэзской конференции. С января, когда Ллойд-Джордж предложил пригласить в Геную Ленина,⁸ сообщения, догадки, слухи и прогнозы, связанные с политической активностью вокруг конференции, не сходили с первых страниц мировой прессы. Как известно, задачей переговоров было восстановление нарушенного в результате мировой войны и русской революции политического равновесия в Европе — путем воскрешения той единой системы мирового хозяйства, которая сложилась перед войной и развал которой поставил в 1920-1921 гг. всю Европу перед угрозой экономической катастрофы. Единственным выходом из ситуации мыслилось вовлечение советской России в общую систему европейского рынка. Это совпало с принятием нового курса во внутри- и внешнеполитической ориентации больше-

вистского правительства. Основная проблематика мандельштамовской статьи - установление общеевропейской "возлюбленной тишины"⁹ - откликается на выдвинутые в этот момент лозунги взаимного согласия, общего сотрудничества, международной организации хозяйства вне зависимости от политических различий. Новые, примирительные настроения весны 1922 года нашли выражение не только в устройстве "общеевропейской экономической конференции" в Генуе, но и в созыве (в начале апреля) не имевшего прецедента ни до того, ни после конгресса "трех Интернационалов" в Берлине. Все это образовывало реальный исторический фон, на котором появилась и воспринималась публикуемая нами статья. Она проливает новый свет на хорошо известные высказывания поэта о судьбах Европы и европейской культуры.¹⁰ Статья была напечатана (и, по-видимому, написана) уже после прекращения работы Генуэзской и за неделю до открытия Гаагской конференции - в обстановке, когда эйфория сменилась разочарованием в прежних надеждах и скепсисом; отсюда, следует полагать, и тезис Мандельштама об отмирании "политики как стихии" и утверждение о невозможности в современности конгрессов наподобие Венского или Берлинского. Связано с этим и ироническое изображение политических деятелей как актеров, разучившихся играть.¹¹

"Пшеница человеческая" представляет собой наиболее развернутое изложение авторских позиций в вопросе о "народе". Законно предположение, что рассуждение об анахронизме "мессианистических" притязаний имеют в виду не только падение Австро-Венгрии и Османской империи в результате войны, но и публичное признание утопичности лозунгов "мировой революции", с которым неожиданно выступили в тот момент лидеры советской России. Слова о том, что политическая независимость больше не делает народа, отражают, без сомнения, живые впечатления, вынесенные поэтом из странствий по югу России в гражданскую войну и, в первую очередь, из посещения меньшевистской Грузии¹² и Батума, "города без национальности", по словам Мандельштама.¹³ (В июле 1920 года проект объявления Батума международными "вольным городом" был отброшен и город был передан Грузии, но спустя семь месяцев советские войска вошли в Тифлис и Грузия утратила государственную самостоятельность.¹⁴)

В статье "Слово и культура" Мандельштам говорит о процессе отделения в современности культуры от государства (II, 223);¹⁵

причем контекст не оставляет сомнений в отрицательной оценке автором этого процесса. В "Пшенице человеческой" Мандельштам возвращается к этой же теме, когда упоминает о "расцеплении" политической и "культурно-экономической" жизни. Выдвинутые здесь в противовес "старой" концепции политики "пафос всемирной домашности", "домовитость и хозяйственность",¹⁶ а также апелляция к "эллинистической" интерпретации *добра* - поддержаны противопоставлением двух революций - английской и французской (статья "Гуманизм и современность") и апологией "эллинизма" в статье "О природе слова",¹⁷ Сближает "Пшеницу человеческую" с другими статьями 20-х годов и обсуждение мотивов *землетрясения, катастрофы*; замечательно при этом, что утверждение: "душа политики - катастрофа" - парадоксально пересекается с одним из тезисов статьи о Блоке: "Душевный строй поэта располагает к катастрофе" (II, 275).¹⁸

Но, может быть, самая интересная сторона "Пшеницы человеческой" - ее переключка со стихотворными текстами,¹⁹ и дело здесь не только в том, что концовка статьи, прямо перефразирующая стихотворение "С розовой пеной усталость у мягких губ", служит ему неожиданным²⁰ комментарием,²¹ но и в том, что статья уточняет интерпретацию сквозной "хлебной" символики у Мандельштама в начале 20-х годов.²² В контекст данной статьи вписывается и содержание стихотворения "Люблю под сводами седья тишины" (кстати, им дебютировал Мандельштам в *Накануне*²³). Образ "неокрепшего темени" в статье всплывает и в стих. "Век" (напечатанном впервые в *России*, кн. 4, декабрь 1922) и, с вариацией, в стих. "1 января 1924".

Статья "Пшеница человеческая" приводится нами по газетной публикации с исправлением нескольких опечаток в ней.

ПШЕНИЦА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ.

Много, много зерен в мешке, как их не перетряхивай, не пересыпай, все одно и то же. Никакое количество русских, французов, англичан еще не образует народ, те же зерна в мешке, та же пшеница человеческая неразмолотая, чистое количество. Это чистое количество. Это чистое количество, эта пшеница человеческая жадет быть размолотой, обращенной в муку, выпеченной в хлеб. Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и не механическом соединении, которое называется народом. И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помола нет, мельник одряхлел и устал, и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы.

Духовая печь истории, некогда столь широкая и вместительная, жаркая и домовитая духовка, откуда вышли многие румяные хлебы, забастовала. Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом, хотя ее к тому понуждают считающие себя ее хозяевами грубые собственники, владельцы амбаров и закромов.

Эра мессианизма окончательно и бесповоротно кончилась для европейских народов. Всякий мессианизм гласит приблизительно следующее: только мы хлеб, вы же просто зерно, недостойное помола, но мы можем сделать так, что и вы станете хлебом. Всякий мессианизм заранее недобросовестен, лжив и рассчитан на невозможный резонанс в сознании тех, к кому он обращается с подобным предложением. Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другими. Все говорили в пустоту и бредовые речи лились одновременно из разных уст, не замечая друг друга.

Есть один факт, который способствует возникновению и процветанию всяческого мессианизма, заставляет народы бредить устами безответственных пифических оракулов, который на долгое время обратил Европу в пифическое торжище национальных идей - этот факт - расщепление политической и существенной культурно-экономической жизни народов, расслоение политического и национального плана, в грубой формулировке: несовпадение политических границ с национальными. Но в цыганском таборе этнографии не место хищным зверям, здесь пляшет ручной медведь и орла привязывают за боль-

ную лапу. Политическое буйство Европы, ее неутомимое желание перекраивать свои границы можно рассматривать как продолжение геологического процесса, как потребность продолжить в истории эру геологических катастроф, колебаний, характерную для самого молодого, самого нежного, самого исторического материка, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка. - Но политическая жизнь катастрофична по существу. Душа политики, - ее природа - катастрофа, неожиданный сдвиг, разрушение. Хорошо бургерам в Фаусте на скамеечке, покуривая трубку, рассуждать о турецких делах. Землетрясение приятно издалека, когда оно не страшно. Если не слышно гула политических событий для Европы, насквозь политической по мироощущению, - это уже событие:

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина,

т.е. простое отсутствие катастрофы ощущалось почти материально, как некий тонкий эфир тишины. Катастрофичность политической стихии по существу привела к образованию в самых недрах исторической Европы сильнейшего течения, которое поставило себе задачей умерщвление политической жизни как таковой, уничтожение самостоятельной и катастрофической политической стихии, борьбу с исторической катастрофой, где бы и чем бы она ни проявлялась - это течение вырвалось из такой глубины, что появление его само походило на катастрофу и, отнюдь не катастрофичное по своей природе, оно только по недоразумению могло показаться новым политическим землетрясением, новой исторической катастрофой в ряду прочих.

