

BAND 58

2006

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER DER ZEITSCHRIFT

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Veronika Halser

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel/Fax +43/1/310 70 08

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

Л. Полубояринова (С. Петербург), «Белый снежный мех» равнины: тургеневский «морской синдром» и степной дискурс Мазоха	5
W. Velminski (Berlin), Eine Medaille an die Post. Von postalischer Kulturtechnik und Medienreflexion in Čechovs Erzählungen	27
Sch. Schahadat (Tübingen), Väter und Söhne. Stanislavskij, Mejerchol'd, Ejzenštein	49
A. Hennig (Berlin), Die Progeria des Films	79
A. Smith (Sheffield), A Case of Fluid Identity: Boris Pasternak as Flâneur and an <i>Invitation au Voyage</i>	117
P. Deutschmann (Graz), Sozialismus und Schizophrenie	141
V. Polkovsky (Edmonton), Word Formation and Neological Growth in the Contemporary Ukrainian Language since Independence	203
Л. Боярова (Харків), Українська термінологія як об'єкт мовного планування	223
S. Del Gaudio (Wien / Neapel), On the Nature of „Suržyk“: Diachronic Aspects	235
Rezensionen	
H. Meyer (Erfurt), Rancour-Laferrieres masochistische Russen – Diesmal religiös (Zur ‚orthodox-freudianischen‘ Psychopathologie der Verehrung von Gottesmutterikonen)	251
Herta Schmid (Hg.), <i>Der Text und seine Spielarten im polnischen Barock. Bausteine zu einer Epochensynthese</i> , München 2005 (D. Uffelmann)	283
Susanne Strätling, <i>Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock</i> , Paderborn 2005 (W.-H. Schmidt)	289
Verena Krieger, <i>Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Asthetik der russischen Moderne</i> , Köln 2006 (S. Ramm-Weber)	297

Лариса Полубояринова

«БЕЛЫЙ СНЕЖНЫЙ МЕХ» РАВНИНЫ: ТУРГЕНЕВСКИЙ «МОРСКОЙ СИНДРОМ» И СТЕПНОЙ ДИСКУРС МАЗОХА

Австрийский писатель Леопольд фон Захер-Мазох (Leopold von Sacher-Masoch, 1836-1895), имя которого ассоциируется в современном сознании, в первую очередь, с понятием «мазохизм», своей эпохе был известен как автор реалистических по стилю новелл о людях и природе одной из самых окраинных провинций Австро-Венгрии – Галиции. Уже первые читатели мазоховской прозы обратили внимание на похожесть многих показательных для нее тем, мотивов и стилистических приемов – на таковые И.С. Тургенева, популярность которого в Западной Европе в 1860-е гг. достигла своего апогея. «Австрийский (а также – галицийский» или «немецкий») Тургенев» – так традиционно квалифицировала Мазоха современная ему литературная критика.

«Тургеневизм» Захера-Мазоха имеет двойную природу. Зародившись во второй половине 1860-х гг. вследствие насущной прагматической потребности молодого автора в «аутентично» славянском материале как объекте для подражания, оно проявляется вначале по большей части в виде копирования мотивов, сцен, сюжетных ходов, а также прямого заимствования деталей, показательных для «Записок охотника» и малой прозы Тургенева, то есть, говоря обобщенно, конституирует себя по преимуществу как связь генетическая.¹ Начиная же с «Венеры в мехах», своеобразной переработки зашифрованной в «Переписке» и «Первой любви» «протомазохистской» *carte postale*, в тургеневском интертексте Мазоха с очевидностью начинают преобладать черты родства типологического.

«Типологический» полюс схождения Захера-Мазоха и Тургенева имеет мазохистскую сердцевину и проявляется как способность мазоховского

¹ См.: G. Tabak, *Iwan Sergeewitsch Turgenjews Einfluß auf die deutsche Literatur*, Diss. Masch.schr., Wien, 1926, 63-68; Педро Ж. Тургенев, «Джеймс и „Венера“ Леопольда фон Захера-Мазоха», *Вопросы литературы*, 4, 1997, 162-190; Finke M.C. Sacher-Masoch, *Turgenev and Other Russians, One Hundred Years of Masochism. Literary Texts, Social and Cultural Contexts*, Amsterdam, Atlanta, 2000, 119-137; Л.Н. Полубояринова «Захер-Мазох – читатель Тургенева (К проблеме рецепции «Записок охотника» в Австрии)», *Литература в контексте художественной культуры*, Новосибирск, 2000, 14-22; L. Polubojarinova, „Sacher-Masoch und die Slawen“, *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz, 2002, 222-250.

дискурса, подобно магниту, «притягивать» и «втягивать» в свою орбиту из тургеневской прозы все то, что обладает реальными или хотя бы приближительными чертами мазохистской валентности. Задачей автора-мазохиста при этом оказывается, по сути, лишь «прояснение» потенциально мазохистских, у русского автора «недостаточно отчетливо», так сказать, артикулированных, несколько диффузно выраженных (знаменитая тургеневская «импрессионистичность»!) моментов.

Несомненна тургеневская этиология фигуры рассказчика-охотника, своеобразно «скрепляющая» на диегетическом уровне центральный для мазоховского наследия многочастный новеллистический цикл «Наследие Каина» (1870-1877) (включивший в себя, между прочим, также и знаменитую «Венеру в мехах»). Как и у Тургенева, охотник-рассказчик у Захера-Мазоха выступает субъектом восприятия и описания некоего набора «типичных» для обследуемой местности природных ландшафтов: леса, гор (Карпат), чаще же всего – степи, равнины. Живописные картины галицийской равнины были отмечены уже современной Захеру-Мазоху литературной критикой в качестве высшего художественного достижения его прозы.² Производя на современников, в духе культурной парадигмы зрелого XIX века, впечатление «мощных реалистических картин»,³ степные ландшафты Мазоха вызывают у постмодерного мыслителя Ж. Делёза (также, впрочем, не проходящего мимо их «замечательной красоты»⁴) совсем другие ассоциации. Для Делёза мазоховская степь (особенно укутанная в «зимний горностай»,⁵ в заснеженном своем проявлении – как «холодное», «материнское» и «суровое») – идеальное закрепление мазохистского фантазма, воплощенная стихия мазохизма: «оральная мать», «то, что одновременно погребает под собой греческий мир чувственности и отталкивает современный мир садизма, как сила замораживания, преобразующая желание и трансмутирующая жестокость».⁶

Отмеченные два крайних варианта толкования образа степи у Захера-Мазоха – реалистический (как «отображение» реальных пространств вос-

² См., например: R. von Gottschall, <Rez. zu> «Das Vermächtnis Kains», *Blätter für literarische Unterhaltung*, 50, Leipzig, 8. Dezember 1870, 787; R. von Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*, 6, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Bd. 4, Breslau, 1892, 537; F. Lemmermayer, „Leopold von Sacher-Masoch“, *Moderne Dichtung*, Wien/Leipzig/Brünn, 1. November 1890, Jg. 1. H. 5, Nr. 11, 680-686; F. von Bärenbach, „Literarisch-kritische Studien über Sacher-Masoch's „Vermächtnis Kains““, *Deutsche Monatsblätter*, Bremen, 2 (1879), H. 3, 81.

³ См.: H. Menkes, „Leopold von Sacher-Masoch“, *Die Gesellschaft*, Leipzig, Juni 1890, Jg. 6, 865-870. Цит. по: Leopold von Sacher-Masoch, *Materialien zum Leben und Werk*, Bonn, 1987, 124.

⁴ G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, Paris, 1967, 46.

⁵ L. von Sacher-Masoch, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, Bonn, 1985, 62.

⁶ Л. фон Захер-Мазох, «Представление Захер-Мазоха», Пер. А. Гараджи, *Венера в мехах*, М., 1992, 233.

точногалицийской, подольской, сарматской равнины) и фантазматический (как образный эквивалент мазохистского сценария) вовсе не исчерпывают, однако, богатейшего семантического потенциала «степной» парадигмы Мазоха. Потенциал этот задается, во-первых, гипотетически заложенной в образе бескрайней равнины (степи, пустыни, венгерской пусты, тундры) звуковой и зрительной проницаемостью. (Ср. Гоголь в «Страшной мести»: «вдруг стало видимо далеко во все концы света».)⁷ Последняя парадоксальным образом сочетает презентность некой смысловой бесконечности, «тотальности», с одной стороны, и апофатичность, «отсутствие наличия» опорных пунктов для семантизации – с другой. Для субъекта, помещенного в центр бесконечной равнины, последняя принципиально нерепрезентативна и нерепрезентируема, ничего не означает и ничем не означена, она, по сути, как пустыня для кочевника, совпадает с тотальностью бытия и небытия одновременно, она «есть» – в том, что ее «нет». Ср. у В.Н. Топорова:

В море и в степи глаза видят, по сути дела, пустоту – отсутствие границ, пределов по всему окоему горизонта (по горизонтали) и на еще более бесконечном небе (по вертикали), и лишь разум подсказывает, что где-то есть что-то имеющее отношение к пределу ...⁸

Во-вторых (помимо отмеченной «имманентной» уникальности смысловой парадигмы степного пространства), степные пассажи у Мазоха – как почти все у этого автора – в высокой степени интертекстуалистичны. Притом степной интертекст Мазоха особенно сложен: он обладает способностью втягивать в себя, подобно воронке, «степные» (и просто ландшафтные, «природные») дискурсы немецко- и иноязычных предшественников. Высказываясь в превосходной степени о степном пейзаже мазоховского «Отставного солдата», Р. фон Готшалль ставит это описание на одну доску с «прекраснейшими картинами» степи, созданными «Петефи и Дросте-Хюльсхоф в поэзии, Адальбертом Штифтером и Тургеневым в прозе».⁹

Уточняя и развивая мысль мэтра реалистической литературной критики, заметим, что образы степи у Захера-Мазоха не только по художественному своему качеству «приближаются» к таковым «записных» мастеров пейзажной живописи в литературе и не только «напоминают» последние – они также и активно питаются чужими степными дискурсами, образуя одновременно оригинальный, густой и плотный, «степной интертекст» – с

⁷ Н.В. Гоголь, *Собр. соч. в 6 тт.*, т. 1., М., 1952, 179.

⁸ В.Н. Топоров, «О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах», *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, М., 1995, 604.

⁹ R. von Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*, Breslau, 1892, 537.

гигантскими воронкообразными входом и выходом. «На входе» оказываются при этом, кроме упомянутых Готшалем А. фон Дросте-Хюльсхоф (1797-1848),¹⁰ А. Штифтера (1805-1869)¹¹ и И.С. Тургенева (примеры см. ниже), также австроамериканец Чарльз Зильсфильд (Карл Постль, 1793-1864) с его многостраничными описаниями североамериканских прерий,¹² русские авторы – А. Пушкин (описание снежной бури в «Капитанской дочке») и Н. Гоголь (степные пассажи «Тараса Бульбы», хорошо известного Мазоха и высоко им ценимого¹³).

На «выходе» же мазоховской двойной «степной воронки» (из которой оказывается «видимо» и «слышимо» не только «во все концы света», но и «во все времена») находим набор культурных кодов – этнографических, философских, литературных, – актуальных для современного постиндустриального (постмодерного) мышления: нomaдизм как культурную и экологическую альтернативу потребительской глобализированной оседлости и как деконструкцию языковых и социальных иерархий патерналистского общества, «горизонтальность» как символическую характеристику формы новейшего искусства в отличие от вертикализма классики,¹⁴ десубъективированное «лирическое я» Дурса Грюнбайна,¹⁵ охотничье-кочевнический дискурс Саши Соколова¹⁶ и «ледяные» сибирские фантазии Владимира Сорокина.

Особый интерес представляет, в свете означенного выше «двойного тургеневианства» Мазоха, как прямой тургеневский претекст степных картин Мазоха, так и латентные тургеневские импульсы, подспудно обусловившие складывание мазоховского степного дискурса.

* * *

Образы степи как бескрайней плоской равнины не так уж многочисленны у Тургенева. Значим, однако, тот факт, что приходятся они главным

¹⁰ Ср. ее стихотворный цикл «Степные картины» («Heidebilder», 1844).

¹¹ Ср. его новеллы «Степная деревня» («Heidedorf», 1841), «Бригитта» («Brigitta», 1844), «Горный хрусталь» («Bergkristall», 1853).

¹² Ср. роман *Книга каюты* (*Cajütenbuch*, 1841).

¹³ В *Автобиографии* 1879 г. Захер-Мазох называет «Тараса Бульбу» сразу после «Вертера», «Фауста» и «Гамлета» в ряду книг, произведших на него «наибольшее впечатление» (L. von Sacher-Masoch, „Souvenirs“, *Autobiographische Prosa*, München, 1987, 64).

¹⁴ Подробное см. об этом в этапной для европейского искусствоведения книге В. Хоффмана «Основы современного искусства»: W. Hoffmann, „Grundlagen der modernen Kunst“, *Einführung in die symbolischen Formen*, Stuttgart, 2003.

¹⁵ Дурс Грюнбайн (Grünbein, род. 1963), один из наиболее ярких представителей современной немецкой лирики, считает важнейшим содержательным компонентом своего творчества «бескрайние» восточные просторы, которые воспринимались его детским воображением как начинающиеся непосредственно за немецко-польской границей (поэт родом из экс-ГДР).

¹⁶ Ср., например: «Между собакой и волком», 1985.

образом на «Записки охотника» – предмет особенно пристального захеровского внимания. Архетипическая подоснова тургеневского образа степи, также как и прочих показательных для русского автора картин бескрайних природных пространств (неба, бора, пустыни), убедительно определена В.Н. Топоровым как «морской синдром» («поэтический комплекс моря»).¹⁷ Феноменологическое подобие степи и моря, выступающее одним из топосов мировой литературы («степь, описываемая как море и/или через море и морскую образность»¹⁸), – основано, по Топорову, на двух ключевых признаках («общий знаменатель степи и моря»¹⁹): «безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) – *колыхательно-колебательные* движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий *ритм* в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающее к началу, к творению, к переживанию его смысла».²⁰ Индивидуальная тургеневская версия «морского комплекса», основанная на особенностях «психо-физиологической природы»²¹ автора, понимается как «умение видеть и за степью, и за пустыней, и за лесом, и за дорогами, и за холмами, и даже за явлениями заката образ моря, способность осознать «морское» во всем, что бескрайне и перед чем человек проникается сознанием своей слабости и ничтожности».²²

Предлагаемая В.Н. Топоровым версия «морского синдрома» помогает многое понять в образах бескрайних природных пространств у Тургенева. Анализ ряда выдержанных в «морской» семантике тургеневских пространственных описаний, в частности, знаменитого развернутого сравнения бора и моря в начале «Поездки в Полесье», позволяет предположить, что морская семантика («приятная» субъекту описания, по характеристике Топорова²³), выступая у Тургенева сквозной образной парадигмой для осмысления природных явлений «бесконечной» протяженности (неба, бора, степи), обладает, кроме отмеченной в исследованиях В.Н. Топорова психофизической «соприродности» морской топики натуре автора, еще одним важным качеством.

Качество это – (даруемая субъекту) возможность художественной сублимации и «уроднения» себе, своей личности (на подсознательном или

¹⁷ В.Н. Топоров, „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах»; „Архетип моря. «Морской» синдром“, *Странный Тургенев*, М., 1998, 102-126.

¹⁸ В.Н. Топоров, „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах“, 580.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. Выделено автором.

²¹ В.Н. Топоров, *Странный Тургенев*, 108.

²² Там же.

²³ См: В.Н. Топоров, „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах“, 579.

метафизическом уровнях) чуждых, пугающих, неопределенных явлений внутренней и внешней жизни, опосредованно связанных с главным страхом всей тургеневской экзистенции – страхом смерти. Бесконечность неба, глухой вой и мрачность вечнозеленого бора, бескрайность пустыни, необозримость степи, – все это, без всякого сомнения, имело отношение к «вечной и пустой беспредельности»,²⁴ внушавшей Тургеневу, как известно, «чувство некой неопределенности, чреватой угрозой», «страх, [...] ужас, в основе которого [...] лежало соприкосновение с ‚космическим‘», угрожающим «затопить и растворить в себе все привычное земное с его, какими бы они ни были, опорами».²⁵ Одной из таких «опор» в осмыслении Беспредельного, а точнее – в психологической²⁶ и эстетической «защите» от него, – и выступает морская образность, с ее постижимой амбивалентностью (Ср. в «Поездке в Полесье»: «Море грозит и ласкает ...»²⁷), обозримой гетерогенностью («<море> играет всеми красками, говорит всеми голосами». – V, 130) и «привычной», традиционной трансцендируемостью («оно отражает небо, от которого тоже веет вечностью, но вечностью как будто нам нечуждой...» – V, 130).

«Ах, я не выношу неба, – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечную красоту – все это я обожаю», – восклицает Тургенев в письме к П. Виардо,²⁸ описывая контраст между «вечной и пустой беспредельностью» неба и «веткой, покрытой молодыми зеленеющими листьями» («маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения»)²⁹. «Морская» образность, со всей очевидностью, снабжает писателя знаковым материалом, необходимым для представления того, что он *не выносил* («вечную и пустую беспредельность», в частности – небо) – в семантических параметрах того, что он *обожал* (а именно в аспекте «случайностей», «капризов», «привычек жизни», «скоротечности» ее «красоты»)³⁰. Иначе вряд ли возможен был бы созданный спустя менее чем два года после вышеприведенного заявления о «невыносимо-

²⁴ См. письмо к П. Виардо от 1.05.1848, И.С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем в 28 тт. Письма в 13 тт.*, т. 1, М.-Л., 1966, 460.

²⁵ В.Н. Топоров, *Странный Тургенев*, 35.

²⁶ Ср. у В.Н. Топорова, о «психотерапевтической» функции «морского комплекса», „О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах“, 579.

²⁷ И.С. Тургенев, „Поездка в Полесье“, *Полн. собр. соч. и писем в 30 тт., Сочинения в 12 тт.*, т. 5, М., 1978, 130. Далее произведения Тургенева цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

²⁸ И.С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем в 28 тт., Письма в 13 тт.*, т. 1, М.-Л., 1961-1968, 460.

²⁹ Там же.

³⁰ Другим художественным вариантом вытеснения «вечной и пустой беспредельности» было для Тургенева, по-видимому, обращение к культуре XVIII в. и, в частности, к эстетике рококо. Ср.: «Не ребячьей прихотью было его вечное желание поставить пред слепыми очами хаоса хрупкие северские статуэтки» (Л. Гроссман «Портрет Манон Леско», *Собр. соч. в 5 тт.*, т. 3, М., 1928, 37).

сти» неба – великолепный небесный пейзаж «Касьяна с Красивой Мечи», весь выдержанный в «морской» семантике и исполненный ощущения неизбыточного счастья:

По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, как хлопчатая бумага, медленно, но видимо изменялись с каждым мгновением ...

Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх. Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается под вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно ясные волны [...] Волшебными подводными островами тихо наплывают и тихо проходят белые круглые облака, и вот вдруг все это море, этот лучезарный воздух, эти ветки и листья, облитые солнцем, – все заструится, задрожит беглым блеском, и поднимется свежее, трепещущее лепетание, похожее на бесконечный мелкий плеск внезапно набежавшей зыби. Вы не двигаетесь – вы глядите: и нельзя высказать словами, как радостно, и тихо, и сладко становится на сердце. Вы глядите: та глубокая, чистая лазурь возбуждает на устах ваших улыбку, невинную, как она сама, как облака по небу, и как будто вместе с ними медлительной вереницей проходят по душе счастливые воспоминания, и все вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну, и невозможно оторваться от этой вышины, от этой глубины ... (III, 113-116)

Даже не делая детального и подробного семантического анализа приведенного фрагмента, возможно заметить способы и приемы перевода «вечной и пустой» пространственной «невыносимости» (в данном случае – неба) в исполненный узнаваемых деталей, эмоционально обжитой, антропологически релевантный локус. Автор, во-первых, подставляет на место «бесконечности» – пространственную ограниченность и прерывистость, в результате чего небесное пространство заполняется предметами – действительно его «населяющими» или же на него лишь «спроецированными»: облака, верхушки и ветки деревьев.

Во-вторых, этот набор предметов (именно тут морская топика, в частности, легко семантизируемые физические качества водной стихии, играют роль, которую трудно переоценить), благодаря интенсивной метафоризации,³¹ наделяется дополнительными признаками (которые, в свою очередь, метафоризируются), насыщая «исходный» образный контекст дейст-

³¹ См. об основополагающей стилистической роли метафор и сравнений у Тургенева: В.И. Дьяконов, «Сравнения Тургенева», *Тургенев и его время*, Первый сборник, Под ред. Н.Л. Бродского, М.-Пг., 1923, 77-141.

вительностью все более густой и многообразной, взятой все сплошь из области «обожаемой» «жизни» (ср.: «ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечная красота ...»). Таким образом, исходная (семантически нейтральная) «бесконечность» наделяется качествами предметности (облака как *паруса, острова, верхушки деревьев как корни огромных растений*), субстанциональности (облака как *снег, стеклянно ясные волны, лучезарный воздух, облитые солнцем листья*), цвета (облака как *изжелта-белые, белые; лазурь*), формы («*облака*» *плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса*»; «*круглые облака*»), световых констелляций («все заструится, задрожит белым *блеском*») и звуковых рефлексов («и поднимется свежее, трепещущее *лепетание*»; «бесконечный мелкий *плеск* внешне напоминая набежавшей зыби»). Необходимые автору в «экзистенциальном» плане как вытеснение мысли о смерти, подобные предметные, звуковые, цветовые «опоры» на уровне индивидуального авторского стиля выступают основой знаменитой тургеневской «пейзажной оркестровки» (Л. Пумпянский) – пастельной, импрессионистической, пуантилистской.

Наконец, в-третьих, на место «вечности» подставляется временная дискретность: настоящее как блаженная сиюминутность беглых импрессий и прошлое («счастливые воспоминания»; ср. также метафоризированную опору на опыт прошлого в выражении «как прошлогодний снег»). Субъекту, созерцающему тургеневское небо (оно же «море»), как отмечено в конце фрагмента, лишь «кажется», что его взор увлечен все «дальше и дальше», в «бездну», «вышину» и «глубину». Фактически же описание неба в «Касьяне» – типичная персональная интроспекция: вектор эмоционального и стилистического движения здесь откровенно развернут прочь от «вечного» и «бесконечного» – к частному, субъективному и проходящему.

* * *

Примечательным образом стилистический потенциал также и степных (наряду с лесными Полесья и небесными) картин Тургенева оказывается в значительной степени основанным на морской топике, актуализирующейся по мере выявления опорных пунктов дискретности, а значит, и языкового различия (*différence*) и сигнифицирования. Ср., например: 1) «Где рожь, куда ни киньте вы глазами, | Струится тихо *мягкими волнами ...*» (эпиграф к очерку «Лес и степь» («из поэмы, преданной сожжению»), – III, 354); 2) «Мы ехали по широкой распаханной равнине; чрезвычайно пологими, *волнообразными* раскатами сбегали в нее невысокие, тоже распаханые холмы ...» («Касьян»: III, 106); 3) «... не весело [...] целые сутки

ехать по зеленоватому морю больших дорог» («Лебедянь», III, 172). (Выделено везде мною – Л.П.).³²

Наиболее показателен в данном смысле фрагмент заключительного очерка «Записок охотника» – «Лес и степь»:

Но вот вы собрались в отъезжее поле, в степь. Верст десять пробрались вы по проселочным дорогам – вот, наконец, большая. Мимо бесконечных обозов, мимо постоянных дворишек [...] через необозримые поля, вдоль зеленых конопляников, долго, долго едете вы. Сороки перелетают с ракиты на ракиту; бабы, с длинными граблями в руках, бредут в поле [...], грузная помещичья карета [...] плывет вам навстречу. [...] Вот уездный городок с деревянными кривыми домишками, [...] старинным мостом над глубоким оврагом [...] Далее, далее!.. Пошли степные места. Глянешь с горы – какой вид! Круглые, низкие холмы, распаханные и засеянные доверху, разбегаются широкими волнами; заросшие кустами овраги вьются между ними; продолговатыми островами разбросаны небольшие рощи; от деревни до деревни бегут узкие дорожки; церкви белеют; между лозниками сверкает речка, в четырех местах перехваченная плотинами; далеко в поле гуськом торчат драхвы; старенький господский дом со своими службами, фруктовым садом и гумном приютился к небольшому пруду. Но далее, далее едете вы. Холмы все мельче и мельче, дерева почти не видать. Вот она наконец – безграничная, необозримая степь! (III, 359).

Парадокс данного описания степи заключается в том, что степь как таковая – в ее феноменальной и ноуменальной сущности – остается, по сути, фигурой умолчания. Вся первая половина фрагмента, начинающегося с формулирования рассказчиком своего намерения отправиться «в степь», фиксирует, при всем изобилии деталей (обозы, сороки, бабы, [засеянные] поля, карета, уездный городок ...), лишь «подступ» к собственной цели пути, недаром она завершается призывом: «Далее, далее!». Первые же признаки собственно «степных мест» «автоматически» включают в сознании автора морскую топику (ср.: «круглые, низкие холмы [...] разбегаются широкими волнами»; «продолговатыми островами разбросаны небольшие рощи»; выделено нами – Л.П.) или побуждают его искать зрительных «опор» в (пока еще) наличной «жилой» предметности (деревни, драхвы [т.е. дрофы – Л.П.], церкви, поместье, река, пруд, сад); покуда, однако, эта

³² Показательным образом именно «сравнение степи с морем» становится стилистическим «выходом» как для американских романтиков, столкнувшихся с необходимостью образного означивания «неучтенной» западноевропейским культурным кодом американской степи – прерии, так и для романтиков русских – при необходимости литературной визуализации поволжских и сибирских просторов. См. об этом: Е.М. Апенко, ««Степь» в произведениях американских и русских романтиков», *Вестник СПбГУ*, Сер. 2, Вып. 3, С. Петербург, 2001, 100.

последняя в наличии (что признает сам рассказчик) – «настоящая» степь еще не началась: «Но далее, далее едете вы». Степь начинается для субъекта повествования именно в тот момент, когда видимые опоры для глаза, а значит, и для стиля, для языка, для связной, сигнификативной речи – исчезают, растворяются: «Холмы все мельче и мельче, деревья почти не видать». В то же время начало «настоящей» степи знаменует окончание (по сути – эскапистский обрыв) тургеневского степного дискурса, ибо за эмфатической фразой «Вот она наконец – безграничная, необозримая степь!», – в очерке следует абзац, выдержанный в совсем других пейзажных параметрах («А в зимний день ходить по высоким сугробам за зайцами ...» и т.д. [III, 360]). Со всей очевидностью субстанция степи – «степи собственно» – оказывается «неосвоимой» посредством морской топики.

«Нет слов» для предметного или образного описания степи и у героя одного из охотничьих очерков («Касьян с Красивой Мечи») – сектанта-бегуна Касьяна. Монолог Касьяна, плавно и «обдуманно-торжественно» рассказывающего барину-охотнику (по просьбе последнего) о местах своих странствований, становится эллиптическим и прерывистым, как только речь заходит о степи (или необозримых «лугах»):

... а там опять пошли луга. Далече видно, далече. Вот как далеко видно ... Смотришь, смотришь, ах ты, право! [...]
 [...] много ли, что ли, дома-то высидишь. А вот как пойдешь, как пойдешь [...] и полегчит, право. И солнышко на тебя светит, и богуты ты видней, и поется-то ладнее. Тут, смотришь, трава какая растет; ну, заметишь – сорвешь. Вода тут бежит, например, ключевая, родник, святая вода; ну, напьешься – заметишь тоже. Птицы поют небесные... А то за Курском пойдут степи, этакие степные места, вот удивленье, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот божия-то благодать! И идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн сладкогласная, и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости... И вот уж я бы туда пошел ... [...] Ну, вот пошел бы я туда... и вот... и уж и... И не один я, грешный ... много других хрестьян в лаптях ходят, по миру бродят, правды ищут... да!.. А то что дома-то, а? Справедливости в человеке нет, – вот оно что... (III, 119)

Степь в монологе Касьяна – объект принципиально недефинируемый, и в этом восприятие героем степи похоже на степную картину из очерка «Лес и степь», представленную в перспективе барина-охотника. В то же время, возможно отметить и одно существенное различие двух приведенных «степных» картин. В отличие от рассказчика «Леса и степи» у Касьяна степь, а именно степь динамизированная, поставленная в неразрывную связь с перемещением (блужданиями) субъекта в пространстве («как пой-

дешь...»), активно коннотируется в качестве объекта желания или – элемента его изживания, поэтому феномен степи становится предметом страстного эмфатического дискурса («вот удивление, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот божия-то благодать!»).

Степной дискурс барина-охотника обрывается там, где лишь должна начаться «бескрайняя, необозримая» степь – обрывается из страха перед «вечной и пустой беспредельностью», равнозначной для него небытию, смерти. Ср. позднее в «Senilia» странный и страшный повторяющийся образ «широкой голой степи» или «широкого поля», идя по которому лирический субъект встречается со смертью – неизменно в образе женщины – молодой и прекрасной или старой и безобразной. (См. стихотворения «Встреча. Сон» и «Старуха», оба – 1878.) Степной дискурс сектанта-бегуна, не боящегося смерти, но, напротив, в соответствии с уставом своего толка, приученного «искать» ее, преимущественно во время странствий (в поле, в степи, под открытым небом), семантизирует степь как объект желания, однако при этом также оказывается не в состоянии описать ее словами. Степь в описании Касьяна – дискурсивная «черная дыра», разверзающаяся между тем, что «еще не есть» степь (ср. упоминание «реки», «лугов», «леса», предшествующих собственно степи) – и тем, что «уже не есть» степь, т.е. тем, что находится «за» нею: место обитания «Гамаюна, птицы сладкогласной», по сути – видение рая, загробного мира.

Сопоставительный анализ двух «степных фрагментов» прозы Тургенева намечает два варианта отношения к явлению степи, перед лицом которой оказывается возможным либо, подобно барину-рассказчику, испугаться и остановиться (или – повернуть назад) на том месте, где проходит граница между «жизнью» и «степью», либо, подобно Касьяну-сектанту, пойти вперед («и вот уж я бы туда пошел...»), приняв тем самым «степь» как «смерть» (ср. толкование перехода от оседлости к номадизму как «символическую смерть»³³) – ради обретения «правды» и «божьей благодати».³⁴

³³ G. Larnac, *La tentation des dehors. Petit traité d'ontologie nomade*, Paris, 1999, 77.

³⁴ Еще один вариант отношения к русскому «отрицательному ландшафту» как плоскостной перспективе «широкого поля» и «необъятной степи» – отмеченный М. Вайскопфом типичный для отечественной культуры утопизм социальных и религиозных проектов. (М. Вайскопф, „Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах», *Птица тройка и колесница души. Работы 1978-2003 гг.*, М., 2003, 228). Заметим, что гоголевский вариант степного дискурса – торжественное («сакральное соитие») рассказчика с «Русью» (степью), «поданной в женском обличье» (Там же, 232) с целью рождения «бесконечной мысли» и нового «богатыря», способного на невиданные (в первую очередь Западом еще не виданные) дела (в частности, «преобразования») грандиозного масштаба – без сомнения, превосходит мазоховский степной эротизм. (Интересна здесь также аналогия с мотивом инцестуозного «полового акта» с «матерью-землей», перформатизированного В. Сорокиным в «Норме» и «Голубом сале». Ср. его же: «Мне всегда нравилась эти сумасшедшие российские расстояния. Они как-то ... возбуждают, правда?» (В. Сорокин, «Сердца четырех», *Собр. соч. в 3-х томах*, т. 2, М., 2002, 830). Отличие здесь – в мазохистском отказе от мессианизма

Памятью о существенно редуцированной танатофобии мазохиста, а также о том факте, что образ Касьяна, послужив основой фигуры Странника (см. вводную новеллу «Наследия Каина» – «Странник»), предопределил в серьезнейшей степени всю концепцию «каинового» цикла, выскажем предположение о том, что Захеру-Мазоху оказалась более близкой именно вторая – сектантская версия «степного дискурса».

* * *

Степь (равнина) как небытие, как начало, поглощающее и растворяющее в себе личность, и в то же время – как объект желания, – этой формулировкой можно очертить смысловой контур мазоховского степного дискурса. Не случайно смерть в степи – один из повторяющихся мотивов Захера-Мазоха: ср. гибель троих героев в новелле «День и ночь в степи»; сознательно инсценированную на фоне степных просторов смерть художника Плутина в «Еврейском Рафаэле» (1882); состояние на грани гибели-замерзания во время снежной бури в степи, описанное в «Отставном солдате».

Говоря о «степном дискурсе» или «степном интертексте» Захера-Мазоха, мы имеем в виду, кроме двух объемных многостраничных картин зимней («Отставной солдат», 1868) и летней («День и ночь в степи», 1881) степи, также несколько менее подробные описания степного ландшафта, показательные для захеровской новеллистики, начиная с «Коломейского Дон Жуана», и обнаруживающие более или менее константные признаки. Одним из самых непосредственных и насущных признаков степного дискурса Мазоха оказывается его проблемность как такового – как языка, как возводимой к единому коду знаковой системы. Мазоховское говорение о степи оказывается специфически прерывистым, дискретным, гетерогенным, оно в значительной мере и осознает себя таковым. Именно к степным пассажам Мазоха применимы, как, может быть, ни к каким другим, понятия языкового «дрожания» (*tremblement*) и специфического «заикания» (*balbutiement*), выведенные Ж. Делезом³⁵ применительно к мазоховской прозе в целом: «Язык Захера-Мазоха [...] пронизывается известным дрожанием [...] Это не черта реальной речи, но основополагающий признак языка, проявляющийся на уровне сюжетов, ситуаций и содержания, которыми он [язык. – Л.П.] питается. Дрожание носит в гораздо большей мере

«патерналистского» типа. Степь у Мазоха, также как и у Гоголя, – «женщина» и «мать», однако субъект – не «отец» грядущего «богатыря», но – «сын» своей матери-степи, притом сын вовсе не «богатырский», не преформирующий бесконечные просторы матери-степи, но – бесконечно, до (собственного физического) «конца» преформируемый ею. См. об этом ниже.

³⁵ Ж. Делез опирается, в свою очередь, на исследование П. Киньяра. См.: P. Quignard, *L'être du balbutiement. Essay sur Sacher-Masoch*, Paris, 1969, 21-22, 147-164.

лингвистический, нежели психологический характер [...] Как будто язык стал зверем [...] Захер-Мазох заставляет язык заикаться и доводит тем самым языковую субстанцию до пункта ее подвешивания: пения, крика или молчания [...] Парение [suspense] тела и заикание языка формируют языковое тело Захера-Мазоха». ³⁶

Степь как пробный камень стиля (языка) – с подобной ситуацией мы уже сталкивались у Тургенева – с двояким исходом. «Степной» дискурс барина-охотника обрывается, так и не начавшись, форма его – молчание. «Вот она наконец – степь!», – последняя фраза наиболее развернутого из тургеневских «степных» пассажей. Степной дискурс сектанта-бегуна – специфическое торможение, прерывистость речи, близкая заиканию: «Ну, вот пошел бы я туда ... и вот ... и уж и ...». Захер-мазоховское слово о степи – это смелая и в известном смысле отчаянная попытка говорения о данном предмете, точнее, череда попыток оформить некое связанное «степное» высказывание – вопреки логической и стилистической невозможности последнего.

Парадигматична в данном смысле фигура кучера-еврея Моше Леб Катун из новеллы «Отставной солдат», управляющего лошадьми во время выезда рассказчика в покрытую «зимним горностаем» степь («равнина открылась перед нами – неизмеримая, непостижимая, бесконечная...») и потрясенно (буквально «по-трясенно» – «sich schüttelnd») пытающегося о ней «высказаться»:

Моше Леб Катун затрясся и вскрикнул. Первый же взгляд, брошенный на равнину, был для него подобен быстродействующему яду; его палестинская фантазия заговорила библейскими фразами, она во мгновение ока переместилась из региона пушных зверей в таковой пальм и кипарисов; его так и побрасывало на облучке, как в лихорадке, он рылся в своем мозгу, подбирая тысячи образов для того непостижимого, что его мучило, он изрыгал сравнения дюжинами, покуда я не велел ему замолчать. Теперь он просто бормотал что-то себе под нос. Вел ли он беседу с самим собой или молился? Нашел ли подходящее сравнение? Бесконечную белую бумагу, на которую заносил свои бесконечные счета и – все считал и считал дальше. ³⁷

«Побрасывает, как в лихорадке» – в стилистическом смысле – и самого рассказчика, пребывающего, идет ли речь об «Отставном солдате» или другом «степном» тексте, – в поисках «образа» (стилистической фигуры, сравнения, метафоры) для того «непостижимого» (das Unfassbare), что

³⁶ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, 1993, 74.

³⁷ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, Bonn, 1985, 62-65. Перевод текстов Мазоха здесь и далее, за исключением отдельно оговоренных случаев, мой.

являет собою степь. Тургеневская «морская» топика выступает здесь в одном ряду и «на равных правах» с библейско-палестинскими аналогиями Моше Леб Катуня. Ср.:

Она [степь. – Л.П.] изливается как море и волнуется на ветру как море, она молча обмыкает человека, подобно бесконечности ...³⁸

Перед нами одни только заснеженные холмы, подобные застывшим волнам некоего белого моря. [...] В конце-концов наши сани встают, подобно судну в спокойном море.³⁹

[...] мне [при взгляде на степную деревню. – Л.П.] подумалось о корабле с его высающимися мачтами, с тихой, серьезной командой на борту, – судне, блуждающем в просторах океана, – столь великолепно была восточно-галицийская равнина, растекающаяся по всем сторонам света своими необозримыми глянцево сверкающими пшеничными волнами – без конца и без краю ...⁴⁰

«Степь синее вокруг нас как море, и границы ее неотчетливы, напоминают дрожащее мерцание водной глади. [...] Переливаются травяные волны ...⁴¹

Цитируя, пародируя, варьируя, имитируя Тургенева в его совокупном «морском синдроме» (конкретная авторская задача в подобного рода интертексте с очевидностью малодифференцирована), Захер-Мазох актуализирует в своем степном дискурсе и конкретные пассажи «морской топика» русского автора, например – упомянутое выше начало «Поездки в Полесье», построенное на сравнении соснового бора с морем. Модифицируя тургеневскую «дробь» (где в числителе – бор как нечто «угрюмое» и «печальное», а в знаменателе – «играющее», «не чуждое» человеку море), Захер-Мазох подставляет на место бора – «первобытный лес», на место же моря – степь, что придает всей сравнительной топологии несколько иной ракурс:

Природа здесь нетронутая, как в первобытном лесу, но в лесу все мрачно, темно, враждебно, в степи же нас объемлет свет, веселость, свобода! Первобытный лес так же обширен, тих, безлюден, однако этот его покой – словно конец всякой жизни, он подобен смерти и

³⁸ L. von Sacher-Masoch, „Don Juan von Kolomea“, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, 37.

³⁹ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*, 62-65.

⁴⁰ L. von Sacher-Masoch, „Volksgericht“, *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien. Auswahl*, Berlin, 1991, 218.

⁴¹ L. von Sacher-Masoch, „Tag und Nacht in der Steppe“, *Geschichten von Liebe und Tod*, München, 1985, 126-127.

небытию, покой же степи подобен умиротворенности рая, подобен улыбающемуся утру Творения.⁴²

Суть транспозиции, имеющей в данном случае характер «семантической» и интертекстуальной полемики, – замена сквозного для Тургенева «морского» кода – дорогим сердцу Мазоха «степным». Интересны также два пассажа, один из которых предшествует процитированному фрагменту, другой непосредственно за ним следует:

И не одна только земля является нам вдруг столь же обширной, столь необъятной, – небо также как будто ширится и уходит все дальше. У человека на душе как у птицы, рассекающей в полете воздух.

Как во время полета [птицы по воздуху. – Л.П.], в степи ничто не препятствует взгляду, ни город, ни башня, ни деревня, ни дом, ни даже какая-нибудь завалившаяся хижина, сплетенная из ивовых листьев и крытая соломой, ни человек, ни даже человеческий след, ни след проезжей телеги;

Кажется, вот-вот прозвучит голос Господа, посылая к людям пророков из пустынь и разделяя народы и отправляя их в странствование.

Граница не кладет здесь предела взгляду – глаз просто неспособен охватить всей той дали, в которой мир ему открывается.⁴³

Показательно здесь, во-первых, проговаривание (спонтанное, нерелективное, «наощупь») – существенных «признаков» «степного» начала, не подменяемых ни «лесным», ни «морским»:

- 1) степь как неограниченная свобода, образный аналог которой – свободный птичий полет (ср.: «птица-тройка»);
- 2) степь/равнина/пустыня как начало первичное (Ср. указание на «Утро творения», ср. также в Книге Бытия: «Земля же была безвидна и пуста» [I; 1; 2]), т.е. нерелективно, нерасчлененно «более» первичное, перво-данное, нежели лес, воды моря и твердь гор.⁴⁴
- 3) Номадическое, кочевническое, странническое в степи. Здесь важна, во-первых, конкретная библейская аналогия: многолетнее странствование иудеев по пустыне. Библейское, восточное, арабийско-палестинское начало актуализируется и в «дрожащем» степном дискурсе Моше Леб Катуня (см. выше), и в описании ароматов летней степи («День и ночь в степи»), сравниваемой с «благовониями восточной красавицы».⁴⁵

⁴² Ibid., 127.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Показательным образом те же – библейские – ассоциации степи с «первозданным» («утро Творения») и «невинным» («Рай») появляются много позже в «степном» стихотворении Б. Пастернака («Степь», 1922).

⁴⁵ L. von Sacher-Masoch, „Tag und Nacht in der Steppe“, *Geschichte von Liebe und Tod*, 126.

Во-вторых, принципиален постоянный элемент динамики, движения, бесконечного про-хождения, показательный для степных картин Мазоха.

Динамика – один из важнейших признаков пространственных образов у Мазоха, отличающий последние от таковых у Тургенева. У Тургенева в большинстве случаев речь идет о неподвижном созерцателе. Ср., например, проанализированное выше описание небесного ландшафта в «Касьяне»: «... вы *смотрите* в бездонное море <...> Вы *не двигаетесь* – вы *глядите* <...> Вы *глядите* <...>». Ср. также начало «Поездки в Полесье»: «Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора, вид «Полесья» напоминает вид моря» (V, 130).

Обобщая, можно сказать, что рассказчик Тургенева тяготеет к статике и зрительному (а также звуковому, обонятельному) многообразию изображаемого ландшафта, в то время как субъект у Мазоха динамизирован в единообразном пространстве. Правда, и эта мазоховская констелляция «заложена» подспудно в тургеневской прозе. Ср. хотя бы степные видения Касьяна. Интересна также читательская реакция Г. Флобера на «Записки охотника»: «... Ваши «Сцены из русской жизни» [так назывались «Записки охотника» во французском издании. – Л.П.] вызывают у меня желание трястись в телеге среди заснеженных полей, под вой волков».⁴⁶ Примечательным фактом является то обстоятельство, что у Тургенева в «Записках охотника» подобной картины *нет*. Есть, однако же, predisпозиция «номадического» – «охотничьего» – «мазохистского», которая может вызывать аналогичное видение в индивидуальном читательском воображении. Захер-Мазох в «Отставном солдате» как раз и реализует данный читательский импульс.

* * *

Еще более яркий пример прорыва сквозь «чужое» к «своему», пример обретения своего, «степного» – путем проговаривания чужого, «морского» – многостраничное описание степи в начале новеллы «Отставной солдат». Начиная, вполне по-тургеневски, с представления галицийской степи как «зимне-снежного океана» и проведения аналогии между «плаванием в легкой гондоле» и «ездой в быстрых санях»,⁴⁷ рассказчик далее «отбрасы-

⁴⁶ Письмо к Тургеневу от 16.03.1863. См.: Г. Флобер, «О литературе, искусстве, писательском труде», *Письма, статьи в 2-х тт.*, т. 2, М., 1984, 21.

⁴⁷ Оба сравнения, выдержанные в тургеневской «морской топике», по реальной своей этиологии – скорее пушкинские, отзывающиеся увлечением «Капитанской дочкой» (конкретно – эпизодом в оренбургской степи). Тургенев, как известно, не любил описывать зиму. (См. об этой нелюбви русского реалиста к зиме и зимним пейзажам: Н.М. Гутьяр, *И.С. Тургенев*, Юрьев, 1907, 142.; В. Фишер, «Повесть и роман у Тургенева», *Творчество Тургенева*, Сб. ст. под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. М., 1920, 37.) О восторженном и внимательном отношении Захера-Мазоха к «Капитанской дочке»

вает» вдруг «морской код» (не это ли момент «дрожания» языка по Делёзу?) как не соответствующий сути степного, именно степного – сообщения:

Океан, как и степь, притягивает тоскующую и жалующуюся человеческую душу. Однако полет в санях стремительнее, орлинее, в то время как челн переваливается в воде, подобно летящей утке, – и цвет бесконечной степи, ее мелодия – серьезнее, мрачнее, угрожающее. Тут видишь природу во всей ее наготе, видишь борьбу за существование, ощущаешь смерть непосредственнее, чувствуешь ее атмосферу, слышишь ее голоса.⁴⁸

Итак, во-первых, заметим, что в приведенном отрывке указывается на гораздо большую, по сравнению с перемещением по водной глади, двигательную свободу субъекта в степи (у Захера-Мазоха речь в данном случае идет о езде в санях, однако его высказывание можно «типологически» распространить и на ощущения пешехода в степи [ср. «День и ночь в степи»; ср. также слова Касьяна у Тургенева: «Как пойдешь, как пойдешь...»]): эта расторможенная степью исключительно динамизированная моторика сродни птичьему полету (ср. приведенную выше цитату о «птице, рассекающей воздух») и самодостаточна, т.е., по сути, бесцельна, подобно пожизненному блужданию кочевников по пустыне (ибо степь полагается как «беспредельная» и «бесконечная»).

Второй важный момент, ключевой для мазоховского понимания степи, – особое сродство между степью и не-бытием, основанное на том факте, что степь в ее бесконечной и немой презентности есть «голая» природа (гораздо более «голая», нежели «играющее всеми красками», «грозящее и ласкающее» море). При этом степь не знаменует у Мазоха полюс «смерти» – в противоположность полюсу «жизни», ибо уже эта семантическая антиномия предполагает различие (*différence*) как основу языка и мышления. Степь выступает у него скорее пространством «по ту сторону» языка и мышления, не знающим поэтому о дифференциации «жизнь» – «смерть». Степное инобытие обнажает свою подлинную суть у Мазоха в картине зимней – заснеженной и оледенелой – равнины. Следующий фрагмент, который сам автор считал не более чем «вспомогательным» средством, нацеленным на создание определенного «настроения», «фона» для основного сюжета новеллы «Отставной солдат»,⁴⁹ справедливо воспринимается теперь как одно из самых глубоких и сущностных высказываний австрийского автора:

см.: L. von Sacher-Masoch, „Souvenirs“, 26; L. von Sacher-Masoch, *Seiner Herrin Diener. Briefe an Emilie Mataja*, München, 1987, 34.

⁴⁸ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 62.

⁴⁹ См.: L. von Sacher-Masoch, *Seiner Herrin Diener. Briefe an Emilie Mataja*, 22.

Нескончаемая равнина приняла нас. Перед нами ничего кроме снега, сзади нас снег, над нами белое как снег небо, вокруг нас неизбывнейшее одиночество, смерть, тишина.

Мы скользили вперед как во сне. Лошади будто плыли в снегу, сани бесшумно следовали за ними [...] Казалось, мы замерли на месте. Ничего не менялось ни позади нас, ни впереди, ни на небе. Оно замерло, на нем ни облачка, все будто свежеевыбелено известью, ни движения, ни лучика света. Вечер ощутим лишь в воздухе, острым, как стекло, о которое недолго и порезаться. [...] Наконец, наши сани и вовсе встают, подобно судну в спокойном море, одновременно неподвижном и пребывающем в бесконечном движении. Нам только *кажется*, что мы едем: сзади нас ничего, ничего впереди, подобно тому как нам лишь кажется, что мы живем. А живем ли мы? Не значит ли «жить» – «быть», а «*больше не быть*» – «*не бывать вовсе*»? [...]

Снег стал тем элементом, в котором мы плывем теперь при страшном напряжении сил, стараясь не потонуть, который мы вдыхаем, который грозит нас жечь. Природа в каком-то жутчайшем порыве застывает и окоченевает. Мы тоже лишь части всеобщего холода и застылости. Теперь понимаешь, как лед может погрести под собой целый мир, как просто прекращаешь жить, не умирая, не разлагаясь. Огромные слоны, гигантские мамонты лежат во льду как есть – в целостности и сохранности. [...] Вспоминаешь о допотопных обедах и ужинах, и тебя охватывает смех. Вообще становишься вдруг смешливым. Щекотка ведь вызывает смех, а стужа щекочет несказанно, непрерывно, жестоко [...] все замерзает. Мысли повисли в мозгу, как сосульки, душа покрывается ледяным покрывалом, кровь перекатывается в жилах, подобно ртутным шарикам. Ты не думаешь уже более своими думами, не чувствуешь больше человеческими чувствами, мораль и христианская вера застывают в волосах как клочья тумана, первобытное в нас мощно заявляет о себе. [...] Здесь идет борьба за существование, но ведешь ее на уровне элементарном: терпеливо, немо, смирившись, почти равнодушно. Та жизнь, которую мы обычно так любим, теперь застыла, мы просто прибавили собой к этой борьбе элементов еще один камешек, еще один кусочек льда, еще один пузырек воздуха.

Собственный пульс ощущаешь как чужой. Белая завеса отделяет нас от лошадей, сани несут нас в метели как челнок без руля, без паруса, при этом почти не сдвигаясь с места.

Ураган монотонно забывает, воздух обжигает, снег кружится, пространство и время исчезают. Мы движемся? Мы стоим? Сейчас ночь – или день?⁵⁰

Будучи, как почти все у Мазоха, нагруженным «мазо-фантастическими» смыслами, приведенный фрагмент несет в себе богатый потенциал также в плане этнокультурном и культурнокрити-

⁵⁰ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 63-65 (курсив автора).

ческом (антиплатоновском, антикартезианском). Остановимся на выделенных трех пунктах подробнее.

* * *

Мазохистски релевантным данный пассаж, как и весь степной дискурс Мазоха, делает, во-первых, мотив добровольного предания, экспонирования (ср. лат. *exponere* – «выдвигать») субъектом собственного тела – некоей внешней субстанции, обывающей и абсорбирующей, растворяющей его как личность, предание, сопровождающееся со стороны субъекта высвобождением-выплеском эротизированной энергии (ср. ощущение «свободы», «полета»). Важен, во-вторых, парадоксальный момент динамизированной неподвижности в единообразном пространстве («Казалось, мы замерли на месте»; «сани несут нас в метели как челнок без руля, без паруса, при этом почти не сдвигаясь с места»; «Мы движемся? Мы стоим?») – своего рода «парения», – выступающий идеальным психофизическим соответствием мазохистской «подвешенности» – *suspense*. «Пожизненно»-«посмертное» «парение» кочевника в степи (пустыне, тундре) вполне соотносимо с «подвешенным» состоянием Северина, рассказчика и протагониста «Венеры в мехах», который, в соответствии с «буквой» договора «пожизненно» помещен в «поле взгляда» Ванды. Наконец, в-третьих, сама степь, особенно в зимнем своем «снежно-меховом» одеянии, является неким символическим соответствием воплощенной «стихии мазохизма» – домины (ср. у Фрейда: «Символ мужского полового органа – человек, символ женского – ландшафт»⁵¹) – в ее троякой функции матери, возлюбленной и палача. «Замораживая» сына и тем самым убивая в нем «отцовское» (патерналистское, «символическое», оседлое), она «высвобождает» в нем потенции и энергии, необходимые для символического рождения в нем «нового человека», не подвластного «отцовскому закону» (без половой любви, без государства, без собственности). (Ср. путь «от Каина ко Христу» как девиз центрального новеллистического собрания Мазоха.)

В этом смысле прав Делёз, говоря об «идеализме» и «мессиянизме» степи у Мазоха.⁵² Интересно в «мазохистском» плане также указание на «беспричинный» (как от шекотки) смех, вдруг обуревающий человека в степи. Этот момент имеет отношение к «юмористической» основе мазохизма, к высмеиванию отцовского закона путем наделения матери «отцовскими» инсигниями.⁵³ Беспричинный мазоховский смех выступает также известным антиподом «веселости» и «игре» морской стихии у Тургенева.

⁵¹ S. Freud, „Die Traumdeutung“, *Gesammelte Werke*, Bd. 2-3, London, 1948, 370.

⁵² Ср.: «C'est le messianisme, l'idealisme de la steppe» (G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, Paris, 1967, 49).

⁵³ См. об этом: Ж. Делёз, Представление Захер-Мазоха, *Венера в мехах*, М., 1992, 270-282.

В степи нет полнотекстовой логики, поэтому «реакция» здесь не есть обязательно отзыв на некий «стимул».

В этнокультурном и геополитическом плане определяющим моментом для степного дискурса Мазоха оказывается его вынесенность на окраины, по сути – за пределы европейского культурного пространства (в данном случае в конкретно-географическом плане речь идет о равнинах Подольской возвышенности).

В данной связи принципиально важным становится у Мазоха момент отказа субъекта высказывания от дискурсивного «освоения» этого «другого» (природного, дикого) пространства в категориях «культуры». Примером подобного, «культурного», освоения был рассмотренный выше «морской комплекс» Тургенева.⁵⁴ Принципиальная не-антропоцентричность степного дискурса Мазоха (такая картина мира, где «точкой отсчета» и «мерой вещей» выступает не человек, но некое природное пространство, в пределах которого личность – всего «лишь часть» – «всеобщего холода и застылости», подобно «камешку», «кусочку льда», «пузырьку воздуха» на фоне бескрайних степных просторов), будучи опосредованно связанной с современными австрийскому автору, неизжитыми еще «номадическими» склонностями галицийских украинцев, имеет в историко-культурном плане непосредственное отношение к древним кочевничим цивилизациям (не случайно в цитируемом пассаже упоминается ледниковый период), в этнографическом же плане данная неантропоцентричность соотносима с бытом и мироощущением кочевничей культуры дня сегодняшнего (таковой монгол, эскимосов, арабов), а также с неизбывной тягой «профессиональных» путешественников (ср., например, россиянина Федора Конюхова, а также знаменитого гамбургца Арвина Фукса) к пересечению пустынь, тундр, пространств Арктики и Антарктики.⁵⁵ Небезынтересным оказывается в данной связи тот факт, что степь, пустыня, тундра – в отличие от гор и моря – не выступают излюбленными объектами туристского времяпрепровождения – именно по причине своей семантической скудости, «безвидности» (какое уж тут «разнообразие впечатлений»!) и децентрированности (путешествие по степи, пустыне, тундре, полярной пустыне а priori не связано в отличие, например, от восхождения на гору) ни с некой «восходящей градацией», понимаемой как приближение к «сути», к «центру», к

⁵⁴ Ср. упомянутый выше платоновский утопизм как основу освоения «отрицательного ландшафта» Руси у Гоголя (М. Вайскопф).

⁵⁵ Именно в особом «наркотическом» (ср. реакцию Моше Леб Катуня) очаровании степных ландшафтов, в их близости к «символическому истоку творения» кроется причина актуальности плоскостной перспективы для американских экспрессионистов, таких как Джексон Поллок и Барнет Ньюмен. См. об этом: Е. Андреева, *Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века*, СПб, 2004, 48.).

«цели», ни с кульминацией («достижение ‘вершины’»).⁵⁶ Даже достижение «полюса» в полярных экспедициях воспринимается скорее как вещь «чисто теоретическая», которой в плане «реального» ничего не соответствует. Отсюда почти неизбежное чувство «разочарования». Ср.: «Изображать радость только потому, что так принято».⁵⁷

Центр «осваивающей» активности (впрочем, это тоже схема поведения мазохиста, активного именно своею пассивностью), переносится, таким образом, с «субъекта» – на «объект», т.е. на природное, степное пространство. Субъект не осмысляет, не «осваивает» степь – напротив: он представляет ей себя для «освоения», – намерение и практика, по сути, *антикартезианские*, ибо какое может быть *cogito ergo sum* в ситуации, когда «мысли повисли в мозгу, как сосульки», когда «не думаешь уже более своими думами», а «мораль и христианская вера застывают в волосах, как ключья тумана».

Акцентируя свою анти(не)картезианскую природу, степной дискурс Мазоха оказывается в такой же мере и анти(не)платоновским, ибо он в значительной степени де-кодирует, де-конструирует, сдвигает различие ноумена и феномена, слова и значения, означающего и означаемого. Видимое, воспринимаемое субъектом в степи есть для него непостижимое («Unfassbares»), «несказанное». Язык ее – исходящие от нее звуки – непередадимы в категории картезианского сознания, пусть они и похожи на многое из мира человеческого. Ср.: «И если только прислушаться, степь представится вовсе не такой уж тихой, как кажется. Услышишь постоянное жужжание, потрескивание, шипение, вздохи и другие звуки, подобные лепетанию ребенка, – загадочные, тоскливые и смятенные [...]».⁵⁸ Субъект речи, носитель культуры, очевидно, не обладает необходимым «кодом» для расшифровки языка степи. Степь, в свою очередь, не откликается на его, субъекта, коммуникативные жесты, субстанционально ей чуждые:

Он [человек. – Л.П.] хотел бы перемолвиться с нею [степью. – Л.П.] словом и получить от нее ответ. Подобно крику боли вырывается из его груди песня и затихает без ответа, как вздох.

Страшно становится у человека на душе. Не принадлежит ли он ей [степи. – Л.П.]? Не она ли его создала? А может, она его просто поработила? Он ли ее покинул? Сама ли она его от себя оттолкнула?

⁵⁶ Ср. в этой связи критический комментарий Р. Барта по поводу типичного для путешественников игнорирования «плоскостных» ландшафтов: «Среди зрелищ, которым ‘Синий гид’ [серия путеводителей. – Л.П.] приписывает эстетическую ценность, редко можно встретить равнину [...] и никогда – плоскогорье. В туристский пантеон попадают одни лишь горы, ущелья, перевалы да горные потоки – очевидно, потому, что они как бы служат опорой для морали усилий и одиночества» (Р. Барт, *Мифологии*, Пер. с фр. М., 1996, 163–164.).

⁵⁷ Арвед Фукс о достижении Северного полюса. Интервью для WDR, апрель 2002 г.

⁵⁸ L. von Sacher-Masoch, „Tag und Nacht in der Steppe“, *Geschichte von Liebe und Tod*, 126.

Она не дает ответа.

Из его могилы выросло дерево; воробьи щебечут на ветках. – Ответ ли это?⁵⁹

Очевидно, что отмеченная «минус-коммуникация» субъекта и степи «компенсируется» у Захера-Мазоха известным «снятием» (отменой, стиранием) ограничений и дифференций, налагаемых «культурным» дискурсом – европейским языком-мышлением. Ср. в «зимнем» степном пассаже указание на Неразличение движения и покоя («Мы движемся? Мы стоим?»), времени суток («Сейчас ночь – или день?»), направления движения («сзади нас ничего, ничего впереди»), пространства и времени («пространство и время исчезают»), температурных градаций и агрегатных состояний (ср.: «[холодный. – Л.П.] воздух обжигает, будто раскаленный, он, кажется, затвердел и, разбиваемый ветром на кусочки, разносится вокруг и, стоит лишь вздохнуть, оседает острыми осколками в легких»⁶⁰); границ, отделяющих собственное тело от окружающей среды («Собственный пульс ощущаешь как чужой»), границы между человеком и животным, растением, камнем («первобытное в нас мощно заявляет о себе. [...] ведешь ее [борьбу за существование. – Л.П.] на уровне элементарном: терпеливо, немо, смирившись, почти равнодушно»), жизнью и не-жизнью («прекращаешь жить, не умирая»).

Именно данный сдвиг – стирание-отмена валентности «слов» как знаков и соответствующих им категорий мышления, – и является принципиально важным для степного дискурса Мазоха. Ибо если реальная «жизнь» как категория культурного пространства степным дискурсом отменяется (ср.: «Та жизнь, которую мы обычно так любим, теперь застыла»), то снимается и традиционно эмфатически переживаемая дифференция жизни и смерти: «[в степи. – Л.П.] нам лишь кажется, что мы живем. А живем ли мы? Не значит ли «жить» – *быть*, а *больше не быть* – *не бывать вовсе*?» (Ср. нем.: «*Heißt nicht leben sein? Und nicht mehr sein – nie gewesen?*»⁶¹). Если слова экстерриториализованного, т.е. перенесенного из культурного, оседлого – в степное, кочевническое пространство, – языка не связаны более с привычными сигнификатами и становятся не более чем звуками на фоне окружающего, асигнификативного по своей природе пространства («Она не дает ответа»), то – нет «жизни», нет «смерти», нет «бытия», нет «небытия», ЕСТЬ – лишь она одна, заснеженная равнина, – степь. «СМЕРТИ НЕТ», – в известном смысле суть главный ответ «степного» Мазоха – «морскому» Тургеневу.

⁵⁹ L. von Sacher-Masoch, *Don Juan von Kolomea*, 37.

⁶⁰ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 65.

⁶¹ L. von Sacher-Masoch, „Der Kapitulant“, 64. Выделено автором.

Wladimir Velminski

**EINE MEDAILLE AN DIE POST.
VON POSTALISCHER KULTURTECHNIK UND
MEDIENREFLEXION IN ČECHOVS ERZÄHLUNGEN**

Подъехал со звонками почтовый тарантас. Мокрый почтальон вошел в кабак, выпил стакан водки и вышел. Почта поехала дальше.¹

In einer von Čechovs früheren Erzählungen „Iz Sibiri“ (1891) – deren Erscheinungsgeschichte als solche ein Kapitel postalischer Kommunikation ist, denn der Autor schreibt sie auf einer Postkutschenreise durch Sibirien und schickt sie dann per Post an einen Freund² –, betont Čechov die Bedeutung der Post und ihre mögliche Auswirkung auf die Literatur:

Если бы нашелся добрый человек, который взял бы на себя труд проследить движение сибирской почты от Перми хотя бы до Иркутска и записал свои впечатления, то получилась бы повесть, которая могла бы вызвать у читателей слезы. Начать с того, что все эти кожаные тюки и кули, несущие в Сибирь религию, просвещение, торговлю, порядок и деньги, без всякой надобности ночуют целые сутки в Перми только потому, что ленивые пароходы всегда опаздывают к поезду. От Тюмени до Томска весною до самого июня почта воюет с чудовищными разливами рек и с невылазною грязью; [...] Через реки и затопленные луга тяжелые почты перевозятся на маленьких лодках, которые не опрокидываются только потому, что за сибирских почтальонов, вероятно, горячо молятся их матери. От Томска же до Иркутска почтовые телеги по 10-20 часов просиживают в грязи около разных Козулек и Чернореченских, которым нет числа. 27-го мая на одной из станций мне рассказывали, что недавно на речке Каче под почтою провалился мост и что едва не утонули лошади и почта, – это одно из обычных приключений, которые давно уже стали для сибирской почты привычными. [...] Сибирские почтальоны – мученики. Крест у них тяжелый. Это герои, которых упорно не хочет признать отечество. Они много работают, воюют с природой, как никто, подчас страдают невыносимо, но их увольняют, отчисляют и штрафуют гораздо

¹ Čechov, *Osen'ju*, (1883), 1960, t. 2, 67.

² Vgl. hierzu Čechovs Brief aus Tomsk vom 20. Mai 1890 an Suvorin: Čechov 1963, t. 11, 437.

чаще, чем награждают. Знаете ли, сколько они получают жалованья, и видали ли вы в своей жизни хоть одного почтальона с медалью? (Čechov 1963, t. 11, 32-33)

Nicht nur in Anerkennung der schweren Arbeitsbedingungen des Unternehmens Post, sondern auch, um die gespenstische, geradezu unheimliche Co-Autorschaft durch die Kuriere zu würdigen, die für ihn in der Zuverlässigkeit der Zustellungen der eigenen Schriften und sich selbst liegt, demonstriert Čechov seine Verbundenheit mit der Post. Dieser Prämisse folgend, untersucht der hier vorliegende Text Čechovs Beschreibungen des Postwesens, die der Autor der Errungenschaft Post wie eine Medaille verleiht.

Seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit reichen Čechov als Autor und besonders als Briefsteller die altvertrauten Duktusregeln von der Natürlichkeit der Sprache, die im Sinne der Bildung des Geschmacks und der ‚schönen Rede‘ seit dem 18. Jahrhundert gepflegt wurden,³ nicht mehr aus. Schriftsteller wie Lomonosov, Karamzin und Puškin hatten den Brief als „один из способов обмена мыслей и чувств“ propagiert, „но так как очень часто письма пишутся людьми бессмысленными и бесчувственными, то это определение не совсем точно“ (Čechov 1975, t. 3, 124). Čechov indes greift die ‚postalische Zirkulation‘ der kleinen Beamten und Kopisten auf, die in den Werken Gogol’s, Dostoevskijs und Leskovs in der Folge von Schrift-Brief-Phantasmen usurpiert werden⁴ und überträgt diese auf die neuen Formen der postal-literarischen Kommunikation. Die Leidenschaft zu kopieren und vor allem Briefe zu schreiben, wird somit von der Seite des Wahn-Diskurses auf die Regeln ‚Briefe gut und richtig schreiben‘ verschoben. Um die unsinnlichen und gefühllosen Kritzeleien in die Obhut der *post*-modernen Literatur aufzunehmen, bezieht sich Čechov auf die Formulierung eines Postbeamten: „Письмо есть такое имя существительное, без которого почтовые чиновники сидели бы за штатом, а почтовые марки не были бы продаваемы.“ (Čechov 1975, t. 3, 124) Infolgedessen werden die Umgestaltungen von Čechovs Schreiben dem modernen Postwesen anverwandt und die Konstitutionsbedingungen der Literatur erscheinen in neuen ‚Kuvert‘-Formen, die gerade dort sichtbar werden, wo die Literatur die technischen Medien nicht als Gleichnis gebraucht, sondern ihre Kulturtechniken reflektiert.⁵

Im Folgenden werden diese brieflichen und literarischen ‚Medaillen-Dokumente‘ primär als Quellen genutzt und auf die Techniken der Post untersucht. Čechov betrachtet in diesen Texten das Thema Post zum einen aus einer histo-

³ Vgl. hierzu Lachmann 1994.

⁴ Dabei ist gerade das Verhältnis zwischen Kopisten und Autoren ambivalent, wobei Unterordnung und Rebellion ineinandergreifen, und zu einem nicht unerheblichen Teil ist das häufig groteske und skurrile Gebaren des Kopisten auch außerhalb seiner Schreibstunde Resultat des diffizilen Verhältnisses zu dem mächtigen Anderen. Vgl. hierzu Mainberger 1995.

⁵ Grundlegend hierfür ist die Arbeit von Bernhard Siegert, in der er die „Geschichte der Literatur als Epoche der Post“ darstellt. Siegert 1993.

risch-aufklärerischen Perspektive, zum anderen, und das ist die andere Seite der Medaille, fokussiert er „eine Epoche der Post“ (Derrida 1999, 74), die ihrer Geschichte vorausseilt, indem er die postalischen Formen von Adressierung, Übertragung, Überwachung, Zensur und Beeinflussung relaisartig mit dem literarischen Schreiben verschaltet.

Um die ‚почтовые чиновники‘ nicht ohne Arbeit sitzen zu lassen, postuliert Čechov in seinen Geschichten mediale Aufklärungsmuster. In der Erzählung „Pis'mo“ (1887) greift der Schriftsteller die Schwierigkeit des einfachen Volkes auf, einen Brief zu schreiben. Ein Diakon, der seinem Sohn den richtigen Weg weisen will, verzweifelt, als ihm ein beamteter Wohltäter empfiehlt, ihm einfach einen Brief zu schreiben: „– Что же я ему писать буду? [...] В каких смыслах? Я ему напишу, а он мне в ответ: ‚почему? зачем? почему это грех?‘ [...] – Не могу я ему писать!“ (Čechov 1962, t. 5, 174) Des Schreibens unkundig, bleibt dem Vater in „Письмо“ keine andere Wahl als die Schreibkünste des Beamten zu beanspruchen, „вашего письма он убоится и послушается, потому ведь вы тоже образованный“, und also gießt der durch das Tagesgeschehen aufgeriebene Bürokrat „свой гнев в письмо“ und in dem folgenden Diktat aus:

– Ну, пиши... Христос воскрес, любезный сын... знак восклицания. Дошли до меня, твоего отца, слухи... далее в скобках... а из какого источника, тебя это не касается... скобка... Написал?.. что ты ведешь жизнь несообразную ни с божескими, ни с человеческими законами. Ни комфортабельность, ни светское великолепие, ни образованность, коими ты наружно прикрываешься, не могут скрыть твоего языческого вида. Именем ты христианин, но по сущности своей язычник, столь же жалкий и несчастный, как и все прочие язычники, даже еще жалче, ибо: те язычники, не зная Христа, погибают от неведения, ты же погибаешь оттого, что обладаешь сокровищем, но небрежешь им. Не стану перечислять здесь твоих пороков, кои тебе достаточно известны, скажу только, что причину твоей гибели вижу я в твоём неверии. Ты мнишь себя мудрым быти, похваляешься знанием наук, а того не хочешь понять, что наука без веры не только не возвышает человека, но даже низводит его на степень низменного животного, ибо... (Čechov 1962, t. 5, 175)

Der Brief des Beamten, verfasst im Stil des religiösen Sendschreibens (religiöses послание), ist typisch für die „Bindung des Ästhetischen an das Religiöse“ (Grübel 1981) und vereint die Züge religiöser, politischer und moralischer Traktate. Die Zeichenpraktiken solcher Sendungen gehen – genau wie die ursprüngliche Bezeichnung des Nachrichtendienstes als *ямская гоньба* – noch auf die Herrschaft der Goldenen Horde zurück, unter der das Russische Reich jahre-

lang verwaltet worden war.⁶ Diese Anfänge einer Verwaltung in Russland werden nach der Befreiung vom Tatarentum nicht eliminiert, sondern fortgeführt und ausgebaut. Bis Ende des 17. Jahrhunderts dient die ‚jamska gon’ba‘ ausschließlich den Zwecken der regierenden Romanov-Dynastie sowie den Erfordernissen der Kirche. Erst durch die Reformen Peters des Großen wird das Postwesen dem Volk als öffentliche Kommunikationseinrichtung zugänglich, womit die Zuständigkeit der Poststelle vom rein administrativen und militärischen Bereich ausgeweitet wird auf kommerzielle Funktionen. Das Bedürfnis, nachrichtentechnische Defizite zu überwinden, die im Zuge der räumlichen Expansion und territorialen Verwaltung des Riesenreiches deutlich werden, führt zur Einrichtung einer mehr oder weniger effizienten bürokratischen Organisation.⁷

Die Ausdehnung und Öffnung des Postwesens für private Korrespondenzbeziehungen geht mit einer Machterweiterung der kontrollierenden einher, die sich als „gleichmäßig alle Teile des Raumes beherrschende Macht“ (Beyrer 1985, 86) versteht und dafür sorgt, dass die Zirkulation von Gedanken nur auf staatlich kontrollierten Wegen verläuft.

In Čechovs Erzählung zeigt sich der ohnmächtige Verfasser der Briefe, der Diakon, mit dem religiösen und politischen Unterton des diktierten Briefes zufrieden. In dem Glauben, den Sohn mit dem Schreiben auf die rechte Bahn lenken zu können, kehrt der Vater beseelt nach Hause zurück: „достал из стола конверт, [...] написал адрес и положил письмо на самое видное место стола“ (Čechov 1962, t. 5, 178).

Um die ‚Gabe‘ der Beamtenpredigten in der postalischen Zirkulation einzudämmen, entwirft Čechov in „Новейший письмовник“ (1884) eine Reihe von Musterbriefen, die den Postmarkt füllen sollen. Absender dieser Briefe ist ein *Čelovek bez selezenki*, seine Vorlagen sind Muster für Schreiben an den Vorgesetzten und Untergebenen, an den Freund und Schriftsteller, Muster für einen Sachbrief, für ein Schimpf Schreiben und natürlich für einen Liebesbrief.

⁶ Der Begriff *ям*, der der mongolischen Bezeichnung für Weg entspricht, bezeichnete Steuern, die an den vorbeiziehenden Verwaltungsreiter – *ямщик* (persische Bezeichnung für einen Reiter) – zu entrichten waren. Auszuweisen hatte sich dieser durch besondere Plaketten, die ihm ein schnelles Durchkommen garantierten. Die Tataren hatten ein funktionsfähiges Steuersystem, bei dessen Umsetzung den Poststellen eine zentrale Rolle zukam: sie regelten die Überbringung von Erlassen, die dann in bestimmten *Ямских станциях* verlesen wurden. Vitaševskaja 1962, 6-25.

⁷ Bis dahin hatte der Zar seine Kuverts noch zusammenfalten lassen „из листа на котором был написан текст [...] Для соединения на углах наклеивалась с помощью сургуча облатка – листочек красной бумаги. Сверху, для защиты облатки, накладывалась кустодия – полоска белой бумаги.“ Fedorovič 1993, t. 1, 118. Um die Sakramentalisierung des Zaren auszuweiten und ihn als ‚Marke‘ zu verankern, wurden für die Plombierung von Briefen Spezialsigel angefertigt, die das Haupt des Zaren zierten. Die Dringlichkeit eines Briefes floss dabei in die Gestaltung des Kuverts ein: eine Feder im Sigel verwies auf den Eilbrief und verbildlichte die Dschingiskhansche Sendung, die ‚Pfeilpost‘. Zur Geschichte der verschiedenen Brieffalttechniken und -gestaltungen s. Fedorovič 1993, t. 1, 112-121.

Любовное письмо. Милостивая государыня, Марья Еремеевна! Имея крайнюю нужду в деньгах, имею честь предложить Вам руку и сердце. На случай какого-либо сомнения прилагаю при сем полицейское свидетельство о поведении. Любящий М. Тпрунов. (Čechov 1975, t. 3, 125)

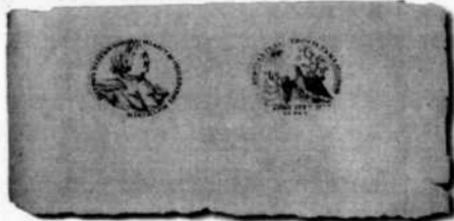


Abb. 1 Eine Jamskaja Stancija und ein Brief mit dem Zarenkopf-Stempel, 18. Jh.

Obwohl die Musterbriefe ironisch aufgezo-gen und mit etlichen Geldanspielungen versehen sind, enthalten sie Anredefloskeln, die den sozialen Status des Absenders und die gesellschaftliche Stellung des Empfängers vorgeben. Indem der milzlose Briefsteller seine Leser auffordert, Briefe im neuen *post*-modernen Stil zu verfassen, versendet er ein Stück seiner Autorschaft:

Письма надлежит писать отчетливо и с разумением. Вежливость, почтительность и скромность в выражениях служат украшением всякого письма, в письмах же к старшим надлежит помимо того руководствоваться табелью о рангах, предпосылая имени адресата его полный титул, например: „Ваше превосходительство, отец и благодетель, Иван Иванович! Просвещенное внимание Ваше и проч.“ (Čechov 1975, t. 3, 124)

Die Position des ‚geistigen‘ und medialen Aufklärers verschaltet die Postherrschaft mit der Autorschaft, und die postalische Kommunikation à la Čechov fixiert die bürokratischen a priori des Schreibens:

К начальнику. Ваше превосходительство, милостивый отец и благодетель! Осмеливаюсь почтительнейше донести Вашеству, что [...] Ваш молитвенник Семен Гнусов. (Чехов 1975, t. 3, 124)

Mit seinem „Novejšij pis'movnik“ greift Čechov eine Tradition der Brieflehre auf,⁸ die im europäischen Raum seit dem 18. Jahrhundert verbreitet war,⁹ in Russland aber kaum Einzug gehalten hatte. In den fiktiven Musterbriefen unterzieht er die Starre des dogmatisch wirkenden Beamtenstils einer Neuerung, durch die eine Brieflehre mit Stilregeln wie Ordnung, Klarheit, Kürze und Natürlichkeit entsteht: „Любезный Вася! Не можешь ли ты, голубчик, дать мне займы до завтра пять рублей? Твой Ипохондрик. (Отвечать следует так: ‚Не могу‘.)“ (Čechov 1975, t. 3, 125) Kurze und bündige Rückkopplungsschleifen wie diese weben sich in eine Bildungsgeschichte der Individuen ein und werden in der Interferenz der ironischen Textur und der postalischen Welt perfektioniert, worauf bereits Bernhard Siegert hingewiesen hat:

Schreiben soll heißen, die Bedingung anzuerkennen, dass zwischen Subjekt der Aussage und Subjekt des Ausgesagten eine Differenz besteht, dass das Subjekt, das im Brief eine Nähe, eine Sehnsucht, eine Liebe verspricht nicht identisch ist mit dem Subjekt des Briefschreibers, dem Subjekt der Aussage. Das heißt, dass sie prinzipiell Literatur oder gefälscht sind. (Siegert 1993, 238)

Das geordnete Schreiben eines Briefes bindet die Literatur und Post an eine Grenze, die es gerade zu sprengen gilt. Und somit fällt es insbesondere dem Brief- und Schriftsteller Čechov schwer, die Kriterien seiner Briefordnung einzuhalten. Während seiner Expedition nach Sachalin im Jahr 1890 lässt Čechov nichts unversucht, um in seinen Briefen Nähe zu den Verwandten in der Ferne aufzubauen. Seinen Humor skizziert er mit der Unterschrift des *Homo Sachaliensis*, in den Schreiben versucht er, ‚natürliche Mündlichkeit‘ zu installieren. Der Versuch misslingt, Klatsch und Geschwätz sprengen jede Form einer postalischen Kommunikation, so dass sich der Absender am Ende des Briefes entschuldigt:

Великолепная моя мамаша, превосходная Маша, сладкий Миша и все присные мои! [...] Простите, что письмо похоже на виногрет. Не-

⁸ Eine umfangreiche Übersicht zur Brieflehre schildert Rockinger 1961.

⁹ Christian Fürchtegott Gellert ist einer der bekanntesten Briefsteller, der seine Briefpraktiken den Deutschen ‚aufzwang‘. Gellert 1751 und 1770. Vgl. auch Nörtemann 1990. Einen Überblick zum Thema des Briefstellers leistet auch Kording, I. „Wovon wir reden können, davon können wir auch schreiben“. *Briefsteller und Briefknigge*, in: Beyrer 1996, 27-33.

складно. Ну, да что делать? Сидя в номере, лучше не напишешь. Извините, что длинно. Я не виноват. Рука разбежалась, да и к тому же хочется подольше поговорить с вами. 3-й час ночи. Рука утомилась. На свечке нагорел фитиль, плохо видно. Пишите мне на Сахалин в каждые 4-5 дней. Оказывается, что почта туда идет не только морем, но и через Сибирь. Значит, буду получать своевременно и часто.¹⁰

Um die Bearbeitung der zunehmenden Korrespondenzen bewältigen zu können, die vor allem zwischen und in den Städten Moskau und St. Petersburg geführt werden, werden 1845 vorgestempelte Kuverts in Umlauf gebracht, die man auf den Poststationen erwerben kann (Bazilevič 1927, 108). Da die Postabgabestellen „почти всегда наполненные простым народом“ (Базилевич 1927, 89), das sich an die neuen Formen der Kommunikation erst gewöhnen muss und Bürokraten wie Verliebten nur im Weg steht, werden drei Jahre später die ersten Briefkästen an den Stationen angebracht (Fedorovič 1993, t. 1, 120). Realiter wie in der Fiktion ist damit der Weg für jene Verliebten geebnet, die sogleich abschicken wollen, woran die ganze Nacht selig gefeilt worden ist – Formulierung für Formulierung.

„Три часа ночи. В окна мои смотрится тихая, апрельская ночь и ласково мигает мне своими звездами. Я не сплю. Мне так хорошо! [...]“ Приблизительно так начиналось любовное письмо к Саше, девятнадцатилетней девочке, в которую я влюбился. Пять раз начинал я его, столько же раз принимался рвать бумагу, зачеркивал целые страницы и вновь их переписывал. Возился я с письмом долго, как с заказанным романом, и вовсе не для того, чтобы письмо вышло длиннее, вычурнее и чувствительнее, а потому, что хотелось до бесконечности продлить самый процесс этого писанья [...] (Čechov 1961, t. 4, 111)

Am frühen Morgen erfolgt dann der Lauf Richtung Liebes-Kasten, um die Botschaft unverzüglich auf den Weg zu bringen.

Если бы почтовые ящики знали, как часто люди обращаются к ним за решением своей участи, то не имели бы такого смиренного вида. Я, по крайней мере, едва не облобызал свой почтовый ящик и, глядя на него, вспомнил, что почта – величайшее благо!... (Čechov 1961, t. 4, 112)

Die körperliche Liebe des Briefschreibers der Erzählung „Ljubov“ (1886) dehnt sich somit auf die Beschaffenheit der administrativen Verbindung aus, auf die Post oder genauer: auf den Brief und den Postkasten:

¹⁰ In dem Brief versucht Čechov, seiner Sehnsucht nach den Verwandten auf fünfundzwanzig Seiten Herr zu werden. Čechov 1963, 422-436.

Тому, кто когда-либо был влюблен, предлагаю вспомнить, что, опустивши в почтовый ящик письмо, обыкновенно спешишь домой, быстро ложишься в постель и укрываешься одеялом в полной уверенности, что не успеешь завтра проснуться, как тебя охватит воспоминание о вчерашнем и ты с восторгом будешь глядеть на окно, в котором сквозь складки занавесок жадно пробивается дневной свет... (Čechov 1961, t. 4, 112)



Abb. 2 Briefmarke aus dem Jahr 1757 Abb. 3 Der erste Briefkasten, 1748

In dem Kasten aus Holz und Blech sammeln sich neben anderen Schreiben allerdings nicht nur Liebesbriefe, sondern auch Absagen in Sachen Liebe, wie Čechov es in „Sil'nye oščuščenia“ (1886) schildert:

Хотите – верьте, хотите – нет, но в конце концов я сидел за столом и писал своей невесте отказ. Я писал и радовался, что еще не ушло время исправить ошибку. Запечатав письмо, я поспешил на улицу, чтобы опустить его в почтовый ящик. (Čechov 1961, t. 4, 119)

Die lebensweltlichen Bedingungen, denen die postalische Kommunikation unterliegt, sind allerdings nicht nur purer Antrieb für Čechovs Schreiben, sondern auch Orte, an denen sich das Schreiben relaisartig zu verstärkenden Schaltkreisen entwickelt. So wird das russische Postwesen auf eine britische Erfindung aufmerksam, die die Kommunikation unter Liebenden erleichtert: die Briefmarke. Erfunden hat sie Rowland Hill 1837, um „eine maschinelle Ökonomie in die Datenverarbeitung der Post einzuführen“.¹¹ Drei Jahre später klebten eine halbe Million

¹¹ Das Revolutionäre an Hills Erfindung war letztlich die Tatsache, dass die Briefmarke zu einer dauerhaften Senkung der Portogebühren führte, was wiederum die Steigerung der postalischen Kommunikation zur Folge hatte. Siebert 1993, 112-115.

Briten das Portrait Königin Viktorias auf die rechte obere Ecke eines Briefkuverts. Genau dieses Versandmodell steht 1856 unter der Bezeichnung *О штемпельных марках* auf der Tagesordnung der russischen Postversammlung und tritt am 12. November desselben Jahres in Kraft. (Bazilevič 1927, 129) Ein Jahr später werden die Briefmarken als ‚почтовые марки‘ zum selben Preis gehandelt wie vorgestempelte Kuverts – für 10, 20 und 30 Kopeken. (Bazilevič 1927, 130) Mit Hilfe von aus Berlin importierten Druckerpressen werden die Briefmarken zunächst aus recht dickem Papier hergestellt, weshalb sie ständig nachgeklebt werden müssen. Trotz dieses offensichtlichen Mangels wird die Briefmarke bald von der Bevölkerung akzeptiert, und der automatisierte Postkanal nimmt seinen Lauf.¹²

Indem die Liebesbriefe bis zur Abholung durch einen Boten in die Obhut eines Briefkastens übergehen und der Absender eines Schreibens mit Einführung der Marke nicht mehr notwendigerweise vor dem Postbeamten erscheinen muss, kommt eine kriminelle Seite des Briefschreibens auf. Čechov greift sie in der Erzählung „Mest“ (1886) auf:

Когда уснула его супруга, он сел за стол и после долгого раздумья, коверкая свой почерк и изобретая грамматические ошибки, написал следующее:

„Купцу Дулинову. Милостивый Государь! Если к шести часам вечера сиводня 12-го сентября в мраморную вазу, что находица в городском саду налево от виноградной беседки, не будит положено вами двести рублей, то вы будете убиты и ваша галантирейная лавка взлетит на воздух“. Написав такое письмо, Лев Саввич подскочил от восторга [...] прилепил марку к письму и сам снес его в почтовый ящик. (Čechov 1961, t. 4, 367)

Im Briefkasten, einem Ort der Anonymität auf den Poststationen, sammeln sich bei weitem nicht alle Sendungen von Verliebten, Verbrechern oder Bürokraten. Jene Geldüberweisungen zum Beispiel, auf die Čechov als Schriftsteller in der Provinz angewiesen war – die meisten seiner Schriftdokumente verfasst er außerhalb Moskaus und St. Petersburgs – mussten vom Zahlungsanweiser persönlich beim Postbeamten abgegeben werden. Sie mussten daraufhin fünffach abgestempelt werden, ganz zum Unverständnis des Empfängers:

Скажите, пожалуйста, Семен Алексеич, – обратился я к почтмейстеру, получая от него денежный пакет на один 1 рубль, – зачем это к денежным пакетам прикладывают пять печатей? [...] Видите ли, насколько я понимаю, эти печати требуют жертв как со стороны обывателей, так и со стороны правительства. Увеличивая вес пакета, они тем самым бьют по карману обывателя, отнимая же у чиновников

¹² Zum Vergleich zwischen Postsendungen mit Briefmarken und vorgestempelten Kuverts s. Bazilevič 1927, 131.

время для их прикладывания, они наносят ущерб казначейству. Если и приносят они кому-нибудь видимую пользу, то разве только сургучным фабрикантам [...], но ведь фабриканты могли бы приносить пользу отечеству и на другом поприще... Нет, серьезно, Семен Алексич, какой смысл имеют эти пять печатей? Нельзя же ведь думать, чтобы они прикладывались зря! Имеют они значение символическое, пророческое, или иное какое? (Čechov 1961, т. 4, 59)

Erst im Jahr 1871 wird die *Денежная почта* in Russland eingeführt (Базилевич 1927, 118), und obwohl sie in kleine Orte wie „в Воскресенск только по понедельникам и пятницам“¹³ geliefert wird, bringt sie großen bürokratischen Aufwand mit sich, dem sich Čechov in der Erzählung „Мой разговор с почтмейстером“ ausführlicher widmet:

Вы специалист по почтовой части, а потому скажите, пожалуйста, отчего это, когда человек родится или женится, то не бывает таких процедур, как ежли он деньги отправляет или получает? Взять для примера хоть мою мамашу, которая посылала мне этот самый рубль. Вы думаете, ей это легко пришлось? Не-ет-с, легче ей еще пятерых детей произвести, чем этот рубль посылать... Судите сами... Прежде всего ей нужно было пройти три версты на почту. На почте нужно долго стоять и ждать очереди. Цивилизация ведь не дошла еще на почте до стульев и скамей! Старушка стоит, а тут ей: „Погодите! Не толпитесь! Прошу не облакачиваться! [...]“ Дождалась очереди, сейчас приемщик берет пакет, хмурится и бросает назад. „Вы, говорит, забыли написать денежное“... Моя старушенция идет с почты в лавочку, чтоб написать там денежное, из лавочки опять на почту ждать очереди... Ну-с, приемщик опять берет пакет, считает деньги и говорит: „Ваш сургуч?“ А у моей мамашы этого сургуча даже в воображении нет. Дома его держать не приходится, а в лавочке, сами знаете, гривенник за палочку стоит. Приемщик, конечно, обижается и начинает суслить пакет казенным сургучом. Такие печатици насуслит, что не лотами, а берковцами считать приходится. „Вашу, говорит, печатку!“ А у моей мамашы, кроме наперстка да стальных очков – никакой другой мебели [...] Чтобы рубль послать, непременно нужно с собой на всякий случай два иметь... Ну-с, рубль записывают в 20-ти книгах и, наконец, посылают... (Čechov 1961, т. 4, 60)

Zwar karikiert Čechov den realiter vorhandenen Verwaltungsaufwand im Postwesen, doch gerade diesem ist es zu verdanken, dass ihn die mit Geld, Büchern und Zeitschriften gefüllten Banderolen erreichen.

¹³ In dem Brief vom 17. Juni 1884 an den Verleger Lejkin betont Čechov mehrmals den regelmäßigen Eingang postalischer Sendungen an ihn. Čechov 1974, Pis'ma, т. 1, 111.

Čechov, der sich allerorten über die Funktionen des Postwesens informiert,¹⁴ ist sich der Tatsache bewusst, dass das Literaturwesen allgemein und er als Schriftsteller im besonderen auf die Zustellung von Informationen angewiesen ist:

Вышла Ваша новая книга? Да? Пришлите мне... После первого мая мой адрес будет таков: „г. Сумы Харьковской губ., усадьба А.В. Линтваревой, д-ру Чехову“. Вообще когда Вы будете адресоваться ко мне в провинцию, то не забывайте величать меня на адресе „доктором“... Адреса докторов почта отлично помнит.¹⁵

Die schlechten Straßenverhältnisse sind der Grund, weshalb die Kutscher umfangreichere Sendungen, Bücher, Geld und voluminöse Schriften wegen zu vieler *ям* auf den Postwegen nur in besonderen *тюфяки* transportieren, wodurch sie bis 1864 nur gegen hohes Entgelt in Umlauf kommen,¹⁶ denn:

при бесперывном тряске экипажа на огромном протяжении и по не удовлетворительно-устроенной дороге книги, отправленные под бандеролью и не заделанные надежно, без всякого сомнения, доходили бы к месту назначения в истертом виде, а может быть, и вовсе негодными к употреблению.¹⁷

In den 1860er Jahren kommt es zu einer zunehmenden Verbreitung des Lesens infolge des Ausbaus der postalischen Zulieferungstechnik und der Preissenkungen auf Banderolpost. Damit verknüpft sind die Vergrößerung der Auflagen und die Reduzierung des Buchstückpreises; die Buchproduktion boomt.¹⁸ Die niedrigeren Preise für Büchersendungen gehen nicht lange an Čechov vorbei, wie man einem seiner Briefe an einen Bekannten entnehmen kann:

почта берет теперь только 40 к. весовых за посылку до 7 фунтов, стало быть, если я буду высылать книги по почте, а не по железной дороге, то это будет не особенно дорого – сравнительно. За пересылку

¹⁴ Vgl. hierzu die vielen Briefe, in denen Čechov die Nähe, Funktion und Arbeitsweise der Post ausführlich schildert.

¹⁵ Aus Čechovs Brief vom 15. April 1888 an Leont'ev. Čechov 1975, Pis'ma, t. 2, 246.

¹⁶ „До 1864 года посылки с книгами подлежали оплате по общей посылочной таксе, т.-е. облагались весовым сбором, в зависимости от расстояния, от 10 до 30 коп. с фунта, и страховым сбором по 1 коп. с рубля объявленной ценности. [...] в 1864 г. весовая такса с книг была уменьшена до 3-11 коп. с фунта, взимавшихся по тому же расчету, как и прежде.“ Bazilevič 1927, 123.

¹⁷ Докладные записки за 1863 г. Zitiert nach Bazilevič, 1927, 123.

¹⁸ Betrug die Gesamtzahl aller veröffentlichten Titel 1855 noch 1 239, so stieg sie 1895 bereits auf 11 548, die Gesamtauflage aller russischsprachigen Publikationen erhöhte sich zwischen 1887 und 1901 von 18,5 Millionen auf 56,3 Millionen, und während in den 1830er Jahren landesweit nur 100 Buchhandlungen (книжные лавки) bestanden, belief sich die Zahl 1868 auf 568 und 1893 auf 1 725. Rejtblatt 1991, 10-36.

книг, которые Вы получите одновременно с этим письмом, я уплатил только 46 к.¹⁹

Bis Ende des 19. Jahrhunderts bildet sich in Russland ein überregionaler Buchmarkt heraus, der Städte wie Dörfer, Zentrum wie Peripherie – wenn auch in unterschiedlichem Maße – postalisch erfasst. Die Briefe, die von Čechov nicht nur in seinen fiktionalen Erzählungen entfaltet werden, laufen in Poststationen auf. Mit diesen Stationen befasst sich der Schriftsteller ausführlicher. In der Erzählung „V počtovom otdelenii“ (1883) begeben sich die Freunde und Bekannten eines Postbeamten zu dessen Arbeitsstätte, um die verstorbene Frau des Beamten zu verabschieden. Gewöhnlicherweise treffen sich die Bewohner einer Stadt in den Poststationen, was vor allem mit deren Ausrichtung zu tun hat:

При домах находились все необходимые постройки: конюшня, навес для экипажей, амбар, сарай, ледник. Комнаты, где останавливались проезжающие, были снабжены некоторой мебелью: диванами, на которых раскладывалась постель, стульями и столами.²⁰

Die Gäste des Leichenschmauses sitzen nicht zum ersten Mal in der Poststation zusammen, denn es ist vollkommen normal, dass sich die Bewohner einer Stadt in den Räumen der Poststationen treffen. Man hört den Witwer klagen. So jung und schön sei seine Gattin gewesen, er habe sie so sehr geliebt, gerade für ihre Treue zu ihm, obwohl sie „tol’ko dvadcat“ war und ihm, dem Postler „skoro už šest’desjat stuknet“ (Čechov 1960, t. 2, 88). Obwohl niemand in der Runde etwas auf diese Behauptung erwidert, ist dem Beamten bewusst, dass seine Gäste anderer Meinung sind:

Вы сомневаетесь, а я вам докажу-с! Я в ней поддерживал ее верность разными способами, так сказать, стратегического свойства, вроде как бы фортификации. При моем поведении и хитром характере жена моя не могла изменить мне ни в каком случае. Я хитрость употреблял для охранения своего супружеского ложа. Слова такие знаю, вроде как бы пароль. Скажу эти самые слова и – баста, могу спать в спокойствии насчет верности... (Čechov 1960, t. 2, 89).

Die Fortifikation des Beamten gründet dabei ganz und gar in seinem Berufswesen, das er, eigentlich Diener der Post, missbraucht hat, um die jungen Verehrer seiner Frau auf Distanz zu halten.²¹ In dem Jahr, in dem die Erzählung

¹⁹ Aus Čechovs Brief vom 11. August 1899 an Iordanov. Čechov 1975, Pis'ma, t. 3, 136.

²⁰ Delo počtovogo departamenta 1871 g. 4. otd. 2 st. Zitiert nach Bazilevič 1927.

²¹ Eine Anspielung Čechovs auf Überwachungs- und Zensurmaßnahmen, die bereits vor seiner Zeit in der Wirklichkeit des russischen Reiches angekommen waren. Denn 1819 waren Medienmacht und Bildung aneinandergelockt worden, indem der Postsektor dem Ministerium für geistige Angelegenheit (отдел духовных дел) und Volksaufklärung zugeordnet worden

„V počtovom oddelenii“ erscheint, vereint die Reform der Nachrichtentechnik Post- und Telegrafenamnt unter dem Dach des *почтовое отделение* (Bazilevič 1927, 151). Entsprechend schlitzt echovs Postmeister, in der Erzählung dem totalen Kontrollwahn erlegen, nicht nur Briefe, sondern auch gewöhnliche Nachrichten auf, um vor allem, aber nicht nur von den neuesten Entwicklungen um seine Frau unterrichtet zu werden. Den Missbrauch der Brief-Kontrollen jener Zeit, der bereits durch Gogol's Ivan Kuz'mič Špekin zum Verhängnis für eine ganze Stadt wird, ironisiert Čechov noch weiter:

Письма бывают открытые и закрытые. Последние должны быть распечатываемы со всею осторожностью и по прочтении вновь тщательно запечатываемы, дабы адресат не мог впасть в сомнение. Чужие письма читать вообще не рекомендуется, хотя, впрочем, польза ближнего и предполагает это прочтение. Родители, жены и старшие, пекущиеся о нашей нравственности, образе мыслей и чистоте убеждений, должны читать чужие письма. (Čechov 1975, t. 3, 124)



Abb. 4 Poststation, 19. Jh

war (Fedorovič 1993, t. 1, 112). Diese Umgestaltung des Postwesens schlägt sich nicht nur in der neuen Uniformierung der Postbeamten, sondern fortan auch in der Überwachung des Schriftverkehrs nieder. Spionage, Zensur und Kontrolle der schriftlichen Kommunikation gründen dabei vor allem in der Mangelhaftigkeit der postalischen Sendungen. Zwischen 1844 und 1880 werden rund 650 000 versandte Nachrichten pro Jahr gezählt, und in den meisten Fällen können diese von Dritten eingesehen werden. Da neun Zehntel der Briefe von Kanzleikopisten erstellt werden, hat die geistige Schnüffelei ein leichtes Spiel (Bazilevič 1927, 99-105).

Die Kontrolle der Briefe unterscheidet sich dabei in keiner Weise von dem Zensurvorgang eines Buches: wo die gefalteten Buchseiten aufgeschnitten werden, werden die Briefe mit Hilfe eines Spezialmessers sezirt.²² Die ironisierte Aufforderung Čechovs, nach Belieben und Bedarf in fremder Post zu schmökern, ist somit auch eine nachdrückliche Einladung zum Lesen von Literatur. Čechovs verwitweter Postbeamter dehnt seine Lektüren-Kontrolle indes bis zur Manipulation aus, indem er eine falsche Botschaft in Umlauf bringt:

[Я] говорил всякому: „Жена моя Алена находится в сожительстве с нашим полицеймейстером Иваном Алексеичем Залихватским“. Этих слов было достаточно. Ни один человек не осмеливался ухаживать за Аленой, ибо боялся полицеймейстерского гнева. Как, бывало, увидят ее, так и бегут прочь, чтоб Залихватский чего не подумал. Хе-хе-хе. (Čechov 1960, t. 2, 89)

Der Postbeamte missbraucht seine Stellung und das Vertrauen seiner Kunden. Er, der Knoten der städtischen Kommunikation, löst sich aus dem Netz der Postverteiler und wird zum Vertreiber gefälschter Nachrichten und Botschaften. Bezeichnend für die Beeinflussung durch den Postbeamten ist, dass sich mit ihm die höchste Nachrichteninstanz einer Schutz- und Überwachungsbehörde, der Polizei, bemächtigt und die Stadtbewohner, nach Aufklärung der Manipulation durch die Medieninstanz, in Staunen versetzt und kurzzeitig ihrer Sprache beraubt werden.

Так жена ваша, значит, не жила с Иваном Алексеичем? – удивились мы протяжно.

– Нет-с, это моя хитрость... Хе-хе... Что, ловко надувал я вас, молодежь? То-то вот оно и есть.

Прошло минуты три в молчании. Мы сидели и молчали, и нам было обидно и совестно, что нас так хитро провел этот толстый красноносый старик. (Čechov 1960, t. 2, 89)

Im postalischen Alltag lagern Geldbriefe neben Liebesbriefen und Čechovschen Manuskriptsendungen auf den Poststationen, bis ihr Transportbegleiter eintrifft. Mit dem Horn, später das Symbol der Post schlechthin, kündigt der Kurier der Relaisstation seine Ankunft bereits aus der Ferne an, damit dort wie zu Dschingis Khans Zeiten der Wechsel der Pferde vorbereitet wird. Die Relais, die einer Ordnungsstruktur folgend in regelmäßigen Abständen entlang der Postrouten aufgebaut sind, dienen dem schellen Wechsel der Zugtiere sowie als Erholungsort für Kuriere und Reisende (Bazilevič 1927, 42-56). Zugleich liegt in der Formation des emsig wachsenden Postnetzes auch die Präsenz des Herrschers in seinem Zarenreich. Worin indes eine Gefahr besteht, die sich parallel zu den Relais und dem

²² Zur Geschichte der Zensur vgl. Täubrich, H.-C. *Wissen ist Macht. Der heimliche Griff nach Brief und Sigel*. In: Beyrer 1996, 50.

Verkehrsgeschehen entwickelt: „Denn das Relais ist nicht nur der Angelpunkt der verkehrswirtschaftlichen Macht, sondern auch die potentiell undichteste Stelle im ganzen Nachrichtensystem.“ (Beyrer 1985, 86) Nicht ohne Grund wird ein Nachrichten-Transport, auf einen Regierungserlass von 1823 hin, nicht mehr nur von einem *ямщик*, sondern überdies von einem Postboten begleitet, dessen Anwesenheit die Fahrten sicherer machen soll (Fedorovič 1993, t. 1, 114). Während der Fuhrmann die Ziehperde der Kutsche auswechselt, kommt dem Postkurier die Aufgabe zu, die Stationsbriefkästen zu leeren, für die er einen eigenen Schlüssel besitzt. Der Aufseher der Poststation begleitet diesen Arbeitsschritt des Kuriers, um ihm Briefe und Sendungen abzunehmen und in Transportsäcken zu verschließen, deren Schlüssel in den Stationen verwaltet werden (Fedorovič 1993, t. 1, 119). An diese ‚undichte[n] Stelle‘ des Postwesens adressiert ečov mehrere Sendungen und greift in der Erzählung „*Пошта*“ (1887) das innovative Glied aus der Postenkette heraus. Bevor die Säcke von den Kutschern auf den *тарантас* geladen und mit neuen Pferden ausgestattet auf den Weg gebracht werden, macht der Postbeamte eine zusätzliche Notiz, die der Bote zu quittieren hat:

Почтальон, совсем уже готовый в дорогу, в фуражке, в пальто и с заржавленной саблей в руках, стоял около двери и ждал, когда ямщики кончат укладывать почту на только что поданную тройку. Заспанный приемщик сидел за своим столом, похожим на прилавок, что-то писал на бланке [...] (Čechov 1962, t. 5, 356)

Jetzt erst kann der Postbote die Fahrt mit seinem Fuhrmann fortsetzen, indes nicht auf dem Rücken eines Pferdes, sondern als Wächter der Sendungen direkt auf den Briefen: „Почтальон помял руками тюки, положил на них саблю и вскочил на тарантас.“ (Čechov 1962, t. 5, 356) Der zur Uniform gehörige Säbel, den Čechov hier erwähnt, unterstreicht die wichtige Funktion eines Postwächters und wird bis Ende des 19. Jahrhunderts Zeichen der Zugehörigkeit der Post zum Militär- und Innenministerium sein. Bevor Čechov dem Postboten in der Erzählung indes einen Platz auf den Briefen einräumt, trägt der vertretende Stationsaufseher an ihn die Frage heran, ob er seinen Neffen mitbefördern könne:

Мой племянник студент просится сейчас ехать на станцию. Так ты того, Игнатъев, посади его с собой на тройку и довези. Хоть это и не дозволено, чтоб посторонних с почтой возить, ну да что ж делать! Чем лошадей для него нанимать, так пусть лучше даром проедет. (Čechov 1962, t. 5, 356)

Bis zur Einführung des Schienenwesens in Russland ist die Beförderung von Nachrichten und Personen grundsätzlich Aufgabe der Post; sie ist in drei Arten des Pferde-Reisens aufgeteilt: *на долгих*, *на вольных* und *на почтовых* (Bazilevič 1927, 43). Während der Verkehr ‚*na dolgich*‘ der wortwörtlichen Bezeich-

nung entspricht und die Reise damit von der Ausdauer der Reitkolonie abhängt, da die Pferde nicht ausgetauscht werden können (Bazilevič 1927, 44), geht der Transport ‚na vol’nych‘ und ‚na počtovych‘ weit zügiger voran. Auf der Tour ‚na vol’nych‘ hat sich der Reisende auf den seinen Weg säumenden Poststationen nach jeweils neuen Kutschern umzusehen (Bazilevič 1927, 47). Ähnlich verläuft auch der Transport ‚na počtovych‘, wobei die Pferde bei dieser Reiseart von den Stallburschen der Relais ausgewechselt werden (Bazilevič 1927, 48) und das direkt bei der Ankunft, was die Reisezeit verkürzt, zugleich aber teuer ist – so teuer, dass Puškin diese Reiseweise als unbezahlbar beschreibt: „Боясь прогонов дорогих, / Не на почтовых на своих...“ (Puškin 1969, t. 4, 138) Wenn ein Postbegleiter ausgewiesen wichtige Sendungen – in Schriftform oder Personen – in seiner Troika ‚na počtovych‘ zu transportieren hat, führt er für jede Eilsendung eine ‚podorožnaja gramota‘ mit sich, die die Dringlichkeit der Sendungen anzeigt und den schnellen Einsatz ausgeruhter Pferde garantiert (Vitaševskaja 1962, 14). Absender einer Eilsendung müssen bei Aufgabe ihrer Sendung einen Beleg kaufen, der ihre Sendung als dringend ausweist. Auch Personen lassen sich per Eilbeleg verschicken, so dass die Reisenden eines Posttransportes selbst zu einer Sendung werden; Name und Adresse eines bevollmächtigten Verschickers zeichnen sie in diesem Falle auf der ‚podorožnaja gramota‘ als solche aus. Wenn auf dem Eildokument ihr eigener Name als Absender verzeichnet ist, dann haben sie sich selbst verschickt (Vitaševskaja 1962, 15).



Abb. 5 Postboten im 18. und 19. Jahrhundert



Abb. 6 Postbeförderung in Troika, Diligence und Cabriolet

Čechovs Stationsbeamten-Neffe scheint indes keinen Sendungs-Beleg an die Hand zu bekommen. Trotz dieses Umstandes gibt der Postbote der Bitte des Stationsverwalters nach, den Studenten mitzunehmen. Der Kurier quittiert den Erhalt der neuen Briefe und gibt sich zum Ausgang des Postamtes, wo „у входа и

почтовое отделение темнела тройка.“ (Čechov 1962, t. 5, 356) Die Fahrt geht nun Richtung Bahnhof, wo die Briefe, stellvertretend für abwesende Körper, in den Zug verladen werden sollen. Ankommende Sendungen hat der Postkurier wiederum in die Stadt zu bringen. In Gestalt des Studenten gerät allerdings eine Sendung in die Postkutsche, die keine ordentliche Sendung ist, denn sie enthält kein Zeichen, das sie deklariert, keine Adressierung – keine ‚podorožnaja‘ – und somit sprengt sie den postalischen Seelenfrieden. Um dem Postboten seine Dankbarkeit zu demonstrieren, versucht der junge Student, sich dem Beamten in einem Gespräch zu nähern. Der Postkurier, der anders als der Postbeamte nur an geschlossene und schweigende Sendungen gewöhnt ist, erwidert nichts darauf: „засунувший руки в рукава и по уши ушедший в воротник своего пальто“ (Čechov 1962, t. 5, 358). Nachdem die Troika die Stadt verlassen hat, beginnt der Transport unruhig zu werden, zum Verhängnis des Postboten Ignat'ev:

Тарантас вдруг подскочил, точно его передернула судорога, задрожал и с визгом, сильно накрениваясь то вправо, то влево, с страшной быстротой понесся по просеке. Лошади чего-то испугались и понесли.

– Тпррр! Тпррр! – испуганно закричал ямщик. – Тпррр... дьяволы!

Подскакивавший студент, чтобы сохранить равновесие и не вылететь из тарантаса, нагнулся вперед и стал искать, за что бы ухватиться, но кожаные тюки были скользки, и ямщик, за пояс которого ухватился было студент, сам подскакивал и каждое мгновение готов был свалиться. Сквозь шум колес и визг тарантаса послышалось, как слетевшая сабля звякнула о землю, потом, немного погодя, что-то раза два глухо ударилось позади тарантаса.

– Тпррр! – раздирающим голосом кричал ямщик, перегибаясь назад. – Стой!

Студент упал лицом на его сиденье и ушиб себе лоб, но тотчас же его перегнуло назад, подбросило, и он сильно ударился спиной о задок тарантаса. „Падаю!“ – мелькнуло в его голове, но в это время тройка вылетела из леса на простор, круто повернула направо и, застучав по бревенчатому мосту, остановилась, как вкопанная, и от такой внезапной остановки студента по инерции опять перегнуло вперед.

Ямщик и студент – оба задыхались. Почтальона в тарантасе не было. Он вылетел вместе с саблей, чемоданом студента и одним тюком. (Čechov 1962, t. 5, 358-359)

Vorfälle, wie sie Čechov hier festhält und weiterschreibt, sorgen in der russischen Realität des 19. Jahrhunderts dafür, dass die *почтовые кабриолеты* eine Überdachung bekommen und sich die vorgeschriebene Geschwindigkeit der Postkutschen nach den Jahreszeiten richtet: „зимой не более 12, летом – не более 10, а осенью – не более 8 верст в час“ (Bazilevič 1927, 48-57).

Die russischen Postwege, die die Kuriere aufgrund der schlechten Straßenverhältnisse bevorzugt mit Schlitten im Winter benutzen, weil sie zügiger vorankommen, werden ab 1833 in fünf Kategorien eingeteilt:

1. государственные или дороги главных сообщений;
2. дороги больших сообщений;
3. дороги обыкновенных почтовых сообщений из губернии в губернию;
4. дороги уездных и почтовых сообщений;
5. дороги сельские и полевые. (Георгиевский 1893, 24)

Bei dem von Čechov beschriebenen Posttransport handelt es sich um die vierte Straßenkategorie, was der Zustandsbeschreibung des Weges zu entnehmen ist: „Колючие еловые ветви то и дело били студента по фуражке, и паутина садилась ему на лицо. Колеса и копыта стучали по корневищам, и тарантас покачивался, как пьяный.“ (Čechov 1962, 5, 358)

Die oben beschriebene Straßen-Szenerie lässt eine Betrachtung aus zwei Perspektiven zu. Zum einen könnte der Postbote aus der Kutsche herausgeschleudert worden sein, weil er mit seinem Wagen eine Sendung transportiert, die keine Sendung ist und die holprige Straße an diesem Betrug Rache nimmt. Zum anderen lässt sich dieser Vorfall aber auch als Klammerzwang des Kuriers respektive der magischen Verbundenheit desselben mit seinen Briefen und Päckchen deuten: Er ist mit ihnen derart ‚verkettet‘, dass er ihnen überall hin folgt. Gleiches gilt für den Säbel, der seiner überwachenden und kontrollierenden Funktion gerecht wird. Der Säbel dient dem Postboten als Indikator der Warnung und lässt diesen sein Transportgut beschützen: „слетевшая сабля звякнула о землю, потом, немного погодя, что-то раза два глухо ударилось позади тарантаса“. Erst nachdem der Postsack mitsamt Säbel eingesammelt und der Kutscher wegen seines schlechten Fahrstils getadelt ist, wird die Fahrt Richtung Bahnhof fortgesetzt. Als die Reise schließlich vollendet ist, schimpft sich der Kurier den Frust von der Seele, der sich durch den Sturz und das „Gequatsche“ des Studenten angesammelt hat: „Посторонних не велено возить... – заговорил неожиданно почтальон. – Не дозволено! А ежели не дозволено, то и незачем садиться...“ (Čechov 1962, t. 5, 361) Doch da der Postwaggon der Eisenbahn auf sich warten lässt, müssen sich die Abenteuer-Gereisten zu allem Übel dann auch noch am Bahnhof gedulden.

Durch die Einführung der Bahnpost markiert das Jahr 1851 ein neues Zeitalter der Post in Russland. Das Modell der Bahnpost stammt aus Großbritannien, wo ein gewisser Frederick Karstadt fünfzehn Jahre zuvor angeregt hatte, die Sendungen schon während der Fahrt zu bearbeiten.²³ Indem die Briefe im Zug nicht nur transportiert, sondern auch sortiert, gezählt und zensiert werden und der Waggon für diesen Zweck peu à peu mit Fächern für Briefe und Pakete, mit Schreibtischen und Sesseln ausgestattet wird, verwandelt er sich in eine „подвижную почтовую контору“ (Bazilevič 1927, 160). So kann in dem fahrenden Eisenbahnpostbüro sogar das Taxieren erledigt werden, und natürlich ist an der Außenseite des Zuges

²³ Vgl. Herrmann, K. *Die Bahnpost*. Beyrer 1996, 78.

ein Briefkasten montiert, in den die Briefe bis zur Abfahrt des Zuges eingeworfen werden können. Und so rast der „почтовый поезд номер такой-то [...] на всех парах от станции ‚Веселый Трах-Тарах‘ до станции ‚Спасайся, кто может!‘“²⁴ und verkürzt die postale Kommunikation zwischen Moskau und St. Petersburg von 80 auf 24 Stunden (Bazilevič 1927, 160).

Beim Eintreffen des Zuges findet ein Austausch zwischen den Postkondukteuren und dem Personal der Streckenpostämter statt, durch den die Sendungen weiter in die postalische Zirkulation gebracht werden. Es ist diese Zirkulation von Information, die die konstituierende Absicht der Post ist und derer sich echov bemächtigt und seine ‚Nachrichten‘ an den Leser weiterschaltet. Gerade in der Verschaltung letzterer mit dem Schreiben wird die strategische Konzession für echovs Literatur geschaffen. Indem der Briefsteller Čechov die Position des Relais annimmt, ist er selbstverständlich auf Input angewiesen; diesen holt er sich auf Reisen mit der Post, deren Dienern er mit seinen Geschichten Medaillen verleiht. Erst in diesem postalischen Medienverbund wird eine Realität erlangt, die echovs Texte als Benutzerschnittstellen eines Datenverarbeitungssystems erkennen lassen und die wiederum nur in den Kulturtechniken der zirkulierenden Gedanken weiter ‚reiten‘, in der Post.

Literatur

- Bazilevič, K. 1927. *Počta v Rossii v XIX veke*, Moskva.
- Beyrer, K. 1985. *Die Postkutschenreise*, Tübingen.
- Beyrer, K., H.-C. Täubrich. 1996. *Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation*, Frankfurt a. M.
- Čechov, A.P. 1960-1964. *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomakh*, Moskva.
- 1974-1978. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomakh*, Moskva.
- Derrida, J. 1999. *O počtovoj otkrytke ot Sokrata do Frejda i ne tol'ko*, Minsk.
- Fedorovič, M.A., A.F. Orlova, A.G. Medveckij 1993. *Istorija moskovskoj počty*, t. 2, Moskva.
- Gellert, C. F. 1751. *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Leipzig.
- 1770. *Freundschaftliche Briefe*, Leipzig.
- Georgievskij, P.I. 1893. *Istoričeskij očerk razvitija putej v XIX veke*, S. Peterburg.
- Grübel R. 1981. *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*, Wiesbaden.
- Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Traditionen und Konzepte des Poetischen*, München.
- Mainberger, S. 1995. *Schriftskeptis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen*, München.

²⁴ Čechov, V vagone, (1881), 1960, t. 1, 61.

- Nörtemann, R. 1990. *Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert. Texte. Kommentare. Essays*, Stuttgart.
- Ožegov, S.I. 1952. *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva.
- Puškin, A.S. 1969. *Sobranie sočinenij v šesti tomakh*, Moskva.
- Rejtlat, A. 1991. *Ot Bovy k Bal'montu. Očerki po istorii četenija v Rossii vo vtoroj polovine 19 veka*, Moskva.
- Rockinger, L. 1961. *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*.
- Rössler, H., F. Günther. 1958. *Sachwörterbuch zur deutschen Geschichte*, München.
- Siegert, B. 1993. *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post*, Berlin.
- Višnevskaja M.N. 1962. *Starinnaja russkaja počta*, Moskva.
- Wolfsheim, E. 1982. *Anton Čechov*, Reinbek bei Hamburg.

Schamma Schahadat

VÄTER UND SÖHNE.
STANISLAVSKIJ, MEJERCHOL'D, ĖJZENŠTEIN¹

1940 wurde der Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd im Zuge der stalinistischen Säuberungen erschossen. 1943 schreibt Sergej Ėjzenštein, sein wohl berühmtester Schüler, in seinen Memoiren:

Единственный, – вы угадали.
Божественный. Несравненный.
Мей-ер-хольд.
Я его вижу впервые.
А буду обожать всю жизнь. (ЕоМ 2005, 17)

In demselben Kapitel der Memoiren – das im übrigen den Titel „Familienähnlichkeiten“ trägt – schreibt Ėjzenštein aber auch über die Grausamkeit seines Lehrers, über die Verbindung von „Genialität und Hinterlist“ in diesem „Genie“ („сочетание гениальности творца и коварства личности“, Zabrodin 2005, 293). Mejerchol'd ist für ihn ein zweiter Freud; wie Freud, so Ėjzenštein, habe Mejerchol'd eine Schule begründet, um seine Schüler beim kleinsten Zeichen von Selbständigkeit zu vernichten.

Mit diesen beiden gegensätzlichen Aussagen Ėjzenšteins über Mejerchol'd ist das Feld markiert, in dem sich der zu spät geborene Künstler mit seinem Vorläufer, dem geistigen Vater oder – mit Harold Bloom gesprochen – „bedrohlichen Ersten“ auseinandersetzt. Der Erste, der ‚Vater‘, setzt die Tradition, gegen die sein Schüler, der ‚Sohn‘, ein Leben lang anschreiben und künstlerisch agieren wird. Diese Struktur des Vater-Sohn-Konflikts findet sich aber nicht erst bei Ėjzenštein, schon Mejerchol'd selbst ist gegen seinen geistigen Vater angetreten, gegen Konstantin Stanislavskij; so vergleicht er ihn in einem Text von 1921 mit dem verrückt gewordenen Gogol'.² Das Pamphlet heißt *Odinočestvo Stanis-*

¹ Den Aufsatz habe ich zum Teil während eines Aufenthalts als Gastwissenschaftlerin am Zentrum für Literaturforschung in Berlin schreiben können; dafür möchte ich mich bei Sigrid Weigel sowie bei Sylvia Sasse und Franziska von Thun bedanken. Für die gründliche Lektüre danke ich Katharina List und Nadežda Grigor'eva; für alle verbliebenen Fehler trage ich die Verantwortung.

² „И никто не приздумается: не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштоповывания тришкина кафтана литературищины мастер швыряет

lavskogo und zeichnet diesen als einen einsamen alten „Meister“, dessen System der Schauspielerausbildung passé ist und das, ebenso wie der zweite Teil von Gogol's *Toten Seelen*, den dieser in einem Anfall von Wahnsinn verbrannte, kaum Spuren hinterlassen wird.

Die drei Regiegrößen Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd und Sergej Ėjzenštejn lassen sich als eine genealogische Linie sehen, in der der übermächtige Vater vom Sohn verdrängt wird, der dann wieder selbst zum Vater wird: Stanislavskij begründete das moderne Schauspielertheater in Russland, Mejerchol'd hat bei Stanislavskij gelernt und dann bald ein anti-stanislavskijsches System entwickelt, Ėjzenštejn wiederum war Mejerchol'ds Schüler und hat, nach einem Bruch mit seinem Lehrer, das Theater verlassen und ist zum Film gegangen – wobei sich wütende Attacken gegen seinen Lehrer mit der ständigen Sorge, was dieser wohl von ihm halten mochte, abwechselten. Der Kampf zwischen diesen ‚Vätern‘ und ‚Söhnen‘ zieht also jeweils einen künstlerischen Innovationsschub und einen Paradigmenwechsel nach sich: vom naturalistischen Theater zum theatralischen Theater, vom Theater zum Film.