Отныне политика умерла, как стихия, и трижды благословенна ее жизни. Многие еще говорят на старом языке, но никакой политический конгресс наподобие венских или берлинских в Европе уже невозможен, никто не станет слушать актеров, да и актеры разучились играть.

Итак, остановка политической жизни Европы, как самостоятельного, катастрофического процесса, завершившегося империалистической войной, совпала с прекращением органического роста национальных идей, с повсеместным распадом "народностей" на простое человеческое зерно, пшеницу, и теперь к голосу этой человеческой пшеницы, к голосу массы, как ее ныне косноязычно называют, мы должны прислушаться, чтобы понять, что происходит с нами и что нам готовит грядущий день.

Не на мельнице политической истории, не тяжелым жерновом катастрофы человеческая пшеница будет обращена в муку. Ныне трижды благословенно все, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классовой борьбы, все, что поглощено великой заботой об устройении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг. Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном, т.е. совокупности утвари, орудий производства, горбом тысячелетий нажитого вселенского скарба сейчас одно и то же.

Ни один народ больше не самоопределится в процессе политической борьбы. Политическая независимость больше не делает народа; только бросив свой мешок на эту новую мельницу, под жернова этой новой заботы, мы получим обратно уже чистую муку - нашу новую сущность, как народа.

Стыд вчерашнего мессианизма еще горит на лице европейских народов, и я не знаю более жгучего стыда после всего, что совершилось. Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя, как целое, не ощутит себя, как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу, лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановления европеизма, как нашей большой народности.

"Чувство Европы" глухое, подавленное, угнетенное войнами и гражданскими распрями, возвращается в круг действующих рабочих идей. Россия сохранила это чувство для Европы подспудно и ревностно, она разжигала этот огонь заранее, как бы тревожась, что он может погаснуть. Вспомним Герцена, не мировоззрение его, а его европейскую домовитость, хозяйственность - он бродил по странам Запада, как хозяин по огромной родной усадьбе. Вспомним отношение Карамзина и Тютчева к земле Запада, к европейской почве. И тот, и другой сильнее всего чувствовали почву Европы там, где она вздыбилась горами, где она хранит живую память геологической катастрофы. Здесь, в Швейцарии, Карамзин пролил сентиментальные слезы русского путешественника. Альпам посвящены лучшие стихи Тютчева. Совершенно своеобразное, насквозь одухотворенное отношение русского поэта к геологическому буйству альпийского

кряжа объясняется именно тем, что здесь буйной геологической катастрофой вздыблена в мощные кряжи своя родная, историческая земля, земля, несущая Рим и собор святого Петра, земля, носившая Канта и Гете, оттого-то здесь -

нечто праздничное веет,
как дней воскресных тишина.

Так альпийские стихи Тютчева одухотворены историческим ощущением европейской почвы и двойной тиарой для поэта увенчаны европейские Гималаи.

В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величественных идей, похожих на массивные тиары; куда все это делось - вся масса литого золота исторических форм идей; вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму, не пропала; а то, что выдает себя за величие, - подмена, бутафория, палье-маше. Нужно смотреть трезво - нынешняя Европа - огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы, и мешок с зерном сейчас монументальней готики. - Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине, тяжело фыркая и с розовой пеной усталости у губ, перенести чрез ~~земле~~ воды драгоценную ношу - нежную Европу, - и та слабыми руками держалась за крепкую квадратную шею.

О. Мандельштам.

Примечания

1. См. о нем: М.ОКУТЮРЬЕ, "'Смена веков' и русская литература 20-х годов", в сб.: *Одна или две русские литературы? Международный симпозиум, созванный Факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики. Женева, 13-14-15 апреля 1978, Lausanne, 1981, стр. 103-111. См. также главу о Накануне в книге Э.МИНДЛИНА *Необыкновенные собеседники. Книга воспоминаний*, М. 1968, стр. 116-143.*
2. Документы, посвященные истории *Накануне*, включены в книгу: L. FLEISHMAN, R. HUGHES, O. RAEVSKY HUGHES, *Russian Berlin, 1921-1923: East / West Crossroads*, (in print).
3. Ср. полемику с ним в статье: Борис ФИЛИППОВ, "Неизвестный Мандельштам", в кн.: Осип Мандельштам, *Собрание сочинений. Под ред. проф. Г.П.Струве и В.А.Филиппова*, том 3. *Очерки. Письма*, Н.-Й., 1969, стр. XXXV.
4. "Статейная проза всегда писалась по заказу - для журнала или газеты - в несколько часов. Исключение, разумеется, "Разговор о Данте". Текущие статьи всегда строятся на уже раньше обработанной мысли". - Надежда МАНДЕЛЬШТАМ, *Вторая книга*, Париж, 1972, стр. 214.
5. Надежда МАНДЕЛЬШТАМ, *Вторая книга*, стр. 229.
6. *Литературное приложение к "Накануне"*, № 36, 1923, 20 января.
7. Под таким заглавием здесь было напечатано "О природе слова". *Литературное приложение к "Накануне"*, № 56, 1923, 10 июня.
8. Марк ВИШНЯК, "На родине", *Современные Записки*, IX, 1922, стр. 346.
9. Мандельштам здесь цитирует ломоносовскую оду 1747 года.
10. Осип Мандельштам "стремился увидеть то, что объединяло, а не разделяло европейский мир" (Надежда МАНДЕЛЬШТАМ, *Вторая книга*, стр. 555).
11. Репарка эта отсылает к истолкованному мировой печатью в фарсово-карнавальном ключе появлению представителей Советской России в Женеве во фраках и смокингах.
12. Ср. в фельетоне "Меншевики в Грузии" (1923): "Маленькое "независимое" государство, выросшее на чужой крови, хотело быть бескровным. Оно надеялось чистеньким и благополучным войти в историю, сжатое грозными силами, стать чем-то вроде новой Швейцарии, нейтральным и от рождения "невинным" клочком земли" (II, 198).
13. См. очерк "Батум", в феврале 1922 года перепечатанный из провинциальной газеты в *Правде* (III, 13).
14. З.АВАЛОВ, *Независимость Грузии в международной политике 1918-1921 г.г. Воспоминания. Очерки*, Париж, 1924.
15. Истолкование этого процесса как "секуляризации государственности" и сближение понятий "культы" и "культуры", по-видимому, восходят к лекциям в 1922 году П.А.Флоренского и Н.А.Бердяева в московской Вольной Духовной Академии, пользовавшимся огромным успехом в кругах интеллигенции. Интересная параллель

между Бердяевым и Мандельштамом приведена в книге: Nikita STRUVE, *Ovsip Mandelstam*, Paris, 1982, p.238.

16. Ср. главу "Эрфуртская программа" в *Шуме времени* (II, 87-88); ср. "домовитую душу" в стих. "Как растет хлеб опара". Ср. о "тяготении Розанова к домашности" в статье "О природе слова"; о "домашности" поэзии Пастернака (в "Заметках о поэзии", II, 264) и о "домашнем периоде русской истории" в "Барсучьей норе" (II, 271).
17. Здесь обнаруживается переключка со шпенглеровской трактовкой современности как "эллинистического периода", хотя у Шпенглера и у Мандельштама эта эллинистическая ассоциация сопровождается противоположными оценками: для Шпенглера это симптом вырождения культуры, у Мандельштама же с эллинизмом связан идеал культуры. По словам Н.Я.МАНДЕЛЬШТАМ, "О.М. теорией Шпенглера не обольстился ни на миг" (*Воспоминания*, Н.-Я., 1970, стр. 267), и все же острота целого ряда историософских положений Мандельштама 20-х годов становится ощутимой лишь при рассмотрении их как полемический отклик на книгу Шпенглера. В этом можно убедиться, сопоставив прокламируемое в "Пшенице человечества" "чувство Европы" с тезисом Шпенглера, что Европа - это лишь "пустой звук", понятие чисто географическое". О первых слухах в России о "Закате Европы" см. свидетельство Ф.Степуна в его мемуарах *Вывшее и несбывшееся*, т. II (Н.-Я., 1956), стр. 275; ср. СИЗИФ (Г.В. Адамович), "Отклики", *Последние Новости*, Париж, № 5530, 1936, 14 мая, стр. 3.
18. Ср. о "предчувствии катастрофы" в стихах сборника *Tristia* - Н. МАНДЕЛЬШТАМ, *Вторая книга*, стр. 446; ср. также в "Разговоре о Данте" (II, 374) о катастрофе как "общем источнике формообразования".
19. Ср. в воспоминаниях Г.Иванова об отзывах "политически-публицистических" высказываний Мандельштама даже в самых его "музыкальных, блестяще акмеистических стихах" - Георгий ИВАНОВ, "Осип Мандельштам", *Новый Журнал*, 43 (1955), стр. 276.
20. Ср. об этом стихотворении во *Второй книге* Н.Мандельштам, стр. 135.
21. В *Литературном приложении к "Накануне"* это стихотворение появилось 30 июля 1922.
22. Ср.: Steven BROUYDE, *Ovsip Mandel'stam and His Age. A Commentary on the Themes of War and Revolution in the Poetry 1913-1923*, Harvard University Press, 1975, pp. 136-138; Kiril TARANOVSKY, *Essays on Mandel'stam*, Harvard University Press, 1976, pp. 5-6, 35-36.

Felix Philipp INGOLD (Zürich / St.Gallen)

WERK STATT LEBEN

Eine biobibliographische Erkundung über Osip Mandel'stam

- *Pet' ne mogu!*

- *Éto vospoj!*

Marina Cvetaeva

"J'AVOUE NE TROP SAVOIR CE QU'EST LA POESIE,
interrogez-moi plutôt sur la *figue*,
mais *savoir parler* d'une figue suffirait
à me consoler.

Francis Ponge

"DIE PHILOSOPHIE Z.B., sagte Hedron eines Tages, IST SIE NICHT DER KONTINUIERLICHE DISKURS ÜBER LETZTE FRAGEN? - Da unterbrach Phanton seinen kreisförmigen Gang, seine Haare sträubten sich, und er gab Hedron eine Ohrfeige. - Dies war eine Zäsur; Hedron sah offensichtlich sofort ein, dass die Philosophie kein kontinuierlicher Diskurs über letzte Fragen war, Phanton sah sofort ein, wie wirkungsvoll eine Ohrfeige im rechten Augenblick ist, und wir sahen dieses Beispiel ein, so dass allen gedient war."

Ingomar von Kieseritzky

Nicht die Ohrfeige, die Osip Mandel'stam (1891-1938) dem Roten Grafen in Anwesenheit des Blockwarts und einiger zufälligen Passanten aus nichtigem Anlass verpasste, sondern die Tatsache, dass er, als Dichter, die Beleidigung *mit Worten* wieder gutzumachen suchte, war der eigentliche Grund für sein vorzeitiges Ende.*

*) Zur Symbolik und Symptomatik des Backenstreichs vgl. Vasilij Rozanov, *Literaturnye izgnanniki*, [I], S.-Petersburg 1913, S. 276-279 (durchlaufende Fussnote).

Nachdem Mandel'stam bereits zweimal verhaftet gewesen, schlimm verhört, völlig unerwartet jedoch wieder freigelassen worden war, entschloss er sich, um einer weiteren Festnahme und dem mit grosser Wahrscheinlichkeit zu erwartenden Todesurteil zu entgehen, im Spätherbst 1937 zu einer verzweifelten Bewährungsprobe, indem er den Grafen Tolstoj, der ein Jahr zuvor, als Nachfolger Gofkijs, das Sekretariat des Allunionsschriftstellerverbands übernommen hatte, im Kontor aufsuchte, um ihm ein Gedicht vorzutragen, welches er, obwohl mit Druckverbot belegt, dem Führer zu widmen gedachte und diesem durch Tolstoj's Vermittlung zur Kenntnis bringen wollte. Zwar gelang es Mandel'stam, beim Grafen eingelassen zu werden und seinen Text, wohl nach einer formellen Entschuldigung für den Vorfall vom 1. Mai 1934, vollumfänglich zu verlesen, doch scheint Tolstoj das mehrstrophige Führerlob äusserst kühl aufgenommen zu haben. Jedenfalls kehrte Mandel'stam in der Ueberzeugung nach Tvef zurück, dass sein Versuch gescheitert, sein Leben verwirkt sei. Er sollte recht behalten.

Am 2. Mai 1938 wurde Mandel'stam erneut verhaftet. Bevor man ihn abholte, fand er eben noch Zeit, Nataša Štempel ein Bündel von Manuskripten - darunter auch die Reinschrift seiner Verse an den Führer - zu übergeben mit der Bitte, sie möge die Papiere vernichten. Am 2. August wurde Mandel'stam von einem Sondergericht wegen konterrevolutionärer Aktivitäten zu fünf Jahren Zwangsarbeit verurteilt. Am 27. Dezember starb er in einem fernöstlichen Durchgangslager.