In ihrer Selbstwahrnehmung waren Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenštejn mehr als nur die Vertreter dreier Generationen; sie haben sich als eine Familie wahrgenommen, als Väter und Söhne: Stanislavskij nennt Mejerchol'd seinen „einzigsten Erben“ (Bachruščin 1967, 589), für Mejerchol'd war Stanislavskij ein Vatersersatz, und Ėjzenštejn beschreibt seine eigene Beziehung zu Mejerchol'd als eine Wiederholung der *semejnaja chronika*, des „Familiendramas“, das sich bereits zwischen Stanislavskij und Mejerchol'd abgespielt hat (Ėjzenštejn 1997, 83).³ Ėjzenštejn interpretiert die Beziehung zwischen Stanislavskij und Mejerchol'd, die zwischen Liebe und Aufstand changierte, als eine Art Urszene, die Mejerchol'd mit all seinen Schülern immer wieder durchspielte:

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем [...] в отталкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании – становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого

кипу исписанных листов ‚системы‘ в пылающий камин, по примеру Гоголя.“ (Mejerchol'd 1968, II, 32).

³ Mejerchol'd ist der verlorene Sohn (Ėjzenštejn 1997, 82), der zum Vater zurückkehrt, er ist Luzifer, „первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа“ (82), ein unsteter Ahasver, und empfand doch immer eine Sehnsucht nach Stanislavskij: „В тоске по К.С., этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубельского ‚Демона‘“, 1997, 82).

злого умысла со стороны „отца“, а принадлежало лишь творческой независимости духа „прегордого сына“. Так видел я эту драму. (83)

Mejerchol'd ist verlorener Sohn und zugleich ein Vater, der seinen eigenen Sohn – also Ėjzenštein – verstößt.

Der Generationenkonflikt zwischen den Alten und den Jungen ist in der russischen Kultur seit Beginn des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Thema, immer wieder bilden sich Väter-und-Söhne-Paare. Ein frühes Beispiel ist der Streit der „Neuerer“ gegen die „Archaisten“ in der Frühromantik, später kommt es zur Auseinandersetzung zwischen den Männern der 1840er Jahre und der Generation der 1860er Jahre. Ging es im ersten Fall um einen literarischen Kampf – Klassizismus vs. Sentimentalismus, Dreistillehre vs. mittlerer Stil, Kirchenslavisch vs. Russisch –, so handelt es sich im zweiten Fall um eine ideologische Auseinandersetzung: die Generation der 1860er Jahre warf jener der 1840er Jahre fehlende Entschlusskraft, Träumerei und mangelnde Radikalität vor.⁴ Turgenevs Roman *Otcy i deti* von 1862 ist eben jener Auseinandersetzung zwischen zwei verschiedenen revolutionären Generationen gewidmet. Diese kulturellen Paradigmen geben den Väter-Söhne-Diskurs, den Ėjzenštein in seinen Memoiren aktiviert, vor.

Während die Ablehnung des Vaters im 19. Jahrhundert in Russland das dominante Modell und das bestimmende Thema war – man denke zum Beispiel an Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* –, so kommt es um die Jahrhundertwende zu einer Verschiebung im Paradigma. Der Philosoph Nikolaj Fedorov entwirft in *Filosofija obščego dela* um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen Väterkult: mithilfe der Auferweckung der toten Väter, so Fedorov, wird die Kultur aus der Krise gerettet, in die sie geraten ist. Fedorov begreift den Tod als eine Unvernunft der Natur, die der Mensch regeln soll; es ist, so Fedorov, die moralische Pflicht des Menschen, den Staub der Vorfäter zu sammeln und diese wieder zum Leben zu erwecken.⁵ Fedorovs Utopie eines Paradieses der Väter entfaltet in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine gewaltige Dynamik, und in Verbindung mit Freuds Analyse des Ödipus-Mythos wird die Idee der Vätertötung, die das 19. Jahrhundert dominiert hat, in ein schuldbeladenes Verbrechen verwandelt. Festhalten lässt sich zunächst, dass die Idee der Generation in Russland immer auch etwas mit Familienähnlichkeiten zu tun hat und dass der Väterkult im 20. Jahrhundert einhergeht mit der Gefahr der Vätertötung.

⁴ Lidija Ginzburg beschreibt den Übergang von der romantischen Generation der 1840er Jahre hin zur ‚realistischen‘ der 1860er Jahre in dem Kapitel über Belinskij in ihrem Buch *O psichologičeskoj proze* (Ginzburg 1971).

⁵ Zu Fedorovs Ideen im Kontext der Todesüberwindungsmythen s. Masing-Delić (1992), zu Fedorovs Philosophie insgesamt s. Hagemester (1989). – Frauen spielen, dies sei hier nur am Rande erwähnt, in diesem wissenschaftlichen Szenarium, das Auferweckung an Stelle der Fortpflanzung stellt, keine Rolle.

Ich werde im Folgenden von der These ausgehen, dass das Generationenproblem zumindest in Russland auch ein Familienproblem ist und dass künstlerische Genealogien eine emotional aufgeladene Verwandtschaft implizieren und damit von Liebe, Hass und Schuld dominiert werden. Daran anschließend werde ich die Beziehung zwischen Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenstein in drei Schritten aufrollen: Zunächst werde ich verschiedene Modelle vorstellen, die sich mit Generationen und Genealogien befassen, um ein Beziehungsparameter für die drei Regisseure herauszuarbeiten. Dann werde ich poetologische Gründungstexte der drei Regisseure vorstellen, jene Texte, in denen sie ihre eigene Poetik und ihr künstlerisches System begründen und sich damit jeweils vom Vorläufer abwenden, einen neuen Anfang setzen. Dabei werde ich mich im Fall von Stanislavskij und Mejerchol'd auf den Schauspieler konzentrieren, da dieser das Feld der Auseinandersetzung bildet; gegen Stanislavskijs „pereživanie“, „Erleben“, stellt Mejerchol'd zunächst den Schauspielerkörper als Zeichen (das bedingte Theater) und dann den Schauspieler als Akrobaten (die Biomechanik). In der Auseinandersetzung zwischen Mejerchol'd und Ėjzenstein werden zwei Felder aufgemacht, die sich als ‚Schlachtfelder‘ deuten lassen: Zum einen verlagert Ėjzenstein den Fokus vom Schauspieler auf den Zuschauer; ihm geht es weniger um die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle, sondern um die Wirkung, die das neue Medium Film – und mit ihm der Schauspieler – auf den Zuschauer hat. Zum anderen macht Ėjzenstein in der Abgrenzung zu seinem Übertäter Mejerchol'd einen großen Sprung, wenn er das Medium wechselt, vom Theater zum Kino geht. In Russland wurde in den 10er und 20er Jahren eine heftige Debatte über die „Kinofizierung des Theaters“ (*kinofikacija teatra*) geführt, an der auch Ėjzenstein teilhatte und in der er zeitweise die radikale Position einer „Liquidierung des Theaters“ vertrat. Dieser Kampf des Kinos mit dem Theater ist, auf einer anderen Ebene, auch ein Kampf des abtrünnigen Sohnes Ėjzenstein mit seinem Übertäter Mejerchol'd. Zum Schluss werde ich mir jene Texte genauer ansehen, die die Regisseure über- und aneinander geschrieben haben: Briefe, Widmungstexte, Aufsätze über den Anderen, den Vorläufer oder den Erben. Diese Texte, die sich allesamt mit der Beziehung zum Vorläufer bzw. Nachfolger beschäftigen und zugleich auch künstlerische Konzepte, oder genauer: Gegen-Konzepte enthalten, möchte ich als genea-poetologische Texte bezeichnen.

1. Generation – Genealogie

Zunächst also zur Generation, Genealogie. Zu einem Thema wurden Generationen zunächst in der Kunstgeschichte; auch Karl Mannheims einflussreicher soziologischer Aufsatz *Das Problem der Generation* von 1928 bezieht sich auf die Versuche, die Kunstgeschichte in Form von Genealogien zu beschreiben, spezi-

ell auf Alois Riegl und Wilhelm Pinder. Nach Riegl (*Stilfragen*, 1893), aber vor Pinder (*Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 1924-1929) haben die russischen Formalisten, ähnlich wie die Kunsthistoriker, genealogische Modelle entwickelt, die sich mit der Abfolge von Stilen beschäftigen. Allerdings ging es ihnen weniger um eine konkrete künstlerische Ahnenlinie als um die Aufdeckung von Gesetzmäßigkeiten. In den letzten Jahren scheint das Thema ‚Generation‘, wie Sigrid Weigel schreibt, „zu einem der verbreitetsten Narrative auch in der Wissenschaftsgeschichte zu avancieren“ (Weigel 2002, 162).

Bevor ich auf literaturwissenschaftliche Modelle von Genealogie und Generation näher eingehe, möchte ich vier allgemeine Merkmale für das Konzept von Generationen nennen, die die einzelnen Diskurse in ihren jeweils unterschiedlichen Kontexten herausgearbeitet haben und die Sigrid Weigel (2002) zum Teil in ihrem Generationen-Aufsatz *Generation, Genealogie, Geschlecht* nennt: historische Kontinuität, die Verschränkung von Genese und Gedächtnis, das Generationenerlebnis und das Eingehen des Generationenmodells in ein Familienmodell.

Erstens impliziert die Vorstellung von einer Generation einen Zusammenhang, historische Kontinuität – während die Theorien der Postmoderne Brüche und Fragmente favorisiert haben, so Sigrid Weigel, „kommt dem Konzept der Generation heute die Rolle zu, dort wieder Zusammenhang zu stiften, wo mit dem Ende der großen Erzählungen und Epochendarstellungen ein Verlust von Überblick, Einheit und sinnvoller Abfolge verbunden war“ (Weigel 2002, 162).⁶ Die Vorstellung von Generation birgt die tröstliche Vorstellung von Sinn und Dauer.

Zweitens umfasst das Konzept der Generation zwei Perspektiven, eine synchrone und eine diachrone Achse oder eine der Genese und eine des Gedächtnisses. Die Idee der Generation umfasst damit gleichermaßen Kontinuität und Neuanfang, ist – so Weigel – die „Figur einer wiederholenden, fortgesetzten Entstehung“ (2002, 173). Die Linie der Väter und Söhne, in der ich meine drei Regisseure verankern möchte, impliziert sowohl die Weiterführung des Vorgängers (Gedächtnis) als auch das Setzen eines eigenen Ursprungs (Genese). Diese oxymorale Struktur bringt unterschiedliche Narrative hervor, die meist auf mythischen Prätexten basieren – das biblische Narrativ vom verlorenen Sohn, das ödipale des Vaternmords, das Narrativ des Vaters, der seine Kinder verschlingt.⁷

⁶ Weigel spricht hier über das Konzept der Generation in der antiken Philosophie, doch ließe sich diese Behauptung auf die Generation insgesamt anwenden.

⁷ Eisenstein redet vom Saturnalismus Mejerchol'ds: „Сатурнализм Мейера – пожирающего своих детей, манера выталкивать недоучек с момента обнаружения в них малейших признаков самостоятельности или одаренности.“ (Ėizenštejn o Mejerchol'de 2005, 167; es handelt sich hier um einen Tagebucheintrag ohne Datum, wahrscheinlich aus den 20er Jahren.)

Mejerchol'ds Bruch mit Stanislavskij und Ėjzenšteins Bruch mit Mejerchol'd – die Loslösung des Sohnes vom Vater – lösen die Gleichzeitigkeit von Genese und Gedächtnis ein.⁸

Drittens entsteht eine Generation bzw. ein Generationengefühl häufig aufgrund eines Generationenerlebnisses; dieses Ereignis trennt ein ‚Vorher‘ von einem ‚Nachher‘. Damit kommen auch nationale Elemente ins Spiel; so entwirft Pierre Nora zum Beispiel in der von ihm herausgegebenen Buchreihe *Les lieux de mémoire* (1984-1992) Frankreich als einen Generationenort, wo, als Folge der französischen Revolution, eine „gespaltene nationale Identität“ (Weigel 2002, 168) herrscht.⁹ Die französische Revolution wird für ihn zu einer „historische[n] Urszene“ (Weigel 2002, 168). Andere Erklärungsmuster setzen den 1. Weltkrieg als Zäsur für einen Generationenbruch. Auch in Russland finden sich solche Urszenen: der gescheiterte Dekabristenaufstand 1825 zum Beispiel und die beiden Revolutionen 1905 und 1917. Die Literaturwissenschaftlerin Lidija Ginzburg, die die Revolution, den Stalinismus und die Leningrader Blockade miterlebt hat, schreibt in ihrem Artikel *Ešče raz o starom i novom (Pokolenie na povorote)* von 1982 über die Unerklärbarkeit des Generationengefühls – den Unerfahrenen kann man nichts erklären, ebenso wenig, wie man ein Gefühl erklären kann, heißt es bei ihr.¹⁰ Erfahrung ist für sie das Stichwort der Generation – die Generation der 1910er Jahre entsprach dem psychologischen Typus des „revolutionären Menschen“, dessen zentrales Kennzeichen die Opferbereitschaft war, er war ein „Opfertypus“ (Ginzburg 1986, 136). Die jüngere Generation ist von der älteren dadurch getrennt, dass ihnen die Erfahrung – eine Erfahrung, die für Ginzburg mit dem Erleben, dem Gefühl verbunden ist – fehlt, und dieser Mangel an gefühlter Erfahrung erzeugt die Grenze zwischen den Generationen:

Все мы были такие – в пятнадцать лет. [...] Но молодые удивляются и задают в свое время незадаанный вопрос. На этом участке граница между поколениями отчетливее, чем где бы то ни было. Это не их душевный опыт. Они не пережили ожидание, мечту о революции, то чувство распахнувшейся, взявшей вдруг разбег жизни, с которой я пятнадцати лет, в марте семнадцатого года ходила (с красным бантом) по улицам Одессы, запруженным мчащимися и ликующими. (Ginzburg 1986, 133)

Das Generationenerlebnis der Revolution ist auch die Grenze, die sich mitten durch meine Dreiergenealogie Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenstein zieht –

⁸ Das formalistische Entwicklungsmodell, das von einer kontinuierlichen Abfolge von Verfremdung und Automatisierung ausgeht, erfasst genau diese antithetische Struktur einer Generation.

⁹ Sigrid Weigel bezieht sich hier auf den Band *Conflicts et partages*, Paris 1992.

¹⁰ „Объяснить неиспытанным нельзя, потому что вообще нельзя объяснить эмоцию“ (Ginzburg 1986, 133). – Für den Hinweis auf Ginzburgs Text danke ich Franziska von Thun, Berlin.

Stanislavskij ist derjenige, der nach der Revolution zwar geduldet wird, den die Revolution aber kaum berührt hat, er wird damit automatisch zum Vertreter einer vergangenen Generation. Mejerchol'd dagegen reagiert, ebenso wie Ėjzenštein, aktiv auf die Revolutionsereignisse. Durch das gemeinsame Erleben der Revolution scheinen Mejerchol'd und Ėjzenštein ein Generationengefühl zu teilen; um sich von Mejerchol'd abzuwenden, muss Ėjzenštein deshalb einen radikalen Bruch vollziehen. Das tut er, indem er das Theater verlässt und sich dem Film zuwendet.

Ich komme zum vierten Punkt: Generationenmodelle weisen häufig eine duale Struktur auf, die die Struktur der Familie spiegelt: alt – jung, Väter – Söhne. Weigel beschreibt, dass die duale Struktur im 19. Jahrhundert zentral wurde, als die Familie eine zentrale Rolle im öffentlichen und literarischen Diskurs einzunehmen begann (Weigel 2002, 185), und dass der Mikrokosmos Familie analog zum Makrokosmos Staat/Gesellschaft/Gemeinschaft funktioniert. Diese Engführung zwischen Gesellschaft und Familie, zwischen Öffentlichkeit und Privatheit gilt in besonderem Maße auch für Russland, wo der Zar sich als *otec otečestva* inszenierte und die familiäre Bindung des Volkes an den Zaren ein wichtiges Instrument staatlicher Kontrolle war. Das führte dazu, dass der politische Aufstand der Untertanen gegen den Zaren mit einem besonderen Tabu belegt ist, denn das politische Attentat kommt dem Vatermord gleich. Deshalb gibt es in Russland eine Geschichte der nicht-durchgeführten Attentate – paradigmatisch hierfür steht der Dekabristenaufstand von 1825, bei dem die Aufständischen den Aufstand nicht vollbringen konnten, weil sie wie gelähmt waren.¹¹ Der Aufstand der Söhne gegen die Väter gelang nicht, weil die symbolische Ordnung, die Familienmoral, den Vatermord nicht zulässt. Es ist kein Zufall, dass Fedorovs Utopie des Vaterkults in dem Moment aufkam, als die Rebellion gegen den Vater tatsächlich stattfand, als die Generation der 1870er, 80er und 90er Jahre nicht nur imaginäre Attentate bzw. Attentatversuche vollbrachte. Mejerchol'd und Ėjzenštein hadern ihr Leben lang mit der Trennung vom künstlerischen ‚Vater‘, sind genauso schuldbeladen wie die Dekabristen 1825.

Ein frühes literaturwissenschaftliches Modell für eine Künstlergenealogie findet sich in Friedrich Schlegels *Geschichte der alten und neuen Literatur* von 1812; in seiner 16. Vorlesung entwickelt er das, was Weigel als „ursprungsmythologisches Narrativ“ (Weigel 2002, 176) bezeichnet: Schlegel sieht eine Höherentwicklung von den „erstef[n] Stifter[n] der deutschen Literatur, [der] gereinigten Sprache und Dichtkunst“ hin zu einer zweiten Generation „deutscher Dichter und Schriftsteller [...], [die] sich mit größerer Kühnheit emporschwingen

¹¹ S. dazu die Memoiren der Dekabristen (Nemzer 1988). – Der polnische Romantiker Juliusz Slowacki vertextet diese Angst vor dem Vatermord in seinem Drama *Kordian* von 1834, in dem der Protagonist Kordian vor dem Vertreter der russischen Allmacht steht und in dem Moment, in dem er mit dem Dolch zustechen soll, versagt – er kann den Vatermord nicht vollbringen.

und [sich] mit größerer Leichtigkeit bewegen [...]“ (Schlegel 1988, 216). Insgesamt geht Schlegel von einer kontinuierlichen Steigerung der Literatur aus, wobei genialisere Phasen (so die von Schlegel behandelte zweite Generation) und weniger genialische Phasen (eine darauf folgende dritte Generation) einander ablösen. Schlegel schließt seine Vorlesung mit dem Aufruf: „Vergessen wir aber [...] nicht, daß wir noch weiter fortschreiten müssen, wenn wir nicht ganz wieder zurück sinken wollen“ (234).

Ein systematisches Modell für die Entwicklung von Literatur haben in den 1910er und 20er Jahren vor allem die russischen Formalisten aufgestellt: Viktor Šklovskij 1916 in *Iskusstvo kak priem*, Jurij Tynjanov 1921 in *Dostoevskij i Gol'.* *O teorii parodii* und 1927 in *O literaturnoj évoljucii*. Die Wissenschaftlichkeit eines Evolutionsmodells will Bewertungen über „zu spät Geborene“ (Bloom) entkräften und einen Begriff wie das „Epigonentum“ wirkungslos machen (Tynjanov 1969, 434f.). Evolution, so schreibt Tynjanov, erweist sich als „Ablösung des Systems“:

Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковый характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*. (Tynjanov 1969, 458)

In der Frühphase der Theoriebildung geht der Formalismus von einem Zweiphasenmodell aus, in dem Phasen der Abnutzung bzw. „Automatisierung“ und Phasen der Erneuerung des literarischen Systems, der „Verfremdung“, einander ablösen. Dabei rückt die Ausnahme, die Störung, ins Zentrum; der späte Formalismus, so Aage Hansen-Löve, geht „von der Dynamik der Ungleichgewichte, der Störungen und der Abweichungen aus und betrachtet den ‚Normalfall‘ immer schon als Ausnahme“ (Hansen-Löve 1978, 474). Das System reproduziert sich mithilfe von Störungen immer wieder selbst. Für die Idee der Generation würde daraus folgen, dass Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenštein die Störfaktoren, die in der Kunst schon angelegt sind, auf jeweils neue Weise aktivieren.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom greift den formalistischen Evolutionsgedanken auf und überträgt ihn auf ein psychoanalytisch ausgerichtetes Modell: Für ihn bedeutet die Ablösung der Schulen einen ständigen Kampf des „zu spät geborenen“ Dichters gegen seine starken Vorläufer. Die Tradition ist in Blooms agonalem Entwicklungsmuster das bedrohliche Erste, der „Vater“ und „Gott“, dem der jüngere Dichter ausgesetzt ist. In einander abwechselnden Phasen der Imitation und der Ablehnung des Vorläufers findet ein *mis-reading*, eine Fehllektüre, der Vorläufertexte und deren *re-writing* als revisionärer Akt statt (Bloom 1989, 105f.). Bloom argumentiert, psychoanalytisch auf das Freudsche Familienmodell rekurrierend, mithilfe einer ödipalen Familienemantik, wenn er über Väter und Söhne spricht. Allerdings geht als Objekt

des Begehrens die Mutter verloren und wird durch die Poesie bzw. die Kunst ersetzt – Iocaste taucht in Blooms ödipalem Dreieck als Gedicht wieder auf.

Was nun lässt sich aus diesen Theorien und Modellen über Vorläufer und verspätete Dichter, über die Ablösung automatisierter Strukturen und genialische Generationen, über Genese und Genealogie für mein Dreiergespann nutzen? Zunächst einmal haben wir in diesem Fall eine Dreierbeziehung vorliegen, keine duale Struktur, so dass sich die Wiederkehr des ‚Großvaters‘ im ‚Enkel‘ zumindest ansatzweise beobachten lässt – so nennt Ėjzenštejn sein nicht verwirklichtes autobiographisches Projekt *My Art in Life*, umgekehrt analog zu Stanislavskijs *Moja žizn' v iskusstve* (1925/28) bzw. *My Life in Art, Mein Leben in der Kunst*. Zudem nimmt Ėjzenštejn in seinem Ablösungsprozess von Mejerchol'd im Streit zwischen ‚Vater‘ Mejerchol'd und ‚Großvater‘ Stanislavskij meist die Seite des Großvaters ein.¹²

Habe ich oben – mit Weigel – gesagt, das Konzept der Generation entspricht dem Bedürfnis, Zusammenhänge zu stiften, so ist der Bruch, die Störung, unbedingter Bestandteil der Genealogie, da es ohne den Bruch keine Weiterentwicklung gäbe. Jeder der drei Regisseure, die ich vorstelle, ist nicht nur Sohn, sondern selbst auch Vater einer neuen Generation von Regisseuren. Ėjzenštejn wiederholt zum Teil die Geschichte seiner Väter, denn auch er hat einen ‚Sohn‘, der sich schließlich von ihm abwendet – seinen Regieassistenten Grigorij Aleksandrov, der sich als Regisseur von Sowjetkomödien in der Stalinzeit einen Namen macht.¹³ Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenštejn sind einerseits – als innovative Regisseure – Vertreter einer genealogischen Linie, eines Zusammenhangs, andererseits sind sie Genealogien-Begründer, neben denen die anderen Regisseure – Vachtangov oder Kommissarževskij im Theater, Kulešov und Dziga Vertov im Kino – zweitrangig erscheinen. 1929 hat Alfred H. Barr, Leiter des Museum of Modern Art in New York, die gesamte Moderne auf die Künstler-Quadrige Cézanne, Gauguin, Seurat und van Gogh zurückgeführt.¹⁴ Ein ganz ähnliches genealogisches Modell ließe sich mit der Trinität Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenštejn für die Regisseure des nicht nur russischen Theaters und Kinos erstellen, und man hätte Pfeile, die bis in die Gegenwart laufen würden, bis hin zu dem von Lee Strasberg gegründeten *Actor's Studio* in New York, das bis heute mit Modifikationen von Stanislavskijs *System* arbeitet.

¹² Der Bruch, so Eisenstein, sei „ohne böse Absicht“ („без всякого злого умысла“) geschehen, „а принадлежало лишь творческой независимости духа „прегордого сына““ (Ėjzenštejn 1997, 83).

¹³ Gemeinsam mit seiner Frau Ljubov' Orlova, dem Filmstar der 1930er und 40er Jahre, bildet er die „royal family“ of Soviet cinema“, so der Eisenstein-Experte Ian Christie (Christie 1993, 155).

¹⁴ 1936 hat er ein Diagramm entwickelt, wie diese Binnendifferenzierung der Avantgarde, ausgehend von diesen vier Künstlern, aussieht. Das Diagramm ist abgebildet bei Schmidt-Burkhardt (2005, 67).

2. Stanislavskij – Mejerchol'd – Ėjzenstein: Gründungstexte

Begründer der genealogischen Linie ist Konstantin Stanislavskij. Stanislavskij führte in den 1890er Jahren eine grundlegende Reform des russischen Theaterwesens durch, was unter anderem den Abbau des Starsystems und die Einrichtung einer didaktisch-pädagogischen Ausbildung der Schauspieler umfasste und so zur Professionalisierung des Theaters führte. Zentrale Stichworte für Stanislavskijs Theaterreform sind – unter anderen – Illusionismus und produktive Einfühlung; beide Konzepte entwickelte er anhand der Dramen Anton Čechovs. Ein programmatischer Text zum Illusionismus sind die *Zametki ob uslovnosti, pravde i krasote*; dabei handelt es sich um ein unvollendetes Manuskript aus der Zeit nach 1900. In diesem Text verteidigt Stanislavskij eine „reale“ Wahrheit gegen eine „künstlerische“ Wahrheit und kommt zu dem radikalen Schluss: „Условностей нет“ (Stanislavskij 1958, 195). Während Stanislavskij die meisten seiner Schriften dem Schauspieler und seiner Einfühlung in die Rolle widmet, geht es ihm hier auch um den Rezeptionsakt: „Публика должна верить артисту и считать его создания живыми лицами“ (Stanislavskij 1958, 198), und er geht sogar so weit, einen ‚naiven‘ Schauspieler, dem die nötige Kraft fehlt, einem ausdrucksstarken, aber ‚unnatürlichen‘ Schauspieler vorzuziehen, „искренность“ und „простота“ eines Schauspielers sind wichtiger als die „Stärke des Eindrucks“ („сила впечатления“), die er macht¹⁵ – bei Ėjzenstein wird es dann gerade auf die Stärke des Eindrucks ankommen, die ein filmisches Bild hervorruft. Der zweite zentrale Begriff ist der Begriff *pereživanie*, der im Deutschen mit „produktiver Einfühlung“,¹⁶ aber auch mit „Einlebung“¹⁷ übersetzt wird. Stanislavskij entwickelt sein *System* in verschiedenen Schriften, die vor allem in den 20er und 30er Jahren ausgearbeitet und publiziert werden, so in *Rabota aktera nad rol'ju* und *Rabota aktera nad soboj*. Obwohl Stanislavskij sein *System* in den späteren Jahren leicht verändert – so ging er zunächst von einer Bewegung der Erregung und Einfühlung von Innen nach Außen aus, später sah er die Bewegung umgekehrt von Außen nach Innen gehen –,¹⁸ steht das Gefühl bei ihm konstant im Zentrum. In seinem 1916-1920 am Beispiel von Aleksandr Griboedovs Komödie *Gore ot uma* entwickelten Arbeitsbuch *Rabota aktera nad rol'ju* unterteilt Stanislavskij die Arbeit an der Rolle in drei „Perioden“: in die „Periode des Kennenlernens“ (период познания), die „Periode des Erlebens“

¹⁵ „Искренность и простота – дорогие свойства таланта. Ради них прощаются многие недостатки [...] Поэтому и в такие минуты эти таланты умеют заменить силу впечатления верой в их искренность“ (Stanislavskij 1958, 197).

¹⁶ So zum Beispiel bei Brauneck (1986, 384ff.).

¹⁷ So zum Beispiel bei Herta Schmid (1992, 67ff.).

¹⁸ In *Rabota aktera nad rol'ju* heißt es: „Сценическое действие – движение от души к телу, от центра к периферии, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению“ (Stanislavskij 1957, 114). Zur Veränderung des Schwerpunkts – von „von innen nach außen“ zu „von außen nach innen“ s. Schmid (1992, 70), Hoffmeier (1996, 354f., Anm. 63).

(период переживания) und die „Periode des Verkörperns“ (период воплощения), und als anschaulicher Vergleich für die Begegnung zwischen Schauspieler und Rolle dient ihm das Liebespaar:

Если первый период – познания – уподобляется встрече и знакомству будущих влюбленных, а второй период – слиянию и зачатию, то третий период – воплощения – можно сравнить с рождением и ростом молодого сознания. (Stanislavskij 1957, 161)

Stanislavskij führt hier den Schauspieler und die von ihm getrennte Rolle von einer schizoiden Spaltung hin zu einer Figur der Ganzheit.¹⁹

Im Zentrum stand bei Stanislavskij also der Schauspieler, und Mejerchol'd setzt sich mit seinem Lehrer auf dessen eigenem Feld auseinander – auch er entwickelt ein Programm der Schauspielerausbildung, das allerdings dem Stanislavskijs diametral entgegengesetzt ist. Während Stanislavskij als Neuerer, wie Herta Schmid schreibt, die „Schwelle zur Avantgarde“ nicht überschritt, entsprach Mejerchol'ds Theaterästhetik dem Programm der Avantgarde (Schmid 1992, 71).

Vsevolod Mejerchol'd ist 1898 als Schauspieler zu dem von Stanislavskij und seinem Kollegen Vladimir Nemirovič-Dančenko neu gegründeten Künstlertheater (MCHaT) gekommen, wo er bis 1902 als Schauspieler arbeitete; im selben Jahr gründete er eine eigene Theatertruppe. 1905 holte Stanislavskij ihn zurück nach Moskau und gab ihm den Auftrag, eine Studiobühne einzurichten, wo er Regie führen sollte; das Projekt scheiterte aus finanziellen Gründen (Brauneck 1986, 314). Um 1906 kam es dann zu einem endgültigen Bruch mit seinem Lehrer Stanislavskij. Wie bei Stanislavskij, so stand auch bei Mejerchol'd der Schauspieler im Zentrum seiner Theorie, doch die Theorien selbst hätten gegensätzlicher nicht sein können: gegen Stanislavskijs naturalistisches Theater, das Natürlichkeit und Einfühlung propagierte, stellt Mejerchol'd sein bedingtes, künstliches, theatralisches Theater.

Stanislavskij und Mejerchol'd sind ein ideales Beispielpaar, um das formalistische Evolutionsmodell der Kunst zu demonstrieren – Stanislavskij ist der Neuerer des Theaters, gegen den sich dann, als die Neuerung bereits zur Gewohnheit geworden ist, ein nächster Neuerer stellt und die gewohnten Verfahren verfremdet – Körper statt Psychologie, akrobatische Bewegung statt Einfühlung,

¹⁹ Dabei ist diese ganze Figur nicht einfach ein Mensch, sondern, wie Jampol'skij schreibt, „Человек с большой буквы“ (Jampol'skij 2000, 28), ein Mensch, der über eine metaphysische Dimension verfügt („внутреннее как всеобщее“, ebd., das Innere als Allgemeines). Allerdings wurde gerade dieses „Allgemeine“, so Jampol'skij, in der Stanislavskij-Rezeption zu Beginn der 20er Jahre ignoriert; Stanislavskij wurde, im Gegenteil, eine Konzentration auf das Individuum unter Ignorieren des Allgemeinen vorgeworfen; Boris Al'pers zum Beispiel spricht von der „pathologischen Autonomisierung des Individuums“ bei Stanislavskij (Jampol'skij 2000, 29; Jampol'skij führt dort auch eine Stelle aus Al'pers Buch *Teatr social'noj maski* von 1931 an).

das Bedingte, Theatralische tritt an die Stelle des Natürlichen. Wählte Stanislavskij den Psychologen Theodule Ribot und dessen Konzept des „affektiven Gedächtnisses“ als Ausgangspunkt für seine Theorie der Einfühlung,²⁰ las Mejerchol'd Schriften zum Theater, zum Beispiel Georg Fuchs (Leach 2003, 67). Ein zentrales vorrevolutionäres Manifest Mejerchol'ds ist der Text *Balagan* von 1912. In *Balagan* fordert Mejerchol'd die Rückkehr zu einem theatralischen Theater:

Человек не захотел создать на сцене искусство человека. Современный актер не хочет понять, что комедиант-мим призван вести зрителя в страну вымысла, забавляя его на этом пути с помощью своих технических приемов. (Mejerchol'd 1968, I, 217)

Der Aufsatz enthält eine Reihe von negativ markierten Verweisen auf Stanislavskijs naturalistisches Theater (das Leben kopieren, 216; die Wirklichkeit wiederholen, wie sie ist, 215), gegen die Mejerchol'd sein theatralisches Theater stellt. Das gegenwärtige Theater, so Mejerchol'd, ist Literatur, auf die Bühne gestellter Text, das Theater aber, so seine Forderung, soll zum Theater zurückkehren. Mejerchol'd verbannt seinen früheren Lehrer in den Bereich des „literarischen Theaters“, während er selbst das „theatralische Theater“ wieder zum Leben erweckt.

Mejerchol'ds theatralisches, anti-naturalistisches – anti-Stanislavskij'sches – Theater, das mit dem Puppentheater als der theatralischen Form per se begann, geht in den 20er Jahren in das Konzept der Biomechanik ein. In dem Aufsatz *Balagan* setzt er die Maske gegen den psychologischen Schauspieler-Menschen; weiter rücken die Bewegungen des Schauspielers in den Mittelpunkt – sein Körper, seine Akrobatik unterstützen die Theatralität der Maske; der Körper des Schauspielers überträgt seine Wirkung auf das Gesicht durch die Kontiguität, die Nachbarschaft von Körper und Gesicht. Durch die Kunst der Geste und der Bewegungen wird der Schauspieler zum Schöpfer des eigenen Gesichts; Michail Jampol'skij spricht in diesem Zusammenhang von Mejercholds „лицо-маска“.²¹ Mejerchol'd nimmt in *Balagan* bereits einige Punkte vorweg, die in den 20er Jahren sowohl in der Theaterpraxis (in seiner eigenen Biomechanik) als auch im Kino virulent werden: die Beherrschbarkeit des Körpers und die Leere

²⁰ Stanislavskij wandelte Ribots Begriff des „affektiven Gedächtnisses“ in den des „emotionalen Gedächtnisses“ (*emocional'naja pamjat'*) um (s. Stanislavskij 1954, Kap. IX).

²¹ Zum „Masken-Gesicht“ und zum „Maschinen-Gesicht“ s. Jampol'skij 1996, Kap. 7 („Lico-maski i lico-masina“, 253-276), wo die Maske und die Maschine als zwei Varianten des Gesichts bei Kulešov interpretiert und in ihren kulturellen Kontext eingebunden werden. Jampol'skij konzentriert sich dabei auf den Aspekt des Sehens (eine Art Erblindung im Falle des Maschinen-Gesichts, das aufgrund innerer, mechanischer Gesetze funktioniert, 259, und reflektierende Augen im Falle des Masken-Gesichts, wodurch das Gesicht in eine Art Ding verwandelt wird, 262f.). – Mejerchol'd betont – entsprechend seinem Groteske-Konzept – den Kontrast zwischen Gesicht und Körper.

des Gesichts. In den 20er Jahren löst sein biomechanisches Theater das Maskentheater bzw. das „bedingte“ Theater aus der vorrevolutionären Epoche ab, und während die Maske wegfällt, werden „Geste und Bewegung“, die er in *Balagan* als die Mittel nennt, die den Zuschauer in ein „Märchenreich“ versetzen,²² zum Kern der Arbeit des Schauspielers. Der Schauspieler wird in Mejerchol'ds Entwurf zum Paradigma des neuen, postrevolutionären Menschen, und 1922 kommt er in seinem Aufsatz *Akter buduščego i biomechanika* zu der Formel

$N = A1 + A2$, где N – актер, A1 – конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, A2 – тела актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (A первого). (Mejerchol'd 1968, II, 488)

Während also der Schauspieler in Stanislavskijs *System* die Aufgabe hat, die Grenze zwischen Innen und Außen zu überwinden, d.h. das Innere nach außen zu kehren, spielt für Mejerchol'd die Außenwelt kaum eine Rolle; für ihn verläuft die Grenze direkt durch den Körper des Schauspielers, der Organisator und das, was organisiert werden soll, Künstler und Material zugleich ist. Der Schauspieler wird bei Mejerchol'd zu einer Maschine; in dieser biomechanischen Maschine, bei der der Körper das Material ist und nach den Prinzipien des Taylorismus²³ funktioniert, denkt Mejerchol'd das konsequent weiter, was er schon 1912 in *Balagan* formuliert: Der Schauspieler soll sich so weit wie möglich vom Menschen, von jeder Form nicht-theatralischer „Wahrheit“, entfernen.²⁴ Die

²² „Но одна ли только маска – главная пружина очаровательных интриг театра? Нет. Это актер искусством своего жеста и движения заставляет зрителя перенестись в сказочное царство, где летает синяя птица, где разговаривают звери, где бездельник и каналья Арлекин, ведя свое начало от подземных сил, перерождается в простака, совершающего поразительные штуки“ (Mejerchol'd 1968, II, 219).

²³ Genauer über das Prinzip des Taylorismus im Theater s. Hielscher (1977) und Bochow (1997, 63-67); Taylorismus im Theater begreift Theater als rationalisierte Produktion. Mejerchol'd schreibt darüber in *Akter buduščego i biomechanika* von 1922: „Тейлоризация театра даст возможность в один час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в четыре часа“ (Mejerchol'd 1968, II, 488; auch zit. bei Bochow 1997, 65 – Bochow geht auf die Quellen der Taylorisierung im russischen ideologischen und dann künstlerischen Diskurs ein).

²⁴ Hier evoziert Mejerchol'd Coquelins Definition vom Schauspieler als Doppelwesen, wo der Schauspieler „Herr seiner selbst ist“, „Spieler und Instrument“ (Coquelin 1991, 217). Auf die Verbindung von Mejerchol'd und Coquelin verweist Jörg Bochow (1997, 62). Bochow bietet eine detaillierte Darstellung von Mejerchol'ds Biomechanik einschließlich der wichtigsten Dokumente dazu. Doch diese hierarchische Beziehung zwischen Herr und Knecht, die Coquelin ins Innere des Schauspielers verlagert, nimmt bei Mejerchol'd eine neue Nuance an, denn der eigentliche Herr ist nicht der Schauspieler, sondern seine Physiognomie, die er in Gang setzt. In Eisensteins Vortrag über die Biomechanik – genauer dazu s. unten – von 1935 heißt es: „И биомеханика, по существу, ценна только одним основным принципом, который лежит в основе выразительного движения: выразительное движение – то движение, которое протекает согласно органическим закономерностям движения. Наиболее выражающим, наиболее вовлекающим движением будет то, которое протекает

Aufgabe des biomechanischen Schauspielers liegt darin, einen physiologischen Prozess zu initiieren.²⁵

Sergej Ėjzenštejn, der eigentlich Ingenieurwesen studiert, besucht 1917 Mejerchol'ds Inszenierung von Lermontovs Drama *Maskarad*, und der Effekt „erschüttert“ ihn; in seinen Memoiren schreibt er in dem Kapitel „Kak ja stal režisšerom“:

Два непосредственных впечатления, как два удара грома, решили мою судьбу [...] Первым был спектакль «Турандот» [...] Вторым ударом, сокрушительным и окончательным, уже определившим невысказанное мое намерение бросить инженерию и «отдаться» искусству – был «Маскарад» в бывшем Александринском театре. (Ėjzenštejn 1964, 97)

Ėjzenštejn wurde 1921 Schüler in Mejerchol'ds Theaterklasse, wo dieser seine Ideen zur Biomechanik erprobte und schließlich 1922 in der ersten biomechanischen Aufführung umsetzte, *Le cocu magnifique* (auf Russisch: *Velikodušnyj rogonosec*) von dem Belgier Fernand Crommelynck. Ėjzenštejn fand, so Oksana Bulgakowa, in Mejerchol'd einen Vaterersatz, „den geliebten Tyrannen“ (Bulgakowa 1997, 39), und bandelte mit dessen Tochter Irina an, so dass er, wie Bulgakowa schreibt, „im Hause Meyerhold als ein ‚fast-Schwiegersohn‘ empfangen“ wurde (40).

Liest man Ėjzenštejns Aufzeichnungen aus den Jahren 1921 bis 1924, d.h. aus der Zeit, als er Mejerchol'ds Schüler war, so fällt die völlige Hingabe an die Ideen des „Meisters“ auf. Die meisten Aufzeichnungen sind Exzerpte aus Mejerchol'ds Buch *O teatre* von 1913 und Mitschriften seiner Vorlesungen. 1922 erscheint sein erstes Interview (*Iz besedy s laborantami Vs. Mejerchol'da*); darin propagiert Ėjzenštejn Mejerchol'ds Vorstellung vom biomechanischen Maschinen-Menschen:

В эпоху механизации тело актера-биомеханиста работает подобно машине. Всякое движение отдельных групп мускулов должно восприниматься зрителем как моторный рефлекс работы всего тела-аппарата. Создание биомеханики явится созданием человека, приспособленного в своих двигательных выявлениях к условиям нового механического быта. В театре – выразителе социальной атмосферы данной

согласно естественным и органическим закономерностям движения“ (Ėjzenštejn 2000, 714).

²⁵ In den 30er Jahren wird sich Mejerchol'd dann – im Zuge einer allgemeinen Hinwendung zu konservativen Werten und künstlerischen Formen, die die Stalinistische Kultur vollzieht – auch der Psychologie zuwenden. S. dazu Schahadat 2002 (<http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Schahadt.htm>). In diesem Aufsatz zeige ich anhand der verschiedenen Mejerchol'd-Inszenierungen von Lermontovs *Maskarad* (1917, 1933, 1938) den Übergang vom Körper-Experiment zur Psychologie.

эпохи – необходимы актеры, воспитанные на новой системе. (ЕОМ 2005, 126)

Ėjzenstein wird, wie auch Mejerchol'd, später ein leidenschaftlicher Lehrer sein, wobei er seine Konzentration nicht auf den Körper des Schauspielers richten wird – wie Mejerchol'd –, sondern er wird sich mit den Theorien der Kinokunst befassen. Und Ėjzenstein wird, in Abgrenzung zu seinem Lehrer, zwei radikale Richtungsänderungen vornehmen – einen Wechsel des Mediums und einen Wechsel vom Schauspieler hin zum Zuschauer.²⁶ Denn es ist die Wirkung, die das Medium Film auf den Zuschauer ausübt, das Pathos, die Ekstase, die im Mittelpunkt seiner theoretischen Schriften stehen, weniger der Schauspieler.

Diese Zeit der Verehrung entspricht jener, die Bloom als Phase der Imitation des großen Vorläufers bezeichnet hat. Bloom schreibt dazu: „Necessarily [the poetic development] starts as a covenant of love, though ambivalences enter soon enough.“ (Bloom 1975, 53). Die *Primal Scene of Instruction* (54) impliziert die Wahl des Vorläufers und die Liebe zu ihm („Election-Love“, ebd.), „absolute Assimilation“ (ebd.).

Als nächstes dann: die Phase der Abwehr.²⁷ Ab 1926/27 häufen sich in Ėjzensteins Tagebuch negative Aussagen über Mejerchol'd, aus dem Meister wird „Mejer“ oder „stariĭ“, der Alte, und Ėjzensteins Charakteristik seines ehemaligen Lehrers fällt in seinem Tagebuch oft nicht sehr schmeichelhaft aus:

²⁶ In einer Tagebuchnotiz, die wahrscheinlich aus dem Jahr 1927 stammt, reflektiert Eisenstein diesen Wechsel vom Schauspieler hin zum Zuschauer im Rückblick auf das Stück *Mexikanec*, für das er 1920 im Theater des Proletkult das Bühnenbild erstellte: Smyšljaev und Boris Arvatov dramatisierten damals Jack Londons Erzählung *The Mexican*; Eisenstein hatte für die Inszenierung die Idee, einen Boxkampf, der eigentlich hinter der Bühne stattfinden sollte und für den die Schauspieler Zuschauerreaktionen spielen sollten, auf die Bühne zu bringen – „mit realen Schlägen auf schwitzende Körper, mit einem echten Knock out“ (Bulgakowa 1997, 34). In sein Tagebuch schreibt Eisenstein 1927: „Одним из родоначальников аттракциона (помнить!) – бокс в ‚Мексиканце‘. Сразу был взят поворот на новое понимание, когда я настоял на замене (декабрь 1920) изображения рефлексов [...] реакцией ‚актерской‘ толпы на бокс за кулисами – реальными рефлексами ‚зрительской‘ толпы на бокс, происходящий на площадке в центре зрительного зала“ (ЕОМ 2005, 172). Eisenstein geht es in dieser Passage darum, den Ursprung seiner Montage der Attraktionen aufzuspüren; zugleich aber ist hier die Verlagerung der Konzentration von den Schauspielern hin zu den Zuschauern – konkret: zur Reaktion der Zuschauer – angedeutet.

²⁷ Oksana Bulgakowa schreibt dazu: „Ende November 1922, kurz nach der Premiere von ‚Tarlkins Tod‘, verließ er [Eisenstein] die Schule. Er ging, ohne die Wende in Mejerchol'ds Beziehung zu ihm zu begreifen. Erst später, als Stefan Zweig 1928 ihm von den Eifersuchts- und Austreibungsdramen im Freud-Kreis erzählte, glaubte er, darin das psychologische Muster des Verhaltens seines Lehrers zu erkennen, der in der Beziehung zu den Schülern wiederum das Schema des eigenen Bruches mit seinem Lehrer Stanislavski reproduzierte“ (Bulgakowa 1997, 43).

Мания преследования. Психоз на теме обворовывания. Болезнь, характерная для старых воров. Мейер всю жизнь жил на чужой счет. (ЕоМ 2005, 167; wahrscheinlich 1927)

Nicht Liebe, sondern Konkurrenz, hypostasiert im Thema des Diebstahls, bestimmt jetzt die Beziehung; Mejerchol'd wird hier als egozentrischer Psychopath gezeichnet, dem jede Originalität abgeht.

Ėjzenstein nimmt den Kampf gegen den starken Vorläufer nicht auf dessen eigenem Terrain auf, sondern er wechselt das Medium, indem er zum Film geht. In verschiedenen Texten setzt Ėjzenstein sich mit der Beziehung zwischen Theater und Film auseinander, und dieses antagonistische Paar Kino und Theater ist nur ein Paradigma für die Beziehung zwischen Mejerchol'd (Theater) und Ėjzenstein (Film). In seinem Aufsatz *Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo* von 1926 behandelt Ėjzenstein das Thema Kino vs. Theater ausführlich; in einer ersten, nicht publizierten Variante von 1925 bereitet er das Thema vor. Das Manuskript baut auf dem Gegensatz Schauspieler – Ingenieur auf:

Мейер – актер, отсюда и исследования актерского плана действия. [...] Я – инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия, биомеханика у М<ейерхольда> как действие, у меня под углом зрения воздействий монтаж [...] (ЕоМ 2005, 161)

Wenn Ėjzenstein sich selbst als „Ingenieur“ bezeichnet, so passt er sich damit an das von der Stalinistischen Kultur vorgegebene Künstler-Paradigma vom Schriftsteller als „Ingenieur der menschlichen Seele“ an und schiebt den von der Inspiration geleiteten Mejerchol'd in den Bereich des Unzeitgemäßen, Veralteten ab. Allerdings ruft er damit auch ein anderes Künstler-Paar auf, wie Leonid Kozlov²⁸ gezeigt hat: Mozart und Salieri, den genialen Mozart und den fleißigen Salieri. Dabei ist diese Genealogie, so Kozlov, eine verschobene; während in Puškins Drama *Mocart i Salieri*, wo dieses antagonistische Künstler-Paar vorgebildet ist, das Genie Mozart gut ist und der Handwerker Salieri böse, sind die moralischen Zuschreibungen hier über Kreuz verlagert: Mejerchol'd ist das böse Genie, Ėjzenstein der gute Handwerker, in Mejerchol'd sieht Ėjzenstein Genialität und Boshaftigkeit vereint (ЕоМ 2005, 293).

In den *Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo* glorifiziert Ėjzenstein das Kino und lehnt das Theater als überholt ab; hier proklamiert er die Kinematographie als die höchste Stufe der Kunst.²⁹ Diese Glorifizierung des Kinos und die Liqui-

²⁸ Vgl. Kozlov (1987).

²⁹ Eisenstein nimmt hier an einer Diskussion über die Beziehung zwischen Kino und Theater teil, die ab 1913 geführt wurde, als Majakovskij in *Teatr, kinematograf, futurizm* die Frage stellte, ob das Theater in einer Gegenwart der Moderne überleben kann (Majakovskij 1954). Zu einem wichtigen Thema im Mediendiskurs wurden Fragen nach der „Kinofizierung des Theaters“ und nach der Beziehung zwischen Theater und Kino Mitte der 20er Jahre. Dabei

dierung des Theaters sind eine Art Vatermord, ein Angriff auf den übermächtigen Meister Mejerchol'd – es geht Ėjzenstein nicht nur um die Gattung, sondern auch darum, mit der Rolle des zu-spät-Geborenen, des Epigonalen, zurechtzukommen.

Für Ėjzenstein – wie auch für Ėjchenbaum in seinen Aufsätzen zum Film (2005, 2005a, 2005b) – bildet die Kinematographie die höchste Stufe der Kunst, während das Kino eigentlich überflüssig ist, doch haben beide Autoren unterschiedliche Gründe für ihre apodiktische Verdammung des Theaters – für Ėjchenbaum steht das „neue Sehen“³⁰ im Vordergrund, die Möglichkeit, die Distanz zwischen Zuschauer und Abbildung bzw. Schauspieler maximal zu reduzieren, während für Ėjzenstein die Wirkung und deren schockartige Montage der Grund für seine Hochschätzung des Kinos ist. Indem Ėjzenstein sich in seinen Schriften zum Verhältnis von Theater und Kino ausschließlich auf Mejerchol'ds – und auf seine eigenen, als Schüler Mejerchol'ds – Inszenierungen bezieht, fabriziert er ein merkwürdiges Paradox – nicht er ist der zu-spät-Geborene, sondern sein Meister und Lehrer ist derjenige, der ihn niemals einholen kann, denn egal, wie sehr Mejerchol'd sein Theater kinofiziert, so wird es ihm doch nie gelingen, das Kino – und damit Ėjzenstein – einzuholen. Das Thema zwischen erstem und spätem Künstler, zwischen dem Meister und seinem Epigonen wird in diesem rückwärts gewandten Modell Ėjzensteins, der das Kino als Ziel entwirft, gänzlich entkräftet. Das Kino als ein „Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ setzt nicht auf „Schöpfertum und Genialität, Ewig-

lassen sich prinzipiell zwei Positionen beobachten: die erste sieht das Kino als positive Ergänzung zum Theater und verkündet, wie Adrian Piotrovskij oder A. Fevral'skij, die Losung von der „Kinofizierung des Theaters“; die andere sieht, wie Boris Ėjchenbaum oder aber auch Eisenstein, das Aufkommen des Kinos als Todesstoß für das Theater. S. dazu Piotrovskij (2005), Ėjchenbaum (2005, 2005a, 2005b).

Eisenstein selbst hat seine Karriere am Theater mit einer „kinofizierten“ Aufführung begonnen; in seine erste Theater-Inszenierung, *Mudrec* von Aleksandr Ostrovskij im Februar 1923, baut er eine Filmszene ein: *Dnevnik Glumova*, sein erster Film, dauerte zehn Minuten (Bulgakowa 1997, 51f.). Bereits in dieser Inszenierung zeichnet sich die Konzentration auf die Wirkungsästhetik, auf Pathos und Ekstase, die das Medium hervorrufen sollen, ab; Oksana Bulgakowa schreibt über diese erste Inszenierung: „Eisenstein begriff das Theater als Methode des Überfalls auf die Psyche des Zuschauers“ (Bulgakowa 1997, 53). Aus der Inszenierung des *Gescheitesten* entwickelte Eisenstein dann auch sein Konzept von der „Montage der Attraktionen“, über die er ebenfalls 1923 einen Artikel schrieb. Nachdem Eisenstein sich gänzlich dem Film zugewendet hat, nimmt er eine ähnlich radikale Position ein wie Ėjchenbaum, die in seiner Zeit beim Proletkult so weit geht, für die Abschaffung des Theaters überhaupt zu plädieren: In einem Manifestentwurf, den er im November 1923 gemeinsam mit Arvatov entwickelt hat, behauptet Eisenstein, die Unvereinbarkeit des Theaters mit der neuen kommunistischen Gesellschaft liege nicht einfach in der Form des Theaters, sondern im Institut Theater überhaupt: „При обсуждении вопроса о формах пролетарского театра упускается из вида самое главное: несовместимость с идеологией нового коммунистического общества вовсе не форм существующих видов театра, а главным образом *всего театрального института как такового*“ (ЕоМ 2005, 144).

³⁰ Über das Neue Sehen der russischen Formalisten s. Lachmann (1970).

keitswert und Geheimnis“, wie es bei Walter Benjamin heißt (Benjamin 1963, 10), sondern auf die „Aggressivität der Wirkung“, die Ėjzenstein betont.³¹

3. Genea-poetologische Texte

Genea-poetologische Texte sind Texte, in denen es einerseits um die Kunst geht, andererseits aber auch um die Genealogie der Künstler, ihre Vorläufer und Erben. Diese Texte sind in unterschiedlichem Maße emotional aufgeladen; Widmungen, Liebes- oder Hasserkklärungen im Tagebuch sind sehr intim, Vorträge oder Aufsätze sind, zumindest auf den ersten Blick, weniger intim, weisen aber, wenn es um die Auseinandersetzung mit den Vorläufern oder Nachfolgern geht, dennoch oft einen hohen Grad an Emotionalität auf, auch wenn diese eher latent als manifest ist.

Alle drei Regisseure haben übereinander geschrieben, haben einander Bücher oder Fotos (als Fetische) gewidmet, und sie haben sich und den anderen in einer genealogischen Reihe verortet. Stanislavskij, der ja den Anfang bildet, ist in der Hinsicht am wenigsten explizit; er setzt sich nur am Rande mit dem Sohn Mejerchol'd auseinander, während Mejerchol'd als Mittelglied, als Vater und Sohn zugleich, sich in beide Richtungen hin absichern muss, als zu-spät-Geborener in der Beziehung zu Stanislavskij und als Ursprung in der Beziehung zu Ėjzenstein. Ėjzenstein wiederholt einerseits die Beziehung Mejerchol'ds zu Stanislavskij, andererseits greift er zum Teil auf Stanislavskij zurück.

Zunächst zu Stanislavskij: Es gibt eine Aussage, die Stanislavskij 1938 einem engen Mitarbeiter³² gegenüber zum Thema Mejerchol'd gemacht hat. Zu dem Zeitpunkt war Stanislavskij schon sehr krank; er starb wenige Monate später:

Берегите Мейерхольда – это единственный мой наследник в театре, не только в нашем, но и вообще. (Bachruščin 1967, 589)

Dieser Satz ist ein Testament und zugleich auch eine Gründungsurkunde – Stanislavskij begründet damit eine Tradition, deren Anfang er setzt und deren

³¹ Auch für Benjamin spielt, wie für Eisenstein, das Publikum eine große Rolle, da dieses sich für den Filmschauspieler – im Unterschied zum Theaterschauspieler – grundsätzlich verändert: „Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum. Das Bewusstsein davon verlässt den Film-darsteller nicht einen Augenblick. Der Film-darsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden“ (Benjamin 1963, 31). Allerdings ist die Perspektive Benjamins eine gänzlich andere als die Eisensteins – Eisenstein geht es um die Wirkung auf die Masse, Benjamin geht es um die Befremdung des Schauspielers angesichts der gesichtslosen, in der Apparatur verkörperten Masse, um den Verlust der Aura.

³² Jurij Bachruščin, dem Sohn des Begründers des Theatermuseums.

Erhaltung er an seinen Erben weitergibt. Zu dem Zeitpunkt hatten sich Stanislavskij und Mejerchol'd nach dem Bruch 1906 und der zunehmenden Entfremdung in den 10er und 20er Jahren wieder einander angenähert; Mejerchol'ds Theater war Mitte der 30er Jahre geschlossen worden, und Stanislavskij hat ihn 1938 als Regisseur an seinem Operntheater eingestellt (*Opernyj teatr Stanislavskogo*).³³ Ich möchte die wichtigsten Komponenten dieses Satzes – oder Testaments – kurz auseinander nehmen: „Берегите Мейерхольда“ – Mejerchol'd war zu dem Zeitpunkt bereits 64 Jahre alt, und dennoch war er für Stanislavskij wie ein Kind, das man beschützen muss (Stanislavskij hatte, dies nur am Rande, Recht mit seiner Sorge, da Mejerchol'd 1939 verhaftet und 1940 erschossen wurde, aber das konnte er zu dem Zeitpunkt nicht wissen). „Единственный мой наследник“ – mit dem Wort „мой“ setzt er sich selbst als Ursprung, der „einzig“ markiert die Auserkorenheit des „Erben“. Stanislavskij fühlte sich von den meisten seiner Schüler „verraten“;³⁴ Evgenij Vachtangov, der als einer seiner „bedeutendsten Schüler“ (Brauneck 1986, 388) gilt, war 1922 gestorben, und Mejerchol'd, der ‚verlorene Sohn‘, war am Ende seines Lebens zu ihm zurück gekehrt – als „einzigster Erbe“. Obwohl Stanislavskij und Mejerchol'd an unterschiedlichen Enden der Theaterskala angesiedelt waren – Stanislavskij am Pol des Gefühls, Mejerchol'd am Pol des Spiels, des Theatralischen –, versuchten beide, im Alter, die Differenzen zu minimieren. Die Versöhnung zwischen Lehrer und Schüler schaltet den Generationenkonflikt, der die Beziehung die ersten Jahrzehnte beherrscht hat, aus, die ursprünglich agonale Struktur des Bruchs wird von einer Vision der Harmonie und Kontinuität abgelöst. Dies aber ist erst möglich, als das Leben des ‚Vaters‘ schon zu Ende geht.

Wie Ablehnung, Kampf und Differenz aussahen, die die Beziehung zwischen Stanislavskij und Mejerchol'd über Jahrzehnte prägte, lässt sich an einem Widmungstext Mejerchol'ds von 1906 ablesen. 1906 kulminierte, wie schon gesagt, der Konflikt zwischen Mejerchol'd und Stanislavskij; in diesem Jahr schrieb Mejerchol'd eine Abhandlung unter dem Titel *Teatr. K istorii i tehnike teatra*, die er Stanislavskij widmete. Abwehr und Verlangen laufen in seiner Widmung vom Mai / Juni 1907 zusammen:

В этой книге (ее я посвящаю Вам) вы прочтете отрицательное отношение к той школе сценического искусства, основателем которой в России явились Вы. Я умышленно подчеркиваю одни отрицательные

³³ Eisenstein schreibt über diese Annäherung: „Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков. Я не знаю чувства К.С. [...] Но я помню сияние глаз ‚блудного сына‘, когда он говорил о новом воссоединении обоих ‚в обход‘ тех троп, сторонних истинному театру“ (Ėjzenštejn 1997, 82).

³⁴ Das zumindest behaupten Mejerchol'd und Eisenstein: Mejerchol'd 1921 in dem Aufsatz *Odinočestvo Stanislavskogo* (dazu s. unten), Eisenstein in seinen Memoiren: „Я не знаю чувства К.С., преданного в последние годы своей жизни творческим направлениям собственного театра“ (Ėjzenštejn 1997, 82).

стороны этой школы. Мне это надо. И мог бы рядом с этой книгой написать другую, в которой осветил бы положительные стороны Вами основанной школы. То, что Вы сделали, громадно и нужно. Но это уже отошло в области истории. Так быстро движется вперед русское искусство. Вот почему еще при жизни Вашей я смело пишу о том, что могло бы принести Вам огорчение. (Mejerchol'd 1976, 98)

Der aufständische Schüler operiert hier mit einem dualen zeitlichen Koordinatensystem, das eine (negativ markierte) Vergangenheit gegen eine (positiv markierte) Gegenwart setzt, die bereits die Zukunft ist. Um Neuerer zu sein, muss der zu spät geborene Künstler den starken Vorläufer in die Nicht-Existenz verbannen, ihn schon zu Lebzeiten für (eigentlich) tot erklären: „v oblasti istorii“, „pri žizni Vašej“.³⁵

Soviel zur Abwehr, jetzt zum Verlangen: Widmungen sind Anrufe, und diese, so Andrea Allerkamp in ihrem Buch *Anruf, Adresse, Appell*, „fordern zu einem Rückruf auf, zum Zuhören“, „schlagen in einen Befehl zum Lesen um“ (Allerkamp 2005, 10). „V étoj knige vy pročtete“ – die Möglichkeit, den Text zu verweigern, ihn nicht zu lesen, kalkuliert Mejerchol'd nicht mit ein. Anrufe sind auch, so Allerkamp weiter, „Denkfiguren über Machtverhältnisse“ (38) – der Anrufende, Widmende, übt die Macht aus über den Angerufenen; Stanislavskij kann sich Mejerchol'ds impliziter Forderung, den gewidmeten Text zu lesen, nur fügen, kann nur den Platz einnehmen, den der Widmende ihm zuweist, den Platz „in der Geschichte“ („v oblasti istorii“), also in der Vergangenheit. Althusser zeigt am Beispiel des Polizeirufs, der Interpellation, wie die Reaktion auf den Ruf des Gesetzes zur Anerkennung des Rufenden führt: der Polizist ruft einen Passanten, sobald dieser reagiert, erkennt er die institutionelle Macht an, fügt sich der Stimme der Macht (Althusser 1977, 130-154).³⁶ „Die Annahme des Rufes geschieht in der Hoffnung auf Anerkennung durch eine Autorität“ (Allerkamp 2005, 57). Sobald Stanislavskij die Widmung annimmt, erkennt er Mejerchol'd an, konstituiert ihn als Subjekt und übergibt ihm die Macht. Erst ein neuer Ruf kann die Machtverhältnisse wieder umkehren – da es keinen Antwortbrief auf diese Widmung gibt, ist unklar, ob Stanislavskij sich dem Verdikt des Schülers gefügt hat oder aber, durch Schweigen, selbst die Oberhand ge-

³⁵ Jede Avantgarde funktioniert aufgrund der totalen Ablehnung der Vergangenheit (s. dazu z.B. Peter Bürger im Rückgriff auf Adorno über die Kategorie des „Neuen“, Bürger 1974, 81ff.), doch das „radikal Neue der Avantgarde“, so die Kunsthistorikerin Astrit Schmidt-Burkhardt, „war nicht die Innovation, sondern die extreme Selbstreflexivität ihrer ästhetischen Voraussetzungen“ (Schmidt-Burkhardt 2005, 83). Und diese Selbstreflexion meint die Reflexion über die Tradition – sahen die russischen Symbolisten Puškin, Dostoevskij und Čechov noch als Symbolisten *avant la lettre* an, als Wegmarken in einer Tradition immer schon symbolistischer Texte, so warfen die Futuristen Puškin vom Dampfer der Gegenwart. Genealogie bedeutet im Zuge der Avantgarde nicht Kontinuität, sondern Bruch.

³⁶ S. dazu auch Butler (1997, 106-131, das Kapitel „Conscience Doth Make Subjects of Us All“); Butler schreibt über Althusser im Kontext der Subjekt-Formierung.

wonnen hat – denn auch Schweigen, das wissen wir spätestens seit Derrida, verleiht Macht – Schweigen ist für Derrida die schlimmste Form der Gewalt (Derrida 1985, 178).³⁷ Anrufe verfügen aber auch über eine sakrale Komponente, denn die Apostrophe hat einen sakralen Ursprung, ist die Anrufung Gottes, und diese Anrufung hat – zum Beispiel in Form des Gebets – das Ziel, den Abstand zwischen Ich und Gott zu überwinden. In Mejerchol'ds Widmung, so lässt sich zusammenfassen, gehen verschiedene Begehrensmuster ein komplexes Zusammenspiel ein: der starke Vorläufer soll überwunden – getötet, in den Speicher der Geschichte verbannt – werden, zugleich soll er, in Anlehnung an eine Herr- und-Knecht-Struktur, den zu spät Gekommenen anerkennen und ihm nahe kommen.

Ein späterer Text von Mejerchol'd über seinen Lehrer ist weniger verlangend, dafür aber abwehrend. Im Jahr 1921 – Mejerchol'd hatte inzwischen die Theaterabteilung des Volkskommissariats für Bildungswesen (TEO) geleitet und war jetzt Direktor des „Ersten Theaters der RFSFR“ (Brauneck 1986, 318); Stanislavskij befand sich zu dem Zeitpunkt etwas abseits von den kulturellen und politischen Ereignissen³⁸ – erschien sein Essay *Odinočestvo Stanislavskogo*³⁹ in der Theaterzeitschrift *Vestnik teatra*. Stanislavskij wird hier als eine Art Lear-Figur geschildert: „figura odinoko bluždajuščego Stanislavskogo“ (Mejerchol'd 1968, II, 30) – wie auch Lear hat Stanislavskij Probleme mit seiner Nachkommenschaft, denn diese beutet ihn aus:

А добросовестные ученики, заполняющие свои записные книжечки пойманными на лету острыми парадоксами мечтателя, спешат без ведома изобретателя выгодно сбыть эту „систему“ на площадях театральных торжищ [...] Но ученики его не удовлетворяются тем, что они завладели его богатством, разделили его ризы. Они завладели всем его существом [...] (Mejerchol'd 1968, II, 32)

Stanislavskijs Schüler sind, wie auch Lears Töchter Goneril und Regan, keine ‚echten‘ Kinder, sondern Epigonen – was Mejerchol'd selbst zu einer Art Cordelia werden lässt, zum einzigen wahren Kind. Aber Stanislavskij ist in diesem Aufsatz nicht nur ein blinder, umherirrender Lear, sondern auch ein wahnsinniger Gogol' – als Nikolaj Gogol' den zweiten Teil seines Romans *Mertvyje duši*

³⁷ Jacques Derrida spricht in *Gewalt und Metaphysik* von einer „irreduziblen Gewalt“, die jedem Diskurs inne ist, am gewalttätigsten aber ist das Schweigen – der Gewalt durch Sprache kann man paradoxerweise nur mithilfe der Sprache entgegentreten: „Das gesprochene Wort ist mit Sicherheit die erste Niederlage der Gewalt“ (Derrida 1985, 178f.).

³⁸ Einerseits wollte die neue Regierung Stanislavskij und das Künstlertheater als Kulturdenkmal bewahren, andererseits wussten sie nicht, was sie mit dem bürgerlichen Theaterkonzept anfangen sollten; 1922 wurde die gesamte Truppe deshalb unter Stanislavskijs Führung für einige Jahre ins Ausland geschickt (Brauneck 1986, 386).

³⁹ Den Text hatte er gemeinsam mit dem Regisseur Valerij Bebutov verfasst (Mejerchol'd 1968, II, 517).

ins Kaminfeuer wirft, zeugt diese Handlung wie seine Zeitgenossen annehmen, von seinem Wahnsinn: „I nikto ne prizadumaetsja“ – schreibt Mejerchol'd dazu,

не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштопывания тришкина кафтана литературщины мастер швыряет кипу исписанных листов „системы“ в пылающий камин, по примеру Гоголя. (Mejerchol'd 1968, 32)

Der „immer einsame [...] Stanislavskij“ ist, so Mejerchol'ds Fazit, „der einzige Verteidiger der echten Tradition in Moskau“ (1978, II, 31; „Есть в Москве единственный защитник подлинных традиций – всегда одинокий Станиславский“, 1968, II, 34). Hier rechnet Mejerchol'd mit einer, aus seiner Perspektive, schon zum Ende gekommenen Tradition ab und begräbt Stanislavskij als Künstler vorzeitig.

Stanislavskij ist der eine Gigant, gegen den Mejerchol'd sich abgrenzen muss, Ėjzenstein ist der andere. Ėjzenstein stilisiert Mejerchol'd in seinen Memoiren zum „einzigem, Göttlichen“, aber auch zu Luzifer und Saturn, zu dem gefallenem Engel, der sich gegen den Vater auflehnt, und zu dem Vater, der seine Kinder verschlingt.⁴⁰ Ėjzensteins Lesart dämonisiert Mejerchol'd zu einem genialen Künstler, in dem Vatermord und Sohnestötung die „Einzigartigkeit“ des Genies gewährleisten. 1936 schenkt Mejerchol'd Ėjzenstein ein Photo von sich, dieses Photo trägt die Widmung:

Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру – С. Эйзенштейну мое поклонение. Вс. Мейерхольд. Москва, 22.VI.1936. (Mejerchol'd 1968, II, 370)

Das widmende Ich steht am Anfang, und das in zwei Sätzen hintereinander – die Anapher markiert die Setzung eines Ursprungs – „gotžus', ljublju“. Diese

⁴⁰ Über Saturn: „„Эдипов“ комплекс, так непропорционально и преувеличенно торчащий из учения Фрейда, – в игре страстей внутри самой школы: сыновья, посягающие на отца. Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга Меропы Лайоса – отца Эдипа“ (Ėjzenstein 1997, 80) – mit der „Schule“ meint Eisenstein eigentlich die Schule Freuds, die er jedoch gleich darauf in den russischen Kontext überträgt: „Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности?! [...] Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу“ (ebd.). – Zu Luzifer (82): „Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер – первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и ‚быв низвергнут‘, продолжает любить его и ‚источает слезы‘ по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?! [...] В тоске по К.С. [...] было что-то из этой слезы Люцифера.“

genea-poetologische Widmungsinschrift kreist um das widmende Ich, und sie kreist um die Beziehung zwischen Meister und Schüler, um den jüngeren Meister, der nur eine Wiederholung des eigenen Meister-Ichs Mejerchol'ds ist, denn der Schüler, so scheint es, kann nie der echte Meister sein. Hat Mejerchol'd seinem starken Vorläufer einen Text gewidmet – den revolutionären Gegen-Text –, so schenkt er seinem Nachkommen ein Foto von sich selbst, ein Urbild für das Abbild, einen Fetisch als Objekt, das verehrt werden kann.

Ebenfalls 1936 hat Mejerchol'd einen Vortrag über Charlie Chaplin gehalten, dessen Kernstück eigentlich ein Vergleich von Chaplin und Ėjzenstein war. Es handelt sich hier um einen von vier Auftritten im Leningrader „Dom kino“. Mit diesen Vorträgen wollte Mejerchol'd sich gegen die zu der Zeit in der offiziellen Presse immer lautstärker werdenden Angriffe gegen den „Formalismus“ verteidigen, die sich unter anderem auch gegen seine Theaterkunst richteten.⁴¹ Doch geht es Mejerchol'd in seinem Chaplin-Aufsatz auch darum, eine genealogische Linie des ‚wahren‘ Künstlers zu erstellen; er entwickelt eine Traditionslinie, die Chaplin, Mejerchol'd und Puškin umfasst; sie sind für ihn allesamt Begründer, Väter der Kunst, während Ėjzenstein der Schüler ist. Mejerchol'd erstellt hier eine Tradition der Ursprünge, und er stellt Parallelen her zwischen Chaplin und sich selbst, zwischen Puškin und Chaplin, was dann, syllogistisch, eine Verwandtschaft zwischen Puškin und ihm selbst nach sich zieht: Der reife Chaplin, so Mejerchol'd, kämpft in seinen späteren Filmen gegen den frühen, noch formalistischen Chaplin, so wie er, der reife Mejerchol'd, gegen die formalistischen Züge in seinem eigenen Werk kämpft.⁴² Dann die Verwandtschaft zwischen Chaplin und Puškin: Puškin hilft uns, Chaplin zu verstehen, denn Puškin wie Chaplin, so Mejerchol'ds Argumentation, kommen aus dem Volk.⁴³ Wenn Mejerchol'd von den „mejerchol'disch-chaplinsken Zügen“ („mejerchol'do-čaplinskije čerty“; 1978, 218) des Schauspielers Il'inskij spricht, dann nivelliert

⁴¹ Fel'dman und Ščerbakov, die 2000 die Notizen zu dem Vortrag mit einem Vorwort und einem Kommentar publiziert haben, schreiben dazu: „ленинградский доклад о Чаплине был, по-видимому, наиболее серьезным проявлением той тактики, которую избрал для себя Мейерхольд на раннем этапе партийного наступления на ‚формализм‘ (первая половина 1936 г.)“ (Fel'dman / Ščerbatov 2000, 730).

⁴² Mejerchol'd hat in dem Zusammenhang 1936 den Vortrag *Mejerchol'd protiv Mejerchol'dovščina* gehalten. Darin verteidigt er sich gegen den Formalismus-Vorwurf, indem er den Menschen ins Zentrum der Kunst rückt, und der Mensch, so Mejerchol'd, ist eine Verbindung von Inhalt und Form: „какую бы область искусства вы ни взяли, вы увидите, что творит человек, творит для людей, и в самом произведении искусства дышит воля, мысль, энергия человека. Поэтому те мерзавцы, я бы сказал, которые отрывают форму от содержания“ (Mejerchol'd 1968, II, 337). Mejerchol'd klinkt sich hier in einen Diskurs ein, der bereits in den 1920er Jahren begonnen hat und den Menschen, das verlorengegangene Subjekt der Avantgarde, rehabilitiert, wie zum Beispiel in Tret'jakovs Formel vom „dejstvitel'nyj živoj čelovek“ (Tret'jakov 1929, 44).

⁴³ „Пушкин как бы помогает нам вскрыть самое сокровенное в творчестве Чаплина. Драма –, писал Пушкин, – родилась на площади и составляла увеселение народное. [...] Откуда вальсая маска Чарли Чаплина? Эта маска родилась на улице“ (Mejerchol'd 1978, 216f).

er nicht nur die Differenz zwischen Theater und Film⁴⁴ und die zwischen Schauspieler und Regisseur, sondern es ist auch kein weiter Weg mehr bis hin zur Verwandtschaft zwischen Mejerchol'd und Puškin, das heißt zwischen der Bühnenkunst und der Wortkunst und zwischen dem volksnahen Puškin und dem volksnahen Mejerchol'd. Beide Assoziationsketten sind für die politische Reputation eines Künstlers im Stalinismus der 1930er Jahre von eminenter Bedeutung, denn zum einen war die Literatur die führende Gattung – man denke an die Macht des Wortes in der Stalinistischen Kultur, das Etwas aus Nichts schuf⁴⁵ –, zum anderen war die *narodnost'*, das Volkshafte, eines der Postulate des vom Staat aufoktroierten Sozialistischen Realismus. Überhaupt war Puškin der überzeugendste Gewährsmann für das wahrhaft Volkstümliche.

Welche Rolle spielt nun Ėjzenštein in diesem Szenario der Gründungsväter? Ėjzenštein ist kein Begründer, sondern ein Schüler – immerhin ein echter Schüler, denn Mejerchol'ds Aufsatz ist auch gegen die falschen Schüler, die Epigonen, gerichtet –, Ėjzenštein habe seine Technik der Bewegung, so Mejerchol'd, im Proletkul't gelernt. Mehr noch: er ist ein Kind und, wie dieses, ein Naturtalent:

Давайте пойдем к нашим детям и давайте посмотрим, как наивно рисует ребенок и какое великое искусство он делает. (Mejerchol'd 1978, 227)

– schreibt Mejerchol'd und nennt im nächsten Satz Ėjzenštein – Ėjzenštein ist ein solches Naturtalent, aber kein Begründer, sondern „unser Kind“, der Nachfolger von Puškin, Mejerchol'd, Chaplin. Hier verliert das Paradigma seine Wirkungskraft und wandelt sich in ein genealogisches, temporales Modell der Väter und des einen Sohns, Ėjzenštein.

Mit Mejerchol'ds Chaplin-Vortrag, in dem der Theaterregisseur im Bereich des Films wildert, lässt sich Ėjzenšteins Vorlesung über Biomechanik vergleichen – hier greift er in den Bereich seines Meisters ein. Ėjzenštein hält die Vorlesung über Biomechanik – und damit über Mejerchol'd, den Erfinder der Biomechanik – 1935 in der Hochschule für Film (VGIK). Darin stellt er zunächst das Prinzip der Biomechanik dar: Biomechanik ist eine Bewegungsfolge, die bestimmten ökonomischen Regeln folgt. Biomechanik ist, so Ėjzenštein, „samyj pervyj šag k vyrazitel'nomu dviženiju“ (Ėjzenštein 2000, 714), Mejerchol'd, so Ėjzenštein weiter, sei allerdings über diesen ersten Schritt nicht hinaus gekommen („dal'se etogo pervogo šaga [...] sam že sam že Mejerchol'd ne pošel“,

⁴⁴ Il'inskij war einer der Lieblingsschauspieler Mejerchol'ds, der bereits in den 20er Jahren ein erfolgreicher Filmschauspieler wurde und auch später, im Tonfilm, in prominenten Rollen auftrat (zum Beispiel in *Volga-Volga*).

⁴⁵ S. dazu Papernyj (1996, 219-238), und s. auch meinen eigenen Aufsatz über die „Macht des Wortes“ (Schahadat 1997).

ebd.). Mejerchol'd habe die Biomechanik „rein empirisch“ (718) entwickelt, als genialer Schauspieler habe er die abstrakten Bewegungsabläufe nachempfunden und mithilfe der eigenen Bewegungen ‚entdeckt‘, systematisiert aber habe er die Biomechanik nicht. Und hier holt Ėjzenštejn zum eigentlichen Schlag gegen Mejerchol'd aus: Mejerchol'd sei nicht originell, da er seine Beobachtungen nicht in ein System überführen konnte (718). Mejerchol'd habe den zweiten, selbstreflexiven Schritt nicht gemacht, denn Biomechanik ist, so Ėjzenštejn, keine Aufführungstechnik, sondern lediglich eine Übung. Von hier aus kommt Ėjzenštejn zu einer Charakteristik Mejerchol'ds: Nicht nur sei dieser unfähig, seine eigenen Beobachtungen zu objektivieren, ein System daraus zu entwickeln, zudem ist sein Spiel immer nur Selbstinszenierung:

Он играет за всех. Ему неважно, что актер понял, что он чувствует. Ему важно, чтобы он сделал эту штуку сам. (724)

Mejerchol'd ist für Ėjzenštejn in diesem Vortrag über Biomechanik, so lässt sich zusammenfassen, nicht originell, nicht reflektiert, und er ist ein schlechter Lehrer – einer, so ließe sich weiterdenken, dessen Schüler ihn längst überholt hat.

Dieser Vortrag über die Biomechanik ist einer der Orte, an denen Ėjzenštejn eine Art Vätertötung unternimmt, indem er den Vater als Ursprung verleugnet. Ein Film, in dem die Vätertötung explizit zum Thema wird, ist der Film *Bežin lug*, eine Auftragsarbeit, die Ėjzenštejn 1937 dreht und die noch im selben Jahr verboten wird. 1942 zeichnet er dann – und das ist der Gegenpol zur Vätertötung – den Zyklus *Bludnyj syn*.⁴⁶

Zum Abschluss möchte ich auf Ėjzenšteins Liebeserklärung an Mejerchol'd zurückkommen: „Единственный, – вы угадали. | Божественный. | Несравненный. | Мей-ер-хольд. | Я его вижу впервые. | А буду обожать всю жизнь“ (ЕоМ 2005, 17). Ėjzenštejn erklärt seinem verstorbenen – ermordeten – Lehrer hier verspätet seine Liebe, die Liebeserklärung ist posthumes Epitaph. Der Anruf kann nie erhört werden, wird den Angerufenen nicht erreichen, und erlangt damit eine sakrale Dimension – wie Gott wird auch der Tote nicht antworten. Ėjzenštejn sakralisiert Mejerchol'd explizit, indem er ihn den „Einzigsten“, den „Göttlichen“ nennt, den er sein „Leben lang anbeten“ wird. In diesem Epitaph ist Mejerchol'd für Ėjzenštejn nicht mehr paranoider Psychopath, sondern unerreichbares Objekt der Begierde, die erste Begegnung wird retrospektiv zur lebenslangen Liebe auf den ersten Blick erklärt. Diese Liebe wird im Wort poetisiert und materialisiert, die Materialität der Laute (Mej-er-chol'd), lässt den Namen des geliebten Vaters langsam auf der Zunge zergehen, und die Huld-

⁴⁶ Zum Thema Opferung s. Anna Bohn (2003), z.B. 326-331, wobei sie sich vor allem auf die Vätertötung konzentriert, weniger auf das Sohnesopfer.

gung erscheint graphisch in Form eines Gedichts, mit Lautwiederholungen (единственный, божественный, несравненный). Jahre später wird Vladimir Nabokov den Namenfetischismus in den ersten Sätzen seines Romans *Lolita* als einen Spaziergang durch den Gaumen beschreiben:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. (Nabokov 1965, 11).

Me-je-r-cho-l'd – ich will Ėjzenšteins Beziehung zu Mejerchol'd nicht mit jener Humbert Humberts zu Lolita vergleichen; es geht mir nur darum, die Lautfolge einer Sehnsucht aufzuzeigen; denn auch wenn die Sehnsüchte in beiden Fällen gänzlich verschieden sind, so sind sie doch gleichermaßen in den Laut gefasst. Und während Humbert Humbert seinen Gang durch den Gaumen als eine fortschreitende Bewegung beschreibt („three taps down the palate to tap on the teeth“), so geht die Zunge im Falle Mejerchol'ds hin und zurück, sie geht vor, zurück, wieder vor, ist also ebenso schwankend wie die Beziehung selbst.

In diesem Anruf, der eine Beichte und eine retrospektive Liebeserklärung ist, wird die im sakralen Kontext „traumatische Antwortlosigkeit“ (Allerkamp 2005, 90) positiv gewendet, denn der, der nicht antworten kann, kann die Liebe auch nicht zurückweisen, sondern muss sie, stumm, annehmen.

Bibliographie

- Allerkamp, A. 2005. *Anruf, Adresse, Appell. Figuren der Kommunikation in Philosophie und Literatur*, Bielefeld.
- Althusser, L. 1977. *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg, Berlin.
- Bachruščin, Ju. 1967. „Stanislavskij i Mejerchol'd“, *Vstreči s Mejerchol'dom. Šbornik vospominanij*, Moskva, 584-589.
- Benjamin, W. 1963. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M., 7-63.
- Bloom, H. 1975. *A Map of Misreading*, New York.
- 1989. *Kabbala. Poesie und Kritik*, Basel / Frankfurt a. M.
- Bochow, J. 1997. *Das Theater Mejerchol'ds und die Biomechanik*, Berlin.
- Bohn, A. 2003. *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Ėjzenšteins 1930-1948*, München.
- Brauneck, M. 1986. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek.
- Bulgakowa, O. 1997. *Sergej Ėjzenstein. Eine Biographie*, Berlin.
- Butler, J. 1997. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford.
- Bürger, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.

- Christie, I. 1993. „Canons and careers: the director in Soviet cinema“, R. Taylor / I. Christie (Hrg.), *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet cinema*, London / New York, 142-170.
- Coquelin, C. 1991. „Die Kunst des Schauspielers“, K. Lazarowicz, Ch. Balme (Hrg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, 216-220.
- Derrida, J. 1985. „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M., 121-235.
- Ėjchenbaum, B. 2005. „Die Leinwand und die Bühne“, W. Beienhoff (Hrg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 177-178.
- 2005a. „Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag“, 186-188.
- 2005b. „Literatur und Film“, 179-185.
- Ėjzenštejn, S.M. 1964. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, t. 1, Moskva.
- (Ėjzenštejn, S.M.) 1984. *Yo. Ich selbst. Memoiren*, 2 Bde., Berlin.
- 1997. *Memuary. V 2 tomach. T. 1*, hrsg. von N.I. Klejman, Moskva.
- 2000. „Lekcija o biomechanike. 28 marta 1935“, hrsg. von V.A. Ščerbakov, *Mejerchol'd i drugie. Dokumenty i materialy*, hrsg. von O.M. Fel'dman, Moskva, 711-729.
2005. *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*, hrsg. von Vladimir Zabrodin, Moskva (zitiert als EoM)
- Fedorov, N. 1985. „Muzej, ego smysl i naznačenie“, V. Kozevnikov, N. Peterson (Hrg.), *Filosofija obscego dela. II*, Moskva 1913, ND Paris, 398-473.
- Fel'dman, O.M. / Ščerbakov, V.A. 2000. „V.Ė. Mejerchol'd o Čapline. Tezisy doklada“, V.A. Ščerbakov (Hrg.), *Mejercho'd i drugie. Dokumenty i materialy*, hrsg. von O.M. Fel'dman, Moskva, 730-738. (Mejerchol'dovskij sbornik. Vypusk vtoroj)
- Ginzburg, L. 1971. *O psihologičeskoj proze*, Leningrad.
- 1986. „Ešče raz o starom i novom. (Pokolenie na povorote)“, *Tynjanovskij sbornik. Vtorye tynjanovskie čtenija*, Riga, 132-140.
- Hagemeyer, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Hielscher, K. 1977. „Taylorismus, Kultur der Arbeit und Biomechanik in der Sowjetunion“, *Theater Heute*, 10, 15-18.
- Hoffmeier, D. 1996. „Anmerkungen“, Konstantin Stanislavski, D. Hoffmeier (Hrg.), *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch*, Berlin, 335-395.
- Jampol'skij, M. 1996. *Demon i labirint. Diagrammy deformacii mimesis*, Moskva.
- 2000. „Samoderžec rossijskij, ili Anti-Darvin“, *Kinovedčeskie zapiski*, 47, 26-46.
- Kozlov, L. 1987. „A Hypothetical Dedication“, L. Kleberg / H. Lövgren (Hrg.), *Ėjzenštejn Revisited. A Collection of Essays*, Stockholm, 65-92.
- Lachmann, R. 1970. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, 3, 226-249.
- Leach, R. 2003. *Stanislavsky and Mejerchol'd*, Oxford / Bern u.a.

- Majakovskij, V. 1954. „Teatr, kinematograf, futurizm“, *Teatr i kino*, t. 2, Moskva, 379-381.
- Mannheim, K. 1964. „Das Problem der Generationen“, K.H. Wolff (Hrg.), *Wissenssoziologie*, Berlin / Neuwied, 509-565.
- Masing-Delić, I. 1992. *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford.
- Mejerchol'd, Vs. Ė. 1968. *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*. 2 Bände: *Čast' pervaja: 1891-1917. Čast' vtoraja: 1917-1939*, hrsg. von A.V. Fevral'skij, Moskva.
- 1976. *Perepiska. 1896-1939*, hrsg. von V.P. Koršunova und M.M. Sitkoveckaja, Moskva.
- 1978. „Čaplin i čaplinizm. Doklad, pročitanij 13 iunja 1936 goda“, A. Fevral'skij, *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino*. Moskva, 212-234.
- [Mejerchol'd, Wsewolod E.] 1979. *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden. Gespräche*. 2 Bände: *Erster Band 1891-1917. Zweiter Band 1917-1939*, hrsg. von A.W. Fewralski, Berlin.
- Nabokov, Vl. 1965. *Lolita*, London.
- Nemzer, A.S. (Hrg.) 1988. *Memuary dekabristov*, Moskva.
- Papernyj, Vl. 1996. *Kul'tura dva*, Moskva.
- Piotrovskij, A. 2005. „Die Kinofizierung des Theaters. Einige allgemeine Bemerkungen“, W. Beilenhoff (Hrg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 199-203.
- Schahadat, Sch. 1997. „Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerchol'd“, A.A. Hansen-Löve (Hrg.), *Mein Russland*, München, 95-150, (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband, 44)
- 2002. <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Schahadt.htm>
- Schlegel, F. 1988. *Kritische Schriften und Fragmente. 1812-1823*, hrsg. von E. Behler / H. Eichner, Paderborn, München u.a. (Studienausgabe in sechs Bänden).
- Schmid, H. 1992. „Stanislavskij und Mejerchol'd“, G. Ahrends (Hrg.), *Konstantin Stanislavski. Neue Aspekte und Perspektiven*, Tübingen, 65-84.
- Schmidt-Burkhardt, A. 2005. „Querelle des Modernes. Zum Generationskonflikt der Avantgarde“, S. Weigel / O. Parne / U. Vedder u.a. (Hrg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München, 57-89.
- Stanislavskij, K.S. 1954. *Rabota aktera nad soboj. Čast' I. Rabota nad soboj v tvorčeskom processe pereživanija*, hrsg. von M.N. Kedrov. Moskva, (*Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. 2).
- 1957. *Rabota aktera nad rol'ju. Materialy k knige*, hrsg. von M.N. Kedrov, Moskva, (*Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. 4).
- 1958. *Stat'i. Reči. Zametki. Dnevniki. Vospominanija. 1877-1917*, hrsg. von M.N. Kedrov, Moskva, (*Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. 5).
- Tret'jakov, S. 1929. „Živoe i bumažnoe“, N.F. Čužak (Hrg.): *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa*, Moskva, 142-143.

- Tynjanov, Ju. 1969. „O literaturnoj evoljucii / Über die literarische Evolution“, Ju. Striedter (Hrg.), *Texte der russischen Formalisten. Band I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 432-461.
- Weigel, S. 2002. „Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte des Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts“, L. Musner / G. Wunberg (Hrg.), *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien, 161-190.
- Zabrodin, Vl. (Hrg.) 2005. „Ot sostavitelja“, *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*, Moskva, 9-16.

Anke Hennig

DIE PROGERIA DES FILMS

Nach dem übereinstimmenden Diktum Aleksandr Dovženkos, Leonid Leonovs und Ivan Popovs, die exemplarisch eine Trias von Film, Literatur und Kinodramaturgie vertreten, sterben Filme nach 10-12 Jahren. „Wen stört, dass vom Film das gedruckte Kinoszenarium übrig bleibt?“ («Но кто мешает, что от кинокартины остался напечатанный киносценарий?»)¹ Die zeitliche Aporie, auf die Mitte der 30er Jahre namhafte sowjetische Künstler stoßen, wird hier in die Metapher der *Progeria* gefasst. Progeria ist die genetisch bedingte Krankheit der Vergreisung im Kindesalter. Sie ist unheilbar und führt in jugendlichem Alter zum Tod. Anhand dieser Diagnose, die dem Film Progeria bescheinigt, wird die Funktion der sowjetischen Kinodramaturgie deutlich. Sie leiht dem Film die Zeit der Literatur.

Mit der Progeria des Films ist ein Problemfeld umrissen, auf dem Zeitlichkeit in drei unterschiedlichen Fassungen thematisiert ist, die in ihrem Zusammenwirken den Status des Films in den 30er Jahren bestimmen. Erstens gerät der Film in Konflikt zum *Zeitmodell* der stalinistischen Kultur. Der Zeit der ‚Kultur Zwei‘² versucht er dadurch entgegenzukommen, dass er eine Synthese seiner eigenen Zeit mit derjenigen der Kultur und der anderen Künste anstrebt. Zweitens findet in der Zeitproblematik die Medienkonkurrenz von Literatur und Film ihren prägnantesten Ausdruck. Die Zeitlichkeit der literarischen Kommunikation und die *Zeitform* der literarischen Fiktion begründen eine Vormachtstellung der Literatur und poetisieren den Film. Schließlich zeigen sich in der Progeria des Films aber nicht nur Bezugsprobleme des Films zur Kultur und zur Literatur. In der Progeria deutet sich eine Krise des Films an, die das selbstzerstörerische Potential seiner Medialität zu erkennen gibt. Die Geschichtsfähigkeit des Films und seine Fähigkeiten als Speichermedium werden in Zweifel gezogen, der Film steht vor Problemen seiner medialen Selbsterhaltung.³ In dieser

¹ Popov 1939, 79.

² Papernyj 1996.

³ Am 9.7.1937 ergeht ein GUK-Befehl zur maximalen Verbesserung des technischen Zustandes der Lenin-Negative, aufbewahrt im Lenin-Institut. Višnevskij 1945, 85. Kein Spielfilm scheint in die privilegierte Lage der Lenin-Aufnahmen gekommen zu sein. Im gleichen Jahr werden im Arktischen Museum 19 Kartons mit Polaraufnahmen der Expedition 1912-14 gefunden, die vergessen waren. Višnevskij 1945, 86. Diese beiden Ereignisse des Jahres 1937

Reflexion der Aporien der Filmzeit kommt es zu einer Verschränkung von *Zeit- und Medienästhetik*. Einerseits nimmt der Film die Vermittlungsleistungen der Kinodramaturgie in Anspruch und andererseits versucht er Konzepte seiner eigenen Zeitlichkeit zu entwickeln.

Der Film gerät in Abhängigkeit zur Kinodramaturgie, deren Narration nach Ricoeur in der Lage ist, die Aporetik der Zeit in einer Poetik der Zeit aufzulösen.⁴ Aleksandr Ržeševskijs Szenarien weisen indessen mehr als die indirekte Zeitkonfiguration auf, die Ricoeur anhand der Fabel beschreibt. Sie präsentieren eine *Zeitpoetik*. An einer Verfilmung der Zeit scheitert der Film in drei Fällen. Der Erste ist Pudovkins Versuch, Anfang der 30er Jahre Ržeševskijs „Gut lebt es sich“ („Očen' chorošo živetsja“) zu verfilmen. Den Versuch, dem Film durch die Zeit Selbständigkeit zu verschaffen, gibt er nach zweijährigen Experimenten mit Zeitlupenaufnahmen auf.⁵ Sein Terminus ‚Rapid-Aufnahme‘ (»rapid-s'emka«) zeigt, dass er sich nicht vom Bewegungsbild⁶ löst, sondern die Zeit in der Bewegung, und zwar in einer beschleunigten Bewegung, zu erfassen sucht. Der Fall ist spektakulär gewesen und hat zur ersten Kampagne gegen die Regie beigetragen.⁷ Im zweiten Fall scheitert Ržeševskij selbst an der Verfilmung seines Szenariums „Der Ozean“ („Okean“). Der Film ist ebenso wie das Szenarium verschollen. Erhalten ist lediglich ein Ausschnitt, der 1933 in der Kinozeitung veröffentlicht wurde. Ržeševskij schreibt das Szenarium zu einem Theaterstück um, das unter dem Titel „Das Tribunal“ („Tribunal“) am Kiever Ivan-Franko-Theater uraufgeführt wird. Am Moskauer „Theater des Lensowjets“ wird es unter dem Titel „Genossen und Verräter“ („Tovarišči i predateli“) wieder aufgeführt.⁸ Der dritte Fall ist allgemein bekannt und betrifft den 1937 verbotenen Film Ėjzenštejns, den er nach Ržeševskijs „Bežinwiese“ („Bežin lug“) gedreht hatte.⁹ Es haben nur Fragmente des Films überlebt, so dass ein Vergleich mit

sind erstes Zeugnis für den zeitlichen Statuswechsel des Films, der bis dahin als Errungenschaft der Gegenwart galt. Sie sind als erste Hinweise auf eine ungewisse Vergangenheit des Films anzusehen, die Wahrscheinlichkeit des materiellen Verschwindens und die Möglichkeit des Vergessens von Filmen. Der Staatsfilmfond wird erst nach den Filmverlusten des Krieges 1948 gegründet. Neben den Sammlungs-, Archiv- und Bibliotheksfunktionen (Filmsaal, filmografische Aufarbeitung, wissenschaftliche Dokumentation) ist die Wirksamkeit der Progeria und der daraus resultierende Hang zum Mausoleum außerdem daran erkennbar, dass auf dem Gelände in gebührendem Abstand von den Verwaltungsbauten drei Blöcke zur Lagerung der Filme platziert sind, deren Architektur an die von Sarkophagen erinnert.

⁴ Ricoeur 1988, 114.

⁵ Eine Fassung gelangt dennoch unter dem Titel „Ein einfacher Fall“ („Prostoj slučaj“) ins Kino. Der Drehstopp ist zugleich der Grund, warum „Die erste Reiterarmee“ („Pervaja Konnaja armija“) Ržeševskijs Fragment blieb. Das Scheitern Pudovkins verdichtet sich im Laufe der 30er Jahre zu einem Topos, der regelmäßig gegen das ‚emotionale Szenarium‘ angeführt wird. Vgl. Šnejder 1934, 12; Al'pers 1934, 21; Ćirkov 1939, 16ff.

⁶ Zur Ablösung des Bewegungsbildes vgl. Deleuze 1991.

⁷ Vgl. Šumjackij 1935, 115/116.

⁸ Vgl. Ržeševskij 1982, 60ff.

⁹ Das Szenarium war ursprünglich für Barnet bestimmt, der zu diesem Zeitpunkt aber gerade mit den Dreharbeiten zu „Am blauen Meer“ („U samogo sinego morja“) begonnen hatte.

dem 1936 veröffentlichten Szenarium nicht mehr möglich ist.¹⁰ Aber der viel gescholtene Anachronismus des Films lässt vermuten, dass nach Pudovkin auch Eĵenštejn versucht hat, der Zeitpoetik Ržeševskijs ein filmisches Zeitbild an die Seite zu stellen.¹¹ Dass ihm dies nicht gelungen ist, zeigt sein eigenes Zeitszenarium „Ferganer Kanal“ („Ferganskij kanal“), das zwei Jahre darauf erschien und die Zeit in konventionelles Erzählen fasst.¹²

Die drei Fälle lassen sich bündeln zu einem Scheitern der Avantgarde, die bis dahin im Film einen Verbündeten hatte. Nach dem Ende der Avantgarde sind die Avantgardisten in den 30er Jahren von einem *Anachronismus* betroffen, der sowohl ihr Interesse an der Problematik der Zeit des Films als auch die Entdeckung der Progeria motiviert. Die avantgardistische Ästhetik ist in den 30er Jahren inaktuell und als Medienästhetik des Stummfilms kenntlich geworden: „Man weiß gar nicht, wie man von einem Stummfilm sagen soll ‚existiert‘ oder ‚existierte‘? («Не знаешь, как сказать про немой фильм: ‚существует‘ или ‚существовал‘?»)“¹³ Der Avantgarde wird offenbar bewusst, dass ihre Ästhetik mit der Inaktualität abgelöst wird und verschwindet, ohne Historizität zu erlangen.¹⁴ Dovženko schildert beispielsweise, wie der Film in der Zeit verschwindet, anstatt in die Geschichte einzugehen.

Im Zuge der Feierlichkeiten zum 15-jährigen Kinojubiläum gelangt das Szenarium zu Eĵenštejn. Es ist mit 1934/35 datiert. Die später im Zentrum der Kritik stehende Szene der Übernahme einer Kirche durch Bauern ist bereits in Ržeševskijs Szenarium enthalten, sie hatte die Aufmerksamkeit der Zensur nicht erregt. Vgl. Ržeševskij 1982, 69f.

¹⁰ Ironischerweise steht man in beiden Fällen vor jener Konstellation, welche die Kinodramaturgie in der Progeria des Films formuliert. ‚Vom toten Film bleibt das Szenarium.‘ Popov 1939, 79.

¹¹ Aus sich selbst heraus ist Eĵenštejns These von der Kunst als Regress nur schwach begründet, auch der Zusammenhang zum Anachronismus der stalinistischen Kultur entfaltet sich erst, wenn man die Therapie der Progeria als Motivierung hinzuzieht, den Film anstelle seiner fehlenden Vergangenheit mit einer anthropologischen Regressstruktur zu versehen.

¹² Die Zeitform des Szenariums ist die einer erzählten Vergangenheit in gegenwärtiger Erzählzeit. Ein alter Usbeke berichtet von der Zeit vor dem Bau des Kanals. Der Fluss als altes Zeitmotiv soll mit dem Kanal verfügbar werden. Zugleich soll die Zeit im Raum visualisiert werden, indem die Bewässerung via Kanal die Landschaft umgestaltet. Offenbar ist dieser chronotopische Ansatz inspiriert von Šklovskijs Feuilleton zur Zeitsemantik des Flusses und ihrer Nutzbarmachung durch den Kanal. Večernaja Moskva 25.09.1932. Vgl. auch Eĵenštejns Vorwort zum Abdruck in IK 9; 1939, 6/7.

¹³ Šklovskij 1939, 73.

¹⁴ Vgl. Blejman, der sein Erstaunen nicht sprachlos übergehen kann: „Zum Jubiläum des sowjetischen Kinos wurde der Film ‚20 Jahre sowjetisches Kino‘ (‚Dvadcat‘ let sovetskogo kino) herausgebracht. Die Bewertung dieser Arbeit fällt nicht unter meine Aufgabe. Die Achtung der Geschichte der Kunst sollte sich in einem Jubiläumswerk stärker zeigen, als sonst irgend. Die Achtung aber nun fehlte. Das ist um so schmerzlicher, als Meister den Film gemacht haben, mit deren Kräften die sowjetische Kinematographie entstand. Schwer zu glauben, dass E. Šub und Pudovkin die Filme vergessen haben, die zu ihrer Zeit eine Wende in der Entwicklung des sowjetischen Kinos bedeutet haben.“ («К юбилею советской кинематографии была выпущена картина ‚двадцать лет советского кино‘. В мою задачу не входит оценка этой работы. Уважение истории искусства должно сказаться в юбилейной картине сильнее, чем где бы то ни стало. И вот уважения не было. Это тем обиднее, что картину делали мастера, усилиями которых создавалась советская кинематография. Трудно поверить, что В. Пудовкин и Э. Шуб забыли о картинах, в

Die anderen Künste gehen mit dem Vorübergehen ihrer Aktualität in die Geschichte ein (Literatur und Malerei, Theater nur im Text des Dramas, Musik in den Noten). Der Film, den es erst seit 40 Jahren gibt, hat keine eigene Geschichte, in die er eingehen könnte. Zu voller Tragweite gelangt die Problematik der Historizität aber erst, als Dovženko angesichts der Progeria des Films auf einen Zirkel von *Historizität* und *Geschichte* stößt. Dovženko bemerkt, dass die Künste ihre Geschichte nicht ausbilden, sondern immer vorfinden und nur anhand dieser vorfindlichen Geschichte Historizität entwickeln. Eine Unterscheidung von Künsten und Werken spitzt die Problematik weiter zu, weil die Historizität der Werke dann nicht mehr nur an die zirkuläre Geschichte,¹⁵ sondern an die überhistorische Ursprünglichkeit der Künste gebunden ist. Dieses Changieren zwischen historisierenden und existenzialisierenden Betrachtungsweisen der späten Moderne zeigt sich in Dovženkos Werkkonzept der *Dublette*. Jedes seiner Werke unterliegt von diesem Moment an einer Verdoppelung. Es führt eine Doppexistenz als vergänglicher Film und als historisierbares Werk, d.h. als literarisches Szenarium innerhalb der Ursprünglichkeit der Literatur.

Die *Genregliederung* der zur selbständigen Kunst avancierten Kinodramaturgie macht deutlich, dass sie gerade dort die stärksten Positionen innehat, wo eine Konfiguration der Zeit notwendig ist, nämlich in den Jubiläums- und Geschichtswerken. Das erste Konzept zur Zeitform des historischen Genres wird aber erst 1946 formuliert, als das historische Genre seinem Ende entgegen geht.¹⁶

свое время означающих переворот в развитии нашего искусства [...]») Blejman 1940 [1973], 209. Ähnliches bemerkt Chersonskij zum Album „Sowjetische Kinokunst 1919-1939“ („Sovetskoe kinoisustvo 1919-1939“). Chersonskij IK 5; 1940, 55/56.

¹⁵ Auf der Tagung „Aufgaben der sowjetischen Kinodramaturgie“ 1943 berichtet Dovženko von dem Eindruck, den eine Leningrader Kunstausstellung auf ihn machte. Er vermisste den Bezug zu der existenziellen Gegenwart des Krieges und zu der Belagerung Leningrads. Ein vermutlich erfundener Künstler antwortet ihm auf seine irritierte Nachfrage: „Das gibt es nicht, dass in der durchlebten Epoche die Autoren die Leidenschaft und den Hass darstellen. Wir durchleben die Ereignisse, die künstlerische Leidenschaft aber werden unsere Nachfahren durchleben.“ («Не бывает, чтобы в переживаемую эпоху авторы изображали эту страсть и гнев. Мы переживаем события, а творческую страсть будут переживать наши потомки.») Dovženko 1943, 61. Das chronologische Verständnis der Geschichte, nach dem die Geschichte auf die Gegenwart folgt, d.h. nur als Vergangenheit existiert, die der Gegenwart nicht vorhergehen kann und auch nicht gleichzeitig mit ihr gedacht werden kann, teilt Dovženko nicht. Das zirkuläre Verhältnis von Historizität und Geschichte, dem Dovženko anhängt, setzt die Geschichte dagegen immer schon vor der Gegenwart an, damit die Gegenwart überhaupt historisch werden kann. „Offen gestanden, mich verwunderte ein solcher Wunsch, die eigene Kraftlosigkeit zu rechtfertigen. Das ist Unverständnis der Wirklichkeit und der eigenen Rolle in ihr, Unverständnis der eigenen Epoche, seines Volkes und der Rolle, die das Volk in der Geschichte der Menschheit spielt.“ («Признаться, меня удивило такое желание оправдать свое бессилие. Это непонимание действительности и своей роли в ней, непонимание эпохи, своего народа и той роли, которую играет народ в истории человечества.») Dovženko 1943, 61.

¹⁶ Rošal' konstatiert 1937 das Fehlen von Kriterien zur Analyse historischer Szenarien und schlägt neben der ‚historischen Wahrheit‘ und der ‚Dramaturgie‘ eine Beurteilung der ‚Aktualität und Gegenwärtigkeit des historischen Themas‘ («актуальность и современность

Aufgrund ihrer zeitkonfigurierenden Funktion spielt die Kinodramaturgie keine Rolle in der Komödie, die deshalb auch nicht in den Genrebestand der Kinodramaturgie eingeht. Die Filmzeit der Komödie ist eine einfache Gegenwart und die Aporien der Zeit löst sie in ihrer Komik auf. Jeremija Joffe sieht sich Mitte der 30er Jahre zur Kritik der sowjetischen Komödie veranlasst, die sich bisher auf die Trivialität einer lächerlichen Vergangenheit beschränkt habe.¹⁷ Auf die Gleichschaltung der Zeitaporie in der Komödie zielt auch Dovženko, wenn er vermerkt, einzig die Komödie werde vom Vorübergehen ihrer Gegenwart nicht betroffen, weil ihre Komik sich in die Lächerlichkeit der Vergangenheit verwandele. „Ėjzenštejn sagte irgendwie zu mir: ‚Ja, aber alte Komödien schauen wir doch mit Vergnügen.‘ Ich antwortete: ‚Natürlich sind alte Komödien interessant, nicht nur weil sie talentiert sind, lustig gemacht, sondern weil die gesamte Reihe der Verfahren^[18] uns lächerlich scheint.‘ (Ėjzenštejn: ‚Sogar die Dramen.‘) Ja, und sogar die Dramen scheinen lächerlich.‘ Dieser Umstand ist von größter Bedeutung.“ (»Эйзенштейн как то мне сказал: ‚Да, а вот старые комедии мы смотрим с удовольствием‘. Я отвечал: Конечно, старые комедии интересны не только потому, что они талантливы, смешно сделаны, а потому, что целый ряд приемов для нас кажется смешными.

исторической темы») vor, ohne die Unterscheidung von Aktualität und Gegenwärtigkeit zu begründen. Rošal' IK 4; 1937, 63. Jukov nimmt Rošal's Vorschlag auf und führt die Geschlossenheit als Unterscheidungskriterium von Gegenwart und Aktualität ein, die aber die Aktualität in der Geschichte auflöst. Eine aktuelle Erscheinung hört bei Jukov auf, eine gegenwärtige zu sein und wird eine historische Erscheinung, wenn sie geschlossen ist. An ihrer Aktualität ändert das offenbar nichts. Jukov IK 4; 1937, 64. Vgl. zur Genregliederung der stalinistischen und sozialrealistischen Filmkunst Margolit 1988, 31–46; Clark 2002, 372. Ab Mitte der 40er Jahre transformiert sich das historische Genre zum „historisch-biografischen“, d.h. hagiografischen Genre. Das Zeitkonzept stammt von Viktor Šklovskij und orientiert sich an einer Interpretation des ‚Typischen‘. Es formuliert den gleichen Zusammenhang von Zeitlichkeit und Wirklichkeitsstatus, wie er im folgenden Abschnitt „Zeitlichkeit in der stalinistischen Kultur“ dargestellt wird.

¹⁷ Die Problematik der Komödie verdichtet sich 1940 im Zusammenhang mit der Wende zur Gegenwartsthematik. Nach einem Auftakt von Jankovskij widmen sich ihr vier Beiträge der dritten Nummer der Zeitschrift „Iskusstvo Kino“. Zur gleichen Zeit entfaltet sich eine einige Monate andauernde Debatte um die Komödie in der Kinozeitung („Gazeta kino“).

¹⁸ Zieht man den Geltungsbereich der von Dovženko verwendeten formalistischen Begriffe ‚Reihe‘ und ‚Verfahren‘ in Betracht, so spricht er von der Filmkunst insgesamt. Die Progeria könnte dann auch als filmspezifische Reflexion der Šklovskij'schen Automatisierung beschrieben werden. Die ästhetische Reflexion auf die Besonderheit der Künste geht im Formalismus von dem ästhetischen Befund einer Automatisierung der menschlichen Wahrnehmung aus. „Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, dass Handlungen [...] automatisch werden. [...] Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Frau und den Schrecken des Krieges.“ Šklovskij 1917 [1969], 15. Der Formalismus bezieht die Automatisierung auch auf das Werk selbst (Šklovskij 1923, 205), die neoformalistische Filmanalyse auf den Film insgesamt. Thompson 1988 [1995], 51. Dovženko radikalisiert die Automatisierung zu einer temporalen Aporie des Mediums Film und zieht daraus medienontologische Schlüsse. Die Automatisierung verkürzt die ‚Zeitkoordinaten‘ des Films und die damit einhergehende Verkürzung seiner ‚Seinskoordinaten‘ setzt ihn nach Dovženko gegenüber anderen Medien, wie der Schrift oder dem Bild, zurück.

{Эйзенштейн: Даже драмы.} Да, и даже драмы кажутся смешным. Это обстоятельство имеет огромное значение.»¹⁹

Dieser Befund besagt, dass allen filmischen Genres in Wahrheit die Komödie zugrunde liegt und dass es ‚nur eine Frage der Zeit‘ ist, bis alle Filme nichts als Komödie sind. Neben Balázs,²⁰ Dovženko und Ėjzenštein teilen auch der Kinodramaturge Popov und der Literat Leonov die Ansicht, dass alle Filme mit dem Vorübergehen ihrer Gegenwart einer Metamorphose ihres Oberflächengenes unterliegen und sich in Komödien verwandeln. Beim Eintritt in die Geschichte bewahrt nur die Komödie die Identität ihres Genres und ihre filmische Spezifik.²¹ Die Komödie ist das einzige filmische Genre der 30er Jahre.²²

Zu den Konsequenzen der Zeitproblematik gehört auch, dass der sowjetische Film der 30er Jahre trotz Tonspur nicht auf die Schrift verzichten kann. Nur Filme, deren Bildzeit die Gegenwart ist, kommen ohne Zwischentitel aus. Schriftfreie Filmizität praktizieren daher nur die Komödien.²³ Die größten Zeitprobleme und die meisten Zwischentitel hat der historische Film.²⁴

¹⁹ Dovženko 1935, 63.

²⁰ Vgl. Balázs 1930 [2001], 11ff. Auch Balázs widmet einen Abschnitt seines „Der Geist des Films“ der Frage, warum alte Filme komisch sind. Bei Balázs ist die Progeria noch im Rausch der schnellen Entwicklung von Filmkunst und visueller Kultur aufgehoben, in der die Entwicklung selbst noch Gegenwart ist. Die Progeria ist aber bereits lokalisiert und auch die Koordinaten, auf die sie sich in der sowjetischen Filmtheorie bezieht, stehen fest: „Wie schnell und wie groß die Entwicklung gewesen ist, das kann man nur ermessen, wenn man sich alte Filme ansieht. Man lacht sich schief. Es ist einfach nicht zu glauben, dass dies vor 15 Jahren ernst gemeint sein konnte. Warum? Sonst wirkt doch alte Kunst nicht komisch. Auch die primitivste und naivste nicht. Sonst ist alte Kunst der Ausdruck einer alten Zeit.“ Balázs 1930 [2001], 11. Die drei Koordinaten der Progeria sind: 1. Eine Zeitspanne von 15 Jahren verwandelt alle Filme in Komödien. 2. Die Progeria bringt den Film in Gegensatz zur Kunst. 3. Die übrige Kunst ist in der Zeit verankert, sie wird historisch und zur fremden Sprache der Zeit. „Die ersten Filme wirken nicht historisch, sondern provinziell. Nicht wie eine alte oder fremde Sprache, sondern wie das ungebildete plumpe Stammeln in unserer eigenen.“ Balázs 1930 [2001], 12. Der aufgeworfene Widerspruch zwischen Kunst und Film bleibt trotz der Beschwörung der großen und schnellen Entwicklung des Films unaufgelöst. Auch wenn die technische Entwicklung die Primitivität des frühen Films schrittweise abbaut, Balázs hatte selbst bemerkt, dass auch primitivste und naivste Kunst historisch wird, im Gegensatz zum Film, der komisch wird. 1935 ins Russische übersetzt, fügt sich Balázs’ „Geist des Films“ in die Polemiken des Diskurses ein. Vgl. Blejman SK 8; 1935, 56-60; Vajsfel’d IK 6; 1936, 46-51.

²¹ Die Regression der Komödie in die Folklore hat dazu beigetragen, dass sie von der slawistischen Forschung in das Paradigma der Erforschung der totalitären Mythologie eingetragen wurde. Beispielsweise Hänsgen 2003, 200-202. Die Funktion der Komödie im Totalitarismus ist noch ungeklärt. Lahusen 2002, 351/352; Taylor 2002, 358ff; Clark 2002, 371ff.

²² Die Komödie ist auch das Genre der filmischen Medienreflexion. Die medienhistorischen Untersuchungen des letzten Jahrzehnts lassen auf eine Konvergenz von medialer Fragestellung, stalinistischer Epoche und Komödie schließen. Taylor 2002, 358-370; Drubeck-Meyer 2001, 165-200; Hänsgen 2003, 187-209; Clark 2002, 380; Lahusen 2002, 343. Einzig die Komödie ist medienhistorisch betrachtet selbstidentisch und weist eine selbstreflexive Filmizität auf, die ihre Medialität präsentiert. Alle anderen Genres reflektieren sich in der Kinodramaturgie.

²³ Mit dem Tonfilm geht die Zahl der Zwischentitel von ca. 100 auf etwa 10 pro Film zurück. Die verbliebenen Zwischentitel überbrücken Differenzen zwischen Narration und Film, vor

Zeitlichkeit in der stalinistischen Kultur

Die Zeit der stalinistischen Geschichte ist *Vollzugszeit* des virtuellen und mit Notwendigkeit real werdenden Modells der Welt. Die Zukunft ist bekannt. Von der bei Deleuze beschriebenen Aktualisierungszeit einer bekannten Struktur unterscheidet sich das stalinistische Modell jedoch dadurch, dass es anstelle einer automatischen Aktualisierung einen Vollzug einschließt, d.h. den Bau des Sozialismus und den sich verschärfenden Kampf gegen seine ‚Feinde‘.²⁵ Die Zeitstruktur ist eine der Grundlagen für die eigentümliche Form des ‚Wirklichen‘, die der Sozialismus schafft. Die Indifferenz von Fiktivem und Faktischem ist nicht Folge eines ikonischen Zeichenverständnisses, sondern sie ist durch das Zeitmodell motiviert.²⁶ Als Beispiel kann die Polemik gegen den ‚Naturalismus‘ dienen. Die Wirklichkeit der naturalistischen Darstellung wird mit Hinweis auf das Zeitmodell bezweifelt. Innerhalb dieses Zeitmodells werden negativ bewertete Seiten der Realität einer noch nicht vollständig überwundenen Vergangenheit zugeschrieben und haben nicht den Status des Wirklichen. Diesen hat auch die reine Gegenwart²⁷ nicht. Den Status des Wirklichen haben nur die ‚Keime der Zukunft‘ in der Gegenwart.²⁸

allem Lücken im Zeitaufbau. Sokolov 1926, 85; Sokolov 1928, 15; Anošenko 1931, 550; Manevič 1977, 22.

²⁴ Die historisierenden Zwischentitel werden zunehmend länger und nehmen Textformat an. „Das Segel“ („Beleat parus odinokij“) von 1937 bekommt einen historisierenden Prolog, der sich über drei Einstellungen erstreckt.

²⁵ Dell’Agli bezeichnet eine Zeit, deren Zukunft vorweggenommen wurde, d.h. vor langer Zeit konstituiert wurde und aus diesem Grunde schon vergangen ist und zu einer Entleerung der Gegenwart tendiert als Inkubationszeit. Dell’Agli 1990, 324/325. Fitzpatrick vermerkt, dass selbst bei einem Unglauben an die strahlende Zukunft des Stalinismus, eine Akzeptanz ihrer Konstitution als Zeit (des Versprechens) für den Einzelnen tatsächlich und unausweichlich war. Fitzpatrick 1999, 67.

²⁶ So führt die Behandlung der Fiktion («vymysel») bei Fajans sofort zur Feststellung einer ‚märchenhaften Wirklichkeit‘ («skazočnaja dejstvitel’nost») und legt das Zeitmodell offen. „Es erwies sich weiterhin, dass man im Spiegel sein Schicksal lesen kann, dass Sie – der Sie einmal waren – sich selbst erneut aus der Vergangenheit erscheinen können und darin wird nichts Unmögliches, Mysterisches sein, folgen Sie ihrer Spiegelung, ihrem Double und Sie erfahren viel Freudiges über die Zukunft.“ («Оказалось далее, что можно читать в зеркале свою судьбу, что вы – каким были когда-то – можете вновь явиться самому себе из прошлого, и не будет в этом ничего невозможного, мистического, последуйте только за вашим отражением, вашим двойником и узнаете много радостного о будущем.») Fajans IK 10; 1940, 16.

²⁷ Die auf Kerzencevs Referat auf dem Schriftstellerkongress zurückgehende Unterscheidung in eine objektive Realität und eine ‚Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entfaltung‘ untersucht Dobrenko 2000, 459-471.

²⁸ Beispielsweise schreibt Manevič über Dovženko: „[D]ie mutige Fiktion des Künstlers, die in die Zukunft zu blicken versuchte, hat dem Realismus nie widersprochen.“ («[...] смелый вымысел художника, пытающегося заглянуть в будущее, никогда не противоречило реализму.») Manevič IK 5; 1941, 41. Dieses Zeitmodell gerät mit der Tauwetterperiode in die Krise. In dieser Krise wird auch die visuelle Form des Films abgelöst, die sich in den 30er Jahren nicht auf ein ‚Sehen‘ stützt, sondern auf das ‚Zeigen‘. Kulešov plant 1959 eine Vorlesung unter dem Titel „Glotzen oder Sehen“ („Glazet’ ili videt’“).