Dass Nataša Štempel die ihr anvertrauten Manuskripte Mandel'stams nicht beseitigt, sondern - unter eigener Lebensgefahr - über den Weltkrieg hinaus verwahrt hat, ist erst bekannt geworden, als in der Zeitschrift *Russiae Hierosolymitana* (1975, IV) unter dem Titel "Gedicht" Mandel'stams Verse auf den Führer - mit dem Hinweis auf deren Herkunft aus dem Štempel'schen Archiv - im Druck erschienen. Auf diese Publikation folgte wenig später an abgelegener Stelle (*Judeo-Slavica*, 1976, XII) ein um vier Verszeilen (IV: 13-16) ergänzter Nachdruck, der nun unlängst - nicht ohne textkritische Vorbehalte - auch in den Zusatzband zur Werkausgabe Osip Mandel'stams

(Paris 1981) aufgenommen wurde. Dem "Gedicht"-Text ist hier die nachstehende, mit Št. signierte und vom 5. - oder 6. (?) - März 1953 datierte Notiz beigegeben:

"Der Mensch, an den das 'Gedicht' Mandel'stams gerichtet war, beherrschte seine - wie auch unsere - Gedanken und Vorstellungen so stark, dass Aeusserungen über dessen Person selbst an solchen Stellen verborgen sind, wo man es am wenigsten erwartet. Mandel'stam hatte feststehende, immer wiederkehrende Assoziationen, die ihn, da sie für jedermann unmittelbar verständlich waren, früher oder später verraten mussten. Ein Gedicht vom Dezember 1936 handelt beispielsweise von einem Götzen, der im Innern eines Berges lebt und sich an die Tage zu erinnern sucht, als er noch ein Mensch war; die assoziative Verbindung zwischen 'Berg' und 'Kreml' ergibt sich bei Mandel'stam über die Themawörter 'Kiesel' (*kremeń*) und 'Stein' (*kameń*). Von solchen Anspielungen ist auch Mandel'stams 'Gedicht' auf den Führer nicht ganz frei, obwohl er diesen Text - nach dem Zeugnis seiner Witwe - als 'letzten Rettungsversuch vor dem endgültigen Untergang' betrachtete. Doch in einem Land, das den Führerkult zu seiner neuen Religion erhoben hatte, war es ganz und gar unmöglich, an den Führer *nicht* zu denken. Insofern ist das 'Gedicht', bei aller künstlerischen Zweifelhaftigkeit, ein Zeitdokument ersten Ranges. Viele Menschen - Freunde Mandel'stams - raten mir jetzt, den Text zu verheimlichen, so zu tun, als habe es ihn nie gegeben. Ich entschliesse mich aber zum Gegenteil, um der historischen Wahrheit die Ehre zu geben. Denn das Doppelleben war ein unumstössliches Faktum jener Epoche; niemand konnte sich ihm entziehen - auch nicht der Dichter."

Št[empel '']

An dieser Stelle sei nun, in textgetreuer Uebertragung aus dem Russischen, der volle Wortlaut von Mandel'stams "Gedicht" (*Stichotvorenie*) eingerückt:

*Des Führers Blick versetzt den Berg
Und lässt die Ebenen erzittern.
Das Wetter setzt Er selbst ins Werk,
Die Sonne weisst Er zu erschüttern.*

*Pflug und Schwert führt Er zugleich,
Er hat das Lächeln eines Schnitters.
Das Korn fällt Er mit einem Streich,
Er ist der Lenker des Gewitters.*

*Ist erst die Ernte eingebracht,
Die Scheune voll, das Fass verschlossen -
Der Führer hat es wahrgemacht:
Für uns - Genossinnen! Genossen!*

*O Dichter, widme Ihm dein Lied**,
Denn auch für dich ist Er ein Vater,
Der mehr denn nur sein Amt versteht:
Er ist dein Freund und dein Berater!*

Seit seinem Erscheinen ist dieser Text Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen; die einen halten ihn für das "schlechterdings beste Gedicht" (Jangfeldt), das dem Führer jemals gewidmet worden sei, die andern bedauern zutiefst, dass er - als "Zeugnis für den Verrat eines grossen Dichters an seiner heiligsten Mission, dem Dienst an der Wahrheit" (Etkind) - die Zeit überdauert und den Weg in die westliche Presse gefunden habe.

Niemandem scheint aber bislang aufgefallen zu sein, dass Mandelstams "Gedicht" fast wörtlich mit einer lyrischen Adresse überein-

***) In einem andern, etwa gleichzeitig entstandenen Gedicht Mandelstams heisst es allerdings: "...bin ich ausgestattet mit dem Stachelaug der Wespe / lese mich tief hinein ins Holz der Espe / singe nicht..." - Der Dichter selbst war betroffen von diesem unerwarteten Eingeständnis; Nataša Štampel gegenüber soll er jedoch (a.a.O.) bekräftigt haben: "Schau, darin liegt mein Unvermögen - es ist klar, ich kann nicht singen..."

stimmt, welche der einflussreiche revolutionär-demokratische Publizist Nikolaj Nekrasov (1821-1877) in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zur Feier des Zaren an die junge Dichtergeneration Russlands gerichtet haben soll und die auch tatsächlich unter seinem Namen in diverse Werkausgaben und Anthologien eingegangen ist. Nekrasov hatte das Gedicht im Frühjahr 1865 auf einem Empfang zu Ehren des Grafen Tolstoj - eines hohen Regierungsbeamten, von dem er sich Protektion für seine Arbeit als Herausgeber des progressiven "Zeitgenossen" (*Sovremennik*) erhoffte - in engem Kreis vorgetragen, offenbar jedoch ohne Erfolg, denn schon wenig später wurde die Zeitschrift behördlich eingestellt; auch findet sich in seinem Nachlass keinerlei Hinweis auf jenen Text, so dass man annehmen muss, er habe ihn vernichtet, was schon deshalb nahe liegt, weil Nekrasov sich bei seinen Lesern als Verfasser eines zarenfreundlichen Sendschreibens zweifellos kompromittiert hätte.

Nun ist es aber so, dass eben jenes Sendschreiben mehrere Jahre nach dem Tod des Autors - unter dem Titel "Verse N.A. Nekrasovs zu Händen des Grafen M.N. Tolstoj" - im Russischen Archiv (*Russkij archiv*, 1885, II/6) erstmals zum Abdruck gelangte; dem Text war folgende redaktionelle Notiz vorangestellt:

"Die Verdienste, welche Graf M.N. Tolstoj um unser Staatswesen erworben hat, sind so gewaltig, die Sympathien, die ihm allüberall entgegenbrachten, so gross, dass sogar Leute, die ihm kraft ihrer Tätigkeit und Ueberzeugung feindlich gestimmt sein mussten, es für ihre Pflicht hielten, ihm Ehre zu erweisen. So hat sich etwa der Dichter Nekrasov, ehemaliger Herausgeber des 'Zeitgenossen', mit den nachstehend abgedruckten Versen vertrauensvoll an ihn gewandt und ihn um deren Uebermittlung an den Zaren gebeten. Dies begab sich am 27. April 1865 im Englischen Club zu Sankt-Petersburg (damals noch an der Fontanka befindlich), wo für den Grafen Tolstoj ein Empfang mit anschliessendem Festmahl gegeben wurde. Nach dem Essen ging der greise Graf in Begleitung einiger Mitar-

beiter seines Departements auf den Balkon hinaus, um eine Pfeife zu rauchen. Plötzlich trat Nekrasov auf ihn zu und bat ihn um Erlaubnis, ihm ein Widmungsgedicht an den Zaren vorlesen zu dürfen. Auf dem engen Balkon unmittelbar vor Tolstoj stehend deklamierte Nekrasov seine Verse und fragte: 'Ob Ihre Excellenz bereit wären, Dieses dem Zaren zu übermitteln?' Worauf Tolstoj trocken zur Antwort gab: 'Dieses ist *Ihr* Eigentum, verfügen *Sie* darüber...' Was Nekrasov denn auch tat, so dass sein Gedicht erst heute in der Presse erscheinen kann. Nach dem Bericht eines Augenzeugen soll die Szene auf dem Balkon des Englischen Clubs recht peinlich gewesen sein; dass Nekrasov gleichwohl unbehelligt blieb, dürfte auf die geringe Anzahl derer zurückzuführen sein, welche sich durch seinen Auftritt betroffen fühlen mussten. Der erwähnte Augenzeuge hat im übrigen berichtet, dass sich der Graf gegenüber Nekrasov in harschen Worten über die politische Richtung des 'Zeitgenossen' geäußert und mit dessen Schliessung gedroht habe."