Die Kultur kennt kein Gegeneinander von Fiktivem und Faktischen, sondern ein Verhältnis von Virtualität und Zeit. Der Plan gibt der Virtualität Zukunft,²⁹ die Notwendigkeit gibt der Virtualität Gegenwart³⁰ und das Geschichtsmodell gibt der Virtualität Vergangenheit. Eine Illustration zu dieser Virtualität in Zeitform,³¹ die unter anderem zu einer Verdoppelung der Zeiten führt, findet sich in einer Rezension zur Zeitlichkeit Dovženkos: „Dovženko ist ein Künstler der großen Leinwände. Er ist mit einem besonderen Gefühl für die sich vollziehenden historischen Ereignisse begabt. Die Taschenuhr oder das Handchronometer, nach dem wir den Plan unseres Arbeitstages machen, sind für Dovženko – die Uhren der Zeit, deren Zeiger die Geschichte selbst gestellt hat. Die Uhren der Geschichte haben ihre eigenen Minuten und Sekunden.“ («Довженко художник больших полотен. Он наделен особым ощущением совершающихся исторических событий. Карманные часы или ручной хронометр, по которым мы составляем расписание нашего делового дня, для Довженко – часы времени, стрелку на которых переставляет сама история.»)³²

Papernyj vermerkt, dass in einer vertikalisierten Kultur, die über der Gegenwart eine Zukunft immer größeren Ausmaßes schweben lässt - Dovženko beziffert sie mit einer Billion Jahre - die Ewigkeit sich zwischen die Gegenwart und den morgigen Tag schiebt. Die Transformation der Zukunft zur Ewigkeit unterbricht die Aufeinanderfolge von Heute und Morgen. Messbar ist unter dieser Bedingung nur die andere Seite, d.h. die Vergangenheit. Deren Produktion ist identisch mit dem Weg, der bereits in die Zukunft zurückgelegt wurde.³³ Diese Produktion von Vergangenheit³⁴ ist nach Popov der stetige Beweis der Zu-

²⁹ So hält die Planung des Sowjetpalastes über die gesamte Zeit der Kultur Zwei an. Vgl. Papernyj 1996, 29ff.

³⁰ Als Beispiel kann Stalins Position in der sprachwissenschaftlichen Debatte 1951 dienen. Die Beantwortung der Frage, ob eine ‚Klassensprache‘ existiert, hängt für ihn lediglich davon ab, ob sie notwendig ist. Vgl. Stalin 1951, 18.

³¹ Bulgakova schildert die eigenartige Notwendigkeit, sich der Gegenwart zu erinnern: „So stand ‚Lenin im Oktober‘ am Anfang eigenartiger ‚komemorativer Handlungen‘; die die Revolution jedes Jahrzehnt neu rekonstruierte [...]. Die Historie wurde dabei als ewige Gegenwart behauptet, die unendlich veränderbar sei.“ Bulgakova 1995, 362.

³² Al'pers 1929 [1995], 37.

³³ Vgl. Dobrenko: „Nicht zufällig wird das Fundament der sozialistischen Doktrin in den 30er Jahren auf eine Symbiose der RAPP'schen ‚Retrogarde‘ (‚Lernen bei den Klassikern‘) und des Gorkij'schen ‚Romantismus‘ (‚Man muss träumen!‘, ‚Das Leben in seiner revolutionären Entfaltung‘) gegründet. Die Doppelpoligkeit des Sozialismus erlaubte ein Ausbalancieren der Aktualität des Vergangenen und Zukünftigen.“ («Не случайно в фундаменте соцреалистической доктрины в 30-е годы кладется симбиоз рапповского ‚ретроградства‘ { ‚учеба у классиков‘} и горьковского ‚романтизма‘ { ‚Надо мечтать!‘, ‚жизнь в его революционном развитии‘}. Такая дупольность соцреализма позволяла сбалансировать актуальность прошлого и будущего.») Dobrenko 1995, 235. Außerdem Dobrenko 1993, 51. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Eĵenštejn'sche *Grundproblem* und dessen Verschränkung von Regress und Progress.

³⁴ Die Produktion von Vergangenheit berührt sich auf eigenartige Weise mit der Praxis medialer Reproduktion. Wie Benjamin analysiert hat, lässt die Reproduktion die Ferne der Aura schwinden, die im ‚Hier und Jetzt‘ aufscheint. Die Reproduktion löst das Reproduzierte aus

künftigkeit, in der sich die Kultur selbst im Verhältnis zur restlichen Welt befindet: „[...]ief erfasst, ist das historisch-parteiliche Thema in größter Schärfe ein gegenwärtiges Thema. Nicht die formale Chronologie ist entscheidend. Der formalen Chronologie nach ist alles Vorübergegangene Geschichte. Aber in Wirklichkeit wird die heutige Generation der Epoche des Überganges vom Sozialismus zum Kommunismus bei uns und der Epoche der proletarischen Revolutionen in der übrigen Welt immer Antworten auf ihre brennendsten Fragen [...] in der Geschichte des revolutionären Kampfes des Bolschewismus suchen und finden.“ («[...] глубоко взятая историко-партийная тема в искусстве есть остро современная тема. Не формальная хронология решает. По формальной хронологии все, что прошло, есть история. А в действительности нынешнее поколение эпохи перехода от социализма к коммунизму у нас и эпохи пролетарских революции в остальном мире будет всегда искать и будет всегда находить ответы на свои самые жгучие, самые злободневные запросы [...] в истории революционной борьбы большевизма.»)³⁵ Popov expliziert in der *Zeitverschiebung*, die eine Einteilung des Raumes in *Zeitzone*³⁶ nach sich zieht, eine Figuration der Zeit, die für die stalinistische Kultur typisch ist.

Die historische Synthese der Filmzeit

Von Dovženko stammt die einzige mir bekannte Äußerung, die andeutet, dass der Film die Fiktion nicht in das Gewand der Zeit kleiden kann. Dass der Film eine junge Kunst ist, ein Kind der Moderne, ist bekannt. Dovženko stößt jedoch darauf, dass sich damit eine Kluft zwischen dem Zeitverständnis der stalinistischen Kultur und der Zeitlichkeit des Films bildet. „[...]Es gibt einen gewaltigen Unterschied zwischen der Kinematografie und den übrigen Künsten. [...] Ein unglaublich reiches Erbe [...] Und nun nehmen wir die Kinematografie. Die Kinematografie stützt ihre Wurzeln mit lediglich 40 Jahren.“ («[...] существует огромное различие между кинематографией и прочими искусстваами [...] невероятно богатое наследство [...] Теперь возьмем кинематографию. Кинематография упирает свои корни только лишь в 40 лет.»)³⁷ Während Dovženko diese Einsicht auf der Versammlung der Filmschaffenden 1935 vorträgt, verleiht er seiner Beunruhigung mehrfach Ausdruck. „Genossen, niemals in den gesamten 8 ½ Jahren meiner Arbeit beim Film war ich so unruhig, wie

dem Zusammenhang der Tradition, d.h. die Reproduktion bringt das zeitliche Intervall zum Verschwinden, das in der Zeitverschiebung produziert wird. Benjamin 1936 [1977], 13.

³⁵ Popov 1939, 57.

³⁶ Es wäre interessant Popovs Idee der *Zeitzone* mit Bachtins Konzeption des *Chronotopos* zu vergleichen, wo sich die Zeit ebenfalls im Raum zeigt. Diese Situierung der 1937/38 verfassten Schrift wirft ein Licht auf die eigenartige Verdoppelung der Zeit in ihrem Titel: „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman“. Bachtin 1937/38 [1975], 234.

³⁷ Dovženko 1935, 63.

ich jetzt beunruhigt bin: Vielleicht weil es mir nicht gelingt der riesigen Welle von Gedanken und Gefühlen zu widerstehen, die mich erfassen, wenn die Rede von der neuen Kunst ist.“ («Товарищи, никогда за все 8½ лет моей работы в кинематографии я не волновался так, как волнуюсь сейчас: потому ли, что мне трудно противостоять громадной волне мыслей и чувств, которые меня охватывают, когда идет речь о новом искусстве.»)³⁸ Seine Unruhe mag vor dem Hintergrund der kulturellen Zeit eine erste Erklärung erfahren: „Er [der Film] hat verkürzte Koordinaten in der Zeit [...]“ («Он имеет сокращенные координаты времени»)³⁹. Und da Dovženko die Zeitlichkeit der Dinge, ebenso wie die Kultur es tut, zu den Modi ihrer Existenz rechnet, ist dies mit einem ontologischen Defekt des Films identisch: „d.h. die Seinskoordinaten des Films in der Zeit sind verkürzt“ («т.е. координата бытия фильма во времени сокращена»)⁴⁰.

Bedenkt man Papernyjs These, nach der ‚die Geschichte zum Hauptgenre der ‚Kultur Zwei‘ wird,‘⁴¹ so macht die Erblosigkeit außerdem die Eingliederung des Films in die Ordnung ästhetischer Werte problematisch. Die Durchsicht historischer Stile und die Empfehlung eines Katalogs ästhetischer Parameter, die für alle stalinistischen Künste in formaler Hinsicht so charakteristisch ist, ist für den Film unmöglich. Das Genre des historischen Films ist das Ergebnis einer Verschiebung der Problematik von der formalen auf die semantische Ebene.⁴² Der Film greift in eine Vergangenheit aus, und anstelle einer historischen Form, die er nicht hat, eignet er sich eine historische Semantik an. Chersonskij meint in seinem Artikel „Das historische Thema im Kino“ („Istoričeskaja tema v kino“), die Lebensdauer eines Werkes werde davon bestimmt, in welchem Maße es den Menschen in seiner historischen Entwicklung ‚wahrhaft zeigt‘.⁴³ Die Verschiebung des Zeitproblems von der formalen auf die semantische Ebene löst das Zeitproblem jedoch nicht, sondern führt in die Abhängigkeit von der Literatur.⁴⁴ Im historischen Genre ist die Literarisierung des Films am weitesten

³⁸ Dovženko 1935, 58.

³⁹ Dovženko 1935, 63.

⁴⁰ Dovženko 1935, 63. Vgl. auch die Rezension Zel'dovič zu „Aërograd“ („Aërograd“): „[...]Das Sujet des Films hat doppelte Rahmen, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit.“ («[...]Сюжет картины имеет двойные рамки не только в пространстве, но и во времени.») Zel'dovič SK 12; 1935, 27. Die Gleichsetzung von Sein und Gegenwart bricht damit auf.

⁴¹ Papernyj 1996, 46. Chrenov lässt auch den Dialog von Literatur und Kino im Medium der Geschichte stattfinden. Chrenov 1994, 177ff.

⁴² In einer Bemerkung Blejmans zum Szenarium „Glinka“ schlägt sich die Zeitfrage nieder: „Das Thema der Geschichte, der Bewegung der Zeit [...] nicht als außergewöhnliche Erscheinung, sondern als historisches Phänomen, ist im Szenarium anwesend [...]“ («[...]Тема истории, тема движения времени [...] как явление не исключительное, а историческое присутствует в сценарии [...]») Blejman IK 6; 1941, 35. Zur Selbsthistorisierung eines Mediums als Form seiner Selbstreflexion vgl. Engell 2001, 33-56.

⁴³ Chersonskij IK 3; 1938, 42.

⁴⁴ Eĵzenštejn 1940, 8/9. Šklovskij, der 1940 die Genres des historischen Romans und des historischen Films vergleicht, leitet seine Ausführungen mit der Frage nach der Funktion des hi-

fortgeschritten und es tritt ein Bündnis der Schrift mit der Historizität hervor. Der Filmminister Bol'sakov hält fest: „Der Genosse Romm sagt unrichtigerweise, dass das Szenarium altert. Ein Szenarium, das historische Fakten widerspiegelt, kann nicht altern.“ («Товарищ Ромм неправильно говорит, что сценарий стареет. Сценарий, отображающий исторические события, не может стареть.»)⁴⁵

Dovženko kommt jedoch zu einer weitergehenden Schlussfolgerung: „Wir müssen uns [...] alle Errungenschaften vergangener Epochen für das Kino als synthetische Kunst aneignen [...].“ («Мы должны [...] усвоить все достижения предыдущих эпох для кино как искусства синтетического [...]»)⁴⁶ Üblicherweise erfährt die Bestimmung des Kinos als synthetischer Kunst eine materiale Begründung - im Zusammenspiel von Wort und Bild, wie bei Sokolov, oder eine ästhetische im Zusammenspiel der Künste Theater und Literatur, wie bei Popov, oder eine technisch-mediale in der Elektrifizierung von Licht und Klang, wie bei Joffe. Im Vergleich dazu fällt der anders geartete, nämlich zeitliche Grund auf, den Dovženko für den synthetischen Charakter der Filmkunst angibt. Das Kino ist synthetisch, weil es keine eigene Vergangenheit hat.

Die fehlende Vergangenheit des Kinos blockiert seine Historisierung und verhindert, dass Filmwerke in die Geschichte eingehen. Da das Kino keine eigene Geschichte hat, muss das Filmwerk synthetisch werden. Es vermag nur in die Geschichte der anderen Künste einzugehen, vorzugsweise via Kinodramaturgie in die Geschichte der Literatur. Da für Dovženko der Kunstcharakter des Werkes von der totalen Zeit der Kunst, der es angehört, abhängig bleibt, muss der Film eine Totalisierung seiner Zeit anstreben. „Alle Künste bergen ihren Ursprung in der Tiefe ferner Zeiten.“ («Все искусства скрывают свое начало в глубине отдаленных веков.»)⁴⁷

Der Film darf für Dovženko nicht auf seine Historizität verzichten, wenn er seinen Kunstcharakter nicht in Frage stellen will.⁴⁸ Die zeitliche Totalisierung der Filmkunst erfordert eine Synthese des Films mit anderen Künsten.⁴⁹

storischen Romans in der Geschichte des Romans ein. Er kommt allerdings nicht mehr bis zur Beantwortung der Frage, welche Funktion der historische Film in der Geschichte des Films habe. Šklovskij 1940, 16-20.

⁴⁵ Živye golosa 1999, 306.

⁴⁶ Dovženko 1935, 62.

⁴⁷ Dovženko 1935, 62.

⁴⁸ Vgl. auch Blejman: „Wir verstanden, dass das Kino in vielem immer noch Kintopp war und dass es ihm bevorstand eine Theorie und eine Geschichte zu schaffen, vor allem eine Geschichte, um Kunst zu werden und kulturelle Tradition.“ («Мы понимали, что кинематография во многом и до сих пор только ‚киношка‘, и что ей предстоит создать и теорию и историю, историю прежде всего, чтобы стать искусством и культурной традицией.») Blejman 1940 [1973], 229. Zel'dovičs Rezension zu „Aërograd“ („Aërograd“) stützt sich auf das widersprüchliche Verhältnis Dovženkos zur Geschichte, der es durch die Tradition zu ersetzen trachtet und „Dynamit unter die Gleise der Geschichte legte“ («подкладывал динамит под рельсы истории»). Zel'dovič SK 12; 1935, 21.

Die Zeitlichkeit des ‚aistischen Gegenstandes‘

In der Progeria des Films artikuliert sich eine Differenz von Medium und ‚aisthetischem Gegenstand‘, die eine ästhetische Reflexion begründet. Mit dem aistischen Gegenstand möchte ich einen Neologismus bilden, den ich hypothetisch als Komplement des ästhetischen Objektes verstehe. In der Unterscheidung von Artefakt und ästhetischem Objekt wird das Artefakt nicht als veränderlich (verschieden von sich selbst) gedacht, sondern nur das dem ästhetischen Objekt inhärente Subjekt.⁵⁰ Mit der Annahme eines aistischen Gegenstandes gehe ich von einer Veränderung des Artefakts aus und versuche gleichzeitig die Veränderung, die im ästhetischen Objekt nur im Subjekt lokalisiert werden kann,⁵¹ in einer subjektlosen Wahrnehmung zu erfassen.⁵² Der Film teilt nur wenige Bestimmungen eines Artefakts, und neben seiner Beweglichkeit und Veränderlichkeit ist besonders jener aistische Gegenstand problematisch, der im materiellen Filmartefakt nicht existent ist (die Kontinuität der Bewegung). Anstelle eines materiellen Artefaktes möchte ich einen aktuellen aistischen Gegenstand annehmen. Mit der Annahme einer Aktualität des aistischen Gegenstandes beziehe ich mich auf Deleuze, der die Virtualität des filmischen Bildes in Verbindung zu seiner Aktualität bringt.⁵³ Zum anderen möchte ich den Prozess der Aktualisierung, der im tschechischen Strukturalismus das Artefakt und das ästhetische Objekt vermittelt, im aistischen Gegenstand situieren.⁵⁴

⁴⁹ In seinen „Bemerkungen zum historischen Film“ („Zametki ob istoričeskom fil'me“) stellt Brodjanskij fest, der Film könne einen Historismus und ein ‚historisches Sujet‘ («istoričeskij sjužet») nicht in Rückgriff auf seine eigene Geschichte entwickeln, sondern sei in dieser Hinsicht auf die Erfahrungen des MCHAT, die russische Musik und die russische historische Malerei angewiesen. Brodjanskij IK 1-2; 1940, 52. In dieser Verschränkung von Historizität und Synthese fehlt erstaunlicherweise die Literatur. Auf die historische Malerei verweist auch Grinberg. Grinberg Iskusstvo i žizn' 11-12; 1939, 36/37.

⁵⁰ Christiansen 1909, 47-131. Die Veränderlichkeit des ästhetischen Objektes ist an Veränderungen der Wahrnehmung anschließbar, insofern sie immer im Subjekt, welches den ästhetischen Gegenstand konstituiert, lokalisiert werden können. Bei Christiansen ist zu verfolgen, dass die ästhetische Subjektivität durchaus nicht selbstständig ist, sondern in jedem Fall in ein Objekt einmündet, so dass das Subjekt auch als reine Veränderlichkeit des Objektes gefasst werden könnte, wie es im tschechischen Strukturalismus zu beobachten ist.

⁵¹ Chvatik 1987, 80.

⁵² Vgl. Bergson 1991, 52-59 zum Begriff einer ‚reinen Wahrnehmung‘, die nicht im Subjekt zu lokalisieren ist.

⁵³ Deleuze 1991, 95ff.

⁵⁴ In Mukařovskys Unterscheidung von Artefakt und ästhetischem Objekt wird das Artefakt ebenfalls als unveränderlich gedacht (Günther 1971, 188), das ästhetische Objekt jedoch in einem kollektiven Bewusstsein verankert. (Mukařovskij 1936 [1970], 106). Die Veränderlichkeit des ästhetischen Objektes ergibt sich durch den veränderlichen Norm-Hintergrund des kollektiven Bewusstseins, auf dem das Werk aktualisiert wird. Zu den Nachteilen dieser Konzeption gehört, dass der Prozess der Aktualisierung nicht in einer Synchronie verankert ist. Die Aufhebung der Trennung von Synchronie und Diachronie in einem Begriff der Evolution, dem auch der tschechische Strukturalismus im Anschluss an die Thesen Jakobsons und Tynjanovs folgt, hebt vor allem die Struktur der Synchronie auf, um diejenige der Diachronie auszubauen.

Angesichts der Progeria des filmischen Mediums wird den Künsten bewusst, dass sie ebenfalls eine problematische Beziehung zu ihren ästhetischen Gegenständen unterhalten.⁵⁵ Mit medialen Techniken, die ästhetische Gegenstände speichern, entfällt theoretisch die Notwendigkeit sie in der Schrift zu notieren, um sie dann leiblich zu vergegenwärtigen oder in anderen Medien zu reproduzieren. Beispielhaft ist das Verhältnis von Schrift und leiblicher *Vergegenwärtigung* des Dramas im Theater. In ihrem parasitären Verhalten gegenüber dem Drama vernachlässigt die Kinodramaturgie, dass die Notwendigkeit des Dramas von der Flüchtigkeit seines ästhetischen Gegenstandes, des theatralischen Spiels, gestützt wird. Wenn mit dem Film der ästhetische Gegenstand selbst speicherbar wäre, müsste die Notwendigkeit einer schriftlichen Notation⁵⁶ entfallen. Dovženkos Feststellung einer ‚illusorischen Fixiertheit‘ des Films stärkt in diesem Zusammenhang die Kinodramaturgie, indem sie unterstellt, der Filmspeicher sei defekt.⁵⁷ Popov nimmt Leonovs Topos vom unabwendbaren Film-tod auf und nutzt ihn explizit zur Inauguration der Kinodramaturgie: Vom toten Film bleibt das Szenarium. Bezieht man beide Äußerungen aufeinander, so ist zu erkennen, dass Popov versucht, den Konkurrenzkampf der Medien um das Vorrecht auf Bildung des kulturellen Archivs⁵⁸ für die Kinodramaturgie zu entscheiden und gegen ein filmisches Speichermedium ein Schriftarchiv zu verteidigen. Dass der Film ästhetische Gegenstände nach Dovženko nicht speichern kann, entspricht der Haltung der ‚Kultur Zwei‘ zu dieser Frage, die einer *Praxis der Reproduktion* den Vorzug gibt, in der ästhetische Gegenstände in der Schrift notiert und in den anderen Medien aktualisiert und reproduziert werden, anstatt sie in diesen Medien direkt zu speichern.

Auch Leonovs Reflexion zur Zeit ästhetischer und ästhetischer Gegenstände, die er in dem Artikel „Reise in eine unerforschte Gegend“ („Putešestvie v neizvedannyj kraj“) von 1938 anstellt, bedient sich der Gegenüberstellung von Film und Theater. Die Progeria des Films motiviert seine Bevorzugung der Erinnerung gegenüber der Aufzeichnung. „Das Kino ist eine Kunst, die in den Stoff einer eigenartigen Spezifik gekleidet ist, eine Kunst, die im Gegensatz zu aller anderen geistigen Tätigkeit des Menschen eine Grenze in der Zeit hat. Wie

⁵⁵ Die Position der Kultur Zwei verewigt den ‚ästhetischen Gegenstand‘ («estetičeskij predmet»). Bei Astachov ist das Schöne als der ästhetische Gegenstand objektiv und überzeitlich als Naturschönes. Einer Historizität unterliegt nur die Artefaktproduktion, diese hat jedoch die Entwicklung eines solchen Niveaus des ‚ästhetischen Gefühls‘ («estetičeskoe čuvstvo») zum Ziel, das zum Genuss des objektiv im Naturschönen gegebenen ästhetischen Gegenstandes befähigt. Astachov IK 10; 1940, 9-14.

⁵⁶ Zur ‚Notation‘ vgl. Goodman 1997, 125-168. Zur Charakterisierung von Schriften als Notationen vgl. Fischer 1997, 83-104.

⁵⁷ Vgl. Koch 1996, 12. „Die Verrückung von Referenzialität und Vergangenheitsform schreibt dem fotografischen Bild ein Vermögen ein: die Archivierung des Moments der Aufnahme, der als ‚Unveränderliches‘ den abgeschlossenen Zeitabschnitt einer gewesenen Zeit festhält.“ Einem entsprechenden Vermögen des Films steht Koch skeptisch gegenüber.

⁵⁸ Spieker 2002, 23-28; Groys 2000, 204.

kunstvoll auch immer ein Filmwerk gemacht sei, hinter den Grenzen seiner Zeit entspringt ihm sein Tod. Der Film lebt, blüht auf, sammelt seine Ernte in kurzer Frist und stirbt. Jede beliebige Chronik ist in der Lage einen Spielfilm zu überleben.“ («Кино – искусство, одетое в ткани своеобразной специфики, искусство, имеющее, в противоположность всей остальной духовной деятельности человека, ограничение во времени. Как бы кинематографическое произведение искусно ни было сделано, за пределами его времени для него возникает смерть. Картина живет, процветает, собирает свою жатву в короткий срок и умирает. Любая хроникальная картина способна пережить художественную.»)⁵⁹

In Leonovs Gegenüberstellung von Film und Theater wird ein Widerspruch augenfällig, der darauf verweist, dass die Diskussion um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit filmischer Speicherung und die Präferenz des Theaters eine Debatte um das Verhältnis von Filmtext und Filmschrift⁶⁰ ist. Im Gegensatz zur Filmschrift, die der Progeria ausgesetzt ist, wird der Filmtext nach dem Vorbild des Dramentextes dem ästhetischen Wandel entzogen, womit sich die Kinodramaturgie eine Dimension der eigenen Dauer und eine Perspektive für die Vielzahl der nicht verfilmten und nicht veröffentlichten Szenarientexte verspricht. Leonov lässt in der „Reise in eine unerforschte Gegend“ („Putešestvie v neizvedannyj kraj“) auf die Feststellung vom frühen Vergreisungstod des Films ein Lob des lebenden Schauspielers im Theater folgen. Es mutet in diesem Zusammenhang seltsam an, dass er als Gegenbild zur Vergänglichkeit des Films den lebenden Schauspieler wählt, der doch der gleichen Sterblichkeit unterliegt, die Leonov am Film moniert. Es folgt ein Erfahrungsbericht, der klärend wirkt. Die Szenerie, die Leonov vor Augen des Lesers errichtet, stellt das Schauspiel im Film in exemplarischer Weise aus: „Ich habe bei den Dreharbeiten zu ‚Aleksandr Nevskij‘ gesehen, wie sich Ochlopkov einen gaffenden Teutonen mit einem vereisten Zuber griff. Ich verstand auch da die ganze Bedingtheit seiner physischen Handlung, aber die Szene hat mich hingerissen und sich mir viel stärker eingepägt als dieselbe Szene, wiederholt auf der Leinwand.“ («Я видел, как на съемке Александра Невского Охлопков хватил обледенелым ушатом зазевавшегося тевтона. Я понимал и там всю условность физического действия, но меня сцена эта потрясла и запомнилась несравнима сильнее, чем та же сцена, повторенная на экране.»)⁶¹

⁵⁹ Leonov 1938 [1964], 62.

⁶⁰ Vgl. Vertovs Konzeption der *Filmschrift* («Kinopis'») in seinen Artikeln der 30er Jahre, z.B. in „Letzte Erfahrung“ („Poslednij opyt“): „Spezialisierte mich auf die ‚Filmschrift der Fakten‘. Strebte danach, Filmschriftsteller der Chronik zu werden.“ («Специализировался на ‚кинописи фактов‘. Стремился сделаться кинописателем хроники.») Vertov 1935 [1966], 143. Vgl. auch in „Zur Verteidigung der Chronik“ („V zaščitu chroniki“) Vertov 1939 [1966], 152.

⁶¹ Leonov 1938 [1964], 64.

Leonov vergleicht den Film als Speicher mit dem Gedächtnis als Speicher. Dabei zeigt sich, dass die Handlung des Schauspielers einen ästhetischen Gegenstand erzeugt hat, den die Filmaufnahme nicht mitgespeichert hat. Schauspiel, Wahrnehmung und Gedächtnis sind für Leonov schlüssig auf denselben ästhetischen Gegenstand bezogen: „Alle erinnern sich, wie Leonidov in den ‚Brüdern Karamasov‘ Mitja im Nassen spielt und sich eine fremde Jacke überzieht [...].“ («Все помнят, как Леонидов в Братьях Карамазовых, играя Митю в мокром, надевает чужой сюртук [...]»)⁶² Das Schauspiel bringt den ästhetischen Gegenstand hervor, die Wahrnehmung nimmt ihn adäquat auf und das Gedächtnis memoriert ihn adäquat.

Der Film ist von einem doppelten Defekt betroffen. Zum einen ist er, im Gegensatz zur Wahrnehmung, unfähig zu adäquater Aufnahme: „Die absolute allseitige Aufzeichnung des Ereignisses ist noch kein Ereignis.“ («Абсолютная всесторонняя запись события не есть еще событие.»)⁶³ Zum anderen ist er unfähig zu adäquater Speicherung: „Künstlerische Filme können in speziellen Safes für Jahrhunderte aufbewahrt werden, aber nur als Konserven. Zukünftige Filmwissenschaftler betrachten sie ohne Spannung, mit ironischer Pietät vor der naiven Unfähigkeit ihrer Vorfahren.“ («Художественные фильмы могут сохраняться в специальных сейфах на века, но лишь как консервы. Будущие киноведы смотрят их без досады, с ироническим почтением к наивному неумению предков.»)⁶⁴ Den Speicherfehler des Films, von dessen ästhetischem Gegenstand (der Spannung) Leonov glaubt, er sei nicht reaktualisierbar, erkennt man nicht nur an der Bezeichnung als ‚Konserve‘, sondern auch daran, dass der Film in einen zusätzlichen Speicher, den Safe, eingelassen werden muss.

Leonovs Ablehnung der Aufzeichnung zeigt die wechselseitige Bezogenheit von Eindruck und Erinnerung aufeinander⁶⁵ und umkreist einen Text. Erst am Ende seines Artikels benennt Leonov den Schreibhintergrund seiner Überlegungen zum Verhältnis von Film und Theater: „Mit einem Wort, ich habe das Szenarium ‚Der Gärtner‘ („Sadovnik“) geschrieben.“ («Словом, я писал сценарий Садовник.»)⁶⁶ Unverfilmt, unveröffentlicht und nirgends nachgewiesen, mit einem Wort, eine Absage an den ästhetischen Gegenstand, vervollständigt dieser heimliche Text die Kinodramaturgie. Das Lob des Theaters ist ein Lob seines Verhältnisses zum Text. Rückblickend erkennt man auch die auf Eindrücklichkeit zielende Schrift: „wie sich Ochlopkov einen gaffenden Teutonen mit einem Zuber griff“ erhebt Anspruch darauf, Szenografie zu sein und sich nach-

⁶² Leonov 1938 [1964], 64.

⁶³ Leonov 1938 [1964], 64.

⁶⁴ Leonov 1938 [1964], 63.

⁶⁵ Zum Entzug des Erinnerungsbildes in der Fotografie vgl. Schade 1996.

⁶⁶ Leonov 1938 [1964], 66.

drücklicher in die Erinnerung einzuschreiben, als die Speicherung durch den Film es vermag.

„Die absolute allseitige Aufzeichnung des Ereignisses ist noch kein Ereignis.“ (»Абсолютная всесторонняя запись события не есть еще событие.«)⁶⁷ Dieser Satz scheint in Widerspruch zu Leonovs anfangs zitiertem Diktum zu stehen, nach dem jede Chronik einen Spielfilm überleben könne. An sich selbst macht er die Beobachtung, dass er wohl gern alte Chroniken schaue, aber um keinen Preis zu dem Opfer bereit wäre, einen alten ‚künstlerischen Film‘ wie z.B. „Der Vater“ („Otec“) noch einmal anzuschauen.⁶⁸ Die Feststellung, dass ein aufgezeichnetes Ereignis noch kein Ereignis ist, müsste aber eigentlich auch zur Ablehnung der Chronik führen, die mit dem Dokument, das sie herstellt, nichts als Ereignisse aufzeichnet. Der Schlüssel zur Auflösung dieses Widerspruches ist die Bildzeit der Chronik, die in Gegensatz zur Bildzeit des Spielfilms⁶⁹ steht. Die Chronik dokumentiert nicht eine Realität, sondern die Vergangenheit einer Realität.⁷⁰ Die Aktualität des dokumentarischen Bildes ist die vergangene Gegenwart. Aus diesem Grund unterliegt es der Metamorphose nicht, die den ‚künstlerischen Film‘ heimsucht. Der ästhetische Gegenstand des Spielfilms verschwindet mit dem Wechsel seiner medialen Zeit von der Gegenwart zur Vergangenheit. Das Vergehen des Spielfilms lässt den Status seiner ästhetischen Zeit problematisch, d.h. ‚lächerlich‘, werden. Dies kann dem dokumentarischen Bild nicht passieren, das von vornherein ein Bild des Vergangenen ist.⁷¹ Die Vergangenheit des im dokumentarischen Bild Gegenwärtigen entspricht dem Zeitmodell der Speicherung. Im veraltenden dokumentarischen Bild kommen die Zeitindices des Mediums und des ästhetischen Gegenstandes zur Deckung. Die Alterszeichen, welche sich dem Bildmedium fortschreitend einprägen, sind zur Vergangenheit, die es zeigt, parallel. Die Vergangenheit des ästhetischen Gegenstandes findet keinen Eingang in die stalinistische Ästhetik.⁷² Chronik

⁶⁷ Leonov 1938 [1964], 64.

⁶⁸ Die gleiche Geste der Objektivierung der eigenen Wahrnehmung durch Verweis auf ihre Intersubjektivität vollführt Dovženko 1935, 61.

⁶⁹ Mukařovský führt den Terminus ‚Bildzeit‘ ein, um ihn von der Zeit der Filmhandlung zu unterscheiden. „Im Film besteht hingegen ein dreifacher Zeitfluss: die in der Vergangenheit ablaufende Handlung, die in der Gegenwart verfließende ‚Bild-Zeit‘ und schließlich die ihr parallele Wahrnehmungszeit des Rezipienten.“ Mukařovský 2005, 374ff. Mit dem Wirksamwerden der Progeria würde sich der Parallelismus zwischen der ‚Bildzeit‘ und der ‚Wahrnehmungszeit des Rezipienten‘ auflösen.

⁷⁰ Die Bildzeit der Chronik entspricht der Bildzeit des Fotos. „Der Unterschied, den die Beobachtung des fotografischen Blicks ‚festhält‘, ist die Unterscheidung von Dasein und Dagewesenheit, aber nicht zwischen Bild und wesentlich abwesender Referenz vorfotografischer Realität, sondern im Bild selber als Prozess der fotografischen Einbildung eines Zeitspalts [...]“ Paech 1998, 20. Der Film als Bewegungsbild setzt diesen Zeitspalt in Bewegung und macht das Intervall zur Grundlage der Bewegung.

⁷¹ Paech 1998, 19ff.

⁷² Die Verdichtung von Bildzeit und Zeit des Bildes in einem Parallelismus wäre bereits ausreichend für eine Ästhetisierung, wie die Ästhetik der chronischen Vergangenheit, das von Ě. Šub geprägte Genre der ‚historischen Chronik‘ (»istoričeskaja chronika«), zeigt.

und Speicherung bleiben gleichermaßen unkünstlerisch. Ein nicht weniger problematisches Verhältnis unterhalten die ästhetischen Gegenstände zu ästhetischen Gegenständen, deren zeitlicher Index die Zukunft ist. Die ‚Keime der Zukunft in der Gegenwart‘ gehören zur Domäne der stalinistischen Ästhetik.⁷³

Poetik der Zeit

Die literarische Kommunikation verfügt über eine zeitliche Dimension. In ihrer Schrift ist sie nicht nur Distanzkommunikation im räumlichen Sinne, sondern der Zeitabstand zwischen Schreiben und Lesen gehört zu ihren Bedingungen. Üblicherweise verbleibt die zeitliche Dimension in der Nähe des Entstehungszeitpunktes und überschreitet nur in ‚großer Kunst‘ den Stil oder die Epoche.⁷⁴ In der Rezeptionsgeschichte ist diese zeitliche Dimension des Werkes dem Werk entzogen und wird von Rezeption und Geschichte in Anspruch genommen. Die Zeitlichkeit ist im russischen kulturellen Kontext jedoch nicht in die Rezeptionsgeschichte der Werke verschoben, sondern Kern der Literarizität. Sie ist auch nicht nur im Sinne einer Klassifikation der Künste in Raum- und Zeitkünste⁷⁵ zu verstehen, sondern als eine Sonderstellung der Literatur innerhalb der Künste, die ihr noch Lichačev in seiner „Poetik der künstlerischen Zeit“ („Poëtika chudožestvennogo vremeni“) zuerkennt: „Die Literatur wird in höherem Maße als jede beliebige andere Kunst die Kunst der Zeit. Die Zeit ist ihr Objekt, ihr Subjekt und ihr Werkzeug der Darstellung.“ («Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время – ее объект, субъект и орудие изображения.»)⁷⁶ Auch Joffes Theorie der Künste, die in den 30er Jahren entstand, rechnet diese zeitliche Dimension dem literarischen Werk selbst zu und dehnt sie maximal aus. Das Kunstwerk ist nicht einfach durch den Zeitpunkt seiner Entstehung in der Geschichte veran-

⁷³ Beispielsweise Grebner 1950; Smirnova 1950.

⁷⁴ Benjamin spricht im „Moskauer Tagebuch“ diese zeitliche Dimension der Literatur als ‚Größe‘ des Schriftstellers an: „Ein andermal Gespräch über den Erfolg als Kriterium der ‚mittleren‘ Schriftsteller und über die eigentümliche Struktur der ‚Größe‘ bei den großen Schriftstellern – die ‚groß‘ seien weil ihre Wirkung historisch sei, nicht aber umgekehrt historische Wirkung durch ihre schriftstellerische Gewalt besäßen. Wie man diese ‚großen‘ Schriftsteller nur durch die Linse der Jahrhunderte sähe, die wie vergrößernd auf sie ausgerichtet seien.“ Benjamin 1926 [Werke; VI, 1991], 321.

⁷⁵ Vgl. z.B. Gabričevskij 1921 [2002], 166-168.

⁷⁶ Lichačev 1967, 213. Die Zeitlichkeit der Literatur wird zur Grundlage ihrer ästhetischen Werte. „Am wesentlichsten für das Studium der Literatur sind die Untersuchungen der künstlerischen Zeit: Der Zeit, wie sie sich in literarischen Werken reproduziert, der Zeit als künstlerischem Faktor der Literatur.“ («Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, времени, как художественного фактора литературы.») Lichačev 1967, 213/214. Eine Fassung von 1997 bringt an dieser Stelle noch einen unmissverständlichen Zusatz, der 1967 fehlt: „Die künstlerische Zeit – das ist nicht der Blick auf Probleme der Zeit, sondern die Zeit selbst [...]“ («Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время [...]). Lichačev 1997, 6.

kert, sondern auch im historischen Entwicklungsprozess selbst. Anstelle einer einfachen Situierung im historischen Prozess, die das Werk durch seinen Entstehungszeitpunkt nur mit dem Entwicklungsstand der historischen Struktur konfrontiert, hat das Werk in der Theorie Joffes Teil am Entwicklungsgesetz und ist damit zweifach im historischen Prozess präsent.⁷⁷ Im gesetzmäßigen Vollzug des Werkes im Laufe seiner geschichtlichen Entfaltung aktualisiert sich seine Virtualität fortschreitend bis zum Abschluss des historischen Prozesses. Seine Teilhabe am Entwicklungsgesetz gibt ihm zu jedem historischen Moment einen Zeitvorsprung.⁷⁸

Alexander Ržeševskijs ‚Zeitpoetik‘ expliziert die Zeitverschiebung, die zwar für alle stalinistischen Werke gilt, in ihnen aber in der Regel nicht thematisiert wird. Die kommunikative Synthese der Zeiten, wie sie die stalinistische Literatur betreibt, konkretisiert sich in Ržeševskijs Verfahren der *oratorischen Zitaton*, das sich der Vergangenheitsdimension des Zitats bedient, seinem Aussageakt aber stets den proleptischen Horizont eines zukünftigen Vollzugs gibt. Die oratorische Rede, deren Gestalt der Redner (orator) ist, macht Zukunftsaussagen, um in der Gegenwart als Wandel vollzogen zu werden.

Die Setzung einer Zeitverschiebung und die Einteilung der Welt in Zeitzonen, wie Popov sie darstellte, wird in Ržeševskijs „Die erste Reiterarmee“ („Pervaja konnaja armija“) durch die „Region der vierten Dimension“ („Oblast’ četvertovogo izmerenija“)⁷⁹ motiviert. In dem Szenarium „Welt und Mensch“ („Mir i čelovek“) gibt er explizit die Zeitzone der Welt an: „Die Welt 1900 Jahre nach Horaz“ („МИР... ЧЕРЕЗ ТЫСЯЧУ ДЕВЯТЬСОТ ЛЕТ ПОСЛЕ ГОРАЦИЯ.»). In „Die Bežinwiese“ („Bežin lug“) bewegt Pavlik Morosov sich frei durch die Zeitzonen und teilt dem Rezipienten mit, er habe höchstselbst auf

⁷⁷ Joffe 1933, XVI.

⁷⁸ Diese Zeitdimension gehört zu den Kriterien der Kanonbildung. Der Status des Vorläufers kommt allen kanonisierten Autoren zu. Wie weit ein Werk ‚seiner Zeit voraus‘ ist, macht das Maß seines Wertes aus. „Die Form der Zeit“ von George Kubler hat die gleiche Konsequenz. „Nach unserer Definition überschreitet die formale Sequenz die Kapazität jedes Menschen, ihre Möglichkeiten im Laufe eines Lebens ganz auszuschöpfen. [...] Jedoch kann der Mensch sich in der Vorstellung mehr ausmalen, als er je ausführen könnte. Seine Ausführungen unterliegen dem Gesetz der Sequenz, in der die Positionen festgelegt sind, jedoch nicht die Intervalle. Sowohl seine Imaginationen als auch seine Ausführungen sind abhängig von seiner Position innerhalb der Sequenz und von seinem Einstieg in die Formenklasse. [...] Die wenigen dieser vielseitigen Künstler, die einen günstigen Einstieg gefunden haben, teilen auch die Fähigkeit, in schneller Folge eine große Anzahl von erreichbaren Positionen einzunehmen und dadurch ihre Nachfolger für mehrere Generationen zu antizipieren. [...] Michelangelo ist der Bemerkenswerteste dieser proleptischen Künstler; Phidias wird auch zu ihnen gehört haben. Diese Künstler präfigurieren in einem Werk von wenigen Jahren die Reihen, die sonst mehrere Generationen in einem langsamen mühsamen Prozess herausbilden. [...] Diese außergewöhnliche Leistung ist für ihre Zeitgenossen nicht leicht erkennbar. Sie zeigt sich viel deutlicher den Historikern, die erst sehr viel später mit panoramatischem Blick die Ereignisse überschauen. Dies legt die Vorstellung nahe, dass Veränderung durch die Handlung so außergewöhnlicher Persönlichkeiten abrupt herbeigeführt und vorzeitig in den Stand der Verfügbarkeit versetzt werde.“ Kubler 1982, 143/145/146/147.

⁷⁹ Ržeševskij 1932, 4.

der Turgenev'schen Bežinwiese gestanden. Bei dem enormen Zitatenschatz Ržeševskijs, in dem auch Pasternak vorkommt, ist die Kenntnis von Pasternaks Motiv der Luftwege wahrscheinlich. Typologisch verbinden sich Pasternaks Gedankenwege und Ržeševskijs Wege durch die Zeit in einem Film erstmals 1943 miteinander. In Gendel'stejn's „Lermontov“ („Lermontov“) werden die Tiefenebenen des Raumes so lange geschichtet, bis sich für Puškin und Lermontov ‚Tore in die Zeit‘ öffnen (Abb. 1, 2, 3, 4, 5).⁸⁰ Soweit ich sehe, ist Gendel'stejn nicht der Einzige, der das Dichterwort in der Zeit beheimatet. Auch Dovženkos Umgang mit Dichtung in seinen Filmen⁸¹ geht auf die ‚oratorische Zitation‘ Ržeševskijs zurück, in der das Zitat auf die Zukunft anstatt auf die Vergangenheit einer Äußerung verweist.

Ržeševskijs zentralem Motiv des ‚Momentes‘ entspricht kein bekanntes filmtechnisches Verfahren. „Das andere Haus... Das andere Dach... ein Anderes im Raum... Moment. Irgendwie plötzlich, kaum merklich, still schwankte der Apparat[...]" („Другой дом... Другая крыша... другое в пространстве... Момент. Как-то неожиданно, едва заметно, тихо заколебался аппарат[...]“⁸² Er lässt sich an Joffes ‚Momentanität‘ anknüpfen, die Zeitform des zentralperspektivischen Bildes ist,⁸³ doch ist er dezidiert nicht visuell.⁸⁴ Die unüberwindli-

⁸⁰ Vgl. die enorm gedehnte Einstellung, in der Lermontov in einer Kutsche in die Verbannung fährt. Die Kutsche bewegt sich nicht diagonal, wie zur Erzeugung von Raum und Bewegung nötig wäre, sondern frontal in die Tiefe. In einigen Schnitten trifft die Kutsche auf Schlagsbalken, die sie jeweils durchquert, um in eine neue Raumzone zu wechseln. Die Reise in die Tiefe des Raumes und der letztendliche Austritt aus dem Raum, der auch dem Motiv der Verbannung als Vertreibung aus dem Raum der Gesellschaft inhärent ist, vollendet sich vor einem gusseisernen Tor, das den Durchgang in die Zeit markiert. Es handelt sich um die Einfriedung des Dichtergrabes Griboedovs.

⁸¹ Ševčenkos „Requiem“ („Zapovit“) in „Ščors“. Im Unterschied zu Ržeševskijs ‚oratorischer Zitation‘ verweist Dovženkos Zitation in eine Nachwelt, d.h. sie unternimmt eine Projektion des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart auf dasjenige von Gegenwart und Zukunft.

⁸² Ržeševskij 1936 [1982], 129/130.

⁸³ Joffe 1937, 315/316. Bei Joffe ist der Rahmen der Malerei nicht Rahmen des Raumes, sondern Rahmung der Zeit. Die Zentralperspektive, so meint er, hat keinen Grund, sich von der Perspektivik des umgebenden Raumes abzugrenzen, da sie ihm entspricht. Wohl aber hat die Momentanität des zentralperspektivischen Bildes, die stets mehrere ‚Momente‘ versammelt, Grund, sich vom umgebenden Zeitfluss abzugrenzen. Bei Joffe arrangiert das Bild Bewegung, insofern es multimomentan ist. Auf die Multimomentanität der bildenden Kunst verweist auch verschiedentlich Virilio. Er zitiert mehrfach ein Gespräch Rodins mit Paul Gsell, in dem Rodin die Multimomentanität der bildenden Kunst gegen die Fotografie anführt. „‚Nein,‘ erwiderte Rodin, der Künstler ist wahr, und die Fotografie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: Und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke währenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist.“ Der Künstler, erläutert Rodin, verdichtet in einem einzigen Bild die auf die Zeit verteilten Bewegungen: „Als Ganzes genommen wirkt das in seiner Gleichzeitigkeit natürlich falsch; betrachtet man aber die einzelnen Phasen nacheinander, so wirkt der Eindruck durchaus richtig, [...]“ Rodins Medienpolemik geht offenbar davon aus, dass auch das Foto momentan ist und gegenüber der Multimomentanität der bildenden Kunst eine Reduktion auf einen einzigen Moment darstellt. Virilio 1989, 13; ebenso Virilio 1991, 30; ebenso Virilio 1992, 6/7.

chen Probleme Pudovkins⁸⁵ und Ėjzenštejns bei der Verfilmung der Ästhetik Ržeševskijs gehen auf die ästhetische Erfahrung der Regie als Differenzerfahrung des ‚Momentes‘ zurück. Der *leere Augenblick*, den Ržeševskijs ‚Moment‘ zeigt, differenziert auch dessen Zeitpoetik. Mit dem ‚Moment‘ führt Ržeševskij eine Differenz in die Einstellung ein: einen Zeitspalt des Inaktuellen und einen Unsichtbarkeitsspalt des Abwesenden. Was der Filmtechnik nicht gelingt, ist die Differenzierung des leeren Augenblicks zum „Zeitspalt“⁸⁶ des ‚Momentes‘. Die Filmtechnik bleibt ‚ihrer Gegenwart‘⁸⁷ verhaftet. Worauf die Regie bei dem Versuch der Entwicklung einer filmischen Zeit stößt, ist die Progeria des Films.

⁸⁴ In einem Gespräch „Über die Sprache des Szenariums“ („O jazyke scenarija“) äußert Pudovkin: „Ržeševskijs Szenarium, das ist scharf rhythmische Prosa (vielleicht sogar ein Vers). Sein ‚Moment‘ bedeutet keinerlei sichtbare Form, aber er sticht einen genauen Punkt in den rhythmischen Verlauf der Szenarienrede, und er ist dem Regisseur notwendig und tief verständlich.“ («Сценарий Ржешевского – это остроритмическая проза {может быть почти стих}. Его ‚момент‘ не обозначает никакой видимой формы, но он отбивает четкую точку в ритмическом ходе сценарной речи, и он необходим и глубоко понятен режиссеру.») Pudovkin 1928 [1974; Bd.1], 78.

⁸⁵ Ržeševskij 1932, 4. Pudovkins Überlegungen zur „Zeit in Großaufnahme“ („Vremja krupnym planom“), die er während der Arbeit an diesem Szenarium Ržeševskijs anstellt, scheitern am Film. Er versucht, den Moment in die Zeitlupe zu übersetzen und beide aus der Arbeit an der Bewegung zu entwickeln. Die Zeitlupe arbeitet an den Geschwindigkeiten der Bewegung, die sie beschleunigt oder verlangsamt. Die Zeitlupe gerät in Konflikt zu den Gliederungen des Films und die auftretenden Probleme der Montage stellen sich als unlösbar heraus. Pudovkin 1935 [1976; Bd.3], 28 und 40ff. In der Beschränkung auf die Bewegung und ihre filmische Erzeugung durch die Montage diskontinuierlicher Raumschnitte missversteht Pudovkin auch Ržeševskijs ‚Moment‘ und bezieht ihn auf den Raum anstatt auf die Zeit: „Ich werde in höchstem Maße offen zu Ihnen sein. Die Ideen, die in der Kadrierung des *Einfachen Falles* lagen, waren in einem solchen Maße transrational, dass sie mir selbst kaum verständlich sind. Die Sache betraf dort die Möglichkeit der Schaffung eines vierdimensionalen Raumes...“ («Я буду с вами в высшей степени откровенен. Идеи, которые лежали в раскадровке ‚Простого случая‘, были настолько заумны, что самому мне мало понятны. Там дело касалось возможности создания четырехмерного пространства...»). Pudovkin 1935 [1976; Bd.3], 43.

⁸⁶ Vgl. Paech 1998, 20. Der Begriff bezieht sich auf die Feststellung, dass die Fotomechanik nicht auf eine vorfotografische Realität referiert, sondern auf die Vergangenheit einer Realität.

⁸⁷ Der Titel Šklovskijs „Ihre Gegenwart“ („Ich nastojaščee“) ist polemisch als Kritik der Präsenzästhetik des Films zu verstehen. Die Annahme einer selbstidentischen Gegenwart der Kunst teilt der Formalismus nicht. Šklovskij lehnt auch das Schreiben für die Schublade ab. Selbst der ‚Grund‘ der Kunst kann nicht erhalten werden, weil er sich automatisiert. Im Formalismus ist die Gegenwart der Kunst immer leer, wie etwa in Tynjanovs *Zwischenzeit* («promežutok»). Tynjanov 1924 [1977], 168-195. Für Šklovskij begründet sich die leere Gegenwart des Kunstwerkes im differentiellen Charakter der Verfremdung, die eine Selbstidentität des Kunstwerkes nicht vorsieht. Die Verfremdung verdoppelt die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, was sich auch auf den Status der Kunstwerke der Gegenwart auswirkt, in der die kunstverfremdenden Werke einen zweideutigen Status als Unkunstwerke innehaben. Die Verwandlung der negativen Dialektik von Automatisierung und Verfremdung in eine Geschichte der Literatur bleibt eine Geschichte unter Suspendierung der Gegenwart. Sie basiert nicht auf Speicherung und nicht auf Reproduktion, da die Literarizität der Literatur nie gegenwärtig gewesen ist. Šklovskij 1917 [1969], 3-35. So schreibt der Formalismus nicht nur an einer Literaturgeschichte ohne Namen, sondern auch an einer Literaturgeschichte ohne Gegenwart. Vgl. auch Koselleck 1979, 349-375.

Ržeševskijs Satz: „Aber er ist schon nicht mehr in der Einstellung und wird nicht mehr gesehen“ („Но он уже не в кадре и его не видать.“)⁸⁸ zeigt den kinematografischen Zirkel, in dem sich das filmische Sehen und die Kadrierung der Einstellung aufeinander berufen. Ržeševskij verweist auf die Einstellung als Grenze des filmischen Sehens und gibt sogar an, worin diese Grenze der Sichtbarkeit besteht, nämlich in ‚ihrer Gegenwart‘ im Zeitrahmen der Aktualität, an den die Einstellung gebunden ist. Ržeševskij dekonstruiert die Aktualität als Zeitrahmen der Einstellung. Die Phrase referiert auf einen vergangenen und einen zukünftigen Augenblick, die sie dem Aktualitätsrahmen der Einstellung an die Seite gibt. Die Augenblicke werden in diesem einen Satz zu einer paradoxen Schleife verbunden, die einen Unsichtbarkeitsspalt der Abwesenheit in alle drei Augenblicke einführt.⁸⁹ Die Unsichtbarkeit der leeren Gegenwart ist nur eine der drei Zeitformen des Unsichtbarkeitsspaltes, den der ‚Moment‘ herstellt. Der ‚Moment‘ ist Signal des Einbruches der Zeit als Operationsbasis der Einstellung. Worauf Ržeševskij verweist, ist, dass alles, was sich bewegt und verändert, unweigerlich den Zeitrahmen der Aktualität auf Vergangensein und die Alterität der Zukunft hin überschreitet. Damit bestimmt Ržeševskij die Grenze des Films, denn das avantgardistische Montagekino betrachtet gerade Bewegung und Veränderung als seine ureigensten Gegenstände. Die Akzeptanz literarischer Szenarien durch die Regie ist darin zu suchen, dass Ržeševskijs Szenarienpoetik ihr zeigt, dass der Anspruch, den das Kino auf Bewegung und Veränderung erhebt, vom Film gar nicht eingelöst werden kann, solange er diese Zeitgrenze nicht überwindet. Solange sein ‚Moment‘ unverfilmbar ist, bleibt die Zeitlichkeit von Veränderung der Literatur vorbehalten. Die Akzeptanz einer kinodramaturgischen Praxis bei Regisseuren wie Ejzenštejn, Pudovkin und Dovženko findet in den Szenarien Ržeševskijs ihre ästhetische Motivierung.⁹⁰

⁸⁸ Dieses Zitat bringt mehrfach Šnejder. Šnejder 1934, 16; Šnejder SK 7; 1934, 12. Es stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem verschollenen Szenarium „Der Ozean“ („Океан“). In dem in der Filmzeitung veröffentlichten Ausschnitt beendet Ržeševskij drei Absätze jeweils mit dem Satz „Und ging aus der Einstellung.“ („И вышел из кадра.“) *Gazeta kino* 6.7.1932.

⁸⁹ Eine ähnliche Zeitschleife bindet Blanchot im ‚Schreiben‘. Das Schreiben entspringt einem vergangenen Ereignis, auf dessen zukünftigen Vollzug es zielt und das im Schreiben gegenwärtig wird. Das negative Vorzeichen wird nun auf alle drei Zeiten ausgedehnt: Das vergangene ästhetische Ereignis ist mangelhaft und strebt seinem ästhetischen Vollzug in einem zukünftigen Untergang zu. Zur ästhetisch-ästhetischen Synthese kommt es nur, wenn dieser negative Abstand in die Gegenwart des Schreibens einfließt und dort die Wahrnehmung der Abwesenheit gestattet. Diese auf Negation, Differenz und Aufschub zielende Zeitlogik formuliert eine Lösung des Dilemmas für die Literatur, die ihr eine Freigabe des ästhetischen Gegenstandes gestattet, indem sie ihn negativ einholt. Blanchot 1962, 20ff.

⁹⁰ Begründungszusammenhänge, die sich auf die stalinistische Kulturpolitik stützen, übergehen in der Regel die ästhetischen Motive der künstlerischen Konflikte der 30er Jahre. Vgl. die diskursive Einbettung der Ejzenštejn’schen Ästhetik der 30er Jahre in Bohn 2003, 49. Dort verwandelt sich Dovženkos Opposition zu Ejzenštejn auf der Tagung der Filmschaffenden 1935 von einer dramatischen Konstellation ästhetischer Fragestellungen in einen Konflikt zwischen Ejzenštejn und der Kulturpolitik der 30er Jahre. Ebenso argumentiert Thomä 2006, 150/151. Thomä folgt den Selbstdarstellungen Ejzenštejns, der sich in einer Kritik an Ku-

Ržeševskij geht über das hinaus, was als Zeitform der Fiktion von Käthe Hamburger entwickelt wurde und worauf auch Ricoeur in seiner Konzeption der Fabel als Zeit hinarbeitet.⁹¹ In der literarischen Fiktion unterscheidet Hamburger fiktionale Sätze von normalsprachlichen Sätzen anhand ihrer Zeitform. Immer wenn das Präteritum aufhört, auf die Vergangenheit des Geschehens zu verweisen und stattdessen auf die Zeitlosigkeit einer unvergänglichen Gegenwart des ‚Hier und Jetzt‘ verweist, handelt es sich um literarische Fiktion. Weder das Altern des literarischen Textes noch die Historizität seiner fiktiven Welt heben das Funktionieren dieser Zeitform auf. Das illustriert Hamburger 1968 an Stifters „Hochwald“, der 1842 erschien und dessen fiktive Handlung weitere ‚zweihundert Jahre zurück‘ während des 30-jährigen Krieges angesiedelt ist. Trotz der historischen, der chronologischen und sprachlichen Vergangenheitsform funktioniert die fiktionale Gegenwart und spielt im ‚Hier und Jetzt‘.⁹² Im Film hört die Gegenwart nach 10-12 Jahren auf zu funktionieren und es kommt zu einem Wechsel der Bildzeit in die Vergangenheit. Dem Film wird erst mit der Progeria bewusst, dass seine Zeitform sich von der literarischen unterscheidet⁹³ und damit das Funktionieren der filmischen Fiktion aufhebt. In der Progeria ist die Abhängigkeit der Fiktion von einer Zeitform des Mediums als Mangel des Films gedacht. Das Auseinanderbrechen der Fiktion in Virtualität und Aktualität im Film⁹⁴ impliziert in den 30er Jahren, dass sich der Film die literarische Zeit leiht. Hier fällt die Entscheidung über das Leitmedium der Epoche. Die Zeitform der literarischen Sprache und die Zeitlichkeit der literarischen Kommunikation in der Schrift entscheiden die Konkurrenz von Literatur und Film zugunsten der Literatur.⁹⁵ Neben den Ansätzen Pudovkins, Vertovs und Ėjzenštejns ein Film-

lešovs ungegenständlicher Filmästhetik profiliert. Aus Kulešovs These die Montage sei Material des Films macht Ėjzenštejn die These der Film montiere Material um Kulešov 1937 als Vertreter einer „kastrierten“ Bildsprache zu bezeichnen. So figuriert der Formalist Kulešov bei Thomä dann als Agent einer Ästhetik der Totalität.

⁹¹ Ricoeur postuliert eine „Ursprünglichkeit des zeitlichen Prozesses [...], welcher der Fabelkomposition hinsichtlich des narrativen Verständnisses innewohnt“. Ricoeur 1989, 268. Zur Kritik der Narratologie der Zeit Mecke 1990, 157-176.

⁹² Hamburger 1968, 53-154.

⁹³ Auf den Unterschied der literarischen und filmischen Zeitform verweist Kataev. Kataev IK 3; 1936, 21.

⁹⁴ Lotman/Civ'jan behandeln diesen Strukturwechsel zwischen der sprachlichen Zeitform der Fiktion und der filmischen Zeitform der Fiktion als Konflikt zwischen Filmgrammatik und Filmillusion, bei dem sich die nichtaktuellen Zeitformen der Vergangenheit und Zukunft mit der Virtualität überlagern. Lotman/Civ'jan 1994, 164/165.

⁹⁵ In der Konkurrenz von Literatur und Film spricht sich auch Gor'kij zugunsten der Literatur aus, zudem in einer Metaphorik des Visuellen. „Hier bemühte man sich die Frage zu stellen: Wer ist denn nun besser, wer ist bedeutender – der Kinematograf oder die Literatur? [...] Aber mir scheint dennoch, der Schriftsteller weiß ein bisschen mehr als der Regisseur. Er hat einen weiteren Blick.“ («Здесь пытались ставить вопрос: а кто же лучше, кто значительнее – кинематография или литература? [...] Но мне все-таки кажется, что литератор немножко больше знает, чем режиссер. У него зрение шире.») Gor'kij IK 6; 1938, 36.

bewusstsein zu konstituieren, das dem Film eine Zeitform gibt,⁹⁶ scheint im russischen Film weit über den historischen Kontext der 30er Jahre hinaus eine Konvergenz zwischen Spielfilmentwicklung und Ästhetiken der Zeit zu bestehen (Chuciev, Paradžanov, Tarkovskij, Sokurov u.a.).⁹⁷ Es wäre interessant zu untersuchen, wie sich die Entwicklung eines filmischen Zeitbildes (Deleuze) mit der Entwicklung einer filmischen Fiktion verschränkt, die sich nicht auf das sprachliche Tempussystem stützen kann. Die Einschreibung eines Zeitbildes in den Film scheint die Voraussetzung einer Aktualisierbarkeit des Virtuellen in einer Filmfiktion zu sein.

Aporetik und Historizität der Filmzeit

Die Zeitaporie hat weitreichende Konsequenzen, die Dovženko auf allen Filmebenen lokalisiert. Sie bestimmt die mediale Verfassung, Existenzweise und Historizität des Films. Vom Moment dieser Feststellung an lassen sich bei Dovženko Strategien ihrer ästhetischen Aufhebung und Versuche zur Rettung des ästhetischen Gegenstandes verfolgen.

Aleksandr Dovženko hält an der Bewegung als der Spezifik des Films auf allen seinen Ebenen fest: „Ich sprach von der Bewegung als der Spezifik unserer Kunst und davon, dass das Thema über Ščors glücklich in dieser Hinsicht ausfiel, weil es sich schon seinem Material nach bewegt [...]“ («Когда я говорил о движении как о специфике нашего искусства и когда я говорил, что мне тема о Щорсе выпала счастливая, применительно к кинематографической проблематике, потому что эта тема по своему материалу уже движется [...]»)⁹⁸ Aber der Bewegung Dovženkos gelingt es nicht, sich die Zeit anzueignen, wie dies bei Vertov möglich war oder in Joffes kinetografischer Konzeption, in der die Zeit keine unabhängige Größe, sondern nur Aspekt der Bewegung ist. Das avantgardistische Bewegungsbild als indirektes Bild der Zeit gelingt Mitte der 30er Jahre nicht mehr. Vielmehr ordnet sich das Bewegungsbild der Zeit unter, wie in den Szenarien Ržeševskijs die Zeit sich der Bewegung unterordnet; d.h. das Bewegungsbild bedarf der Vermittlung durch den ‚Moment‘, der in seinen Szenarien so häufig erscheint. Bei Dovženko scheitert auch die Vermittlung. Die Zeit vernichtet das Bewegungsbild des Films. „Die Qualität, das Leben des Films, das Leben unseres Werkes unterscheidet sich vom Leben der Werke anderer Künste. [...]Selbst der genialste Film, der vor 10-12 Jahren gemacht wurde, wirkt jetzt nicht mehr auf unser Bewusstsein, wie die anderen Werke es tun.“ («Качество, жизнь фильма, жизнь нашего произведения

⁹⁶ Diese Konzeptionen sind Gegenstand eines Kapitels meiner Dissertation „Die sowjetische Kinodramaturgie der 30er Jahre“.

⁹⁷ Bei Tarkovskij finden sich alle wesentlichen Stichworte des kinodramaturgischen Diskurses und eine längere Argumentation gegen die Progeria des Films. Tarkovskij 1985, 112-114.

⁹⁸ Dovženko 1963, 20.

отлична от жизни произведении других искусств. [...]Самый гениальный фильм, сделанный 10-12 лет назад, теперь не работает на наше сознание так, как работают другие произведения.»⁹⁹

In der medialen Fixiertheit des Films erkennt Dovženko eine Illusion, die keine Dauer hat: „[...]Der Film, der das Werk einer fixierten Kunst ist, hat jedoch eine gewisse illusorische Fixiertheit.“ («[...]Фильм, являясь произведением искусства фиксируемого, имеет, однако, некоторую иллюзорную фиксируемость.»)¹⁰⁰ Wie bereits zitiert, beschränkt Dovženko die Existenzzeit jedes Films auf ca. 10 Jahre. Wenn er sie ins Verhältnis zu 450 Jahren einer Madonna Raffaels setzt, sind damit die Dimensionen wirklicher Fixierung angesprochen.¹⁰¹

Der Film, der nur einer leicht gedehnten Gegenwart angehört, geht wie die Gegenwart vorüber. Hier ist eine formale Analogie hilfreich: Augustinus hatte in den *Bekennnissen* das Nichtsein der Zeit in drei unterschiedlichen Formen, welche die Gegenwart annimmt, aufgelöst: einer Gegenwart der Gegenwart in der Form der Anschauung, einer Gegenwart der Vergangenheit in der Form der Erinnerung und einer Gegenwart der Zukunft in der Form der Erwartung.¹⁰² Einen ähnlichen Formenwandel durchläuft die Gegenwärtigkeit des Films bei Dovženko. Die Gegenwart seiner Vergangenheit hat wie bei Augustinus die Form der Erinnerung. Die Form seiner Gegenwart ist der ‚Eindruck‘ und die Gegenwärtigkeit seiner Zukunft hat die Form einer negativen Gewissheit. Der Illusionismus der filmischen Fixiertheit besteht darin, dass der Film die Form des Eindrucks in seiner vorübergehenden Gegenwärtigkeit nicht behält und stattdessen die Form der Erinnerung annimmt.

Dovženko lehnt es ab, vergangene Filme aus der Perspektive der Gegenwart zu sehen. In dem bereits zitierten Vortrag aus dem Jahr 1935 meint er: „Für mich ist die Erklärung des Genossen Pudovkin nicht überzeugend, der davon spricht, es sei schrecklich gewesen, heute seinen ‚Sturm über Asien‘ (Potomok Čingiz-chana) zu sehen. Das ist mir unverständlich. Ich werde nie so über ihre Filme sprechen, Genosse Pudovkin. Was auch immer der Genosse Pudovkin heute sagt [...], ich vergesse nicht, dass sie zur damaligen Zeit [...] mit ungeheu-

⁹⁹ Dovženko 1935, 63. Dobin spricht noch 1963 davon, dass die Filmgeschichte mit Blick auf die 20er Jahre gelehrt habe, dass die Ausdrucksmittel ihre Ausdruckskraft verlieren. Dobin 1963, 542.

¹⁰⁰ Dovženko 1935, 63.

¹⁰¹ Hier lässt sich auch auf die Argumentation von Deleuze gegen Metz zum Status der narrativen Struktur als gegebener verweisen. Gegen die methodische Gegenüberstellung von Virtualität und Realität bei Metz setzt Deleuze deren Zeitlichkeit als Gegenüberstellung von Virtualität und Aktualität. Deleuze 1991, 41-63. Bei Dovženko ist derjenige Moment erreicht, in dem die Argumentation von Deleuze gegen Metz einsetzt und die Gegebenheit des Films in eine Aktualität des Films umformuliert wird.

¹⁰² Augustinus 2000, 35. Tholen bezeichnet diese „Selbstgegenwart der Zeit“ als Metaphysik der Präsenz, welche die Zeit selbst, in ihrer Gesamtheit, in der Gegenwart anwesend sein lässt. Tholen 2002, 2.

rer Kraft auf mich wirkten [...]“ («Для меня неубедительно утверждение Пудовкина, который говорит о том, что ему 'страшно было смотреть сегодня на свой 'Потомок Чингиз Хана'. Мне это не понятно. Я никогда не скажу так о ваших картинах т. Пудовкин. Как бы не говорил сегодня т. Пудовкин [...], я не забываю, что в то время, когда я смотрел [...] на меня они действовали с огромной силой [...]»)¹⁰³ Die Form des vergangenen Films ist nicht der Eindruck und Pudovkins Schrecken vor dem eigenen Werk daher nicht stichhaltig. Vielmehr ist die Erinnerung die Form seiner Gegenwart. Darin liegt ein zweiter Grund für Dovženkos negatives Verhältnis zur Filmgeschichte. Der ästhetische Formenwandel des Films hat zur Folge, dass der Filmhistoriker stets nur den Film, aber nicht den Eindruck vor sich hat.

Eine Filmevolution, in der der Eindruck eine Zukunft hätte, ist ebenso undenkbar, wie er in dem gleichen Vortrag 1935 ausführt. Welche Fortschritte der Film auch machen mag, der Eindruck ist nicht speicherbar: „Vielleicht wird einmal 1945, wenn irgendjemand von Ihnen irgendeinen erstaunlichen Film über Budennyj oder Budennyjs Reiterarmee sehen wird, fragen: Erinnern Sie sich an ‚Čapaev‘? Was war das für ein schlechter Film. Kann er sich denn etwa mit jenen vergleichen, zu denen wir inzwischen gelangt sind, beispielsweise über Budennyj? Ich werde antworten, dass ich beeindruckt war, als ich ‚Čapaev‘ 1934 sah, ich war beeindruckt, gemeinsam mit dem ganzen Land. (Applaus)“. («Может быть в 1945 г., когда кто-нибудь из вас, глядя на какой-нибудь изумительный фильм о Буденном или Буденовской армии, скажет: 'А помните ‚Чапаева‘? Какой это был плохой фильм. Разве может он сравниться с теми, до которых мы сегодня дошли, например, о Буденном? Я скажу в ответ, что, когда я смотрел в 1934 г. ‚Чапаева‘, я волновался, я волновался вместе со всей страной. {Аплодисменты}...»)¹⁰⁴

Signifikant sind die Erwähnung ‚irgendeines Films in der Zukunft‘, eines ‚erstaunlichen Films‘, eines Films ‚über Budennyj oder die Reiterarmee‘. Dovženko spricht von Ržeševskijs ‚Die erste Reiterarmee“ („Pervaja konnaja armija“). Er spricht von Ržeševskijs ‚Zeitpoetik‘ und imaginiert einen zukünftigen Film, der sie in einem Zeitkino meistert. Dieser Zeitfilm konstituiert seine ästhetischen Gegenstände in Verfahren Ržeševskijs, den Epitheta ‚irgendein‘ und ‚erstaunlich‘. Dovženko, der gerade den Auftrag zu einer Wiederholung ‚Čapaevs‘ erhalten hatte, steht der Wirksamkeit der Reproduktion zur Behandlung der Progeria offenbar skeptisch gegenüber. Die kontextuelle Bedeutung dieses Zitates ist komplex: Dovženkos „Aerograd“ („Aërograd“) hatte gerade seinen erfolgreichen Filmstart hinter sich, obwohl das vorab veröffentlichte Szenarium wegen seiner Nähe zu Ržeševskijs Szenarienpoetik kritisiert worden

¹⁰³ Dovženko 1935, 61.

¹⁰⁴ Dovženko 1935, 61.

war.¹⁰⁵ Der Erfolg des Films hatte ihm nur einige Tage vor seinem Vortrag Stalins Auftrag zum ‚ukrainischen Čapaev‘, d.h. zu „Ščors“ („Ščors“) eingetragen. Zum gleichen Zeitpunkt bekam Ėjzenštejn Ržeševskijs „Bežinwiese“ („Bežin lug“) zur Verfilmung. Es wird hier eine Auseinandersetzung um einen ‚Zeitfilm‘ und um die Szenarienpoetik Ržeševskijs sichtbar.

Im letzten Satz des Zitates beginnt Dovženkos Ausweichen vor der zeitlichen Aporie: „Ich werde antworten, dass ich beeindruckt war, als ich ‚Čapaev‘ 1934 sah, ich war beeindruckt, gemeinsam mit dem ganzen Land. (Applaus).“ („Я скажу в ответ, что, когда я смотрел в 1934 г. ‚Чапаева‘, я волновался, я волновался вместе со всей страной. {Аплодисменты}.») ¹⁰⁶ Dovženko baut die gleiche Konstellation auf, die sich bei Leonov gegen den Film wendet: „Doch jetzt könnte ich mich schon nicht mehr zum nochmaligen Anschauen irgendeines alten Spielfilms opfern, z.B. des Films ‚Der Vater‘, der damals nicht nur mich beeindruckt hat [...] sondern das ganze Viertel [...].“ („Но теперь я уже не мог бы пожертвовать собою для вторичного просмотра какой-нибудь старой ленты, например картины Отец, которая когда-то потрясла не только меня [...], но и весь район [...].“) ¹⁰⁷ Beide stellen Überlegungen zu einem ‚toten‘ Film an, der zu seinen Lebzeiten Eindruck auf ein Massenpublikum gemacht hat. Genau wie Leonov einst von dem Film „Der Vater“ („Otec“) beeindruckt war, wird Dovženko einst von dem Film „Čapaev“ („Čapaev“) beeindruckt gewesen sein. Beide verschieben den Gegenstand ihrer Parabel dezidiert vom ästhetischen auf den aisthetischen Gegenstand, vom Film auf den Eindruck.

Im Unterschied zu Leonov, der an der Identität von ästhetischem und aisthetischem Gegenstand festhält, spricht Dovženko in der ‚illusorischen Fixiertheit‘ deren Differenz an. Dovženko und Leonov stimmen darin überein, dass der Film nicht in der Lage ist, im ästhetischen Gegenstand den aisthetischen Gegenstand zu erhalten. Im Unterschied zu Leonov aber glaubt Dovženko kompensatorische Strategien entwickeln zu können und gibt den Film als ästhetischen Gegenstand

¹⁰⁵ Al'pers SK 5; 1934, 21. Die dramaturgische „Methode der Betrachtung“ verteidigt Klado IK 5; 1936, 42. Er rechnet den Film dem Genre des Oratoriums zu und schildert die Zeitkomposition. „Alle Verfahren des Bylinen-Skaz wurden erhalten. Daher auch die Betrachtung [...] Aber der gesamte Skaz ist aus der vergangenen Zeit des Volksepos – in die Gegenwart und Zukunft übertragen. Aber dramatische Zusammenstöße, die eine Sujetlinie zwischen ihnen legen würden, gibt es nicht. Der Erzähler-Autor gibt das Resultat vorher bekannt. Er breitet vor dem Zuschauer die Unausweichlichkeit, die Vorherbestimmtheit, d.h. die historische Gesetzmäßigkeit des Sieges aus.“ („Основные приемы былинного сказа – сохранены. Отсюда и созерцательность [...]. Но весь сказ переведен в настоящее и будущее время из прошлого времени, присущего народному эпосу. Но драматических столкновений, образующих сюжетную линию между ними, нет. Сказитель-автор заранее предупреждает результат. Он раскрывает перед зрителем неизбежность и предрешенность, т.е. историческую закономерность эпохи.») Klado IK 5; 1936, 43. Hier wählt Dovženko das Zeitmodell der Kultur.

¹⁰⁶ Dovženko 1935, 61.

¹⁰⁷ Leonov 1938 [1964], 62.

daher nicht auf. Es lassen sich im Wesentlichen zwei Strategien ausmachen. Erstens befragt Dovženko die anderen Künste nach ihrem Umgang mit dem ästhetischen Gegenstand. Das Theater sieht er, im Gegensatz zu Leonov, der gleichen Metamorphose des ästhetischen Gegenstandes unterworfen wie den Film. „Ich versichere, dass jeder von uns, wenn er die Dramen Shakespeares liest, sie für sich versteht, d.h. genau so wie er die Welt für sich denkt. [...] wenn wir durch irgendein Wunder eine Aufführung jener Zeit sehen könnten [..., v]ieles würde nicht ankommen und viele tiefe und ernste Gefühle hätten einen Ausdruck gefunden, in welchem sie heute nur Lachen in uns hervorrufen würden.“ («Я утверждаю, что каждый из нас, читая драмы Шекспира, воспринимает их по-своему, т.е. точно так же, как по-своему мыслит мир. [...] если бы мы могли каким-то чудом видеть постановку Шекспира того времени, [...м]ногое до нас не дошло бы, а многие глубокие, серьезные чувства были бы выражены таким образом, что сегодня они вызывали бы у нас лишь смех.»)¹⁰⁸

Die Literatur überlässt nach Dovženko den ästhetischen Gegenstand dem Leser, im Falle der Malerei scheint ihm der ästhetische Gegenstand dem Artefakt auf unbestimmt lange Zeit inhärent zu sein, wie die 450 Jahre der Madonna Raffaels zeigen. Daraufhin strebt Dovženko Synthesen an. In „Ščors“ versucht er dem Film einen Wahrnehmungsgegenstand zu implementieren, indem er den Kampf der Kosaken vor einem Gemälde in Szene setzt, das er ins 17. Jahrhundert datiert (Abb. 7 und Abb. 8). Gleichzeitig versucht er den Wahrnehmungsgegenstand freizugeben, indem er seinem Film die Erzählung „Ščors“ („Ščors“) an die Seite stellt. Dass es sich dabei um alternative Strategien zur Erhaltung ein und desselben ästhetischen Gegenstandes handelt, zeigt die Tatsache an, dass sie sich nicht überschneiden. Der Film vor einem Bild ist im Text unnötig und die Szene fehlt daher im Szenarium.

Im Rückblick erscheint auch Dovženkos negatives Verhältnis zur Filmgeschichte als Strategie. Sie setzt am ästhetischen Gegenstand an und versucht eine Transformation des Eindrucks in die Erinnerung. Noch 1948 hat Dovženko für den ersten Band der „Skizze der Geschichte des Kinos der UdSSR“ („Očerki istorii kino SSSR. T. 1. Nemoe kino“) von Lebedev nur „bittere Worte“ («girkich sliv») übrig, weil sie sich auf die Filme und nicht auf die Erinnerung der Eindrücke stützt.¹⁰⁹ Dovženko versucht stattdessen die Eindrücke zu tradieren, indem er immer wieder auf bestimmte Szenen zurückkommt, wie das Gespräch der Kämpfenden in „Ščors“ („Ščors“) oder diejenige des Todes von Boženko. Es kommt zu einer Ersetzung der Geschichte durch die Tradierung der Eindrücke.

¹⁰⁸ Dovženko 1935, 63.

¹⁰⁹ Dovženko 1948 [1984; Bd.4], 249.

Stalin scheint dem gleichen Konzept zu folgen, als er Dovženko eine Wiederholung „Čapaevs“ aufträgt. Dovženko berichtet nicht nur von dem Eindruck, den „Aerograd“ („Aérograd“) auf Stalin machte, sondern auch von dessen Praxis der repetitiven Filmwahrnehmung: „Genosse Stalin [...] schlug mir vor, mit ihm das neue Exemplar von ‚Čapaev‘ zu sehen. Ohne Zweifel sah er seinen geliebten Film nicht zum ersten Mal. Aber die Vollwertigkeit und die Wärme seiner Emotionen, seine Wahrnehmung des Films war nicht geschwunden. Einige Repliken sprach er mit und mir schien, er tue es für mich. Es war, als ob er mich lehrte, den Film auf seine Art zu verstehen, als deckte er vor mir den Prozess seiner Wahrnehmung auf.“ («Товарищ Сталин [...] предложил мне посмотреть с ним новый экземпляр 'Чапаева'. Несомненно, он просматривал свой любимый фильм не в первый раз. Но полноценность и теплота его эмоций, восприятия фильма казались неослабленными. Некоторые реплики он произносил в слух, и мне казалось, что он это делал для меня. Он как бы учил меня понимать фильм по-своему, как бы раскрывал передо мною процесс своего восприятия.»)¹¹⁰ Hier ist auch einer der Punkte, die den Gegensatz von Schema und Wiederholung beleuchten. Die stalinistische Kunst verlangt Wiederholungen als Modus der Reproduktion, sie lehnt Schematismus als Modus der Produktion aber strikt ab.¹¹¹ Das Ergebnis ist das *Gleiche*.

Augustinus' dritte Zeitform, die Gegenwart der Zukunft, hat bei Dovženko die Form der Gewissheit, der Partei werde es gelingen ‚die Zeit zu zerbrechen‘.¹¹² Hier liegt der Kreuzungspunkt, an dem sich der Film mit der Zeit der Kultur wieder trifft, und eine zeitlose Ewigkeit aufscheint: „[...] als sozialistische, kommunistische Gesellschaft werden wir mindestens eine Billion Jahre leben [...]“ («[...] жить мы должны как социалистическое, коммунистическое общество не менее миллиарда лет [...]»)¹¹³ Dovženkos Traum vom sowjetischen Künstler, dessen Werk das Politbüro zu dem Beschluss bewege: „Vom morgigen Tag an [...] im Leben realisieren, genau, wie im Szenarium.“ («С завтрашнего дня [...] осуществить в жизни, точно, как по сценарию.»)¹¹⁴ lässt die Aporie der Zeit noch erkennen, in der der Film keine Zukunft hat. Die zeitliche Argumentation, aus der heraus Dovženko den Film zum synthetischen Medium erklärte, bleibt auch für die Zukunft des Films gültig, der sich in anderen Medien fortsetzt. Der Film „Aerograd“ („Aérograd“) soll sich in eine Stadt verwandeln. An Dovženko wird deutlich, dass die Zeitlichkeit Kern seiner Medienontologie ist. Dass mit den Zeitkoordinaten die Seinskoordinaten des Films

¹¹⁰ Partija o kino. 1939, 53.

¹¹¹ Beispielsweise Bol'šakov 1943, 7. Der Gegensatz von Schema und Wiederholung schreibt sich mit dem Gegensatz von Produktion und Reproduktion in denjenigen von Totem und Lebendigem ein. Papernyj 1996, 160-181.

¹¹² Dovženko 1935, 67.

¹¹³ Dovženko 1935, 66/67.

¹¹⁴ Dovženko 1935, 66.

verkürzt sind, leitet einen Medienwechsel vom Film zur Schrift ein. Ab 1939 praktiziert Dovženko das Werkkonzept der Dublette. „Ščors“ („Ščors“) konzipiert er, parallel zum Film, in der Literatur. Dovženko wird Kinodramaturg und Schriftsteller.¹¹⁵ Dieser Weg findet sein abschließendes Zeugnis darin, dass Dovženko aus „Die Erde“ („Zemlja“), die bereits einmal ein Film war, 1952 noch einmal ein literarisches Szenarium macht, und auch der Film seine endgültige Aufhebung im Buch findet, nämlich im „Buch-Film ‚Die Erde‘“ („Kniga-Fil'm ‚Zemlja‘“) von 1966. In der Titelillustration des Buch-Films „Die Erde“ hat das Buch die Leinwand verdrängt und das Buch ist es, das den Film aufnimmt (Abb. 6).¹¹⁶

Literatur

- Al'pers, B. 1995. „Arsenal' Dovženko“, *Dnevnik kinokritika 1928-1937*. o.O.
1934. „Aërograd i ego avtor“, *Sovetskoe kino*, 5.
- Anošenko, N. 1930. *Obščij kurs kinematografii*, Moskva.
- Astachov, I. 1940. „Ėstetičeskij predmet i čuvstvo“, *Iskusstvo kino*, 10.
- Augustinus, A. 2000. *Was ist Zeit? (Confessiones XI / Bekenntnisse 11)*, Hamburg.
- Balázs, B. 2001. *Der Geist des Films*, Frankfurt a.M.
- Belova, L. 1978. *Skvoz' vremja. Očerki istorii sovetskoj kinodramaturgii*, Moskva.
- Benjamin, W. 1985. „Moskauer Tagebuch“, Tiedemann, R.; Schuppenhäuser, H. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. VI., Frankfurt a.M., 292-409.
1977. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Bergson, H. 1991. *Materie und Gedächtnis*, Hamburg.
- Binder, K. 1983. „Erinnerung an die verlorene Zukunft. Zur Aktualität historischer Erfahrung in den Schriften Walter Benjamins“, *Kasseler philosophische Studien*, 9, 1-39.

¹¹⁵ Vgl. Manevič: „Dovženko ist nicht nur Regisseur, er ist vor allem Schriftsteller-Poet [...] das ist die Form seines künstlerischen Denkens.“ («Довженко не только режиссер, он, прежде всего, писатель-поэт [...] это форма его творческого мышления.») Manevič IK 5; 1941, 41.

¹¹⁶ In Dovženkos letztem Werk „Poem vom Meer“ („Poëma o mor'e“) ist die Aporetik der Zeit thematisiert und leitet noch einmal die Suche nach einer neuen Form ihrer Aufhebung ein. Dovženko 1955/56 [1957], 459-546; Belova 1978, 300. Es zeigt sich eine Dominanz der Erinnerung. Die Gewissheit eines Bruches der Zeit ist auch hier der Erinnerung untergeordnet und nimmt die Züge einer Erinnerung an die zerbrochene Zukunft an. Zu den Paradoxien eines historischen Bewusstseins zwischen den Polen Zeit und Fortschritt vgl. auch Binder 1983, 33 und De Duve 1993, 279-287. Eine in das Szenarium eingelassene Passage in der Form des ‚Als ob‘ weist noch einmal auf den von Hamburger entwickelten Ansatz der Fiktion als Zeitform hin.

- Blanchot, M. 1962. *Der Gesang der Sirenen*, München.
- Blejman, M. 1973. „[Novye vstreči so starymi znakomymi 1940-1945.]“, Blejman, M. *O kino. Svidetel'skie pokazanija. 1924-1971*, Moskva.
1973. „O samych raznoobraznyh veščach“, Blejman, M. *O kino. Svidetel'skie pokazanija. 1924-1971*, Moskva.
1935. „Grezy duhovidca“, *Sovetskoe kino*, 8.
1941. „Žizn' kak iskusstvo. O scenarii Glinka“, *Iskusstvo kino*, 6.
- Bohn, A. 2003. *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*, München.
- Bol'sakov, I. 1943. „O bližajšich zadačach sovetskoj kinematografii“, *O zadačach sovetskoj kinodramaturgii. Sbornik materialov soveščanija po voprosam kinodramaturgii. Ijul'. 1943*, Moskva.
- Brodjanskij, B. 1940. „Zametki ob istoričeskom fil'me“ *Iskusstvo kino*, 1-2.
1938. „Istoričeskaja tema v kino“, *Iskusstvo kino*, 3.
- Bulgakova, O. 1995. „Film-Phantasien im Wettbewerb“, Antonova, I.; Merkert J. (Hg.), *Berlin – Moskau 1900-1950*, München; New York, 361-366.
- Chersonskij, Ch. 1940. „Stranicy dvadcatiletija“, *Iskusstvo kino*, 5.
- Christiansen, B. 1909. *Philosophie der Kunst*, Hanau.
- Chvatik, K. 1987. „Artefakt und ästhetisches Objekt“, *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturellen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt a.M., 80-109.
- Čirkov, A. 1939. *Očerki dramaturgii fil'ma*, Moskva.
- Clark, K. 2002. „„Čto by tak pet' , dvadcat' let učitsja nužno...“. Slučaj ,Volgi – Volgi'“, Balina, M.; Dobrenko, E.; Murašov, J. (Hg.) *Sovetskoe bogatstvo*. Skt. Peterburg, 371-390.
- Chrenov, N. 1994. „Dialog kino i literatury v kontekste protivorečija razvitija kul'tury 30-40-ch godov“, *Ėkrannye iskusstva i literatura*, Moskva, 164-198.
- De Duve, Th. 1993. *Kant nach Duchamp*, München.
- Deleuze, G. 1989. *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt a.M.
1991. *Das Zeitbild. Kino 2*, Frankfurt a.M.
- Dell' Agli, D. 1990. „Tempus Incubandi. Der Film im Film oder der Alptraum der Mediengesellschaft. Lars von Triers Epidemic“, Tholen, G. Ch.; Scholl, M. O. (Hg.). *Zeitzeichen. Aufschübe und Differenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim, 321-338.
- Dobin, E. 1963. *Kozincev i Trauberg*, Moskva; Leningrad.
- Dobrenko, E. 2000. „Socrealističeskij mimesis, ili ,žizn' v ee revoljucionnom razvitii““, Gjunter, Ch.; Dobrenko, E. (Hg.). *Socrealističeskij kanon*. Skt. Peterburg, 459-471.
1993. *Metafora vlasti*, München.

1995. „Okamenevšaja utopija. (Vysokij sočrealizm. Vremja – prostranstvo – paroksizmy stilja)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 35, 233-244.
- Dovženko, A. 1935. „[vystuplenie na vsesojuznom soveščanii rabotnikov sovsckoj kinematografii]“, *Za bol'soe kinoiskusstvo*. Moskva.
- 1949-50. „Ščors“, *Izbrannye scenarii sovsckogo kino v 5-ti tomach*, t. 3. Moskva.
1943. „[vystuplenie]“, *O zadačah sovsckoj kinodramaturgii. - Sbornik materialov soveščanija po voprosam kinodramaturgii. Ijul'. 1943*, Moskva.
1957. „Poëma o more“, Dovženko, A. *Izbrannoe*, Moskva.
- 1983-1985. *Tvori v p'jati tomach*, Kiïv.
- Drubek-Meyer, N. 2001. „Manuskript, Parteibuch, trudoden', Fahrkarte. Geldsurrogate im sowjetischen Film 1936-1939“, *Kultur, Sprache, Ökonomie. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 54, Wien, 165-200.
- Engell, L. 2001. „Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“, Engell, L.; Vogl, J. (Hg.). *Mediale Historiografien*, Weimar, 33-56.
- Ėjzenštejn, S. M. 1939. „Fil'm o ferganskom kanale“, *Iskusstvo kino*, 9.
1940. „Tezisy k dokladu ‚Problemy sovsckogo istoričeskogo fil'ma‘“, *Tezisy dokladov na tvorčeskom soveščanii po voprosam istoriko-revoljucionnogo fil'ma*, Moskva.
- Fajans, B. 1940. „Vymysel i žizn“, *Iskusstvo kino*, 10.
- Fitzpatrick, Sh. 1999. *Everyday stalinism. Ordinary life in extraordinary times. Soviet Russia in the 1930s*, New York; Oxford.
- Gabričevkij, A. 2002. „O vremennoj i prostranstvennoj forme“, Gabričevskij, A. *Morfologija iskusstva*, Moskva, 166-168.
- Goodman, N. 1995. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.
- Gor'kij, M. 1938. Scenarij iz žizni pervobytnogo obščestva, *Iskusstvo kino*, 6.
- Grebner, G. 1950. „Buduščee prinadležit nam“, Eremin, D. (izd.). *Tridcat' let sovsckoj kinematografii. Sbornik statej*, Moskva.
- Grinberg, I. 1939. „Istoričeskaja živopis' i istoričeskaja drama“, *Iskusstvo i žizn'*, 11-12.
- Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Günther, H. 1971. „Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus“, *Alternative*, 80, 183-205.
- Hänsgen, S. 2003. „Film als Erbe anderer Medien“, Witte, G.; Murašov, J. (Hg.). *Musen der Macht*. München, 187-209.
- Hamburger, K. 1968. *Logik der Dichtung*, Stuttgart.
- Joffe, J. 1933. *Sintetičeskaja istorija iskusstv. Vvedenie v istoriju chudožestvennogo myšlenija*, Leningrad.

1937. *Sintetičeskoe izučenie iskusstv i zvukovoe kino*, Leningrad.
- Jukov, K. 1937. „Obsuždenie scenarija ‚Šamil‘““, *Iskusstvo kino*, 4.
- Kataev, V. 1936. „Rovesniki kino“, *Iskusstvo kino*, 3.
- Klado, N. 1936. „Vokrug sjužeta“, *Iskusstvo kino*, 5.
- Koch, G. 1996. „Das Bild als Schrift der Vergangenheit“, Erdle, B.; Weigel, S. (Hg.). *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u.a., 7-22.
- Koselleck, R. 1979. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.
- Kubler, G. 1982. *Die Form der Zeit*, Frankfurt a.M.
- Lahusen, T. 2002. „Ot nesinchronizirovannogo smeča k postsinchronizirovannoj komedii, ili kak staliniskij mjuzikl dognal i peregnal Gollivud“, Balina, M.; Dobrenko, E.; Murašov, J. (Hg.). *Sovetskoe bogatstvo*. Skt. Peterburg, 342-357.
- Leonov, L. 1964. „Putešestvie v neizvedannyj kraj“, [Gazeta Kino 29.11.1938] *Literatura i vremja*, Moskva.
- Lichačev, D. 1967. „Poëtika chudožestvennogo vremeni“, *Poëtika drevnerusskoj poëzii*, Moskva, 212-352.
1997. „Poëtika chudožestvennogo vremeni“, *Istoričeskaja poëtika russkoj literatury*, Moskva, 5-128.
- Lotman, Ju.; Civ'jan, Ju. 1994. *Dialog s ekranom*, Tallin.
- Manevič, I. 1941. „Poët i režisser“, *Iskusstvo kino*, 5.
1977. *Skvoz' magičeskij kristall... O roli scenarija v fil'me*, Moskva.
- Margolit, E. 1988. *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovlenija i razvija (kratkij očerk istorii chudožestvennogo kino)*, Moskva.
- Mecke, J. 1990. „Kritik narrativer Vernunft. Impllosionen der Zeit im nouveau roman“, Tholen, G. Ch.; Scholl, M. O. (Hg.). *Zeitzeichen. Aufschiebe und Differenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim, 157-176.
- Mukašovskij, J. 1970. „Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten“, Mukašovskij, J. *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M., 7-112.
2005. „Die Zeit im Film“, Beilenhoff, W. (Hg.) *Poetika Kino*. Frankfurt a.M., 368-377.
- Paech, J. 1998. „Mediales Differenzial und transformative Figuren“, Helbig, J. (Hg.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, 14-30.
- Papernyj, V. 1996. *Kul'tura Dva*, Moskva.
- Partija o kino*, 1939. Moskva.
- Popov, I. 1939. *Problemy sovetskij kinodramaturgii*, Moskva.
- Pudovkin, Vs. 1974-1976. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva.

- Ricœur, P. 1988. *Zeit und Erzählung. Bd. 1. Zeit und historische Erzählung*, München.
1989. *Zeit und Erzählung. Bd. 2. Zeit und literarische Erzählung*, München.
- Rošal', G. 1937. „Obsuždenie scenarija ‚Šamil‘“. *Iskusstvo kino*, 4.
- Ržeševskij, A. *Pervaja Konnaja armija*, VGIK, Kabinet kinovedenija, № 5540.
1982. „Očen' chorošo živetsja“, Ržeševskij, A. *Žizn'. Kino*, Moskva.
1982. „Mir i čelovek“, Ržeševskij, A. *Žizn'. Kino*, Moskva.
1932. „Okean. [otryvok]“, *Gazeta Kino*, 6.7.
1936. *Bežin lug*, Moskva.
- Schade, S. 1996. „Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung in der Fotografie“, Erdle, B.; Weigel, S. (Hg.). *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u.a., 65-81.
- Šklovskij, V. 1969. „Iskusstvo kak priem“, Striedter, Ju. (Hg.). *Texte der russischen Formalisten*, Bd.1., München, 3-35.
1923. *Literatura i kinematograf*, Berlin.
1927. *Ich nastojaščee*. Moskva; Leningrad.
1932. „Goroda i reki“, *Večernaja Moskva*, 25.09.
1939. „Ob istoričeskom scenarij“, *Sovetskij istoričeskij fil'm*, Moskva.
1940. „Tezisy k dokladu ‚Istoričeskij roman i istoričeskij fil'm‘“ *Tezisy dokladov na tvorčeskom soveščanii po voprosam istoriko-revoljucionnogo fil'ma*, Moskva.
- Smirnova, M. 1950. „Okno v buduščee“, Eremin, D. (izd.). *Tridcat' let sovetskoj kinematografii. Sbornik statej*, Moskva.
- Šnejder, M. 1934. „Avtorskij scenarij“, *Dramaturgija kino. Pervyj sbornik scenarijev*, Moskva.
- Sokolov, I. 1926. *Kinoscenarij. teorija i tehnika*, Moskva.
- 1928-29. „Titry (Nadpisi). Slovo v kino“, *Zaočnye kinokursy*, Moskva.
- Spieker, S. 2002. „Die Ablagekur, oder : ‚Wo Es war, soll Archiv werden‘. Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros“, *Trajekte*, 5, 23-28.
- Stalin, J. 1951. *Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft*. Berlin.
- Šumjackij, B. 1935. *Puti masterstva*, Moskva.
- Taylor, R. 2002. „K topografii utopii v stalinskom mjuzikle“, Balina, M.; Dobrenko, E.; Murašov, J. (Hg.). *Sovetskoe bogatstvo*, Skt. Peterburg, 358-370.
- Tarkovskij, A. 1994. „Zamyсел i ego realizacija“, Tarkovskij, A. *Načalo ... i puti. (Vospominanija, interv'ju, lekcii, stat'i)*, Moskva, 97-134.
- Tholen, G.: „Dazwischen. Zeit, Raum und Bild in der intermedialen Performance“, *Zwischenbilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, <http://www.unikonstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Tholen.htm>

- Thomä, D. 2006. *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Frankfurt a.M.
- Thompson, K. 1995. „Neoformalistische Filmanalyse“, *montage/av*, 4/1, 23-62.
- Tynjanov, Ju. 1977. „Promežutok“, Tynjanov, Ju. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva, 168-195.
- Vajsfel'd, I. 1936. „Itogi diskussii o ‚Duche fil'ma‘“, *Iskusstvo kino*, 6.
- Vertov, D. 1966. „Poslednij opyt“, *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva.
1966. „V zaščitu chroniki“, *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva.
- Virilio, P. 1989. *Die Sehmaschine*, Berlin.
1991. *Sehen ohne zu Sehen*, Bern.
1992. *Das öffentliche Bild*, Bern.
- Višnevskij, V. 1945. *25 let sovetskogo kino*, Moskva.
- Zel'dovič, G. 1935. „Aërograd“, *Sovetskoe kino*, 12.
- Živye golosa. govornjat vydajuščiesja mastera otečestvennogo kinoiskusstva (30-e – 40-e gody). Iz neopublikovannogo*, 1999. Moskva.

Abbildungsteil



Abbildung 1: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943

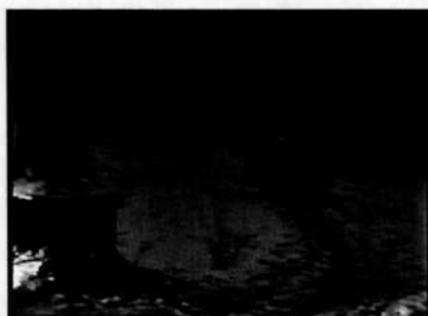


Abbildung 2: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 3: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 4: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 5: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 6: Dovženko, A.: Kniga-Fil'm Zemlja. Moskva, 1966



Abbildung 7: Videoprint aus „Ščors“ („Ščors“) 1939



Abbildung 8: Videoprint aus „Ščors“ („Ščors“) 1939

Alexandra Smith

**A CASE OF FLUID IDENTITY: BORIS PASTERNAK AS FLÂNEUR
AND AN INVITATION AU VOYAGE¹**

As Michel Foucault explains, "the great obsession of the nineteenth century was history: themes of development and arrest, themes of crises and cycles, themes of accumulation over the past, a great overload of dead people, the threat of global cooling. [...] The present age may be the age of space instead. We are in an era of the simultaneous, of juxtaposition, of the near and far, of the side-by-side, of the scattered."² It would be no exaggeration to suggest that Pasternak's poetry anticipated Foucault's concerns because many of Pasternak's contemporaries viewed his works as a clear manifestation of the modern concepts of simultaneity and space. Thus, in her 1932 essay "Epos i lirika sovremennoi Rossii" ("Epic and Lyric of Contemporary Russia") Marina Tsvetaeva describes Pasternak in terms similar to common definitions of a modern metropolis in a state of flux, self-renewal and constant evolution. This helps Tsvetaeva present Pasternak as a true modernist poet in search of a new style and novel experiences. Furthermore, Tsvetaeva's portrayal of Pasternak conceals a homage to Charles Baudelaire. In explicitly Baudelairean manner Tsvetaeva describes Pasternak as an invitation to travel:

Pasternak is solely an *invitation au voyage* of self-discovery and world-discovery, solely a point of departure; a place from which. Our unmooring. Just enough space for weighing anchor. [...] Something leads beyond. You might say that the reader himself writes Pasternak.³

The implied comparison between Baudelaire and Pasternak evokes the unmistakable bond existing between modern poetry and urban experience. While the vision of modernity as part of urban experience is a hallmark of Baudelaire's poetry, his 1859 poem "Le Voyage" instigates a search for a new dwelling and

¹ I wish to thank Professors Olga Peters Hasty, Carol Ueland and Vera Zubarev for all their support, valuable comments and corrections they made to the first draft of this article.

² Michel Foucault, "Different Spaces", *Aesthetics: Essential Works of Foucault: 1954-1984*, volume 2, edited by James D. Faubion, translated by Robert Hurley and others, Penguin Books: London, 2000, 175-185, 175.

³ Marina Tsvetaeva, "Epic and Lyric of Contemporary Russia", *Art in the Light of Conscience*, translated with Introduction and Notes by Angela Livingstone, London: Bristol Classical Press, 1992, 129, 119.

creates a metaphor for modern lyric poetry that sets readers' minds in perpetual motion of self-renewal.

Clearly Tsvetaeva applies to Pasternak Baudelaire's vision of the lyricist comparable to a courageous traveller committed to the onward journey and whose passionate assertion of life triumphs over the moralist's withdrawal from it. Richard Burton's characterisation of Baudelaire's travellers echoes Tsvetaeva's image of Pasternak, stating:

As they set sail, the travellers are inwardly afire, unafraid, wholly and willingly committed to the onward journey [...] and their cry 'Enfer ou Ciel, qu'importe' is not at all the cry of nihilistic defiance it is sometimes taken for, but an affirmation of life whatever it may bring, a triumph for the lyricist's passionate espousal of life over the moralist's horrified recoil from it.⁴

Burton regards "Le Voyage" as anti-Odyssey narrative because it challenges the teleological assumptions that constitute the mythological universe, pointing out that the modern world has

no tutelary gods or goddesses, no predestiny or precognition, no supernatural interventions of any kind [...], no framework of tradition, belief or authority, no Eumenides other than the relentless goad of human Desire itself [...]; above all no Ithaca at the beginning and end of time.⁵

As will be demonstrated below, many strolls along the streets of the modern city found in Pasternak's poetry of the 1910s also challenge teleological beliefs of the past. Tsvetaeva is also correct to show a relation between the spaces of writing and dwelling in Pasternak's poetry. Pasternak's lyric hero frequently undertakes a journey in which urban experiences converge with linguistic discoveries and cognitive mapping of the world. Tsvetaeva's description of Pasternak further suggests a participatory role for the reader invited to join the author in urban activities and imaginary journeys. And as will be shown below, Tsvetaeva's reading of Pasternak's texts as an invitation to voyage stands close both to Martin Heidegger's notion of dwelling and to Henri Bergson's concept of simultaneity.⁶ Surprisingly, the influence of Bergson on Pasternak has received

⁴ Ibid., 89.

⁵ Ibid., 73.

⁶ Christopher Barnes mentions Henri Bergson and Edmund Husserl as the most important philosophers who influenced Pasternak's worldview and artistic philosophy. See: Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, volume 1: 1890-1928, Cambridge University Press: Cambridge, 122.

scant scholarly attention, despite Pasternak's claim that before World War I most students at Moscow University "were carried away by Bergson."⁷

An early poem of Pasternak's—"Fevral'. Dostat' chernil i plakat'..." ("February. To get ink and to cry!...", 1912, 1928) — can be understood as an invitation to undertake an imaginary journey, experienced both as poetic exercise and physical sensation. The image of ink that would help express the lyric hero's deep melancholy is almost interchangeable with the image of black slush on streets that sounds under the feet of passers-by and cars: "Poka grokhochushchaia sliakot' / Vesnoiu chernoiu gorit"⁸ ("While the rumbling slush / Is burning as black spring"). The lyric hero uses the imperative that urges readers to escape with him into a suburban park, bypassing thereby the noisy slushy streets: "Dostat' proletku. Za shest' griven, / Chrez blagovest, chrez klik koles / Pere- nestis' tuda, gde liven' / Eshche shumnei chernil i sliez" ("Take a cab for sixty kopeks / And transport over / Through the chimes of the church bells / And through the sound of wheels into the space / Where the rain is even louder than ink and tears"). In his poem Pasternak describes the imaginary destination as a space where the lyric hero feels at peace and free of constraints, and experiences the act of writing poetry as therapeutic sensation. In other words, it is his creative dwelling that gives birth to poems. It can be argued that "Fevral'. Dostat' chernil i plakat'!" exemplifies the notion of dwelling as poetic category, in terms suggested in Heidegger's works that bind building, dwelling, thinking and speaking together through a cognitive connection.

For Heidegger, dwelling is a poetic category and a fundamental feature of the human condition that internalises the sense of dwelling. In his analysis of Hölderin's poem "In lovely blueness..." Heidegger explains that the Poet constructs the dwelling of himself, presents Being as man and even dwelling through poetry.⁹ As Henri Lefebvre outlines, Heidegger describes a search for dwelling as a double movement that makes readers "think through the deeper existence of the human being by taking dwelling and the dwelling as our starting point — thinking of the essence of Poetry as a form of 'building', a way of 'making dwell' [*faire habiter*] *par excellence*."¹⁰ Lefebvre points out that the traditional house filled with symbols and mysterious attics uniting dreams and memories and safeguarding people has been vanishing in the modern world, re-

⁷ Boris Pasternak, *Okhrannaia gramota*, Rome: Aquario, 1970, 20. Quoted in: Hilary L. Fink, *Bergson and Russian Modernism: 1900-1930*, Northwestern University Press: Evanston, Illinois, 1999, 117.

⁸ Boris Pasternak, *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, volume 1, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1989, 53. (Translation is mine. — A.S. All translations of Pasternak's texts here are mine, unless specified otherwise.)

⁹ Martin Heidegger, "Poetically Man Dwells", *Poetry, Language, Thought*, [translated and with introduction by Albert Hofstadter], New York: Harper and Row, 1971, 213-229, 215.

¹⁰ Henri Lefebvre, "Preface to the Study of the Habitat of the Pavilion," *Key Writings*, edited by Stuart Elden, Elizabeth Lebas and Eleonore Kofman, New York, London: Continuum, 2003, 122.

placed with lodgings built for technological demands lacking the body and poetic soul of a patriarchal dwelling. In Lefebvre's view, Heidegger's works articulate a world violently destroyed by technology, that through its ravages leads towards another dream, another world that is not yet perceived.

In the poem "Fevral'. Dostat' chernil i plakat'!" the image of city noises suggest violent destruction of the sublime world sought by a young poet for preserving and recreating in his own manner. Curiously enough, in a modernist vein the lyric persona of Pasternak's poem finds himself displaced into the margins, into a suburban park with landscape strongly resembling Aleksei Savrasov's most famous painting "Grachi prileteli" ("The Rooks Have Come", 1871). It depicts Susanino village on the outskirts of Kostroma and signifies the beginning of spring inscribed with utopian overtones suggesting the social and spiritual transformation of 1870s Russia. Pasternak's poem, describing a hysterical outburst of emotions and an urge for renewal of life, corresponds well to Savrasov's landscape paintings, which are usually known as mood landscapes. Savrasov's oil canvas "Grachi prileteli" is considered the canonical work which most typifies the Russian national landscape. The realistic depiction of a rook-filled tree on a hill with a church in the background transforms the trivial episode of returning birds into an emotional symbolic representation of the transition of nature from winter to spring. In Pasternak's poem the lyric hero frightens the rooks sitting comfortably on the branches and makes them fly away, thereby destabilising the traditional representation of Russian idyllic space. Pasternak seizes the sense of rupture of the idyllic with the help of the image of puddles that in their frozen gaze capture the reflection of flying birds: "Gde, kak obuglennnye grushi, / S derev'ev tysiachi grachei / Sorvutsia v luzhi i obrushat / Sukhuiu grust' na dno ochei" ("Where a thousand rooks would fall from the trees, like burnt pears, / Into puddles and make / Dry melancholy fall into the wells of eyes."). Arguably, Pasternak translates Savrasov's image and insignificant details of life from his own unique perception into a colourful design made up of aural and visual impressions. Certainly, the image of burnt pears subverts the idyllic and stable image of Savrasov's landscape in the painting "Grachi prileteli". It disrupts its optimistic overtones by referring to a subjectivised image of the world framing the melancholic mood of the lyric hero and abandoning any pretence in the poem to reconstruct a national identity.

The poem "Fevral'. Dostat' chernil i plakat'!" might be also read as a palimpsest with embedded references to Russian modernist poetry. It is known, for example, that this poem was initially dedicated to Pasternak's friend Konstantin Loks who introduced Pasternak to the poetry of Innokentii Annensky and pointed to similarities between the two poets.¹¹ Annensky's poem of 1906 titled

¹¹ In "Liudi i polozheniia" Pasternak states that it was Loks who showed him Annensky's poems that were akin to Pasternak's own works. Pasternak defines Annensky as a remarkable poet and characterises Annensky's poems as "wanderings". See: Boris Pasternak, "Liudi i

"Chernaia vesna" (Black Spring) features death, birds and an image of a stupid black spring looking into the eyes of a dead man: "Da tupo-cher-naia vesna / Gliadela v studen' glaz" ("And a stupid black spring looked into the frozen eyes").¹² Taking into account Ian Lilly's observation that, for Pasternak, the new poetic language is "clearly the language of urbanism"¹³, one cannot but notice Pasternak seeing the big city as potentially positive, as an *invitation au voyage* appreciative of Alexander Blok's portrayal of the modern urban milieu which he sustained throughout his creative career.¹⁴

More importantly, Pasternak's engagement with modes of traditional representations of Russian landscapes is akin to Bergson's metaphysics that opposes the two extremes of perceiving reality: the fluid and the static. As David Wedaman points out, while "Bergson associates the fluid with reality, deeper truth, qualitative states, divinity, art, hope, and the improvement of the species", the stable is manifested for him by social convention, static matter, repressive religion, and scientific systems.¹⁵ Wedaman claims that Bergson's dynamic vision of reality is of paramount importance both to biological evolution and to artistic creativity:

It is Bergson's particular gift to show that the stable element in any field of investigation can never account for the richness of our experience. Rather, stability is something of a façade that conceals fluid truth. In fact, the occasional 'eruption' of this fluid truth, be it the guiding impulse of nature, *élan vital*, the artist's inspiration, or the mystic's call, is necessary both to explain phenomena as we encounter them and to guarantee continual evolution and improvement.¹⁶

This search for a poetic soul, creative impulse and another world that is yet to evolve — one that can be also defined as fluid truth — is articulated in Pasternak's poetry of the 1910s with the help of the flâneur image found in many Russian and European modernist works, including those of Blok and Elena Guro. The image of a flâneur in Pasternak's poetry presents a panoramic vision of a modern city linked to poetic discovery and linguistic cognition. It appears that Pasternak the poet collects in a surrealist vein the fragmented images of the city given to him by the flâneur. Pasternak reassembles these images from a vast

polozhenia", *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, volume 4, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1991, 317.

¹² Innokentii Annensky, "Chernaia vesna", *Izbrannye proizvedeniia*, Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1988, p.102.

¹³ Ian Lilly, "Moscow as City and Symbol in Pasternak's *Doctor Zhivago*", *Slavic Review*, vol. 40, No. 2 (Summer, 1981), 241-250, 243.

¹⁴ The discussion of Blok's influence on Pasternak is included in: Henry Gifford, "Pasternak and the 'Realism' of Blok", *Oxford Slavonic Papers*, 13, 1967, 96-106.

¹⁵ Wedaman, David. "Apollinaire and Mayakovsky: Applied Bergsonism", unpublished PhD dissertation, Brandeis University, February 2003, 2.

¹⁶ *Ibid.*

range of familiar objects, buildings, collective memories, landmarks and spaces into a novel and illuminating order, thereby manifesting the Bergsonian notion of the eruption of fluid truth. It can be argued that Pasternak's flâneur functions as a moving camera that provides the poet with the sensory assessment of space, as discussed in Pasternak's research paper "On the Object and Method of Psychology" which he wrote for his assessment at Moscow University in 1913. Christopher Barnes points to the existence of Bergsonian propositions in this paper. Thus one passage manifests Pasternak's interest in the concepts of duration and creative flow that can be understood as the objectified view of nature. It states:

From subjective quality to an objective concept of it there is a reflex following the same path as leads from sensory assessment of space or time to an objective measurement of it [...]. A scientific explanation of psychic phenomena can mean nothing other than their objectification as processes of nature [...]. Immediate data will not submit — without damage to this immediacy — to immediate definition [...]. Can one go directly to the *phenomenon*, the *manifestation*, as the *object* of one's judgement? [...] Direct judgement, even if descriptive, creates or places a construction upon the object.¹⁷

A definition of the flâneur which will be used here is provided in Walter Benjamin's essays "The Flâneur" and "On Some Motifs in Baudelaire" included in his book *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism*.¹⁸ If in the first essay Benjamin defines flâneur as a gentleman of leisure, a man of the crowd fascinated with passers-by and sympathetic to the crowd, in the second essay the condition of the male urban observer, a middle-class figure, is threatened by his modern environment marked by rapid industrial development and commercialisation. The urban figures featured in Baudelaire's poetry fit Benjamin's definition of a man of leisure as constructed in nineteenth-century literature. Benjamin characterised the flâneur as a man who "demanded elbow room and was unwilling to forego the life of a gentleman of leisure", "someone abandoned in the crowd" for whom the crowd acted as a narcotic compensating for numerous humiliations.¹⁹ However, in "On Some Motifs of Baudelaire" Benjamin uses the image of the flâneur as a metaphor for the dialectical urban aesthetics of twentieth-century surrealism. Benjamin's redefined image of the flâneur is more detached from the crowd and is forced out of the arcades. He flees the street crowd and city shocks in order to retain some form of individual control and order over the chaos of urban dwelling. Pasternak's lyric hero conflates with

¹⁷ Quoted in : Barnes, op. cit., 132-133.

¹⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, translated by Harry Zohn, London: Verso, 1989.

¹⁹ *Ibid.*, 54.

the second type of flâneur who can no longer personify the spectatorial authority within the chaotic and bewildering space of the modern city in flux. With the collapse of the arcade habitat the flâneur attempts to retain his spectatorial authority by retreating to the authority of the past, to the spectatorship of the eighteenth-century dandy or to an overlooking position above the streets. All of these retreats can be found in Pasternak's early poetry.

Thus in Pasternak's 1913 poem "Vse nadenut segodnia pal'to..." ("Everyone puts on a coat today...") the lyric persona differentiates himself from the crowd in his attempt to preserve his sense of wholeness and individual control over the chaotic environment: "Vse nadenut segodnia pal'to / I zadenut za porosli kapel', / No iz nikh ne zametit nikto, / Chto opiat' ia nenast'iami zapil." ("Everyone will put a coat on today/ And will touch the streams of raindrops. / But nobody will notice / That I am drunk again on rainy days").²⁰ The crowd represented by impersonalised images of overcoats corresponds to the notion of façade that conceals fluid truth and prevents the free manifestation of a creative impulse. Pasternak's description in this poem of a crowd comprising conformity and robotic walkers is akin to Bergson's notion of rigidity, or mechanical inelasticity. In his fundamental philosophical work *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* Bergson advocates elasticity as important component of the evolution of life. He refers to the example of a comic poet to illustrate the importance of disruption by automatism and habitualisation:

Look closely: you will find that the art of the comic poet consists in making us so well acquainted with this particular vice, in introducing us, the spectators, to such a degree of intimacy with it, that in the end we get hold of some of the strings of the marionette with which he is playing, and actually work them ourselves; this [...] explains part of the pleasure we feel. Here, too, it is really a kind of automatism that makes us laugh — an automatism [...] closely akin to mere absentmindedness. The comic person is unconscious. As though the wearing of Gyges with reverse effect, he becomes invisible to himself while remaining visible to all the world.²¹

In Bergsonian vein, Pasternak's lyric hero in the poem "Vse nadenut segodnia pal'to..." has a distinctly fluid identity and associates his fluid subjectivity with rain, fog and morning dew. It is suggested in the poem that urban passers-by hurrying to work resemble the unconscious somnambulists defined by Bergson as comical. Thus the lyric persona confesses: "No iz nikh ne zametit nikto, / Chto opiat' ia nenast'iami zapil" ("But no one would notice / That I became ad-

²⁰ Boris Pasternak, *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, volume 1, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1989, 53.

²¹ Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, [translated from the French by Cloudesley Brereton and Fred Rothwell], Green Integer: Kobenhavn and Los Angeles, 1999, 20.

dicted to drinking rainy days").²² The phrase "Vse nadenut segodnia pal'to" is twice repeated in the poem, reinforcing the comical appearance of a man of the crowd hiding under the mask of conformity defined as "vse" (everyone). Furthermore, the rhyming pattern Pasternak uses in this poem brings together such words as "pal'to – nikto" (coat – nobody) and "pal'to – nichto" (coat – nothingness). By contrast, the beloved of the lyric persona is compared to the image of a northern melancholy-looking sun and is juxtaposed through a rhyming scheme to a raspberry bush's silvery leaves turned inside out. The image of the inebriate, drunk on love and rainy days, converges with the image of a jester, a student or holy fool who exposes the void behind the masks of bourgeois looking passers-by. He probably just wears a scarf round his neck and is unafraid of exposure to the elements or to sensual interaction with the natural world around him.

The linkage of the inner self of the lyric hero and his beloved to images that represent warmth, life, fluid truth and elasticity, to use Bergson's term, also invokes Nikolai Gogol's powerful image of the overcoat in his famous Petersburg tale "Shinel'" ("The Overcoat"). It appears that Pasternak uses "Shinel'", which exposes the void behind the rigid conformity. Just like Gogol, who underpins the artificiality of the modern metropolis and the futility of the mechanical way of life brought about by technological advancement and modernisation, Pasternak uses metatextual and theatrical setting as a framing device to portray his own urban life in 1910s Moscow. In his study of Gogol, Vladimir Nabokov characterises modern urban conformity as the apotheosis of mask. His understanding of Gogol's story seems to echo Pasternak's interpretation of it in the poem "Vse nadenut segodnia pal'to" that celebrates the carnivalesque nature of modern city life. Nabokov states:

Something is very wrong and all men are mild lunatics engaged in pursuits that seem to them very important while an absurdly logical force keeps them in their futile jobs — this is the real 'message' of the story. In this world of utter futility, of futile humility and futile domination, the highest degree that passion, desire, creative urge can attain is a new cloak that both tailors and customers adore on their knees.²³

Nabokov's comment that "the gaps and black holes in the texture of Gogol's style imply flaws in the texture of life itself"²⁴ can be easily applied to Pasternak's "Vse nadenut segodnia pal'to..." This poem's metre can be characterised as "dolnik" that uses four regular stresses in every line, with the exception of just the fifth and sixth lines containing three stresses: "Zasrebiatsia maliny

²² Pasternak, vol.1, op. cit., 53.

²³ Gogol, Nikolai. *Vladimir Nabokov*, A New Directions Paperbook: New York, 1961, 143.

²⁴ *Ibid.*

listy" ("the raspberry bush's leaves will turn silver") and "zaprokinuvshis' kverkhu iznankoi" ("having turned inside out facing the sky"). By contrast with the rest of the poem, the twelfth line contains only two stresses: "zatumanevshegosia napitka" ("of the drink that went cloudy"). The lines corresponding to the cyclical repetition inscribe a sense of regular movement and contain examples of trochee, a rapid metrical foot of a stressed syllable followed by an unstressed one found in many Russian folk songs that feature moving objects. The sensation of rapid movement is especially felt in such phrases as: "vse nadenut" and "solntse grustno", "solntse nynche" and "nynche nam". But this pattern is broken in lines that contain two long participles "zaprokinuvshis'" and "zatumanivshegosia" that give an impression of the lasting duration of movement.

It seems that Pasternak's usage of language in the poem is also highly original and whimsical. It instigates readers' participation and breaks their automatic reception of language as something repetitive and semantically transparent. More importantly, however, is that Pasternak's unexpected raspberry bush image in an urban setting conveys the poetic discovery upon which the poetic persona of his poem stumbles. This image signifies a search for a deeper, richer understanding of life and is linked to the lyric persona's memories of long-gone early summer. It seems likely that the reference to a northern, subdued sun image corresponds to autumn. The juxtaposition of trivial and unremarkable everyday details with the exotic images of a raspberry bush and its unusually placed leaves and of the subdued northern sunlight match the poem's rhythmical pattern with its broken monotony, as manifested in the fifth and tenth lines of the poem "Vse nadenut segodnia pal'to...". Thus, while the sixth line bears only three stresses ("zaprokinuvshis' kverkhu iznankoi"), the twelfth line symmetrically concludes the poem with only two stresses: "zatumanivshegosia napitka". The allusion to a heavy clouded drink, either affected by movement in fast walking, or by the fact that it was brewed over a long time, inscribes into the poem a gesture of lingering over the moment that follows bygone events captured by the gaze of Pasternak's flâneur who acts as moving camera while strolling around Moscow. It is as if Pasternak tries to preserve in a fluid form the fundamental energy of the verse itself, its rhythmical and creative flow.