P.B.

Die von Tolstoj bemängelten "Verse" (*Stichi*) Nekrasovs, über deren Herkunft auch das Russische Archiv nichts mitteilt, lauten in der nach dem Erstdruck gefertigten Uebersetzung wie folgt:

*Des Zaren Blick versetzt den Berg
Und lässt die Ebenen ersittern.
Als Retter setzt Er selbst ins Werk
Die Taten, die den Feind erschüttern.*

*Denn Pflug und Schwert führt Er zugleich,
Er hat den sichern Gang des Schnitters.
Das Korn fällt Er mit einem Streich
Noch vor dem Ausbruch des Gewitters.*

*Ist dann die Ernte eingebracht,
Die Scheune voll, das Fass verschlossen:
Der Herrscher hat es wahrgemacht -
Für Millionen Zeitgenossen.*

*O Dichter! Widme Ihm dein Lied!
Er ist ein Anwalt, ein Berater,
Der mehr als seine Pflicht versteht,
Denn für uns alle ist Er - Vater!*

Die an Identität grenzende Aehnlichkeit zwischen Mandel'stams "Gedicht" und Nekrasovs "Versen" liegt auf der Hand; die wenigen - formal durchweg unbedeutenden, inhaltlich jedoch recht bemerkenswerten - Unterschiede bestehen im wesentlichen darin, dass die von Nekrasov mit Bezug auf die Niederwerfung des Polenaufstands (1863) verwendete Kriegsmetaphorik - "Schnitter" für *Feldherr*, "Korn" für (feindliche) *Armee*, "Gewitter" für (feindlichen) *Angriff*, "Ernte" für (siegreiche) *Schlacht* - bei Mandel'stam insofern deutlich abgeschwächt wird, als sie den "Führer", unter Verzicht auf jede zeitgeschichtliche Relativierung, nurmehr in der stereotypen Rolle des Volksfreunds und Volksernählers zu charakterisieren hat.

Nachdem die Authentizität der Nekrasovschen "Verse" während Jahrzehnten unbestritten geblieben und im übrigen dadurch beglaubigt war, dass der Text in mehreren Werkausgaben Aufnahme gefunden hatte, wurde sie 1927 erstmals in Zweifel gezogen. Ein anonymer Rezensent der Academia-Edition hielt nämlich (in der *Pravda*) kritisch fest, dass es sich bei den "Versen" weder um das von Nekrasov im Englischen Club verlesene Gefälligkeitsgedicht, noch überhaupt um ein Gedicht Nekrasovs handeln könne: "Der im Russischen Archiv abgedruckte Text enthält keinerlei Anspielung auf das kurz zuvor von Karamazov verübte Zaren-Attentat und die in diesem Zusammenhang erfolgte Ernennung des Grafen Tolstoj zum Vorsitzenden der, mit der Untersuchung des Attentats betrauten Regierungskommission; dafür aber nimmt er Bezug auf die damals fast schon vergessenen polnischen Ereignisse, mit denen Tolstoj nicht das Geringste zu schaffen hatte.

Ganz zu schweigen davon, dass die 'Verse' (insbesondere deren erste und letzte Strophe) schon aus künstlerischen Erwägungen keinem unserer bekannteren Dichter des vergangenen Jahrhunderts zugemutet werden können."***

Solchen Vorbehalten zum Trotz sind die "Verse" auch in spätere Nekrasov-Ausgaben eingegangen, wobei freilich im einen Fall die letzte Strophe fortgelassen und im andern die Bemerkung hinzugefügt wurde, es handle sich um "ein Nekrasov zugeschriebenes Gedicht". Während längerer Zeit galt, daraufhin Nekrasovs Autorschaft an jenen ominösen "Versen" als ungesichert; sie konnte weder nachgewiesen noch widerlegt werden, bis Buchštab 1933 Klarheit schuf****, indem er aufzeigte, dass der Autor des angeblich von Nekrasov verfassten Sendschreibens längst bekannt war; dass er seinerzeit sogar öffentlich gegen Nekrasovs posthumes "Plagiat" protestiert und sich selbst als Urheber legitimiert hatte; dass diese publizistischen Vorgänge aber offenbar von der zünftigen Literaturwissenschaft nicht zur Kenntnis genommen worden seien. Aufgrund von ausgedehnten Archivstudien eruierte Buchštab den aus Warschau stammenden kaiserlichen Ministerialreferenten Iosif Mandel'stam (1809-1889), der in den sechziger Jahren unter dem russifizierten Namen Ivan Mindalin vorübergehend in Tolstojs "Sonderkanzlei" (*Osobaja kanceljarija*) Dienst getan hatte, als Verfasser der oben zitierten "Verse". Und ergänzend teilte er mit, Mandel'stam habe sein Gedicht "nicht ohne Erfolg" aus Anlass des erwähnten Banketts vom 27. April 1865 im Englischen Club vorgetragen, zu dem auch Nekrasov eingeladen war. Die "Verse" jedoch, mit denen Nekrasov nach dem offiziellen Teil der Veranstaltung Tolstojs Unwillen erregt haben soll, müssten als verschollen gelten.

Ob andererseits Osip Mandel'stam das Gelegenheitsgedicht seines Onkels als solches gekannt und weiterverwertet hat; oder ob auch er der Ueberzeugung war, es mit einem dubiosen Text Nekrasovs zu tun

*** M.K., "Stichi i proza Nekrasova", *Pravda*, No. 3602, Bl.4.

**** Vgl. Jakov Buchštab, "Literaturovedčeskie rassledovanija ob isčeznuvšem tekste Nekrasova", *Spyška i katorga*, XII (Voronež 1933), S. 138-145.

zu haben, bleibt ungewiss; sicher ist nur, dass er als vermeintlicher Verfasser des "Gedichts" seiner Sache geschadet, seinen Untergang beschleunigt hat.

I N H A L T

Bd.1 (1978)

R. ZIEGLER, Briefe von A.E.Kručenych an A.G.Ostrovskij	5
H. LADURNER, David D.Burljuks Lebens und Schaffen 1909-1920	23
G.KÖNIG, Die Kinderlyrik der Gruppe OBERIU	57
S.S.GREČIŠKIN / A.V.LAVROV, Biografičeskie istočniki romana Brjusova <i>Ognennyj Angel</i> (1. Teil)	79
G.WYTRZENS, Zum Wortschatz des <i>Krysolov</i> der Marina Cvetaeva (1. Teil)	109
A.A.HANSEN-LÖVE, Lev Lunc' Erzählung <i>Ne normal'noe javlenie</i> als "literaturtheoretische Parabel"	135
H.LAMPL, Zinaida Hippus an S.P.Remizova-Dovgello	155
I.A.MEL'ČUK, Čislitel'noe POL ^I v sovremennom russkom jazyke	195
J.VINTR, Das Systemmodell in der diachronen Phonologie. Am Beispiel des Tschechischen und des Sorbischen	207
G.NEWKLOWSKY, Zur Derivation der Substantive in den südslawischen Sprachen	219