According to Vladimir Mayakovsky, a much-admired friend of Pasternak, "rhythm is the fundamental force, the fundamental energy of verse" that cannot be explained properly but can be talked about in terms of "magnetism or electricity."²⁵ The image of electric flow is easily compared to the manifestation of the creative flow described in Bergson's writings. Pasternak's "Vse nadenut segodnia pal'to..." can be seen as a philosophical meditation on the fundamental

²⁵ Vladimir Mayakovsky, "How Are Verses Made?", [translated by G.M. Hyde], London: Jonathan Cape, 1970, 37.

energy of verse understood in terms similar to Bergson's description of duration. Thus, for example, in "Concerning the Nature of Time" Bergson writes:

There is no doubt that for us time is at first identical with the continuity of our inner life. What is this continuity? That of a flow or passage, but self-sufficient flow or passage, the flow or implying a thing that flows, and passing not presupposing states through which we pass; the *thing* and the *state* are only artificially taken snapshots of the transition; and this transition, all that is naturally experienced, is duration itself. It is memory, but not personal memory, external to what it retains, distinct from a past whose preservation it assures; it is a memory within change itself, a memory that prolongs the before into after, keeping them from being mere snapshots and appearing and disappearing in a present ceaselessly re-born.²⁶

Bergson says that we pass the inner time to the time of things through perceiving the world inside and outside simultaneously.²⁷ Pasternak's image of the leaves in "Vse nadenut segodnia pal'to..." being turned inside out symbolises precisely the same notion of simultaneity that Bergson discusses in his essay.

As Bergson puts it, "To each moment of our inner life there thus corresponds a moment of our body and of all envioning matter that is 'simultaneous' with it; this matter then seems to participate in our conscious duration."²⁸ This results, states Bergson, in our extended sense of duration to the whole physical world that enables us to see the universe as a single whole and grasp in an instantaneous perception various "multiple events lying at different points of space."²⁹ Pasternak, the poet, also invites his readers to acquire such consciousness through the use of grammatical categories and poetic devices. Thus, he uses the verbs of the perfect aspect in the future tense ("nadenut", "zadenut", "zasrebriat'sia", "prozhivem" and "ne zametit") and conveys the images of the sun and his beloved with the usage of the present tense: "solntse grustno segodnia, kak ty, — / Solntse nynche, kak ty, severianka" ("the sun is melancholic today just like you; it resembles you, northern girl"). Although Pasternak uses the word "segodnia" ("today") as a specific reference to the present moment, he inserts twice the colloquial word "nynche" ("now, at this particular moment") that constructs a simultaneous perception of several objects and events at the same time.

Pasternak also employs in "Vse nadenut segodnia pal'to..." a simile to compare the image of the melancholy sun to his beloved girl from the North of Russia whose northern temperament might be seen as subdued. The lyric hero's desire for his girl overshadows the brightness of the sun, placed in his subjective

²⁶ Henri Bergson, "Concerning the Nature of Time", *Key Writings*, edited by Keith Ansell Pearson and John Mullarkey, New York, London: Continuum, 2002, 205-22, 207.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

model of the universe second in importance to the girl. The expression of repressed feelings of love brings into the poem the experience of the sublime entwined with memory of a raspberry bush and summer evenings. In this respect, the intuitive perception of the sublime understood as an evolving artistic creation is stressed in Pasternak's concluding line alluding to a bottle of clouded drink. In his 1916 poem "Marburg" Pasternak assumes the mask of a vessel that carries a non-rational substance, but at the same time does not deny the involvement of intellect in the creative process: "Rassudok" [...] My v družhbe, no ia ne ego sosud" ("Yes, I'm friends with Reason. But I'm not the vessel that carries it"³⁰). Thus it is possible to identify the image of a cloudy-liquid bottle in "Vse nadenut segodnia pal'to..." with the poet himself whose authentic voice is equated with the fluid truth and relies on intuitive perception of reality.

In addition to the above observations, it can be argued that in "Vse nadenut segodnia pal'to..." Pasternak also engages with Baudelaire's portrayal of the sun in "Chant d'Automne" ("Song of Autumn"), a poem included in the famous poetry collection *Les Fleurs du Mal* (Flowers of Evil). This observation can be supported by Barnes's listing of Baudelaire among Pasternak's favourite poets in the 1910s.³¹ Both poems express the need of the human heart to escape from the finite. However, Baudelaire's "Chant d'Automne" differs from Pasternak's "Vse nadenut segodnia pal'to..." inasmuch as it puts forward the image of the radiant sun above the sea as a symbol of the sublime that overshadows the image of a beloved woman whom Baudelaire addresses thus: "Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre / Ne me vault le soleil rayonnant sur le mer" ("And nothing, neither your love, nor the boudoir, nor the hearth, / Is worth as much to me as the sun shining over the sea").³² Pasternak's urge to embark on a poetic journey ("dostat' proletku") is entwined with an act of writing ("dostat' chernil") that invites his readers to escape from the finite and the familiar, and induce them to search for novel experiences in Baudelairian manner.

The Baudelairian urge to escape the finite, which identifies sublime aspects with autumn landscape, is also strongly echoed in Pasternak's 1913 poem "Son" (Dream) in which the concluding stanza features a sunrise as dark as autumn. It presents another landscape in flux giving the impression that it is carried away by the wind beyond the present moment of perception and its finite framing: "Ia probudilsia. Byl, kak osen', temen / Rassvet, i veter, udaliaias', nes, / Kak za vozom begushchii dozhd' solomin, / Griadu begushchikh po nebu berez." ("I woke up. The sunrise was dark as autumn. / And the wind was disappearing into the distance / Carrying a ridge of birch-trees / Just as it carries a rain of straw

³⁰ Pasternak, vol. 1, op. cit., 108.

³¹ Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography: volume 1: 1980-1928*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989, 188.

³² Wallace Fowlie, editor and translator. *A Bantam Dual-Language Book: Flowers of Evil and Other Works by Charles Baudelaire*, New York: Bantam Books, 1964, 63-64.

behind a cart").³³ Taking into account Heidegger's assumption that language remains the master of man and his claim that "poetry does not fly above and surmount the earth in order to escape it and hover over it" but rather "brings man onto the earth, making him belong to it, and thus brings him into dwelling",³⁴ I would like to suggest that Pasternak's "Son" makes precisely the same point about the function of poetry. For Pasternak, the goal of poetry is to bring man onto the earth and make him create his own space. The poem starts with a description of the lyric persona's bedroom that frames his dream about his beloved girl surrounded by a merry group of friends either walking a city street or partying inside a house. They are portrayed in carnivalesque manner as a loud group of jesters ("druz'ia i ty v ikh shutovskoi gur'be").

Heidegger's belief that, by following in thought Hölderlin's poetic statement on the poetic dwelling of man we enter the path through which we "come nearer to thinking the same as what the poet composes in his poem",³⁵ is akin to Bergson's assumption that an artist creates a formal shell for his intuitive perception of the fluid truth, and his intuition could be transmitted to the recipient. In Bergson's worldview the external world is associated with the stable element and the individual with the fluid element, but according to Wedaman it is Apollinaire and Mayakovsky who develop Bergson's ideas into a more coherent approach that can be defined as Applied Bergsonism. It argues for "the necessity of simultaneity within artistic creation" and for "sensitivity to the confrontation of self and world — and the hoped-for resolution of this tension."³⁶ It can be proposed that if we see Pasternak's poem "Son" in the Baudelairean vein as an *invitation au voyage*, the implication of a dreaming in the poems suggests a sense of displacement in terms discussed by Tsvetaeva in her essay "Epos i lirika sovremennoi Rossii". Such an interpretation also expresses the Bergsonian desire, manifested at its best in Apollinaire's poetry, to see the world as a creation in progress. The vision of the world-in-making presupposes an urge to engage readers to participate in this creation. Thus, the "dwelling", to use Heidegger's terminology, of Pasternak's poetic creation is a building in flux, a temporary dwelling that is open to the participatory role of readers and is actualised in the process of reading and reception. The simile that compares the dream to a bell's chimes ("i son, kak otzvuk kolokola smolk") adds to the experience of the internal and external spaces simultaneously: "No vremia shlo i starilos'. I rykhlyi, / Kak led treshchal i taial kresel shelk. / Vdrug, gromkaia, zapnulas' ty i stikhla, / I son, kak otzvuk kolokola, smolk" ("But time passed, and grew older, / And the silk of chairs was bursting and melting away / And suddenly you, a loud one, stopped and went quiet, / And my dream, just like the memory of the bell's

³³ Pasternak, vol. 1, 51.

³⁴ Heidegger, 218.

³⁵ *Ibid.*, 219.

³⁶ Wedaman, *op. cit.*, 3-4.

sound, stopped").³⁷ In this stanza the lyric persona perceives simultaneously the sound of bursting silk on chairs, his beloved talking, and a sound similar to the aural memory of the church bell sound. All three aural effects cease to exist simultaneously, prefiguring the awakening moment of the lyric persona who here can be compared to a flâneur who collects fragmented impressions of external and internal worlds on his imaginary journey. The boundary between the external and internal worlds is blurred in the poem. The awakening of the lyric persona might be compared to the poet's intellectual impulse to grasp and organise in formal manner the fluid reality perceived as dream, resolving thereby the tension between the self and the exterior world. The perception of reality in the poem is demonstrated through the alternation of stable and fluid images.

This corresponds to a Bergsonian model of artistic creation that was modified and developed in the work of the American philosopher Newton Stallknecht. This model — which Wedaman labels Applied Bergsonism — allows for the involvement of intellect comprehended not in terms of preconceived ideas and pure calculation. "Reason and intuition," notes Stallknecht, "are not equipped to handle different material, but differ rather in the way they handle it."³⁸ As Wedaman elaborates, "Instead of the artistic process being a linear procession with two 'moments', that of intellect being secondary and reflexive only, Stallknecht makes artistic creation a cyclical or circular process in which the creative moment feeds the intellect, and is adjusted and honed by that intellect."³⁹ Wedaman also points to the work of Ruth Lorand who stands close to Stallknecht inasmuch as she suggests that intuition can operate on geometrical or intellectual levels. Lorand sees the interaction between intellect and intuition as a vital part of artistic creation.⁴⁰ Once again, in Pasternak's poem "Son" the typical Russian landscape consisting of birch trees is presented in a subverted manner, as a fluid element, that resists finality. The most interesting aspect of the poem is the fact that time is represented as a person growing deaf and old ("no vremia shlo, i starilos', i glokhlo"). By contrast, the fluid truth is conveyed through sounds that signify rupture, awakening and living memory.

Pasternak's allusion to musical existence through aural perception in "Son" is akin to Aleksei Losev's meditations on Aleksandr Scriabin's mystical anarchism and alogical musical elements, from which logos and myth are born. Losev's belief that music annihilates the world of abstractions and fundamental laws can be fully applied to Pasternak's experience of dreaming as described in "Son". For example, Losev writes about the bottomless depths of music as a manifestation

³⁷ Pasternak, vol. 1, op. cit., 51.

³⁸ Stallknecht, Newton P. *Studies in the Philosophy of Creation, With Especial Reference to Bergson and Whitehead*, Princeton: Princeton University Press, 1983, 102. Quoted in: Wedaman, op. cit., 42.

³⁹ Wedaman, 43.

⁴⁰ Lorand, Ruth, "Bergson's Concept of Art", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 39, 1999, 400-415, 409. This point is discussed in Wedaman's work: Wedaman, op. cit., 44-45.

of infinity: "Pure musical existence is experienced as complete anarchy, unprincipled and goalless, as an existence in which there is no stone fortress of norms and laws, for they spread and dissolve in the bottomless depths of music. Clearly, this is why, in every ancient religion, music is often a symptom or a symbol of orgiastic rites and ecstatic cults, of every kind of emancipation from earthly confines and the laws of 'individualisation' in order to dissolve in the mad element of primordial life."⁴¹ In the light of Losev's observations, it would not be difficult, in fact, to visualise Pasternak's image of the ridge of running birch-trees against the sky in the concluding line of "Son" ("griadu begushchikh po nebu berez") as a sheet with transcribed musical notes which attempts to represent the sounds that the lyric persona heard at night.

Indeed, the image of running trees against the sky can be understood here as an expression of Scriabin's mystical anarchism. This observation can be supported by Pasternak's confession in "Okhrannaia gramota" (Safe Conduct): "Bol'she vsego na svete ia liubil muzyku, bol'she vsekh v nei – Skriabina."⁴² Reflecting on the confluence of city writing and music, Pasternak aptly remarks:

My vovlekaem prozu v poeziiu radi muzyki. Tak, v shirochaishem znachenii slova, nazyval ia iskustvo [...]. Vot otchego oshchushchen'e goroda nikogda ne otvechalo mestu, gde v nem protekala moia zhizn'. Dushevnyi napor vseгда otrasyval ego v glubinu opisannoi perspektivy."⁴³ ("We imbue prose with poetry for the sake of music. I understood art in these terms in a very broad sense of this word. [...] That is why my perception of city space did not correspond to any particular place where I lived. My inner impulse always threw me into the depths of the space I described").

In his autobiographical essay "Okhrannaia gramota" Pasternak recollects Scriabin's rehearsals of *Poème de l'Extase* (Poem of Ecstasy) at the Moscow Conservatoire, situated near the Kuznetsky and Furkasovsky Boulevards that have several churches with single-bell towers: "Sonnoi dorogoi v tuman pogruzhalis' visiachie iazyki kolokolov. Na kazhdoi po razu ukhal odinokii kolokol" ("Bell tower tongues merged with the fog during the journey. Every bell-tower chimed at least once").⁴⁴ In this essay Pasternak's account of Scriabin's morning rehearsals of his *Poème de l'Extase* is presented as musical montage: the narrator tells us about his reception of Scriabin's music as something that was complementing the chiming of local bell-towers. This association is es-

⁴¹ A.F. Losev, *Forma. Stil'. Vyrashenie*, Moscow: Mysl', 1995, 467. Quoted in: Bernice Glatzer Rosenthal, "Losev's Development of Themes from Nietzsche's *The Birth of Tragedy*", *Studies in East European Thought*, No. 56, 2004, 187-209, 194.

⁴² Boris Pasternak, "Okhrannaia gramota", *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, vol. 4, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1991, 149-239, 154.

⁴³ *Ibid.*, 161.

⁴⁴ *Ibid.*, 153.

pecially interesting if we bear in mind that in his essay Pasternak expresses his profound dissatisfaction with the title of Scriabin's symphony, which he compares to a tightly wrapped soap bar.⁴⁵ In the poem "Son" he portrays chairs tightly wrapped in silk that bursts as soon as the sounds become overpowering for a lyric persona who sees the dream. This dream also features memory of a fading chime. The description of the bell-towers in "Okhrannaia gramota" contains references to dreamy and misty streets presented similarly to the description of a surreal space in "Son". Thus it is possible to suggest that the two works reflect on the same spiritual experience of awakening from a dream evoked by music that expands spatial boundaries and destroys any existing boundaries between the internal and external worlds. It can be argued that Pasternak's references to church bells in his autobiographical essay and early poems remind readers about different historical periods when daily life was regulated by the bell. For Foucault, religious colonies and monasteries represent an extreme type of heterotopia. Foucault singles out the ship as a placeless place "that lives by its own devices" and "that is self-enclosed" standing out as a symbol of creative impulse and "the greatest reservoir of imagination." He explains: "The sailing vessel is the heterotopia par excellence. In civilizations without ships the dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police that of corsairs."⁴⁶ Conversely, Pasternak's aspiration to embark on a poetic journey is also linked to an imaginary space, a placeless place, a self-contained dwelling that moves from landscape to landscape, from street to street, in search of the most precious discoveries and treasures. It appears that Pasternak's lyric hero escapes any attempts of the outside world to regulate his life in an orderly and ritualised manner.

In both works Pasternak implies that artistic creation is about dreaming and dwelling. Thus, the reference embedded in "Son" to a room with chairs that produce a bursting sound, at the same time as the bells stop chiming, might be seen as an allusion to the reception of the beautiful music described in the poem. This musical experience gives birth to artistic creation emerging during the process of dreaming. In other words, the title of the poem alludes to dream as creation-in-making, as a fluid form of dwelling. Such an interpretation can be supported by Pasternak's description of Scriabin's *Poème de l'Extase* in "Okhrannaia gramota". Pasternak talks about the overwhelming effect that Scriabin's symphony had upon him in the early 1910s, in terms similar to how Heidegger describes lyric poetry as dwelling. Pasternak writes:

It was the first human dwelling in these worlds, that was discovered by Wagner [...]. The imaginary lyric dwelling was being constructed in the yard; in its materiality it was equal to the whole universe. Van Gogh's sun

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Foucault, op. cit., 185.

started to burn above the wicker fence of this symphony. [...] I could not listen to it without tears.⁴⁷

In "Son" Pasternak also portrays the sunrise that showers windows with the bloody tears of September ("zaria iz sada obdavala stekla / Krovavymi slezami sentiabria") with one stroke merging in expressionist manner the image of flying red leaves with the image of patches of dawn light on the windows. In Jerzy Faryno's observation on the use of space in Pasternak's poetry, Pasternak's winter imagery signifies an otherworldliness and is excluded from the natural cycle of four seasons. Faryno thinks Pasternak's winter space clearly demarcates external and internal worlds, by contrast summer space blurs their boundaries with the help of references to open windows and doors.⁴⁸

I would like to challenge Faryno's assessment of Pasternak's landscapes and cityscapes and argue that in "Son" readers are invited to participate in the creation of a synthetic landscape that brings simultaneous perception of the external and internal worlds and metatextual realities. This synthetic landscape signifies a dynamic space that encompasses Scriabin's music and Van Gogh's paintings. Although Pasternak's "Son" features a sunrise, in the richness and intensity of the poem's abundant use of the red colour ("kak s nebes dobyvshii krovi sokol", "krovavymi slezami sentiabria", "kak osen' temen rassvet") this sunrise image stands close to Van Gogh's landscape "Willows at Sunset" painted in autumn 1888 in Arles with the help of a stroke technique. It presents brushstrokes as straws. In any event, the poem significantly expands space by merging realist details with surreal and metatextual overtones, to achieve a powerful animation effect. Pasternak playfully reinforces the idea that readers should consider the spectacle of the text, instead of reducing it to descriptive information or moral conclusion.

Similar playful expectations are embedded in Pasternak's other poems written in the 1910s. For example, his 1913 poem "Vokzal" (Railway Station) portrays a railway station and a train journey using a rhythmic pattern similar to waltzing; his 1913 poem "Venetsiia" (Venice) brings to the fore a playful image of Venice as a soggy bagel floating on water; and his 1913 poem "Piry" (Feasts) juxtaposes the process of creation of a poem with the mythical dwelling of the fairy tale about Cinderella's journey to the ball promising her glory and happiness. In many of Pasternak's early poems — especially "Dostat' chernil i plakat'!", "Kogda za liry labirint", "Peterburg" and "Marburg" — cityscapes and strolls are entwined with the act of writing and constructing a poetic dwelling out of the poet's inner world. This dwelling is not finalised, but presented as a blank space placed beyond the framework of a particular poem and yet to be

⁴⁷ Ibid. (Translation is mine. — A.S.)

⁴⁸ Jerzy Faryno, *Vvedenie v literaturovedenie*, Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991, 370.

verbalised. Thus the ending of the poem "Marburg" with the concluding lines "Ia beloe utro v litso uznaiu" ("I recognise a white morning by its face")⁴⁹ gives the impression that the lyric persona is a true modernist poet who recognises the emergence of the sought-for new creation he intuitively understood prior to formalising it in words. The acts of walking and becoming are therefore given a new twist in Pasternak's poem because they are not identified with linear development, but invite readers to consider the ramifications of theatricality and role-playing for a reading of his whole texts that can be characterised as spectacles and mini-dramas. The concluding lines of such poems, with references to the not-yet-actualised, might be seen as a presentation of an authentic voice, and a point at which the poet ceases to assume masks and becomes sincere.

Perhaps, the most interesting example presented in the Bergsonian vein of Pasternak's portrayal of walking and becoming is his 1914 poem "Vozmozhnost'" (Opportunity) in which the myth of Pushkin is employed as part of the poem's playful space celebrating the moment of evolving artistic creation and allows participation by the reader. In fact, it has a double framing and presents the lyric persona both as a reader of Pushkin's text and of the city landscape that boasts a monument to Pushkin on Moscow's Tverskoi Boulevard. The monument was opened in June 1880 coinciding with a three-day commemoration. In their studies on Pushkin, both Marcus Levitt and Stephanie Sandler link this event to the emergence of the Russian national identity.⁵⁰ Levitt's characterisation of this commemoration, as

a brief and intoxicating moment when it seemed as if the long and painful conflict between state and nation would be happily and peacefully resolved, the moment when modern Russian national identity consolidated around its literature, with Pushkin as its focus,⁵¹

is supported by witness accounts of speeches delivered by Fedor Dostoevsky and Ivan Turgenev. For example, in his essay "Otkrytie pamiatnika v Moskve" (The Opening of the Monument in Moscow) D. N. Liubimov, a Russian émigré critic, wrote that Dostoevsky's speech, delivered during a commemorative ceremony to mark the opening of the monument to Pushkin, made some people faint. Liubimov's essay also reproduces Ivan Aksakov short speech that states: "Dostoevsky's speech is an event. Everything is explained, everything is clear. There are no more Slavophiles, no more Westernisers. Turgenev agrees with me

⁴⁹ Pasternak, vol.1, op. cit., 108.

⁵⁰ Levitt, Markus C. *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989, 4; Sandler, Stephanie. *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*, Stanford, California: Stanford University Press, 2004, 88. I also discuss the Pushkin myth, monuments to Pushkin and Pushkin readers in my recently published book: Alexandra Smith, *Montaging Pushkin: Pushkin and Visions of Modernity in Russian Twentieth-Century Poetry*, Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.

⁵¹ Levitt, op. cit., 4.

on this point".⁵² According to Liubimov's account Dostoevsky's suggestion, that Pushkin's death at the height of his creative capacity did not allow him to explain fully the mysterious message concealed in his writings, had an overpowering impact on his audience, especially because of the implication that his audience responded to Dostoevsky's call to participate in the search for an explanation of the poet's mystery.⁵³

Translated into aesthetic categories, Dostoevsky's vision of Pushkin's life as an unravelling mystery and a theological spectacle stands close to the Symbolist understanding of the poet's life in artistic terms. This mode of aesthetisation of life can be also sensed in Pasternak's early poetry. It would not exaggerate to suggest that the playful and performative aspects of the poems discussed above, written before the publication of Pasternak's collection of poetry *Sestra moia zhizn'* (My Sister Life), contain strong traits of what Pasternak defines in "Okhrannaia gramota" as the Romantic mode of writing and worldview that he linked to understanding of the poet's life as artistic creation-in-making which he inherited from the German Romantics and Russian Symbolists. Pasternak associated this model of the poet's fate and life with the martyr complex and ritualised suffering exemplified in Orphic cults and in Christian symbolism, in accordance with which a Romantic poet is expected to pay for his art with his life.⁵⁴ For Pasternak, the drama of the poet's life understood as public spectacle should come with its own plot and legends that highlight the poet's qualities as a martyr. Moreover, Pasternak calls this mode of artistic becoming as "zrelishchnoe ponimanie biografii" (understanding of biography as spectacle):

Without a legend this romantic dimension is false. The Poet, an integral part of this legend, cannot be comprehended without the lives of other poets, which act as his background. This is because the poet is not just a living person obsessed by ethical learning but is also a visual-biographic emblem that relies on its own background to make it more distinct.⁵⁵

In light of the above observations it would be appropriate to suggest that Pasternak's poem "Vozmozhnost'" provides us with a vivid illustration of Pasternak's understanding of a poet's biography as an emblem of the poet's fate that could be animated and consumed as visual spectacle. The fact that the Pushkin monument comes alive in Pasternak's poem suggests that Pasternak once again took a symbol of Russian national identity and presented it in a novel way, as comical, to use Bergson's term. Pasternak's dissatisfaction with the canonical form of writing is also felt in his 1917 statements that play down Push-

⁵² D.N. Liubimov, "Otkrytie pamiatnika v Moskve", *Illustrirovannaia Rossiia: Pushkinskii numer: 1837-1937*, No.7 (613), Paris, February 6, 1937 (no pagination).

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Pasternak, "Okhrannaia gramota", *Sobranie sochinenii*, vol. 4, op. cit., 227.

⁵⁵ Ibid., 227.

kin's metrics in favour of the strophic and metrical innovations of Mayakovsky, Arthur Rimbaud and Pierre Laforgue. Thus, one of Pasternak's rhetorical questions is: "How can one admire Pushkin who is so unlike Laforgue and Rimbaud?"⁵⁶ Barnes informs us that Laforgue and Mayakovsky were of interest to Pasternak in 1914-15 especially because of his experimental and innovative mode of writing as conveyed in a subsequently destroyed book of verse. As Barnes puts it, the two poets "shared a common avoidance of regular strophic and metrical patterns, a rejection of traditional notions of harmony and balance, an interest in contemporaneity, and a tendency to use self-defensive irony and comedy."⁵⁷ It is also important to bear in mind that one of Pasternak's meetings with Mayakovsky, Loks and Vladislav Khodasevich took place in 1914 near the Pushkin monument in Moscow in a Greek coffee house, not far from the Strastnoi Boulevard. It is described in great detail in "Okhrannaia gramota" and is also mentioned in Pasternak's poem "Vozmozhnost". For Pasternak, this part of Moscow appears to form an important literary landscape that juxtaposes modernist poetry with canonical writing and acts as a distinctive background for Mayakovsky's recital of his narrative poem-tragedy "Vladimir Mayakovsky". The space of Mayakovsky's poem, the sounds of his poem and the visual and aural perception of Moscow summer street life merge in Pasternak's description into a dynamic surreal space with strongly pronounced metatextual overtones. Pasternak describes his simultaneously perceived impressions from Moscow and Mayakovsky's performance of his poem thus:

I listened to it and was completely absorbed by it. My heart was aching and my breathing went quiet. I never heard anything like it. It included everything: the boulevard, dogs, poplars and butterflies. It also included hairdressers, breadmakers, tailors and steam-engines. [...] In the distance steam-engines roared like sturgeon. Deep down in the throat of his creativity there was the same bottomless depth that existed on the earth. It had the depthless spirituality which is essential for any originality together with the infinite vastness visible from any point of life and stretchable in any direction; without which poetry is impossible.⁵⁸

Once again, Pasternak talks in the above-mentioned passage of the poet's dwelling in terms suggested by Holderlin, Heidegger and Bergson. To Pasternak's mind, Mayakovsky constructed his own "elastic" dwelling from his inner world and summer cityscapes of Moscow in 1914.

By the same token we can approach Pasternak's poem "Vozmozhnost" as his own poetic dwelling that combines surreal overtones with vivid descriptions

⁵⁶ This comment appears in his review "Vladimir Mayakovsky. *Prostoe kak mychanie*". Quoted in: Barnes, op. cit., 188.

⁵⁷ Barnes, *ibid.*, 188.

⁵⁸ Pasternak, vol. 4, op. cit., 219.

of Tverskoi and Strast'noi Boulevards. It seems that the reference in the opening line of the poem to Strastnoi Boulevard ("v deviat', po levoi, kak vyiti so Strastnogo"⁵⁹ — "At nine o'clock, to the left, as soon as you depart from Strastnoi Boulevard") is of paramount importance to the semantic unity of the poem. Strastnoi Boulevard is used both as a point of departure for the lyric persona who starts his evening stroll in Moscow and is employed as paronomasia, since the name of the street alludes to "strast'" (passion). The introduction of the theme of passion at the beginning of the poem is double-edged: it alludes both to Pushkin's jealous and passionate personality and to his death through duel, preserved in Russian cultural memory in Christian terms as a martyr's death. Yet Pasternak's poem offers a playful reading of Pushkin's fate, subverting any static and emblem-like representations of his life that the Pushkin monument personifies. The lyric hero of Pasternak's poem assumes the conversational tone of storytelling that parodies a series of poses and multiplicity of voices in constant and changing tension. It evolves as a dynamic process of role-playing. It would be futile to read Pasternak's poem as a narrative of experience because the vibrant energy of its language presents the described interaction between a passer-by and the monument to Pushkin as just one possible imaginary adventure on a Moscow street, giving way to the infinite variety of ways to destroy the Pushkin as monument and to animate the story of his life.

In other words, Pasternak stages a theatrical spectacle that takes place in the centre of Moscow. The lyric persona once again is presented as a flâneur who acts like a moving camera, gathering an impressionistic assessment of the space where the drama of the poet's life is about to unfold. Thus, on his walk to the monument to Pushkin, the lyric hero observes the wet façades of important companies that bear no signs ("na srykh fasadakh — ni edinoi vyveski"). Pasternak's flâneur registers in his mind that all the plaques might have been taken down for the night because of wind and snowstorm ("shchity meshaiut spat', i ikh veleli vynesti"). He also notices a textile fabric that resembles a mask, in the style of Gogol's overcoat: it attempts to hide its identity and looks almost dead ("Sukonshchiki S. Ia. [...] / Fortochki naglukho, kontorshchiki v ot-luchke"). In other words, Pasternak sees the city as a sleepy space that bores him to death. This impression is reinforced in the line that suggests that Tverskaia Street sleeps as if it is dead ("spit, kak ubitaia, Tverskaia"). The usage of the colloquial expression "spat' kak ubityi" (the sleep of the dead) in this context adds a humorous overtone to the poem that prefigures, farcically, a theme of violent death. By juxtaposing the dead street with the dead body of Pushkin turned into a monument, Pasternak's poem reverses the roles of his characters and presents Pushkin more alive than all citizens of Moscow.

⁵⁹ Pasternak, vol. 1, op. cit., 65.

Furthermore, Pasternak's monument to Pushkin is empowered with ability to remember the beginning of his immortal life: "on pomnit, kak nachalos' bessmertie". Pasternak identifies this point as a finalised moment; the lyric persona explains that Pushkin's immortality started as soon as he returned home from his duel ("totchas po vozvrasheni s dueli, doma"). Thus, the interior space is shown here as a vessel that contains Pushkin's body as if it is made of fluid. In a symbolic way, the fluidity of Pushkin's authentic voice is identified with the infinity understood as immortality that is not static but dynamic and unfolding. Such an interpretation echoes Dostoevsky's approach and mocks any attempts of Russian ideologists to create the myth of a national poet out of Pushkin's life. This is especially felt in the fourth stanza of the poem in which Pushkin the monument is portrayed as a living person who kisses the hand of Tverskaia Street.

The erotic overtones which are inscribed into the city landscape imply an analogy with Pushkin the poet and his wife Goncharova. It is suggested that Pushkin the monument is just as jealous of Tverskaia Street as Pushkin the poet was jealous of his wife. This jealous rage has potential to finish in a duel and thereby destabilise the sleepy existence of Moscow in winter. As Pasternak explains playfully: "I delo nachinaet pakhnut' duel'iu. / Kogda kakoi-to iz novykh vozdushnyi / Potselui ei shlet, legko vzmakhnuv metel'iu"⁶⁰ ("And this incident could turn into a duel / When one of the newcomers blows Tverskaia a kiss / having waved to it lightheartedly."). An implied infatuation between poet and street brings to the fore the intimate bond that exists between *flâneur* and city space. The poetic dwelling that Pushkin the poet constructs out of his internal world and the Moscow landscape is threatened in Pushkin's eyes by the newly-emerging modernist poet-*flâneurs*. Thus the identities of Pushkin the poet and Pushkin the monument merge at this point, because both of them are presented as idols who zealously guard their own space. It can be also argued that the male narrator of Pasternak's poem lives entirely within a surrealistic dream world of his own making, in order to escape the fragmentation and facelessness. He feels threatened by the city outside his own apartment and feels that urban life encroaches on his private world. His dream world relies on simultaneous experience of the past and the present, as well as on the simultaneous perception of Petersburg and Moscow landscapes. The poem locates the emergence of Pushkin the immortal genius in Moscow rather than in St. Petersburg where Pushkin was killed in a duel. Thus Pasternak inscribes into this poem a powerful gesture to rebuff both the historical truth and all the legends and myths that surround Pushkin's life and personality.

In addition to the above observations, it is important to point out that Pasternak's "Vozmozhnost'" also largely reflects on Russia's everlasting fascination

⁶⁰ Ibid.

with violence and duels. In her painstaking and penetrating study of ritualised violence in Russia, Irina Reyfman claims that

Russian cultural memory has preserved a glamorous image of the Russian duelist: a gentleman, he is always true to his honour; he elegantly challenges his offender for some equally elegant indiscretion, behaves courageously and magnanimously at the duelling site, and shows fortitude in the face of possible punishment afterward — if he survives.⁶¹

According to Reyfman, Russians' persistent fascination with duellists continues to result in the erection of new monuments to famous duellists, including Pushkin's contemporaries. Thus, Pasternak's "Vozmozhnost'" introduces the theme of contemporary rivalry between modernist poets and not just the rivalry between newcomers and canonical figures.

Pasternak addresses the duelling theme as a means of discussing his own physical and moral integrity that helps him examine several important metaliterary issues related to his poetic identity. In Reyfman's view, the tradition of duelling as a subject of literary study, handed down by Dostoevsky to Russian modernist authors, had virtually disappeared by the 1920s, but the duelling discourse did not evaporate completely in the 1930s. As Reyfman convincingly argues, in various modernist texts "an idealist guarding his honour and dignity against all odds became a figure to admire, whereas a rationalist unconcerned with his personal space began to look suspicious and even ominous."⁶² Indeed, Pasternak's poem expresses a desire to protect the poet's identity and his own space in the face of some criticism of his strangeness and originality that did not conform to the expectations of Russian modernists of the 1910s. Thus Lazar Fleishman, in his major study of Pasternak's life and writings, points to the fact that Pasternak's city poems differed from the urban poetry of Valery Briusov because "they were demonstratively timeless in character" and they were "out of tune equally with the passéist and with the modernist line in Russian poetry."⁶³ Fleishman makes the penetrating observation that some critics attempted to ascribe strange traits of Pasternak's lyric poetry to his Jewish origin.⁶⁴ In the light of this background to the reception of Pasternak's poetry in the 1910s, it comes as no surprise that in "Vozmozhnost'" Pasternak wishes to fashion himself in the clothes of Pushkin, the famous duelist and gentleman, who needs to defend his honour and cultural space in Russia at the beginning of his career. He chal-

⁶¹ Irina Reyfman, *Ritualised Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature*, Stanford, California: Stanford University Press, 1999, 1.

⁶² *Ibid.*, 275.

⁶³ Lazar Fleishman, *Boris Pasternak: The Poet and His Politics*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1990, 42.

⁶⁴ *Ibid.*

lenges his hostile critics and mocks their values which revolve around Russian national identity and established stereotypes.

The present article has attempted to read Pasternak's early poetry in conjunction with the theoretical statements of modernist philosophers, notably Bergson, Benjamin and Heidegger. I believe that such a reading helps to link Pasternak's experimental lyrics with the European modernist tradition, especially with the poetry of French modernists. The construction of fluid identity and indeterminate subjectivity, compared by Tsvetaeva to an invitation to travel, in fact stands close to Bergson's theory of creative evolution that requires participatory reader involvement in actualising the creative possibilities embedded in the texts they perceive. It has been argued here that recent attempts to shape the Bergsonian approach into a new methodological approach labelled Applied Bergsonism are especially helpful when it comes to interpreting Pasternak's treatment of space and time in his early lyrics. However, it is essential to bear in mind that for a fuller understanding of Pasternak's devices and playful presentation of his poems as series of spectacles it is also essential to combine the Applied Bergsonism approach with the tools of reading modernist texts produced by Heidegger and Benjamin. Both thinkers link poetry to city writing and dwelling. Such a corrective enables us to demonstrate that Pasternak uses a flâneur figure as a collector of fragmented impressions of urban life. Yet, as has been demonstrated in this paper, the role of Pasternak the flâneur is not to provide a graphic map of the city. Pasternak's writing of the city in texts results from his walking the city as text, i.e. as metatextual space and palimpsest. His lyric poems discussed in this paper embody the surrealist motion of modernity as mythology in motion, reflecting on the paradoxical figure of the Baudelairean male flâneur and on the elusive nature of the urban walker-poet himself.

Peter Deutschmann

SOZIALISMUS UND SCHIZOPHRENIE

Es gibt keinen solchen „Zustand“ wie „Schizophrenie“, doch das Etikett ist ein soziales Faktum und das soziale Faktum ein Politikum.

R.D. Laing, *Phänomenologie der Erfahrung*, 110.

0. Einleitung¹

Im Folgenden wird versucht, die Rekurrenz bestimmter begrifflicher Strukturen in Diskursen aufzuzeigen, welche die Verfassung der Gesellschaft und des Individuums im einst real existierenden Sozialismus thematisieren. Es geht dabei nicht um die Darstellung konkreter Mechanismen und Prozesse, mittels derer politischer Einfluss auf die soziale Organisation bzw. die kulturelle Produktion genommen wurde, vielmehr um strukturelle Homologien im Verhalten von Menschen in sozialistischen Gesellschaften, welche mit dem Ausdruck „Schizophrenie“ beschrieben werden, der in verschiedenen Diskursen – literarischen, publizistischen, soziologischen, psychiatrischen – mit keineswegs einheitlicher Bedeutung vorkam. Aus semasiologischer Sicht (welche Denotate werden mit dem Signifikanten „Schizophrenie“ bezeichnet?) sollen in dieser Skizze einige prominente Texte der russisch-sowjetischen bzw. tschechischen Kultur untersucht werden, um die verschiedenen Begriffe von Schizophrenie in Diskursen des real existierenden Sozialismus exemplarisch nachzuzeichnen. In ihrer diskursanalytischen Ausrichtung unterscheidet sich diese Arbeit von größer angelegten Projekten, die Affinitäten bzw. Homologien zwischen psychischen Formationen und gesellschaftlich-kulturellen Organisationsformen *postulieren*. Neben den ethnopschoanalytischen Arbeiten von George Devereux wären etwa die beiden kulturtheoretischen Bücher unter dem Titel *Capitalisme et schizophrènie* von Deleuze/Guattari oder die weniger bekannten Arbeiten von Vernon (1973) und Sass (1992) zu nennen, in der moderne bzw. postmoderne Kunst und Literatur mit Symptomen der Schizophrenie verglichen werden.²

¹ Für die Fertigstellung dieses Beitrages wurde ein von der Österreichischen Forschungsgemeinschaft (ÖFG) zugesprochenes MOEL-plus-Stipendium genützt.

² Diese Arbeiten unterscheiden sich auch in ihrer ideologischen Tendenz massiv voneinander: während Deleuze/Guattari eine umfassende Kritik von Psychoanalyse und Subjektphiloso-

Auch Vergleiche zwischen Epochen- oder Individualpoetiken mit Postulaten von Psychologie und Psychiatrie – wie etwa die im Band *Psychopoetik* versammelten (Hansen-Löve 1992) bzw. Smirnovs *Psichodiachronologika* (1994) – gehen in eine andere Richtung, insofern sie onomasiologisch ihren Ausgangspunkt in Phänomenen (der Kunst- und Literaturgeschichte einerseits, der Theorieproduktion andererseits) haben, nicht aber die Extension nur eines bestimmten psychologischen Ausdrucks und seine diskursive Verortung in Gesellschaftsformen untersuchen. Für den Unterschied ist weiters bezeichnend, dass die psychologischen Ausdrücke in den erwähnten Arbeiten erst in der Untersuchung auf künstlerische Texte angewandt bzw. als eine Metasprache erprobt werden, wohingegen die vorliegende Arbeit vom unterschiedlichen Gebrauch des Ausdrucks „Schizophrenie“ in verschiedenen Diskursen ausgeht, dieser Gebrauch also Objekt metasprachlicher Beschreibung ist.³

Aufgrund ihrer diskursanalytischen Ausrichtung, welche ihren Ausgang von der Beobachtung nahm, dass in verschiedenen Texten über Verhaltensformen und gesellschaftliche Organisation gerne auf Schizophrenie als „Bildspender“ zurückgegriffen wird, dabei aber offenbar unterschiedliche Sachverhalte dargestellt werden, sind die nachfolgenden Überlegungen von einer Definition von Schizophrenie entbunden. Jenseits des Umstands, dass über Schizophrenie auch in den medizinisch-psychiatrischen Diskursen keineswegs Konsens besteht, bringt die semasiologische Orientierung die Einsicht mit sich, dass der umgangssprachliche Gebrauch des Ausdrucks „Schizophrenie“ ein eminent ideologischer ist, also vom Standpunkt und der Wertungsposition der Sprecher abhängt: Die einen bezeichnen als schizophr das, was anderen als normal er-

phie mit einer Reevaluation der Schizophrenie verbinden, läuft der klinische Psychologe Sass bei aller methodologischen Vorsicht unvermeidlich Gefahr, künstlerische Manifestationen der Moderne zu pathologisieren. Vernon hingegen baut seine Kulturkritik auf der Annahme auf, dass die systematische Verdrängung und Pathologisierung von Andersartigkeit den Verlust eines ganzheitlichen Weltbildes bedeutet, für welches er das Bild des Gartens verwendet. Die Reduktion der Erfahrung in der westlichen Kultur (dafür das Bild der Karte) gilt Vernon aufgrund ihres Ignorierens anderer Aspekte als „schizophren“. – Von diesen drei Arbeiten, welche drei völlig unterschiedliche Konzepte von Schizophrenie abhandeln, ist in der Folge aber nur diejenige von Deleuze/Guattari von einigem Belang.

³ Tchouboukov-Pianca (1995) beschreibt in ihrer Studie russische postmoderne Schreibweisen mit Bezug auf die kulturelle Situation der Sowjetunion, dabei gibt es einige Berührungspunkte mit den in diesem Beitrag vertretenen Thesen. Die hier unter Punkt 12 nur als Ergänzung formulierten Ausführungen zu einem „dritten Weg“ als Metaposition gegenüber der eigenen kulturellen Situation sind zentrales Thema von Tchouboukov-Piancas Untersuchung. Jedoch wird auch in dieser der Ausdruck „Schizophrenie“ nicht weiter analysiert, sondern in metasprachlicher Verwendung – mit Referenz auf kulturgeschichtlich relevante Texte – fortgeschrieben: So wird zum einen in Anknüpfung an Groys (1988) die sowjetische Kultur als gespalten/schizophren/schizoid bezeichnet, zum anderen eine psychiatrische Konzeption übernommen, um die kulturreflexiven Poetiken von Dmitrij Prigov und Saša Sokolov als Varianten inszenierter Graphomanie zu charakterisieren (vgl. Tchouboukov-Pianca 1995, 65-126). Während Groys und Tchouboukov-Pianca den Schizophrenie-Schizophrenie-Begriff instrumental verwenden, geht es in diesem Beitrag um eine Betrachtung verschiedener Begriffe von „Schizophrenie“.

scheint (und vice versa), womit die ideologische Relativität der Begriffe „normal“ und „schizophren“ hinreichend deutlich wird.⁴

Bei der Applizierung psychoanalytischer Begriffe auf markante idiosynkratische Stile von Autoren bezeichnet Rudnev (vgl. 2001, 119) die Schizophrenie als die „zentrale Erkrankung des 20. Jahrhunderts“.⁵ Die Macht dieser „Königin des Wahnsinns“ (ebd.)⁶ wird meiner Ansicht nach jedoch weniger in der von Rudnev und Sass vorgenommenen Übertragung psychologischer und psychoanalytischer Konzepte auf die Kultur des 20. Jahrhunderts offenbar; die Macht ist vielmehr eine rein verbale, die sich dem semantischen bzw. metaphorischen Potential des Ausdrucks „Schizophrenie“ verdankt, der 1911 von Eugen Bleuler in den psychiatrischen Diskurs eingeführt wurde.⁷ Aufgrund dieses semanti-

⁴ Eine anregende Diskussion dazu liefert Rudnev (2005, 44-60), wo Wahnsinn zuerst allgemein als Abweichung vom gesunden Menschenverstand, spezieller dann aber als Fehlen eines Zeichensystems, das sich an äußeren Denotaten orientiert, definiert wird. Während leichtere Psychosen noch ihren Ausgang von einer gemeinsamen Lebenswelt nehmen (allein die Interpretation des Psychotikers weicht ab), wird Schizophrenie als Fehlen einer solchen Orientierung an der gemeinsamen Lebenswelt definiert (ebd. 57f). – Dieser lapidare Definitionsversuch steht hier deshalb in der Fußnote, weil wie gesagt im Beitrag nicht ein Eidos von Schizophrenie gesucht wird. Die Bestimmung des Skopos bzw. der Extension des Ausdrucks „Schizophrenie“ in Diskursen über die sozialistische Gesellschaft geht vielmehr vom Eindruck von Arbitrarität bei dessen Gebrauch aus, um dessen kulturelle Regularitäten freizulegen.

⁵ Die von Freud initiierte und von Lacan fortgesetzte binaristische Differenzierung von Neurose und Psychose ergibt nach ihrer Übertragung auf die „Kunstismen“ und Poetiken des 20. Jahrhunderts für Rudnev folgendes Bild: Der Modernismus (diesen sollen Proust und Joyce repräsentieren) ist „neurotisch“, weil er bei seiner Suche nach dem vermeintlich verlorenen Realen (*objet petit a*) zwar durch die Generierung neuer Bedeutungsnuancen und –schattierungen Sprache verändere, diese Innovationen aber auf Syntax und Semantik beschränkt blieben; die klassische Avantgarde hingegen sei deswegen als psychotisch zu charakterisieren, weil sie gleichfalls die Pragmatik des künstlerischen Handelns verändere und damit generell die Tendenz habe, unverständlich zu werden. Als Beispiele für die psychotische Tendenz führt Rudnev die Poetik der Oberüiten, Kafkas, Faulkners bzw. die fiktionale Welt von Belyjs *Peterburg* an, aufgrund seiner oft hermetisch formulierten Theorie gehöre auch Lacan selbst zu den Psychotikern (im übrigen ein rekurrentes Klischee in der Lacan-Rezeption – vgl. Evans 2002, 244). Vladimir Sorokin, meist *the usual suspect* für die psychotische Poetik, wird jedoch bereits als „glavnyj post-psychotik vsech vremën i narodov“ (Rudnev 2001, 97) apostrophiert, weil sein postmoderner psychotischer „Diskurs“ nicht mehr – wie derjenige des typischen Psychotikers – das Realitätsprinzip selbst verwerfe, sondern bloß die imaginäre Realität (man könnte auch sagen: Klischees, Stereotypen von Realität).

⁶ Eine ähnlich privilegierte Position der Schizophrenie bestimmt Sass (1992, 13): „The history of modern psychiatry is, in fact, practically synonymous with the history of schizophrenia, the quintessential form of madness in our time.“

⁷ „Schizophrenie“ löste die von Emil Kraepelin 1896 definierte „Dementia praecox“ (der Ausdruck wurde aber von Benedict Morel geprägt) ab, weil Bleuler einerseits einen sprachlich elastischeren Ausdruck haben wollte (aus *Dementia praecox* könne man keine einfache Bezeichnung für Patienten ableiten, die daran erkrankt seien, auch sei eine Adjektivform schwer möglich), und andererseits mit dem neuen Terminus die nosologischen Probleme mit Kraepelins Ausdruck beseitigen wollte (viele Psychiater hatten begriffliche Schwierigkeiten, eine „frühzeitige Verblödung“ zu diagnostizieren). Bleuler erklärt mithin: „Ich nenne die *Dementia praecox* Schizophrenie, weil [...] die Spaltung der verschiedensten psychischen Funktionen eine ihrer wichtigsten Eigenschaften ist. Der Bequemlichkeit wegen brauche ich das Wort im Singular, obschon die Gruppe wahrscheinlich mehrere Krankheiten umfasst.“

schen Potentials des Ausdrucks ist dessen Gebrauch mitunter weit von der psychiatrischen Begriffsbestimmung entfernt. Man könnte somit von „Schizophrenie im weiteren Sinne“ sprechen, um die große Extension des Ausdrucks zu unterstreichen. Abgesehen von der damit verbundenen sprachlichen Unhandlichkeit würde dies aber ein Kernkonzept von Schizophrenie implizieren, welches dann von anderen Diskursen nur erweitert wird. Wenngleich ein solches klassifikatorisches Kernkonzept in der Psychiatrie angestrebt wird, um wenigstens innerhalb einer Wissenskulturschicht nosologische Standards einzuführen,⁸ ist dieses für die hier untersuchten Texte nicht in jedem Fall relevant. Diese gehen in ihrem Gebrauch von „Schizophrenie“ keineswegs immer von psychiatrischen Konzepten aus, sondern indizieren mit dem Ausdruck Bedeutungen wie „Widerspruch“, „Normenbruch“, „Dissens“, „Bizarrerie“ etc.,⁹ die eng mit sozialen Verhaltensweisen bzw. künstlerischen Praktiken verbunden sind.

Die Untersuchung ist also auf die Verwendungsweisen des Ausdrucks „Schizophrenie“ (bzw. des Prädikats „schizophren sein“) in ausgewählten Texten der russischen und tschechischen Kultur gerichtet, sie geht von dessen großer Extension aus, um unterschiedliche Intensionen festzustellen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht mithin nicht der medizinisch-psychiatrische Gebrauch des Ausdrucks „Schizophrenie“, sondern seine Verwendung in unterschiedlichen Diskursen nicht primär klinisch-medizinischen Charakters. Ob sich die unterschiedlichen Verwendungsweisen von Schizophrenie überhaupt zu einem komplexen Begriff – zu einem „Konzept“ (vgl. Stepanov 1997, 47-76) vereinen lassen, sei zuerst einmal dahin gestellt. Im Lauf der Analyse wird jedenfalls auf

(Bleuler 1911, 5) – In Anlehnung an diese Formulierung Bleulers könnte man hinsichtlich des Wortgebrauchs von Schizophrenie in Diskursen über den Sozialismus erklären: Das Wort Schizophrenie wird im Singular gebraucht, obschon der Ausdruck offensichtlich mehrere Bedeutungen hat.

⁸ Etwa durch die International Classification of Diseases (ICD) oder das Diagnostic and Statistical Manual (DSM) der American Psychiatric Association, vgl. dazu Sharma/Bajaj 2003, 69-77. Zumal die Ätiologie von Schizophrenie noch nicht hinreichend erforscht ist (das biomedizinische Konzept geht von einer Kombination von genetischen mit Umweltfaktoren aus), erfolgt die Nosologie allein auf klinischen Symptomen: Das DSM nennt folgende Symptome als erstrangig für Schizophrenie: das Hören der eigenen Gedanken, auditive Halluzinationen, mentaler Rückzug, die Auffassung, von jemandem gelenkt oder kontrolliert zu werden. Als sekundäre gelten andere Halluzinationen, depressive oder euphorische Stimmungsschwankungen, emotionale Abstumpfung, plötzliches Irrewerden. Erstrangige Symptome gelten dabei als hinreichend für die Diagnose von Schizophrenie; fehlen diese bei Auftreten von zweitrangigen, kann immer noch auf Schizophrenie geschlossen werden (vgl. ebd., 70) – Zu einer umfassenden Kritik am psychiatrischen Schizophreniebegriff vgl. Blom 2003.

⁹ Das Bedeutungsspektrum von „schizophren“ wird im *Duden* (1989) wie folgt beschrieben: „1. an Schizophrenie leidend, von ihr zeugend, für sie kennzeichnend; auf ihr beruhend; spaltungssirre. ein –er Patient; -e Symptome 2. (bildungsspr.) a) in sich widersprüchlich, in hohem Grade inkonsequent: eine -e Politik; eine völlig –e Haltung; b) verrückt, absurd: eine völlig –e Idee; unsere Situation ist wirklich ziemlich s.“ – Diese Gleichordnung des psychiatrischen Konzepts von Schizophrenie mit den Konzepten von „Widerspruch“ bzw. „Bizarrerie“ im Wörterbuch bestätigt sich auch in diesem Beitrag.

die Übergänge zwischen den unterschiedlichen Intensionen des Ausdrucks „Schizophrenie“ bzw. auf deren Interaktion in literarischen Texten hingewiesen – diese sind insofern „komplex“, als in ihnen kein terminologisch festgesetzter, sondern synthetisch-synkretistischer Gebrauch des Ausdrucks „Schizophrenie“ und seiner verschiedenen Bedeutungen zu erkennen ist. Auf eindrucksvolle Weise geben diese literarischen Texte Zeugnis ab von der gesellschaftlichen Organisation, in denen sich ihre Autoren befanden.¹⁰

1. Die Psychiatrie als repressive Institution

Nach Stalins Tod 1953 und Chruščëvs Verurteilung des Personenkults und der unter Stalin erfolgten „Säuberungen“ in Partei- und Staatsapparat am XX. Parteitag der KPdSU 1956 trat in der Sowjetunion und anderen Staaten des sozialistischen Blocks mit der Zwangspsychiatisierung eine Methode der Isolierung politischer Gegner in den Vordergrund, die in Einzelfällen bereits seit den zwanziger Jahren praktiziert wurde,¹¹ aber im Schatten des alltäglichen Terrors stand.¹² Bis zur Perestrojka, in der man davon abging, die Psychiatrie für politische Zwecke einzusetzen, erschien den Machthabern die Institution der Klinik als geeignetes Mittel, um innerhalb der totalitären Gesellschaft die Verbreitung oppositionellen Gedankenguts zu unterbinden.¹³ Immerhin konnte da-

¹⁰ Am Schizophreniemotiv in der Literatur erweist sich gewissermaßen die Kunst als Indikator der sozialen Wunschproduktion, die bei Deleuze/Guattari zu einer Apologie des Künstlers als Schizophreniker wird (vgl. dazu Skoropanova 2001, 38f).

¹¹ Podrabinek (1979, 20-22) zufolge haben die Bol'seviki schon 1919 Marija Spiridonova, eine Sozialrevolutionärin, für den Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik bestimmt. In den Fassungen des *Ugolovnyj Kodeks* der RSFSR war bereits in den zwanziger Jahren explizit von Zwangsbehandlung von Unzurechnungsfähigen die Rede (vgl. ebd. 19, Prokopenko 1997, 18f). In der Stalinzeit gab es zwar einige psychiatrische Gefängnisospitäler, die in der Regel direkt dem NKVD unterstellt waren, im Vergleich zu den Straflagern waren in diesen abgesehen von der relativ geringen Anzahl der Inhaftierten wohl die Haftbedingungen etwas besser. In den letzten Jahren seines Vorsitzes über den MGB forcierte Lavrentij Berija den Ausbau von Strafspsychiatrie, doch kann gelten, dass es erst nach 1961 zur massiven Instrumentalisierung von Medizin für politische Zweck gekommen ist (vgl. Podrabinek 1979, 32f; Tesař 1979, 92, sehr oberflächlich dazu Bujanov 1993, 58).

¹² Ihrer Kuriosität wegen verdient die Perspektive des „Autorenkollektivs der KSV-Zelle Psychologie an der FU-Berlin“ (1976) eine Fußnote: Demnach wird die psychiatrische Praxis unter Chruščëv und vornehmlich Brežnev als symptomatische Fehlentwicklung der Sowjetunion zu einer „neo-bourgeois Gesellschaft“ vehement verurteilt, während insbesondere die Stalinzeit für ihre Fortschritte in Medizin und Psychiatrie gepriesen wird (ebd. 156-162).

¹³ Die Stigmatisierung von Regimekritikern als Wahnsinnige lässt sich schon im zaristischen Russland ausmachen: In seinem historischen Abriss der Vorgeschichte von Psychiatrie im Strafvollzug geht Podrabinek (1979, 14f) bis zu Peter I. zurück, der kriegsdienstunwillige Adelige als „Narren“ vom Senat habe verhören lassen, Antebi (1977, 89) erwähnt u.a. die Internierung eines Kadetten namens Žukov unter Aleksandr I, weil dieser in einem Gedicht die Freiheit pries. Prominenter ist freilich der Fall von Pëtr Čadaev, der aufgrund seines unpatriotischen „Ersten Philosophischen Briefes“ für wahnsinnig erklärt wurde und dem die höchsten Repräsentanten des Staats einen einjährigen Hausarrest zu therapeutischen Zwecken verordneten. Nicht besser erging es E.D. Panova, Čadaevs Vertrauter, der von

rauf gerechnet werden, dass der wissenschaftlichen Autorität der Medizin, die Kritiker des politischen Systems für psychisch krank erklärt, entweder Glauben geschenkt wird oder dass sich der Machtapparat mit dieser Praxis wenigstens Respekt verschafft und somit latenten Widerstand unterbindet.

Da das Recht in den sozialistischen Staaten das gesellschaftliche Kollektiv gegenüber dem Individuum bevorzugte, waren auch die Teilgebiete des Rechts von diesem Prinzip geprägt – etwa die Passagen im Strafrecht, das anstelle von Rechtswidrigkeiten von „sozialgefährlichen Taten“ (obščestvenno-opasnye dejstvija) sprach und dementsprechend antisowjetische Agitation und Propaganda unter Strafe stellte, selbst wenn das entsprechende Verhalten nach anderen Kriterien als den sowjetischen keineswegs als gemeingefährlich eingestuft worden wäre. Im Prozessrecht mussten aufgrund der „Offizialmaxime“ die Organe des Justizapparats zur Wahrung der sozialistischen Gesetzlichkeit von sich aus Verfahren einleiten (vgl. Westen 1986, 238f), wenn sie Verstöße gegen die Rechtsordnung konstatierten. Wenngleich Zwangseinweisungen in psychiatrische Krankenhäuser *de lege* allein aufgrund von Gerichtsbeschlüssen erfolgen durften, wurde diese Bestimmung in der Praxis mitunter umgangen, um Akutmaßnahmen zu ermöglichen. So konnte schon die Diagnose einer psychischen Erkrankung, ausgestellt von Repräsentanten medizinischer Institutionen für die Einweisung in psychiatrische Kliniken ausreichend sein (vgl. Podrabinek 1979, 180f). Insofern die Staatssicherheit auf die Psychiater Einfluss ausüben konnte und die Beschuldigten bei forensischen Gutachten kein Recht auf eine Gegen Darstellung hatten, war bei Bedarf der Wille der Staatsmacht via medizinische Expertisen leicht umsetzbar (vgl. Bukovsky/Gluzman 1975, 181f). Die Psychiatrie fungierte so als repressives politisches Steuerungsinstrument, dessen Einsatz mit der zunehmenden gesellschaftlichen Bedeutung der sowjetischen Dissidentenbewegung zu Beginn der 1970er Jahre¹⁴ ein Ausmaß annahm, das im internationalen Vergleich – selbst gegenüber sozialistischen „Bruderstaaten“ (vgl. Smith/Oleszczuk 1996, 4-6) – einmalig war.¹⁵

Freunden geistige Gesundheit bescheinigt wurde, was aber ihrer Einlieferung in eine Klinik keineswegs entgegenstand.

¹⁴ Stepanov zufolge (1997, 629) sei das Wort *dissidenty* erst ab Mitte der 1970er Jahre in der russischen Sprache gebraucht worden, nachdem ausländische Medien damit die nach dem Sturz Chruščevs entstandene oppositionelle Bewegung innerhalb der sowjetischen Intelligenzia bezeichnet hatten. In diesem Beitrag ist der Gebrauch des Ausdrucks nicht auf die Zeit des *zastoj* beschränkt, mit ihm ist generell artikuliert ideelle Opposition gegenüber der politischen Herrschaft im Sozialismus gemeint.