I N H A L T

Bd.2 (1978)

A U F S Ä T Z E

A. K. ŽOLKOVSKIJ, How to Show Things With Words (Ob ikoničeskoj realizaciji tem sredstvami plana vyraženijsa)	5
Rainer GRÜBEL, Zwischen "Leier" und "Trommel". Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer avantgardistischer Lyrik	25
E. A. TUDOROVSKAJA, O kontaminaciji skazočnych sjužetov	59
S. S. GREČIŠKIN / A. V. LAVROV, Biografičeskie istočniki romana Brjusova <i>Ognennyj Angel</i> (2. Teil)	73
Alexander HAARDT, Marxismus und Ethik im Frühwerk Nikolaj Berdjaevs. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Marxismus der Jahrhundertwende	97
Elisabeth MARKSTEIN, Der Stil des "Unstils": Andrej Platonov	115
Günther WYTRZENS, Zum Wortschatz des <i>Krysolov</i> der Marina Cvetaeva (2. Teil)	145
I. A. MEL'ČUK, O semantičeskich osobennostjach "isčisljaemych" i "neisčisljaemych" suščestvitel'nych v russkom jazyke	177
L. KRYSIN, Sovremennaja rusistika: Leksikologija i leksičeskaja semantika. Obzor rabot za 1970-1973 gg.	183
Aifred-NOZSICSKA, Bemerkungen zur Quantifikation, Konjunktion und Negation im Russischen (1. Teil)	209

Nils B. THELIN, Leskien, Kiparsky and the Russian conjugation	241
Gerhard NEWEKLOWSKY, Perception of Pitch in Monosyllabic Utterances: Intonation of Statements vs. Questions in Russian	251
Josef VINTR, Zwei unbekannte alttschechische Fragmente	257
Gerhard BIRKFELLNER, Ein unbekanntes serbisch-kirchenslavisches Pergamentfragment	269
Rudolf PREINERSTORFER, Editionskritischer Rückblick auf eine siebenbürgisch-bulgarische Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek	279

REZENSIONEN

Otto Kronsteiner, Die alpenlawischen Personennamen (E. Dickenmann)	289
P. Janaš, Niedersorbische Grammatik (J. Vintr)	294
B. Comrie and G. Stone, The Russian Language since the Revolution (G. Hüttl-Folter)	296

BIBLIOGRAPHIE

Horst LAMPL, Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs (Bibliographie des œuvres de Alexis Remizov, établie par Hélène SINANY, Paris 1978)	301
---	-----

I N H A L T

Bd.3 (1979)

A U F S Ä T Z E

I. P. SMIRNOV (Leningrad), Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo (na materiale rusškoj literatury XVII v.)	5
Ju. K. ŠČEGLOV (Moskva), Čerty poëtičeskogo mira Achmatovoj	27
S. I. EL'NICKAJA (Montréal), O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M. Cvetaevoj	57
Hans WEFERS (Salzburg), Der literarische Erzähler als Faktor textueller Kommunikation und Konstruktion. Zum Verfahren des Textaufbaus und der Textgestaltung durch explizite Äußerungen des Erzählers in H. Bölls "Die verlorene Ehre der Katharina Blum" und F. M. Dostoevskijs "Die Brüder Karamazov"	75
Felix Philipp INGOLD (St. Gallen/Zürich), "Škola dlja durakov". Versuch über Saša Sokolov	93
E. A. TUDOROVSKAJA (Jersey City), Archaičeskie byval'ščiny v sostave volšebnoj skazki	125
Christian SAPPOK (Bochum), Zur linguistischen Struktur der Bylinenzeile	141
Thomas LAHUSEN (Lausanne), Allocution et société dans un roman polonais du XIXe siècle. Essai de sémiologie historique	167

Ju. D. APRESJAN (Moskva), K ponjatiju glagol'nogo upravljenja	197
L. IORDANSKAJA (Montréal), O semantike russkich glagolov <i>vosprinimat', oščuščat' i žuvstvovat'</i>	207
Nils B. THELIN (Oldenburg), Russian Conjugation: Alternative Hypotheses and their Empirical Value in the Light of a Psycholinguistic Experiment	217
Alfred NOZSICKSKA (Wien), Bemerkungen zur Quantifikation, Konjunktion und Negation im Russischen (2. Teil)	239
Georg HOLZER (Wien), Das stimmlose <i>j</i> und das mouillierte <i>x</i> im Russischen	277
Pavel TROST (Prag), Zur ältesten tschechischen geistlichen Lyrik	283
Gerhard BIRKFELLNER (Wien), Anmerkungen zu slavistischen Editionsproblemen	289

R E Z E N S I O N E N

Das Leidener russisch-deutsche Gesprächswörterbuch von ca. 1730 ("Christian Gottlieb Wolf - Lexikon"), hrg. von Harm Klüeting (Gerhard BIRKFELLNER)	295
A. Lamprecht, D. Šlosar, J. Bauer, Historický vývoj češtiny (Josef VINTR)	299
M. Moguš, Čakavsko narječje. Fonologija (Gerhard NEWEKLOWSKY)	304
G. Neweklowsky, Die kroatischen Dialekte des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete (Mijo LONČARIĆ)	310

D I S K U S S I O N

Aage A. HANSEN-LÖVE, Nachgetragene Thesen zu Wolf Schmid, Der ästhetische Inhalt	315
---	-----

T E X T E / B I L D E N D E K U N S T

E. A. MNACAKANOVA, Iz "Knigi Sinego" Iz knigi "Beimto dezu gast"	323 338
Karl EIMERMACHER, Zwei Interviews mit Vadim Sidur	345

I N H A L T

Bd.4 (1979)

A U F S Ä T Z E / T E X T E

A. M. PJATIGORSKY (London), A Word about the Philosophy of Vladimir Nabokov	5
S. I. EL'NICKAJA (Montréal), O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M. Cvetaevoj (II)	19
M. DROZDA (Praha), Povestvovatel'noe masterstvo Evgenija Zamjatina	41
W. SCHMID (Hamburg), Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa	55
L. GELLER (Lausanne), Opyt prikladnoj stilistiki. Rasskaz V. Šukšina kak ob"ekt issledovanija s peremennym fokusnym rasstožaniam	95
A. K. ŽOLKOVSKIJ (Amsterdam), O podgotovke rifmy: <i>predvestija i otkazy</i> v rifmovke (k postanovke problemy)	125
F. Ph. INGOLD (St. Gallen / Zürich), Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič	153
K. D. OLOF (Klagenfurt), Zur Frage des poetischen Wertes übersetzter Lyrik. Županičs Goethe-Übersetzungen	195
Otokar BŘEZINA, Dva listy. Vydává a komentuje Petr Holman.	205
M. ČERVENKA (Praha), Březinův výklad "Svítání na západě"	225
V. BINAR (Praha), Jakub Deml. Básník tragičnosti české individuality	239
Jakub DEML, Texty téměř neznámé	251
B. FUČÍK (Praha), Okouzlený čarovník (Josef Palivec)	295
Chr. HANSEN-LÖVE (Wien), Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus. Vítězslav Nezval	313
M. PROCHÁZKA (Praha), U základů sémiotiky divadla. I. Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii	379
J. DAŇHELKA (Olomouc), Die Epoche Přemysl Ottokars II. - die Zeit der Entstehung des tschechischen kulturellen Bewußtseins	391
J. VACHEK (Praha), An Old Czech Vowel Shift	401
F. KOPEČNÝ (Brno), Zu Dobrovskýs Reform der tschechischen Orthographie	407
V. Z. SANNIKOV (Moskva), Sočinitel'nye i sravnitel'nye konstrukcii: ich blizost', ich sintaksičeskoe predstavlenie (I)	413
B. OGUIBENINE (Paris), Le Dieu Jazomir	433

E. SEMEKA-PANKRATOV (Newton, Mass.), The Structure of the Twin-Myth and V. V. Ivanov's Theory of "Even" and "Odd"	439
A. M. PJATIGORSKY (London), A Meta-philosophical Comment on Toporov's Conception of "Historical Symbolism"	455

REZENSIONEN

O. Zich, Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie (K. CHVATÍK)	463
Legenda Christiani. Vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmils ave eius. Edidit, in linguam Bohemicam vertit, commentariis auxit Jaroslav Ludvíkovský (F. V. MAREŠ)	469
W. Baumann, Die Literatur des Mittelalters in Böhmen. Deutsch-lateinisch-tschechische Literatur vom 10. bis zum 15. Jahrhundert (J. VINTR)	473
I. A. Mel'čuk, Studies in Dependency Syntax (Tilman REUTHER)	479

BIBLIOGRAPHIE

W. SCHMID (Hamburg), Materialien zu einer Bitov-Bibliographie	481
---	-----

I N H A L T

Bd.5 (1980)

A U F S Ä T Z E / T E X T E

R. LACHMANN (Konstanz), Intertextualität in der Lyrik (Zu Majakovskijs <i>Oda revoljucii</i>)	5
W. SCHMID (Hamburg), Verfremdung bei Andrej Bitov	25
G. CHERON (Los Angeles), Letters of M. A. Kuzmin to A. A. Blok	55
G. CHERON (Los Angeles), B. Pasternak and M. Kuzmin (An Inscription)	67
O. SUS (Brno), Die ersten Ansätze zu einer Kunstsemiotik im alten tschechischen Formalismus bei Josef Durdík (Ein Kapitel aus der Geschichte der tschechischen Ästhetik)	71
M. PROCHÁZKA (Praha), U základů sémiotiky divadla. II. Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii	117
P. HOLMAN (Praha), Zpráva o současném stavu březnovských korespondencí	145
M. J. ELSON (Virginia), On the Relationship among Stem Alternants in Slavic Verbal Systems	175
G. HOLZER (Wien), Die mathematische Formulierung von Lautgesetzen	187
T. REUTHER (Wien), Nemeckie frazeologičeskie slovosočetańija tipa <i>in völliger Verzweiflung sein</i> i ich russkie ekvivalenty	207

V.Z.SANNIKOV (Moskva), Sočinitel'nye i sravnitel'nye konstrukcii: ich blizost', ich sintaksičeskoe predstavlenie (II)	221
L.KRYSIN (Moskva), Sovremennaja rusistika: Leksikologija i leksičeskaja semantika. Obzor rabot za 1974-1977 gg.	243
J.MARVAN (Melbourne), Změna a tradice. Česká diachronie a její škola	265
N.RODIČ (Beograd - Paris), Slovenska nomina propria u letopisu popa Dukljanina	299

B I B L I O G R A P H I E

W.SCHMID (Hamburg), Nachtrag zur Bitov-Bibliographie	327
R.ZIEGLER (Wien), Zu einer Bibliographie der Werke von O.M.Brik	335

L Y R I K

Anri VOLOCHONSKIJ (Tiberias, Israel), Aoristy obvetšalogo. Sočinenie o Garmonii	353
---	-----

I N H A L T

Bd.6 (1980)

A U F S Ä T Z E

I.P.SMIRNOV (Leningrad), O baročnom komizme	5
J.FARYNO (Warszawa), "Tajny remesla" Achmatovoj	17
R.G.GRÜBEL (Utrecht), Das frühe Werk Il'ja Sel'vinskijs: Der Entwurf einer konstruktivistischen Poetik (I)	83
K.EIMERMACHER (Bochum), Der literarische Normenwandel in der russischen Literatur der fünfziger Jahre	109
A.HANSEN-LÖVE (Wien), Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P.Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik	131
L.N.IORDANSKAJA / I.A.MEL'ČUK (Montreal), Konnotacija v lingvističeskoj semantike	191
E.N.SAVVINA (Moskva), O neadekvatnosti opisanija odnogo tipa sravnitel'nych konstrukcij s ispol'zovanijem ponjatija poverchnostno-sintaksičeskogo éllipsa	211
A.BOGUSŁAWSKI (Warszawa), Inflectional Implications (with Special Reference to Russian Nouns)	231
G.C.CORBETT (Surrey), Naturalness and Markedness in Morphological Rules: The Problem of Animacy in Russian	251
G.NEWKLOWSKY (Klagenfurt), Der russische Akzent. Morphologische Funktion und Prädiktabilität beim Substantiv	261
P.TROST (Praha), Der tschechisch-deutsche Makkaronismus	273

R.VEČERKA (Brno), Das Altkirchenslawische als Schriftsprache Großmährens	279
J.DAŇHELKA (Olomouc), Funkce velkých písmen v českých pozdně středověkých rukopisech	299
N.B.THELIN (Oldenburg), Kommentarii avtora po povodu recenzii A.V.Isačenko na monografiju Nils B.Theelin, Notes on General and Russian Morphology	307

R E Z E N S I O N E N

Sravnitel'nyj ukazatel' sjužetov. Vostočnoslavjanskaja skazka. Sostaviteli: L.G.Barag, I.P.Berezovskij, K.P.Kabašnikov, N.V.Novikov (E.TUDOROVSKAJA)	317
M.Kopecký, Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory (J.VINTR)	329
J.Dorul'a, Slováci v dejinách jazykových vzťahov (P.TROST)	333
W.R.Schmalstieg, Th.F.Magner (Hrsg.), Sociolinguistic Problems in Czechoslovakia, Hungary, Romania and Yugoslavia (P.TROST)	334
Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten (Grundsätzliches und Allgemeines). Hrsg. von S.Hafner und E.Prunč (G.NEWKLOWSKY)	337

T E X T E

Vladimir KAZAKOV (Moskva), Klejměnaža noč'. Poéma v čtyřech scenach	345
---	-----

I N H A L T

Bd.7 (1981)

A U F S Ä T Z E

S.SENDEROVIČ (Ithaca, N.Y.), K rekonstrukcii poétičeskoj mifologii Puškina (Fenomenologičeskij étjud)	5
I.P.SMIRNOV (München), Otčuzdenie-v-otčuzdenii (O "Zapiskach iz mertvogo doma")	37
O.HILDEBRAND (Uppsala), Michail Vrubel's Demon Seated	49
G.CHERON (Los Angeles), Letters of V.Ja.Brjusov to M.A.Kuzmin	65
A.L.CRONE (Chicago), Anna Axmatova and the Imitation of Annenskij	81
S.I.EL'NICKAJA (Montréal), O nekotorych čertach poétičeskogo mira M.Cvetaevoj (III)	95
Ju.K.ŠČEGLOV (Montréal), Mir Michaila Zoščenko	109
E.V.URYSON (Moskva), Poverchnostno-sintaksičeskoe predstavlenie russkich appozitivnyh konstrukcij	155

J.VACHEK (Praha), Prague Linguistic School. Its Origins and Present-Day Heritage	217
H.-P.STOFFEL (Auckland), The Morphological Adaptation of Loanwords from English in New Zealand Serbo-Croatian	243
M.ALTBAUER (Jerusalem), F.W.MAREŠ (Wien), Das Palimpsest-Fragment eines glagolitischen Evangeliars im Codex Sinaiticus 39. Ein neues altkirchenslavisches kanonisches Denkmal	253

R E Z E N S I O N E N

M.ČERVENKA (Praha), Der versologische Band von Jakobsons "Selected Writings". Bemerkungen eines Bohemisten (R.Jakobson, Selected Writings V. On Verse, its Masters and Explorers)	259
Daniil Charms, Sobranie proizvedenij (R.ZIEGLER)	277
Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost (P.TROST, J.MARVAN, J.VINTR)	281

D I S K U S S I O N

D.RANCOUR-LAFFERIERE (Davis, Calif.), On Subtexts in Russian Literature	289
---	-----

T E X T E

F.Ph.INGOLD (St.Gallen / Zürich), N.W.Gogol. Ein enzyklopädischer Entwurf	299
---	-----

I N H A L T

Bd.8 (1981)

A U F S Ä T Z E

M.JANKOVIČ, M.PROCHÁZKA (Praha), Vorläufiger Bericht über den literarischen Nachlaß von Jan Mukařovský	9
Jan MUKAŘOVSKÝ, Filozofie jazyka básnického. (Vydávají a komentují M.Jankovič a M.Procházka)	13
Jan MUKAŘOVSKÝ, Filozofie básnické struktury. (Vydávají a komentují M.Jankovič a M.Procházka)	77
A.HAMAN (Praha), Einige Bemerkungen zu Mukařovskýs Auffassung des Wertes	117
Z.PEŠAT (Praha), Die Identität des literarischen Werks in seiner Veränderlichkeit	125
O.SUS (Brno), Fragezeichen zum Problem der literarischen Evolution	133

M.ČERVENKA (Praha), Die Semantik des Metrums im Werk von J.Sládek	159
M.TOUŠEK (Praha), Tři kapitoly o českém baroku. I. K Jiráskovu pojetí českého baroka	187
J.KOLÁR (Praha), Staročeská bajka o lišce a džbánu. Pokus o kontextovou interpretaci	245
P.TROST (Praha), Zur alttschechischen Liebeslyrik	255
M.DROZDA (Praha), Narrativnye maski v "Povestjach Belkina"	261
V.Z.SANNIKOV (Moskva), Est' li čerodavanija v sintaksise? (K probleme sintmorfologii)	269
F.KOPEČNÝ (Brno), Ein gemeinsamer Charakterzug des altkirchenslavischen und gotischen Zeitwortes	295
K.E.NAYLOR (Columbus, Ohio), Morphophonemics of Serbo-croatian Adjectives and Pronouns	307

R E Z E N S I O N E N

Marina Cvetaeva, Stichotvorenija i počmy v pjati tomach (M.-L.BOTT)	319
Slova a dějiny (J.DAŇHELKA)	327
I.Němec, Rekonstrukce lexikálního vývoje (J.VINTER)	329
J.Hubáček, O českých slanzích (P.TROST)	333
J.Gvozdanović, Tone and accent in Standard Serbo-Croatian with a synopsis of Serbo-Croatian phonology (G.NEWKLOWSKY)	337
O.SUS (Praha), Vzpomínka na posledního "nestora" české estetiky	342

I N H A L T

Bd.9 (1982)

A U F S Ä T Z E

I.P.SMIRNOV (München), O sistemno-diachroničeskom podchode k drevnerusskoj kul'ture (rannij period)	5
G.A.LEVINTON (Leningrad), Dostoevskij i "nizkie" žanry fol'klora	63
W.SCHMID (Hamburg), Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung"	83
R.E.PETERSON (Los Angeles), Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenjapin	111
A.ZHOLKOVSKY (Ithaca), Distributive Contact: a Syntactic Invariant in Pasternak	119

K.HIELSCHER (Bochum), Zum Verhältnis der Poetik Gor'kij's und Čechov's	151
H.GÜNTHER (Bielefeld), Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30er Jahre	165
R.NEUHÄUSER (Klagenfurt), Anmerkungen zum Verhältnis von Erzählperspektive, Wertung und Erzähltechnik in der zeitgenössischen sowjetrussischen Literatur	187
J.-U.PETERS (Konstanz), Satire als Ideologiekritik. Der Schriftsteller Aleksandr Zinov'ev	205
N.ARBATCHEWSKY-JUMARIE (Montréal), Ordre des mots et prosodie de la phrase russe en fonction de sa structure syntaxico-communicative	225
F.KOPEČNÝ (Brno), K dobrým počátkům české gramatické tradice	257
N.RODIĆ, G.JOVANOVIĆ (Beograd), O kritičkom izdanju Miroslavljevog jevanđelja	285
P.V.CUBBERLEY (Melbourne), Glagolitic's Armenian Connection	291
C.EICHENSEER (Saarbrücken), Die Slawen nannte man in der Antike "sclavi"	305

R E Z E N S I O N E N

M.DEPPERMANN (Freiburg i Br.), Aleksandr Blok: Ethisch oder dionysisch? Das poetische Bewußtsein des Künstlermenschen. Bemerkungen aus Anlaß der 2. Auflage von D.E.Maksimov, Poëzija i proza A.Bloka	313
Vladimir Vysockij, Pesni i stichi, New York 1981; Nerv. Stichi, Moskva 1981 (H.PFANDL)	323
K.Hartenstein, Das erklärend-kombinatorische Wörterbuch im 'Smysl --- Tekst'-Modell (T.REUTHER)	337
J.Marvan, Prehistoric Slavic Contraction (G.HOLZER)	343

D I S K U S S I O N

A.RAPPAPORT (Moskva), K ponimaniju "kontrel'efov" V.E.Tatlina	349
B.GROJS (München), Malevič i Čajdegger	355

T E X T E

G.CHERON (Los Angeles), F.Sologub and M.Kuzmin: Two Letters	369
G.CHERON (Los Angeles), Gumilevskie čtenija (an introduction)	375
Gumilevskie čtenija. Ežegodnik 1980.	377
É.CHAPPENENN, Roman-prizrak 1964-1977. Opyt bibliografii neizdannoj knigi	431

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B Ä N D E

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl -- tekst", 1980, 125 S. ÖS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poétika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ÖS 200.-, DM 28, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ÖS 250.-, DM 35,-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ÖS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii, 1982, 191 S., ÖS 180.-, DM 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, S. 216, ÖS 150.-, DM 21,40.-, \$ 9.-
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-, \$ 12.-
8. S.SENDERVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poétiki, 1982, 350 S., ÖS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l' "homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIX e siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von Károly Gaál und Gerhard Neweklowsky unter Mitarbeit von Marianne Grandits, 1983, LXX+339 S., ÖS 200.-, DM 28.-

Alle Bestellungen an WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebigg. 5.