¹⁵ Die wichtigsten Darstellungen des politischen Missbrauchs von Medizin und Psychiatrie stammen von Vertretern der Dissidentenbewegung selbst (etwa Bukovsky 1971, Medvedev/Medvedev 1971, Chodorovič 1974, Podrabinek 1979, Bukovsky/Gluzman 1975, Gluzman 1989), die aus diversen Gründen (Konfiskation der Materialien, Emigration, Publikationshindernisse u. dgl.) eigene Berichte mitunter nicht ausreichend mit historischem Material untermauern konnten. Jüngere, stärker sozialwissenschaftlich ausgerichtete Untersuchungen von Historikern bestätigen jedoch im wesentlichen die Darstellungen der dissidentischen Literatur: So beziffern Smith/Oleszczuk (1996, 174) die Summe der von sow-

2. „Schleichende“ Schizophrenie als Attribut machtbestimmter Psychiatrie

Bekanntlich sind gerade in der Psychiatrie die Grenzen zwischen Gesundheit und Krankheit mitunter vage und unbestimmt; nichtsdestotrotz werden Menschen als psychisch krank oder als gesund eingestuft. Die Grundlage hierfür ist meist die Einschätzung von Fachleuten, die mitunter weit vom intersubjektiven Konsens entfernt sein kann.¹⁶ In der Sowjetunion und in anderen Staaten des Ostblocks gab es gleichsam den politischen Auftrag, die sozialistische Gesellschaft vor Personen zu schützen, deren Benehmen als unerwünscht bzw. gefährlich angesehen wurde. Abweichungen von der mehr oder weniger deutlich formulierten Norm wurden aufgrund der marxistisch-leninistischen Doktrin als pathologisch eingestuft.¹⁷ Es waren vor allem die Definitionen von Schizophrenie und Paranoia, welche modifiziert und auf Regimekritiker appliziert wurden (vgl. Bloch/Reddaway 1977, 243), wobei es offenbar kulturelle Unterschiede gab: so weist Tesář (1979, 115) auf die Bevorzugung von Paranoia gegenüber Schizophrenie zu repressiven Zwecken hin, womit zynisch reale Kontrolle als pathologische Vorstellung ausgegeben werden konnte.¹⁸ Die Isolation von Regimekritikern und Dissidenten in psychiatrischen Einrichtungen konnte einerseits aufgrund des Einflusses der Staatsmacht erfolgen; es war jedoch andererseits auch vonnöten, innerhalb der Psychiatrie konzeptuelle Ver-

jetischen Regimegegnern diverser Orientierungen in psychiatrischer Verwahrung verbrachte Zeit mit gut 2000 Jahren und lassen damit keinen Zweifel am systematischen Einsatz von Psychiatrie im Umgang mit politischen Gegnern: „The dissident movements at their apex comprised perhaps a quarter of a million or more diverse individuals [...], of whom hundreds, possibly thousands, of the more vocal or irritating nonconformists were confined to psychiatric hospitals for extended periods.“ (ebd., 2) – Eine erste – in sehr pathetischem Stil verfasste – Buchpublikation zur Strafspsychiatrie in der Sowjetunion erschien erst 1997 (Prokopenko).

- ¹⁶ Für die Schizophrenie existiert nach wie vor weder eine allgemein akzeptierte Ätiologie noch ein eindeutiges Kennzeichen für deren Diagnostizierung (vgl. Sass 1992, 356). Bukovsky/ Gluzman (1975, 183) berichten von einer Leningrader Psychiatrie-Tagung zum Problem der Diagnostik, bei der zwanzig Psychiater bei ein und demselben Patienten 12 verschiedene Diagnosen gestellt haben. Vgl. auch den von Smith/Oleszczuk (1996, 7) erwähnten WHO-Report *on The International Pilot Study of Schizophrenia*, Genf 1973, in dem international starke Varianzen bei der Diagnose von Schizophrenie festgestellt wurden, wobei allerdings eine Korrelation zwischen dem Grad der Bestimmtheit der begrifflichen Krankheitsdefinition und der Streuung der verschiedenen Diagnose erkennbar gewesen sei.
- ¹⁷ Geht man vulgärmarxistisch von der sozialen Determination menschlichen Verhaltens aus, der zufolge Verbrechen ihren Grund in sozialen Antagonismen haben, dürfte es in einer entwickelten klassenlosen sozialistischen Gesellschaft keine Verbrechen geben. Entsprechend erklärte Daniil Lunc, einer der von Dissidenten der 1960er und 1970er besonders gefürchteten Psychiater, in einem Lehrbuch über forensische Psychiatrie, dass schlechthin jeder Verstoß gegen das Gesetz psychiatrische Untersuchung verdiene, da in einem sozialistischen Staat gesellschaftliche Gründe für Normverstöße nicht mehr gegeben seien (vgl. Bukovsky/ Gluzman 1975, 185).
- ¹⁸ „Paranoia má – z hlediska totalitní represe – především tu výhodu, že obraz denního života každého, kdo v totalitním zřízení odmítne roli poddaného a rozhodne se být občanem, přesně odpovídá učebnicovému charakteristikám paranoika – až po ta auta, která za ním jezdí na každém kroku, až po stálé sledování a poslouchání.“ (Tesář 1979, 115)

änderungen vorzunehmen, um diese Praxis mit der Autorität entsprechender fachlicher Grundlagen zu versorgen. Dabei wurde insbesondere die Nosologie von Schizophrenie modifiziert, wofür Andrej Snežnevskij als langjähriger Direktor des Instituts für Psychiatrie an der Akademie der medizinischen Wissenschaften verantwortlich zeichnet. Snežnevskij erweiterte seit Beginn der 1950er Jahre im Zuge der Debatte über die Lehre Pavlovs (vgl. Ababkov 2001, 8-12) die Definition von Schizophrenie um die Möglichkeit, diese generell als schwer eingestufte psychische Erkrankung auch bei Dissidenten diagnostizieren zu können. Diese Erweiterung bestand im Wesentlichen in einer konzeptuellen Aufweichung des ohnehin umstrittenen Begriffs Schizophrenie, die allerdings innerhalb der keineswegs monolithisch organisierten sowjetischen Psychiatrie nicht unwidersprochen blieb (vgl. Smith/Oleszczuk 1996, 13).

Snežnevskij entwickelte den schon in den dreißiger Jahren diskutierten Begriff der *vjalotekuščaja schizofrenija* (auch „wenig progrediente Schizophrenie“ [*malo-progredientnaja šizofrenija*] genannt¹⁹) in seiner für die sowjetische forensische Psychiatrie maßgeblichen Nosologie. Die schleichende Schizophrenie galt in Snežnevskijs Klassifikationssystem als Form der kontinuierlich verlaufenden Schizophrenie (neben letzterer unterschied Snežnevskij weiters die anfallsartige sowie die periodische Schizophrenie). Obgleich die schleichende Schizophrenie – verglichen mit den beiden anderen Formen der kontinuierlich verlaufenden Schizophrenie, der malignen rapid verlaufenden und der moderaten – als weniger zerstörerisch beschrieben wurde, erklärte man sie für praktisch unheilbar.²⁰ Hypothetisch wurden für alle Arten der Schizophrenie genetische Ursachen postuliert. Als charakteristische Symptome der „schleichenden Schizophrenie“ galten obsessive, hysterische, hypochondrische, psychopathische oder paranoide Züge. Letztere etwa konnten in der Überschätzung der eigenen Persönlichkeit oder in „globalen reformerischen Ideen“ gesehen werden

¹⁹ Etwa im von Snežnevskij verfassten Artikel „Šizofrenija“ in der *Bolšaja Sovetskaja Ėnciklopedija* (1978, 397f).

²⁰ Vgl. Smith/Oleszczuk (1996, 7f), die in einer Fußnote (ebd., 240) etwas unbedarft erwähnen, dass laut den sowjetischen Apologeten des breiten Schizophreniebegriffs schon 1911 ein Schweizer Psychiater namens Eugen Bleuler von symptomloser „latenter Schizophrenie“ geschrieben habe. Allerdings sprach Bleuler tatsächlich vom „schleichenden“ bzw. unmerklichen Beginn der Erkrankung, war aber – wie seine Ausführungen im *Handbuch der Psychiatrie* (Bleuler 1911, 205f) zeigen – gebührend vorsichtig, um nicht den Fehler des *post hoc ergo propter hoc* zu begehen, also bestimmte Verhaltensweisen in ursächlichen Zusammenhang mit einer späteren Erkrankung von Schizophrenie zu bringen. Gerade dieser Fehlschluss sollte aber die Isolierung von Dissidenten, bei denen man „schleichende Schizophrenie“ diagnostizierte, begründen. – Bei aller Fragwürdigkeit dieses sowjetischen Schizophreniebegriffs und seiner realpolitischen Konsequenzen wäre es aber wohl ungerechtfertigt, die sowjetische Psychiatrie ausschließlich als bloßes Instrument staatlicher Repression darzustellen. Immerhin wurden zur selben Zeit auch in den USA und in Großbritannien „latente“ Formen von Schizophrenie beschrieben, die sich in Vagheit und Unbestimmtheit kaum von der russisch-sowjetischen Definition von *vjalotekuščaja schizofrenija* unterschieden (vgl. Bloch/Reddaway 1977, 246).

(vgl. z.B. Boukovsky 1971, 89-98; Kołakowska 1977, 8; Artemova/Rar/Slavinskij 1971, 155 u. passim).

Die angeführten Merkmale hatten ihre Funktionalität für den psychiatrischen Umgang mit Regimegegnern, deren Verhalten man als paranoid oder realitätsfern charakterisierte, um es als leichte Form von Schizophrenie pathologisieren zu können:²¹ So verhalf etwa der Umstand, dass man auch die schleichende Schizophrenie, für die man sogar das Fehlen äußerer Verhaltenssymptome einräumte, für praktisch unheilbar erklärte, zu einer Begründung für eine langfristige Isolation hinter Anstaltsmauern. Einwänden, die auf die augenscheinliche Unauffälligkeit der Personen abzielten, brauchte man nicht auf empirischer Ebene zu begegnen, sie konnten stattdessen als intermittierender Augenschein einer praktisch ausgeschlossenen Gesundheit dargestellt werden.²² In einigen Fällen – etwa dem der Samizdat-Aktivistin Natalija Gorbanevskaja²³ – kam es zur Diagnose von schleichender Schizophrenie, wobei der für das Gutachten verantwortlich zeichnende Psychiater Daniil Lunc sogar einräumt, dass diese Form von Schizophrenie keine klaren Symptome habe; es bestehe die Möglichkeit, dass die Patientin von der Krankheit zwar noch nicht im klinischen, wohl aber „im theoretischen Sinne“ befallen sei (vgl. Artemova/Rar/Slavinskij 1971, 63). Entsprechend sprach man von einer äußerlich nicht zu bemerkenden Erkrankung,²⁴ von der bloß „scheinbaren“ Normalität psychisch

²¹ Die *Instrukcija po neotložnoj gosospitalizacii psichičeski bol'nych, predstavljajuščich obščestvennuju opasnost'* vom 10.10.1961 listet fünf Verhaltensweisen auf, die eine gewaltsame Einlieferung in die Psychiatrie aufgrund der ihnen zugeschriebenen Gefahr für die Allgemeinheit rechtfertigen würden: psychomotorische Erregung mit aggressiven Neigungen, unkorrektes Verhalten aufgrund von psychischer Verwirrung (Halluzinationen, Wahnrede, das Syndrom des psychischen Automatismus, krankhafte Impulsivität), systematisierte Wahnsymptome und hypochochondrische Wahnsymptome. Im unmittelbaren Anschluss an diese ohnehin sehr vage erscheinende Liste wird unumwunden erklärt: «Перечисленные выше болезненные состояния, тяящие в себе несомненную общественную опасность, могут сопровождаться внешне правильным поведением и диссимуляцией». (zit. nach Podrabinek 1979, 181, dazu auch Prokopenko 1997, 114f)

²² „The absence of observable symptoms, rather than undermining the diagnosis of grave illness, merely resulted in a classification of intermittent disease.“ (Smith/Oleszczuk 1996, 8)

²³ Eine Durchsicht der insgesamt 63 Nummern von *Chronika tekuščich sobytij*, die von Natalija Gorbanevskaja 1968 (von der UNO zum „Jahr der Menschenrechte“ erklärt) begründet wurde, ist mittlerweile auch *online* auf den Seiten von *Memorial* möglich: <http://www.memo.ru/history/diss/chr/>. In sehr vielen der in der *Chronika* dokumentierten Fälle von Verstößen gegen die Menschenrechte wurde „vjalotekuščaja šizofrenija“ diagnostiziert.

²⁴ „The presence of this form of schizophrenia does not presuppose changes in the personality noticeable to others.“ (psychiatrischer Gutachter Martynenko im Verfahren Olga Iofe, zitiert nach Bloch/Reddaway 1977, 250) Ähnlich in einem anderen Fall (vgl. Medvedev/Medvedev 1971, 92-94) – Stünde diese Konzeption von schleichender Schizophrenie nicht in Zusammenhang mit repressiver Praxis, könnte man sogar von konzeptueller Kühnheit sprechen, denn dass jemand an Schizophrenie erkrankt sei, ohne dass man äußerliche Symptome feststellen könne, steht im eklatanten Widerspruch zu der – prominent vom frühen Jaspers vertretenen – Auffassung, dass gerade schizophrene Patienten auffällig „anders“ seien (vgl. Sass 1992, 14).

Kranker, welche von der antisowjetischen Propaganda als Argument für deren angebliche Gesundheit angeführt werde (Bloch/Reddaway 1977, 249f).

Die von Oppositionellen geäußerte Kritik am sozialistischen Staat bzw. an dessen Institutionen wurde in der totalitären Psychiatrie als ein Anzeichen von schlechter Anpassung an die Umgebung gewertet, womit eine gewisse Anschlussfähigkeit der Schizophrenie an die traditionelle Pathologie gegeben war, welche eine „Alteration des Denkens und Fühlens und der Beziehungen zur Außenwelt“ (Bleuler 1911, 6) als wichtiges Moment im Krankheitsbild von Schizophrenie ansah. In seinem Vergleich der politischen Psychiatrie der Sowjetunion mit der tschechoslowakischen nach der Niederschlagung des Prager Frühlings bemerkt Tesař allerdings Unterschiede zwischen den Staaten des sozialistischen Blocks, die seiner Ansicht nach den Umstand begründen, dass es in der Tschechoslowakei keine speziellen psychiatrischen Kliniken für politische Gegner gegeben habe,²⁵ wohl aber psychiatrische Repression gegenüber „einfachen“ Bürgern (Bauern, die ihren Grundbesitz verteidigen, Frauen, die auf angemessenen Wohnverhältnissen beharren – vgl. Tesař 1979, 114) erfolgt sei. In einem offiziellen Lehrbuch für Psychiatrie erfolgt die Definition von normalem Verhalten zwar mittels des Begriffs der Adaption an die Umwelt, der menschlichen Anpassung („přizpůsobení“) werden Abweichungen aber durchaus eingeräumt:

Na úrovni lidské však musíme jako správně počínání hodnotit nikoli jen okamžité přizpůsobení, nýbrž i postoje a jednání zaměřené na budoucnost, příští nutnost, spravedlnost, morálku, zdraví a podobné hodnoty, i když je takový jedinec v dané situaci v rozporu s vládnoucími silami nebo míněním a jeví se jako podivín, rebel, fantasta, asketa, tvrdohlavec apod. (Venčovský/Dobiáš: Psychiatrie, Praha 1976, zitiert nach Tesař 1979, 110)

Doch dürfe dieses Zitat Tesař zufolge nicht allein betrachtet werden; in demselben Lehrbuch wurde nämlich – charakteristisch für die „schizophrene Situation der tschechischen Psychiatrie“ (vgl. ebd., 112) – zugleich empfohlen, allzu hartnäckigen Personen, die für die Durchsetzung ihres Rechtsempfindens nicht den Appell an höhere juristische Institutionen scheuen, den Rechtsweg zu verbauen und stattdessen diese Personen psychiatrisch zu untersuchen.

Zusammenfassend ließe sich also behaupten, dass die machtpolitisch instrumentalisierte Psychiatrie in einigen sozialistischen Staaten, besonders aber in

²⁵ Im Unterschied zur internationalen Aufmerksamkeit, die der Missbrauch der Psychiatrie in der Sowjetunion fand, ist die Situation in der Tschechoslowakei noch immer schlecht erforscht. Für das Jahr 2006 erst ist eine umfassende Darstellung der Geschichte des psychiatrischen Krankenhauses Praha-Bohnice (im berühmten Pavillon Nr. 17 wurden u.a. aus politischen Gründen inhaftierte Personen festgehalten) angekündigt, die der Psychiater Zdeněk Bašný in einer Reihe des *Úřad pro dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu* publizieren soll.

der Sowjetunion, ein Konzept von Schizophrenie entwickelte und dieses in der juristisch-klinischen Praxis „exekutierte“, auf welche die wichtigsten Kritikpunkte der zeitgleich in Westeuropa und den USA emergierenden Antipsychiatrie zugetroffen wären: In den Augen von prominenten Anti-Psychiatern wie Cooper oder Laing war Schizophrenie nicht mehr als eine soziale Konstruktion, mittels derer eine repressive Gesellschaft gegenüber Menschen vorgeht, die sich nicht ausreichend an die Sprech- bzw. Lebensweise des „homo normalis“ angepasst haben. Mittlerweile erscheint diese rein soziale Theorie von Schizophrenie zwar schon lange durch den Paradigmenwechsel zu neurobiologischen und genetischen Erklärungsmustern abgelöst zu sein (vgl. Blom 2003, 13); berücksichtigt man aber die für ihre Umgebung offensichtliche psychische Gesundheit vieler Regimekritiker, hat die im Motto dieser Arbeit von Ronald Laing geäußerte Auffassung von der politischen Funktion der Schizophrenie ihre volle Berechtigung, wie bereits in den siebziger Jahren von den Autoren erkannt wurde, die über Missbrauchsfälle in der sowjetischen Psychiatrie schrieben (vgl. Podrabinek 1980, 80f)

3. Die inverse Perspektive: Dissidenz und Schizophrenie

Das Verhalten von Dissidenten, das aus der Perspektive der offiziellen Psychiatrie wie eine schizophrene Dissoziation zwischen Person und Umwelt aussah, wurde allerdings von den Dissidenten selbst als Indiz ihrer persönlichen Integrität gewertet (vgl. Tchouboukov-Pianca 1995, 66f). Aus der Sicht der Dissidenten waren alle systemkonformen „Normalbürger“ schizophren, nur sie allein gesund.²⁶ Demnach sind die Zuschreibungen von Normalität²⁷ und Abnormalität bzw. Wahnsinn wechselseitig aufeinander bezogen, was bereits Todorov (1984, 568) festgestellt hat. Er unterscheidet ebenfalls zwei typische Positionen gegenüber dem Parteiapparat, aktive und passive Dissidenz, darauf hinweisend, dass die Abgrenzungen realiter nicht so klar verlaufen wie in der typologischen Beschreibung. Aktive Dissidenz besteht demnach im Insistieren auf kohärentem,

²⁶ Die mit dem Perspektivenwechsel erfolgende Reinterpretation ein und desselben sozialen Sachverhalts findet eine Entsprechung im bekannten Witz vom Autofahrer, der im Radio die Warnung vor einem Geisterfahrer hört und zu sich sagt: „Ein Geisterfahrer? Hunderte!“. Während allerdings der Witz eine eindeutige Lösung der Frage nahe legt, wer richtig und wer falsch unterwegs ist, fehlt bei der Betrachtung von gesellschaftlichem Verhalten ein bestimmtes allgemeines Bezugssystem, hinsichtlich dessen entschieden werden könnte (sieht man von den Menschenrechten ab, die dem Dissidenten bzw. „Geisterfahrer“ recht geben, aber eben noch nicht universal anerkannt oder realisiert sind.)

²⁷ Eine analoge semantische Ambivalenz wie der Ausdruck „Schizophrenie“ hat natürlich die Epochenbezeichnung *normalizace* für die Rekonstituierung des moskautreuen orthodoxen Sozialismus nach 1968 in der Tschechoslowakei: als Antonym von „schizophren“ nimmt „normal“ immer genau die gegenteilige Bedeutung an, je nachdem, von welcher ideologischen Position aus gewertet wird, aus der Position der Macht oder aus derjenigen der dissidentischen Opposition.

widerspruchsfreiem Denken, während passive Dissidenz nicht absolut auf Widerspruchsfreiheit setzt, sondern vielmehr versucht, nicht in Konflikt mit dem Machtapparat zu gelangen und unter dieser Prämisse Widersprüche durchaus in Kauf nimmt. Allerdings wurde ein solches Verhalten, welches Todorov „passive Dissidenz“ nennt und somit eher positiv bewertet, von einigen prominenten „aktiven“ Dissidenten der 1970er Jahre als erzwungene Konformität mit dem Machtapparat gewertet.

Václav Havel etwa weist Gustav Husák, den damaligen Generalsekretär der tschechoslowakischen KP, in einem langen Brief, datiert mit 8. April 1975, auf die Schizophrenie des öffentlich geäußerten Benehmens hin. Wenngleich Wahlen und andere öffentliche Kundgebungen wie z.B. Meinungsumfragen offenbar Zustimmung zur staatlichen Politik ausdrücken, so handle es sich doch nur, so Havel, um eine scheinbare Zustimmung, denn der tatsächliche Zustand der Gesellschaft habe keine Möglichkeit, sich zu manifestieren, da die wahre Meinung aus Angst vor freier Meinungsäußerung zurückbehalten werde. Dieses Verhalten der Menschen im Sozialismus bezeichnet Havel in seinen Essays der siebziger Jahre mit einer Reihe von quasi synonym verwendeten Ausdrücken wie z.B. „přetvářka“, „pokrytectví“,²⁸ bzw. „schizofrenie“.²⁹ Letzterer setzte sich in der tschechischen Kultur für die Beschreibung dieses gesellschaftlichen Zustandes durch, was sich etwa noch in Topols *Sestra* (1994, 9) zeigt: „[...] já byl dětský mrzák s pokroucenou duší a s pečlivě naučenou schizofrenií, protože to, co se smělo a vyžadovalo uvnitř, bylo venku nežádoucí a nebezpečné.“ (kursiv von mir, PD).

Dass es sich bei dieser Schizophrenie um eine transnationale Erscheinung in den Gesellschaften der Ostblockstaaten handelt, wird mittlerweile auch in sozialanthropologischen Untersuchungen bestätigt: So kann etwa Roth (2006, 21) von einer „fast schizophrenen Teilung des Lebens in einen Bereich der offiziellen Arbeit und einen Bereich des ‚eigentlichen Lebens‘“ im sozialistischen Osteuropa sprechen, die mit der starken Verzahnung von Arbeitswelt und Privatsphäre im Produktionsbereich einher geht. Die transnationale Relevanz dieses sozialen Phänomens kommt etwa in Havels Übernahme von Solženicyns Losung aus dem Jahre 1974 „žit' ne po lži“ bzw. „žit po pravdě“ (Solženicyn 1974b) zum Ausdruck, die dazu auffordert, das „gespaltene Verhalten“, das

²⁸ Im Brief an Husák schreibt er: „[...] do jisté míry je vlastně každý občan nucen být pokrytcem“ bzw. von „přetvářka [...] jako hlavní princip jeho [občana] komunikace se společností“ (Havel 1975, 74 u. 82).

²⁹ Havel (vgl. 1977, 145-153) hält die Frage der menschlichen Identität und der „existentiellen Schizophrenie“ für ein grundlegendes Thema der modernen Kunst. Dabei aber generalisiert er offensichtlich seine Wahrnehmung der Verhältnisse im realen Sozialismus, um sie als allgemeines Problem der Moderne auszugeben. Vgl. kritisch dazu Janoušek (2006, 36f), der meint, dass die in den „absurden“ tschechischen Dramen der sechziger Jahre dargestellte falsche Ordnung der Welt sich immer auf die Kritik am Regime beschränkte und somit gar nicht die ganze existentielle Dimension des Absurden erfasste.

„Leben in der Lüge“ aufzugeben. Solženicyn bemüht für die Charakterisierung der Subjekte im real existierenden Sozialismus in seinen publizistischen Texten nicht den Ausdruck „Schizophrenie“, in *Archipelag Gulag* wird allerdings an einer Stelle berichtet, dass ein Häftling, der seinen Hungerstreik mit seinem Festhalten an der Wahrheit motivierte, wegen Schizophrenieverdacht in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wurde (Solženicyn 1973, 474). Nicht von Schizophrenie, wohl aber von der „v systému vozvedennoe krivodušie“ spricht die Hauptfigur in *Doktor Živago*: das ständige Verleugnen dessen, was man eigentlich empfinde, würde zu mikroskopischen Herzinfarkten führen (vgl. Pasternak 1957, 476).

Der elementaren Erniedrigung der Menschenwürde („soustavné ponižování lidské důstojnosti“, vgl. Havel 1975, 108), die mit dem notgedrungenen „Leben in der Lüge“ einhergeht, setzen Havel bzw. Solženicyn das „Leben in der Wahrheit“ entgegen, den Ausbruch aus der konstatierten alltäglichen Schizophrenie. Die Lösung wird im Insistieren auf seiner eigenen Meinung gesehen, in der bewussten Missachtung des öffentlich geforderten Rituals, an dessen ideologischen Gehalt ohnehin kaum jemand mehr glaube. Havels berühmtes Beispiel ist der Inhaber eines Gemüseladens, der sich plötzlich weigert, als Schaufensterdekoration die Losung „Proletáři všech zemí, spojte se!“ (Havel 1979, 230-233 u. 246-255) zu verwenden. Diese kleine Geste der Verweigerung könne idealiter zum plötzlichen Zerfall des politischen Systems führen, da dieses sich auf die ubiquitäre Lüge stütze. Dieser Zerfall erfolge allerdings nur dann, wenn der Gemüsehändler mit seiner Selbstbehauptung nicht allein bleibt, sondern sein Beispiel Schule macht, denn dann würde dem kleinen Verstoß gegen die soziale Norm nicht mit repressiven Mitteln begegnet werden, weil ja die Subjekte des Staatsapparats ebenfalls ihr systemkonformes Verhalten aufgeben würden.³⁰ Havels Theaterstück *Largo Desolato* (1984/Urauff. Wien 1985) reflektiert seine in den Essays der siebziger Jahre vertretene Auffassung mittels einer Metaposition. Die in den Essays vertretene Position wird thematisiert bzw. inszeniert, an der Hauptfigur werden nicht allein die politischen, sondern auch die persönlichen Aspekte dissidentischen Lebens dargestellt. Das Stück bietet überdies keine sonderlich optimistische Perspektive hinsichtlich der Chancen individuellen Widerstands. Der Hauptfigur, dem dissidenten Philosophen Leopold Kopři-

³⁰ In Fortführung der Analogie mit dem Geisterfahrer-Witz würde die mit dem dissidenten Gemüsehändler verbundene Utopie besagen, dass plötzlich auch alle anderen Autofahrer umdrehen und dem Beispiel des Geisterfahrers folgen. Könnte aber eine derartige Wendung spontan erfolgen oder ist ihre Möglichkeit nicht vielmehr dadurch bestimmt, dass die gültige Straßenverkehrsordnung für aufgehoben erklärt wird? – Die Analogie mag simpel erscheinen, sie bezieht aber bloß den havelschen Glauben an das umstürzlerische Potential singulärer Handlungen auf die Geschichte des sozialistischen Blocks: Solange nicht von „höchster Stelle“ – der Zentralmacht in Moskau – das Signal gegeben wurde, dass Abweichungen möglich sind, konnten dissidente Bewegungen zwar lokale „Krisen“, aber keinen Umsturz des Gesamtsystems erreichen.

va, wird von Vertretern einer anonymen³¹ Macht mitgeteilt, dass er sich gar nicht einmal mehr zwischen dem „Leben in der Lüge“ („Schizophrenie“) und dem „Leben in der Wahrheit“ (persönlicher Identität und Integrität) entscheiden muss. Zuvor wurde von ihm noch verlangt, sich öffentlich von der Autorschaft an seinen Essays loszusagen, um unangenehme Konsequenzen zu vermeiden. Kopřiva reagierte darauf mit der Bemerkung: „[...] chcete, abych prohlásil, že já nejsem já“ (Havel 1984, 725). Am Ende richtet die anonym bleibende Machtinstanz aus, dass es egal sei, ob er zu seiner Autorschaft steht oder diese leugnet.³² Genau dies aber löst Kopřivas Entsetzen aus, weil damit seine Identität – ob er als integerer Dissident gilt oder nicht – nicht mehr von ihm selbst bestimmt wird: „Chcete tím říct, že já už nejsem já?“ (Havel 1984, 758) – Kopřiva fleht am Ende darum, dass ihm überhaupt die Möglichkeit eingeräumt werde, Widerstand zu leisten, nur um nicht bloß von fremden Instanzen bestimmt zu werden. In *Largo Desolato* erscheint die gesellschaftliche Macht als absolut dominant, allfällige Versuche, dem schizophrenen Verhalten zu entkommen, sind zum Scheitern verurteilt.

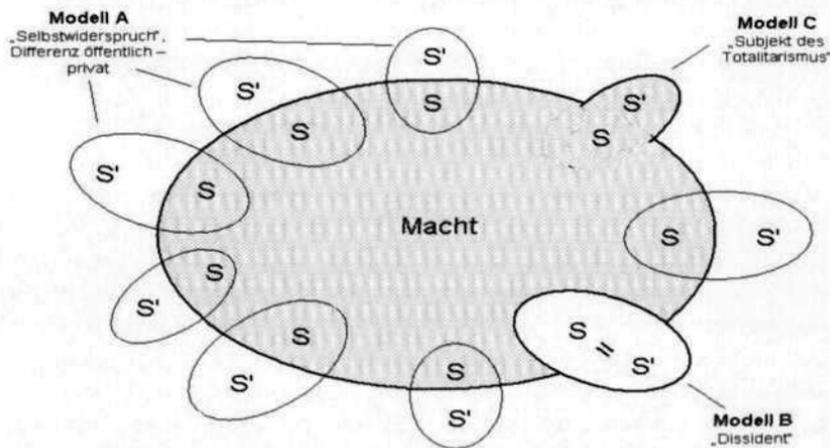
4. Machttheoretische Modellierungen von Schizophrenie

Die beiden Perspektiven auf das Verhalten, in denen das Verhalten der jeweils Anderen als „schizophren“ bezeichnet wird, lassen sich in folgender Darstellung aufeinander beziehen. Mit Modell A bzw. Modell B sind die oben beschriebenen Positionen bezeichnet, die dominant erscheinen (zumindest was ihre Rekurrenz in verschiedenen Diskursen ausmacht). Da es aber mindestens zwei unterschiedliche Begriffe von Schizophrenie gibt und darüber hinaus auch die Möglichkeit ihrer (positiven oder negativen) Bewertung, ergeben sich aus den wechselseitigen Perspektiven der Subjekte aufeinander mehrere Modelle, die sich auf das jeweilige Grundmodell A („[Selbst-]Widerspruch“) oder B („Anormalität, Dissidenz“) zurückführen lassen. Bevor unter Punkt 5 die möglichen Realisierungen dieser Grundmodelle diskutiert werden, sei in untenstehender Graphik zuerst

³¹ In den Bemerkungen für die Inszenierung des Stücks weist Havel auf seinen Anspruch hin, mit seinem dramatischen Werk nicht zeitgebunden zu sein, sondern gleichsam universale menschliche Verhältnisse zu erfassen, von konkreten Anspielungen auf sozialistisches Dissidententum rät er ab (vgl. Havel 1984, 97f). Havel legt außerdem Wert darauf, dass die Figuren des Stücks in den Inszenierungen paradox erscheinen, über sie also keine eindeutigen Werturteile gefällt werden können. Diese intendierte Paradoxie ist zwar keineswegs mit der hier thematisierten Schizophrenie gleichzusetzen, wohl aber entspricht sie der in diesem Beitrag angestrebten Metaposition, die mittels Bezugnahme auf die Perspektive erklären soll, warum ein und dieselbe Person sowohl als schizophren wie auch als normal gelten kann.

³² An diesen zwei Momenten von *Largo Desolato* lässt sich selbstverständlich auch die post-strukturalistische Problematisierung von Autorschaft, Subjektivität und Authentizität veranschaulichen: Während die erste Forderung, die Autorschaft mittels Unterschrift zu widerrufen, an das Subjekt (Kopřiva) als entscheidende Instanz appelliert, entspricht der Schluss der Auffassung, dass das Subjekt immer schon „unterworfen“ ist, ihm also keine Bedeutung beigemessen wird (seine „traditionelle“ Bedeutung sei bloß metaphysische Illusion).

einmal die Grundkonstellation dargestellt, die sich in der Kopräsenz von Subjekten innerhalb einer Machtstruktur ausbilden kann (in der Graphik durch Ellipsen symbolisiert):



Diese Grundkonstellation für die reziproke Beurteilung der jeweils „anderen“ Subjekte als schizophren erfasst in den Modellen A und B die oben ausgeführten Positionen, die sich aus der Position zur Macht ergeben. Macht ist dabei allgemein als intersubjektive Relation aufzufassen, die bereits etabliert ist und gegenüber welcher sich die Subjekte situieren.

Als intersubjektive Relation kann Macht mit Luhmann als Kommunikationsmedium betrachtet werden, das die Selektionsmöglichkeiten der Subjekte der Macht einschränkt (Die Subjekte haben zwar die Wahlmöglichkeit, das Kommunikationsmedium Macht schränkt aber die Selektionsmöglichkeit ein – etwa durch die Androhung unangenehmer Konsequenzen bei der Selektion der vom Machthaber nicht gewünschten Möglichkeit – vgl. Luhmann 1975, 8-12). In der Graphik ist die gesellschaftliche Extension der Macht als Kommunikationsmedium als grau unterlegter Bereich dargestellt – dass die Subjekte (dargestellt von den Ellipsen) von ihm „durchkreuzt“ werden, drückt die für Machtbeziehungen charakteristische Wahlmöglichkeit aus. Die Subjekte sollen ja einerseits den Selektionen des/der Machthaber(s) folgen, dennoch aber besteht gemäß der strukturellen Bedingungen des Kommunikationsmediums Macht auch die Möglichkeit der Wahl der unerwünschten Alternative.³³

³³ Diese Darstellung von der intersubjektiven Organisation von Macht ist weitgehend konkordant mit Lacans Subjektbegriff (das Subjekt ist nur, insofern es von der symbolischen Ordnung der großen Anderen „durchkreuzt“), der von Judith Butler (1997) unter Rückgriff auf Foucault stärker mit der Machttheorie reaffirmiert wurde.

Wenn also ein Teil der Subjekte die gewünschte Selektion vornimmt, ist deren „Spaltung“ nicht etwa pauschal auf moralische Schwäche zurückzuführen, sie ist vielmehr der Logik der Machtstruktur inhärent: in diesem Machtmodell ist die Selektionsmöglichkeit irreduzibel, selbst wenn die Alternative zur gewünschten Handlung bloß als abstrakte Möglichkeit besteht, weil ihre Aktualisierung für das Subjekt der Macht negative Konsequenzen hätte. Die intrapsychische Konsequenz von Machtrelationen ist natürlich die, dass die alternative Selektionsmöglichkeit³⁴ präsent bleibt, während die vom Machthaber präferierte Möglichkeit aktualisiert wird. Für die Wirksamkeit von Macht als Kommunikationsmedium, welches das Verhalten von Individuen regelt, ist es folglich mehr oder weniger gleichgültig, ob das vom Machthaber präferierte Verhalten freiwillig oder widerwillig realisiert wird. Havel (1975, 75) bezeichnet die Willfähigkeit als „princip vnějškově adaptace“, im Eifer seiner dissidenten Soziologie übersieht er dabei aber, dass die Logik der Macht eine universale Struktur hat und nicht auf den „posttotalitären“ Sozialismus (Havel meint damit die Gesellschaft der Ostblockstaaten nach dem stalinistischen Terror) beschränkt ist: alltägliche Handlungen in anders organisierten Gesellschaften sind gleichfalls durch Macht vermittelt und setzen dabei die Möglichkeit einer alternativen Wahl voraus.³⁵ Das Subjekt der Macht ist folglich immer schon – und von der Macht selbst – gespalten in einen der Macht zugehörigen und einen von ihr nicht erfassten Teil.

Mithin können die beiden Formen sozialistischer „Schizophrenie“ in ihrer unterschiedlichen Relation zur Macht begriffen werden. Das Modell A beschreibt das Verhalten des „Normalbürgers“, der sich öffentlich den Machthabern gegenüber konform verhält, während er sich im privaten Kreis von ihnen distanziert (über sie klagt, Witze macht u. dgl.) bzw. die Alternative zur vom Machthaber geforderten Handlung bloß „theoretisch“ bedenkt. Das Modell B hingegen soll das alternative dissidente Modell verdeutlichen: demnach wird das

³⁴ Macht ist in einem elementaren Sinn insofern ein Code, als den Handlungsselektionen, deren Übertragung erstrebt wird, Vermeidungsalternativen zugeordnet werden, wodurch es zur Duplizierung der in Betracht gezogenen Möglichkeiten kommt: Jemand möchte studieren, erhält aber die Einberufung zum Bundesheer vom Machthaber, dem Wollen des Machthabers wird ein entsprechendes Nichtwollen des Machtunterworfenen zugeordnet (vgl. Luhmann 1975, 34).

³⁵ Wenn ich momentan diesen Aufsatz schreibe und mich nicht alternativ in eine Saunalandschaft begeben, so ist zwar nicht unmittelbar ein Machthaber anwesend, der mir dies befiehlt, wohl aber eine komplexe soziale Machtstruktur, welche die Mitglieder einer Gesellschaft unterschiedlich tangiert. – Foucaults Machtbegriff („Die der Macht eigene Verhältnisweise wäre somit weder auf Seiten der Gewalt und des Kampfes, noch auf Seiten des Vertrags und der Willensbände [...] zu suchen, vielmehr auf Seiten dieser einzigartigen, weder kritischen noch juristischen Weise des Handelns: des Gouvernement.“ – Foucault 1994, 255) erinnert aufgrund seiner Korrelation mit der Freiheit und der dezidierten Differenzierung von Macht und Gewalt stark an den systemtheoretischen Ansatz Luhmanns, nur dass in Foucaults historischen Untersuchungen strukturelle Bedingungen von Macht weniger explizit dargestellt sind als in Luhmanns theoretischer Erörterung.

von der Macht geforderte konforme Verhalten aufgeben – der Dissident verweigert auch in der Öffentlichkeit die geforderten Handlungen. Er realisiert somit die von den Machthabern nicht erwünschte Alternative auf die Gefahr negativer Sanktionen (Repression, Inhaftierung, Berufsverlust etc.) hin. Dass hierbei die Macht Einschränkungen erfährt, versteht sich von selbst; das Kommunikationsmedium Macht sichert nicht mehr die Kontinuität der Einflussphäre der Machthaber (im Schema ersichtlich an der Dezimierung des grau unterlegten Bereichs zugunsten der nicht mehr „schizophrenen“ Individuen).

Wenn sich der Dissident jedoch subversiv gegen die konformistische Schizophrenie kehrt, so verschafft er damit im gleichen Zug der Staatsmacht ein Alibi für seine Isolierung: Da er sich auffällig von seiner machtkonformen sozialen Umwelt unterscheidet, kann die für politische Zwecke instrumentalisierte Psychiatrie seine mangelnde Angepasstheit zum Symptom von schleichender Schizophrenie oder Paranoia erklären.

Das im Schema ebenfalls dargestellte Modell C ist das Ideal totalitärer Machthaber, die von den Subjekten der Macht deren *restlose* Partizipation – und somit die Aufgabe einer schizophrenen Position – erwarten. Dass dieses Ideal praktisch aber unmöglich ist, liegt aber nicht in historischen „Unvollkommenheiten“ konkreter totalitärer Organisationsformen begründet; wie die obigen Ausführungen zur systemtheoretischen Konzeption von Macht nahe legen, ist Macht ihrer Logik nach immer an die Möglichkeit einer alternativen Selektion gebunden, deren Kontingenz von der Macht reduziert werden soll.³⁶ Folglich kann bzw. darf es keine restlose Zustimmung geben, was die Machthaber wie auch die Subjekte der Macht wissen.³⁷ Bohumil Hrabal notiert in „Jeden všední den“, einem Prosatext aus dem Jahr 1952:³⁸

³⁶ Ist die Freiheit bzw. Kontingenz zu groß, etabliert sich kein Machtkontinuum, wird sie im anderen Extrem durch Zwang und Gewalt erreicht, bricht die Macht in sich zusammen (vgl. Han 2005, 15). Das Umschlagen von Macht in Gewalt macht aus dem Subjekt ein passives Objekt, das dann ja schon nicht mehr handelt, sondern gleichsam mobilisiert werden muss. Dann allerdings ist ja gerade vom Machthaber die „physische“ Anstrengung verlangt, die ihm bei funktionierender Machtrelation erspart bleibt. Diese zwischen den Polen Freiheit und Gewalt aufgespannte intersubjektive Dialektik beschreibt Luhmann (1975, 9) sehr elegant: „Zwang bedeutet den Verzicht auf die Vorteile symbolischer Generalisierung und Verzicht darauf, die Selektivität des Partners zu steuern. In dem Maße, als Zwang ausgeübt wird – wir können für viele Fälle auch sagen: mangels Macht Zwang ausgeübt werden muß –, muß derjenige, der den Zwang ausübt, die Selektions- und Entscheidungslast selbst übernehmen; die Reduktion der Komplexität wird nicht verteilt, sondern geht auf ihn über.“ – vgl. analog dazu Foucault (1994, 254).

³⁷ In diesem Zusammenhang ist die Erklärung für den stalinistischen Terror von Dallin/Breslauer (1970, 123) zu bedenken, die meinen, dass der Terror einen Rest von Dissidenz in den Köpfen nicht verhindern konnte bzw. diesen sogar verstärkte. Hegels Überlegungen zum Terror als geschichtslogisch unvermeidliche Konsequenz der politischen Realisierung absoluter Freiheit in der *Phänomenologie des Geistes* erklären die Vernichtung eines anderen Selbstbewusstseins als Konsequenz des allgemeinen Willens, der sich im Namen der Freiheit Regierungsgewalt anmaßt. Die Regierung hat „nichts Bestimmtes und Außeres, wodurch die Schuld des ihr entgegenzusetzten Willens sich darstellt; denn ihr als dem wirklichen allgemeinen Willen steht nur der unwirkliche reine Wille, die Absicht, gegenüber. Verdächtig-

Ne, nemohu je milovat, i když to, co je císařovo, dávám jim, a to, co je moje, dával jsem a budu dávat sobě, bohu, člověku. Ale to oni právě nechtějí, oni chtějí, abych dával všechno, všechny své myšlenky, tajnosti zevnitřní, všechno, vše, i to lidské, boží, aby patřilo císaři. (Hrabal 1952, 204)

Wenngleich diese Tendenz zum totalitären Modell C für den Stalinismus charakteristisch sein sollte, so beruht sie dennoch auf dem allgemeineren Modell A, das mithin generell für die Machtrelationen in Gesellschaften gilt (C ist das exakte Gegenteil zum dissidenten Modell B, letzteres glaubt die allgemeine Schizophrenie A durch die imaginäre Forderung nach bruchloser Individualität aufzuheben, während ersteres das nicht weniger phantastische Szenario totaler sozialer Partizipation vorstellt).³⁹

An der Gegenüberstellung von Modell A und Modell C können wichtige Fragen erörtert werden, die aus dem Zusammenhang mit dem binären Grundschema der hier vorgenommenen Darstellung resultieren. Am binären Schema wären zwei Einwände zu messen, die sich aus soziologischen Untersuchungen zum Verhalten der Bevölkerung ergeben. Der eine Einwand betont den Widerstand der Bevölkerung, der andere die scheinbare Unangemessenheit des Schizophreniemodells.

werden tritt daher an die Stelle oder hat die Bedeutung und Wirkung des Schuldigseins, und die äußerliche Reaktion gegen diese Wirklichkeit, die in dem einfachen Innern der Absicht liegt, besteht in dem trockenen Vertilgen dieses seienden Selbsts, an dem nichts sonst wegzunehmen ist als nur sein Sein selbst.“ (Hegel 1807, 437) In systemtheoretischer Formulierung würde diese Passage lauten: Die Handlungsselektion des Machthabers soll allgemein sein und von allen Subjekten der Macht angenommen werden. Selbst wenn es keine äußeren Anzeichen für eine andere Selektion der Subjekte der Macht gibt, sind letztere doch Subjekte mit Selektionsmöglichkeiten. Schon deswegen werden diese anderen Subjekte physisch aufgelöst.

³⁸ Hrabal behauptet 1971, er habe die Erzählung fast vergessen, sie würde seine Persönlichkeit wie auch die Atmosphäre der fünfziger Jahre repräsentieren, die mittlerweile wohl passé sei: die Zeit der Angst, die Zeit der Prozesse, bei denen das Blut in den Adern gefror (vgl. Hrabal 1992, 281).

³⁹ Die protonietzscheanisch-aufklärungskritischen Überlegungen von Dostoevskijs Menschen aus dem Untergrund wären in diesem Zusammenhang anzuführen: Im neunten Kapitel von *Zapiski iz podpolja* (1864) argumentiert der Mensch aus dem Untergrund gegen alle von rationalistischen Vorstellungen getragenen gesellschaftlichen Organisationsutopien, für welche er das bekannte Bild vom Ameisenhaufen findet. Vor aller totalitären Perfektion habe der Mensch aufgrund seiner Willensfreiheit eine Abneigung, schon aus diesem Prinzip fliehe er den Ameisenhaufen. Entspricht dieser dem totalitären Modell C, so erklärt der Mensch aus dem Untergrund das Verhalten A als quasi-anthropologische Tendenz zur Abweichung von der totalitären Norm. Gegenüber allen Ansprüchen linker („nihilistischer“, „sozialistischer“, „positivistischer“) Soziallehre nimmt der Mensch aus dem Untergrund folglich die Position des Dissidenten – Modell B – ein, nur dass er die Spaltung der Subjekte in Modell A nicht wie die Dissidenten ein Jahrhundert später kritisiert, sondern als Aspekt menschlicher Freiheit affirmiert. – An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Bachtinsche Konzeption des Dialogismus die ideologische Differenz zwischen subjektiven Standpunkten als basale Annahme führt, mithin dem Modell A entspricht, aber auch – gerade der karnevalistische Aspekt der Ideologiekritik – dem Modell B.

Kozlov (2005) weist aus sowjetgeschichtlicher Perspektive auf die Breite des Widerstands gegenüber den sowjetischen Machthabern hin; die auf die urbanen Zentren beschränkte Dissidentenbewegung der 60er und 70er Jahre sei nur die prominenteste Form von *inakomyслиe* gewesen, vielleicht nicht einmal die bedeutsamste. Neben dieser vorwiegend auf Menschenrechtsfragen konzentrierten Bewegung habe es nämlich eine wesentlich breitere Erscheinung von Opposition zur politischen Macht gegeben, für welche der alte Ausdruck *kramola* adäquater sei.⁴⁰ Können diese Formen von *kramola*, die Todorovs (1984) Begriff der „passiven Dissidenz“ entsprechen, einem Schizophreniemodell zugeordnet werden? Ist etwa ein unzufriedener sowjetischer Arbeiter, der sich besäuft und auf „die da oben“ schimpft, schizophren nach Typ A oder nach Typ B? – Während Kozlov diese Form des „Protests“, die er der traditionellen Opposition von *vlast'* und *narod* (ebd., 7) subsumiert, dem Schizophrenie-Modell B zuordnen würde, weil das Machtkontinuum eingeschränkt erscheint, dürfte es aus machtheoretischer Perspektive jedoch eher dem Modell A entsprechen: Denn Vorbehalte gegenüber Machthabern sind ohnehin Teil von Machtrelation, ein derartiges Benehmen destabilisiert diese nicht zwangsläufig. An dieser Stelle zeigt sich, dass der Übergang zwischen den beiden Schizophrenie-Modellen A und B nicht diskret abgegrenzt werden kann: Er hängt zum einen von der Perspektive ab (begreift man wie Todorov das Modell A als „passive“ Variante von Dissidenz oder wie Havel als Stütze des totalitären Systems), zum anderen aber auch vom Ausmaß bzw. Grad subjektiven Vorbehalts im Schizophrenie-Modell A: wann schlägt dieser in „aktive Dissidenz“ nach Modell B um? So ist beispielsweise die Organisation des Samizdat oder von wissenschaftlichen Veranstaltungen abseits staatlich sanktionierter Institutionen eine Nischenproduktion, die bei genauerem Besehen eine Zuordnung schwierig macht (vgl. Spiritova 2006 zur Situation tschechischer Intellektueller nach der Niederschlagung des Prager Frühlings). Einerseits ist sie nicht offensiv regimekritisch; wenngleich ihre Teilnehmer zwar im Zuge der *normalizace* ein Arbeitsverbot in ihrer Profession erhalten haben, produzieren sie bloß literarische bzw. wissenschaftliche Texte, was in anderen sozialistischen Staaten nicht immer explizit verboten war. Die Geheimpolizei schien eine Zeitlang keine Notiz von diesen Praktiken im „alternativen öffentlichen Raum“ zu nehmen bzw. diese zu dulden, diese „harmlose“ Absonderung Intellektueller konnte sich aber schnell zu einer aus der Sicht des Machtapparats durchaus unerwünschten Gegenöffentlichkeit entwickeln – das Modell A wird zum Modell B, notgedrungene Anpassung zu Dissidenz.

Aus anthropologischer Perspektive weist Yurchak (2003) – der exemplarische andere Einwand gegen das binaristische Modell – darauf hin, dass mit der

⁴⁰ «[...] теперь становится ясным действительный размах и эволюция форм народного протеста против режима, феноменальная идеологическая пестрота и многочисленность подобных (антисоветских проявлений), их в значительной степени простонародный характер» (Kozlov 2005, 11)

Übernahme von Havels Dichotomie-Begriff das Verhalten von Millionen von Menschen im ehemaligen Ostblock nicht wirklich adäquat beschrieben werden könne. Dieses nämlich auf den eklatanten Widerspruch zwischen öffentlicher Äußerung und privatem Denken zurückzuführen, würde implizieren, dass die Subjekte gegenüber beiden Positionen immer eine Reflexionsposition einnehmen, aus der sie bekunden, was die Intentionen ihres jeweiligen Verhaltens sind (vgl. Yurchak 2003, 482-486). Nicht bloß opportunistische Gründe hätten zu einem Engagement in offiziellen Institutionen geführt, mit Ausnahme der dezidierten Dissidenten hätten sich viele Menschen von der sozialistischen Ideologie durchaus angesprochen gefühlt und wären bereit gewesen, sich für diese einzusetzen, um in ihrem gesellschaftlichen Umfeld Veränderungen zu bewirken.⁴¹ Ein Engagement für Parteioorganisationen oder den Komsomol etwa hätte nicht im Widerspruch zum leidenschaftlichen Interesse für westliche Popmusik gestanden, wengleich diese gemäß den ideologischen Verlautbarungen als Ausbund dekadenter westlicher Kultur gegolten habe. Der popmusikbegeisterte Komsomolzenfunktionär habe keinen inneren Zwiespalt, geschweige denn Schizophrenie empfunden, sondern habe sich beispielsweise öffentlich dafür eingesetzt, dass sich die ideologische Position gegenüber Popmusik zu größerer Toleranz verändere. Genausowenig habe der „Copy & Paste“-Umgang mit vorfabrizierten ideologischen Texten⁴² die private Distanznahme von diesen impliziert, vielmehr wäre dieser ritueller Teil von institutionellen Tätigkeiten gewesen, in deren Rahmen genauso auch Arbeit geleistet wurde, mit der sich die Subjekte identifizierten (Hilfe für Bedürftige, Bildungsveranstaltungen, Organisation von Feiern und Ausflügen etc.):

What may get lost in these accounts [gemeint sind Darstellungen des gesellschaftlichen Lebens als „gespaltenes“, „verlogenes“ u. dgl.] is a crucial and paradoxical fact that great numbers of people living in socialism genuinely supported its fundamental values and ideals, although their everyday practices may appear „duplicitous“ because they indeed routinely transgressed many norms and rules represented in that system's official ideology. (Yurchak 2003, 484)

Schmälert dies aber die Plausibilität des zugrundeliegenden Machtmodells, in dem die dissidentische Position (B) als das eine Extrem, die völlige Identifizierung mit der Ideologie (C) als das andere erscheint? Was hier von Yurchak beschrieben wird, ist das Funktionieren von Macht in einem Kontinuum, wobei

⁴¹ In einer Fußnote (Yurchak 2003, 484, Fn 14) wird allerdings eingeräumt, dass die ideologische Identifikation in der Sowjetunion größer gewesen sein möge als in den von der UdSSR dominierten „Bruderstaaten“; Havels Modell hätte in diesen somit größere Plausibilität als für die Sowjetunion.

⁴² Gemeint ist die kritiklose Übernahme von in höheren Parteigremien vorfabrizierten Formulierungen, die in einer für die Breznev-Ära charakteristischen *langue de bois* gehalten waren und von den untergeordneten lokalen Gremien disseminiert wurden.

es immer private Reserven bzw. andere Auffassungen gegenüber den Machthabern gibt, ohne dass dies die Macht substantiell einschränkt. Wenn das Verhältnis zur Macht als ein Spektrum von Verhaltensweisen zu beschreiben ist, die von Person zu Person, aber auch von Situation zu Situation variieren können, so ist die dissidentische Position der völligen Selbstidentität das eine Extrem, die totale Identifizierung mit der Macht das andere. Beide Positionen haben aber wie gesagt eher idealtypischen Charakter als dass ihnen ein reales Verhalten entspräche. Demgegenüber wäre das Modell A fast schon als universal zu bezeichnen, zumindest insofern, als die Machttheorie Luhmanns ja nie von der Identität zwischen den Subjekten (Machthaber – Subjekt) ausgeht, sondern es als wesentlich ansieht, dass die Subjekte eine alternative Wahlmöglichkeit haben. Das Modell A beschreibt das Funktionieren von Macht qua struktureller Schizophrenie – die beiden referierten Einwände können somit eher als Beispiele für die Bandbreite des Modells A denn als dessen Infragestellung gelten. Dieses ist wie gesagt ein allgemeines Verhaltensmodell – in diktatorisch-despotisch organisierten Gesellschaften, aber nicht nur in diesen. Vorbehalte gegenüber der Macht sind deren Funktionieren gleichsam eingebaut, absolute Identifikation wirkt demgegenüber eher störend.⁴³

Die von Luhmann als Kommunikationsmedium beschriebene Macht stellt ein Machtkontinuum her, in dem die vom Machthaber gewünschten Verhaltensweisen Verbreitung finden. In diesem Kontinuum wird der Ausdruck „Schizophrenie“ gleichsam als rhetorische Hyperbel gebraucht, um die Position der Anderen zu markieren. Kraft seines semantischen Potentials, welches dichotomische Oppositionen konnotiert, wird das komplexe Machtkontinuum „binarisiert“: Aus dissidentischer Position nennt Havel das Verhalten der meisten Menschen schizophran, die Machthaber nennen die Dissidenten schizophran, wobei freilich – wie wir gesehen haben – ein anderer Schizophreniebegriff verwendet wird: Zumal eine dissidentische Position eine Störung des Machtkontinuums bedeutet, ist für deren Markierung der Schizophreniebegriff nach dem Modell A ungeeignet, da dieser ja für das Funktionieren von Macht zwischen den Subjekten steht.

⁴³ Die von Mathauser (1993) diskutierten Beispiele für die „schizophrenen Sprachspiele der Diktaturen“ stellen quasi in havelischer Perspektive die Differenz von ideologischer Verlautbarung und politischer Praxis fest und verweisen auf die Irritation, die von Švejs striktem Befolgen bzw. Wörtlich-Nehmen der Befehle ausgeht. Allerdings bleibt es bei der Feststellung dieser Widersprüche als Anormalität – deswegen nennt Mathauser sie ja „schizophren“, stellt sie aber nicht wie Havel oder – noch deutlicher – Žižek (1999) als charakteristisch für das „normale“ Funktionieren der Ideologie in sozialistischen Staaten hin.

5. Modifikationen der Grundmodelle A und B

Aus Sicht der Dissidenten (exemplarisch hierfür Havel) galt das Verhalten der konformistischeren Gruppe der „Anderen“ als schizophran aufgrund von deren „widersprüchlichem“ Verhalten. Aus Sicht der despotisch agierenden Staatsmacht hingegen galt das Verhalten der Dissidenten als schizophran aufgrund von deren „Anormalität“. Zu diesen beiden für die Diskurse im Sozialismus kennzeichnenden Perspektiven der Subjekte auf die jeweils „andere“ Gruppe finden sich aber – wohl aufgrund der angesprochenen Binarität, die in der „inneren Form“ des Ausdrucks „Schizophrenie“ enthalten ist – Gegenstücke, die sich ergeben, wenn das jeweils andere Modell von Schizophrenie auf die eigene oder die andere Gruppe angewendet wird.

So kann etwa aus der Sicht „dissidenter“ Subjekte das Verhalten der anderen bzw. der von dieser ausgehenden Macht als schizophran nicht auf der Grundlage von deren Widersprüchlichkeit, sondern aufgrund von deren Anormalität erscheinen. Michail Ryklin etwa unterstreicht immer wieder den Effekt, den die Kombination aus stalinschem Terror und ideologischer Rede auf die Bevölkerung der Sowjetunion gehabt habe. Für letztere existiere keine außersprachliche Realität mehr (vgl. Ryklin 1992, 28 u. 48-50); mit dieser Formulierung nähert sich Ryklin der freudschen Definition der Psychose. In einem anderen Text wird der *homo sovieticus* explizit zum Psychotiker erklärt (vgl. Ryklin 1999, 183-187), wobei allerdings dessen Psychose explizit von der Schizophrenie abgegrenzt wird (welche die Psychoanalyse bekanntlich den Psychosen zurechnet). Auf strukturell vergleichbare Weise wird die totalitäre Gesellschaft in Jiří Kratochvils *Medvědí roman* (geschrieben 1985, offiziell erschienen 1990) als anormal bezeichnet; eine Figur des Romans, der Psychiater Drop stellt eine Analogie zwischen der totalitären Gesellschaft und der Schizophrenie her. Deren gemeinsame Grundstruktur bestehe in der Abschottung gegenüber einer Mannigfaltigkeit, die als Chaos wahrgenommen wird und bedrohlich erscheint. Anstelle der Anforderungen und Irritationen, die vom Chaos ausgehen, anstelle der vielfältigen Optionen individueller oder gesellschaftlicher Freiheit, werde ein vereinfachender Gedanke gesetzt, der diese Komplexität ersetzen soll.

schizofrenie [přináší] jedinci a totalitarismus společnosti okamžitě a univerzální řešení všech problémů a odpověď na každou otázkou a chce za to pouze jedno: rezignaci na život a svět ve jménu sjednocující myšlenky, a prakticky tady jen totální izolaci a skutečnost vystavěnou z několika důsledně logicky rozvíjených idejí, protože, *Lenko*, schizofrenie i totalitní společnosti jsou uzavřené systémy čili jakési ‚soběstačné‘ ostrovy, které žijí jen z rezerv, až do jejich úplného vymrskání [...] (Kratochvil 1990, 252)

Umgekehrt wird aus der Sicht der Mächtigen das Verhalten eines (dissidenten) Anderen nicht immer als anormal diffamiert, sondern dessen Verhalten kann auch mit dem Modell des Selbstwiderspruchs beschrieben werden. (In den Schauprozessen der Jahre 1936 bis 1938 gebrauchte die Anklage – insbesondere Staatsanwalt Vyšinskij – für die Angeklagten gerne das Wort „dvurušnik“, welches im Lexikon definiert wird mit „tot, kto vnešne predan komu-, čemu-libo, a tajno dejstvuet v pol'vu vraždebnoj storony“ (SIRJa 1957, 1/501) – anstelle der pathologischen Konnotationen von Schizophrenie ist hier die Konnotation „heimtückisches Verhalten“ generiert.⁴⁴ Eine nicht so stark pejorative Bezeichnung für das Verhalten eines Anderen, dem man misstraut bzw. dem eine andere, heimliche Absicht unterstellt wird, ist natürlich die (Dis-)Simulation: deren Pertinenz für die tschechoslowakische Gesellschaft – sie beruht im Wesentlichen auf Havels Modell, heißt aber eben Simulation und nicht Schizophrenie – zeigt sich etwa an Milan Páveks pseudo-utopischem Roman *Simulanti*, der zwar 1983 gedruckt werden durfte, aber aufgrund seiner offensichtlichen Bezugnahme auf die sozialen Verhältnisse erst 1986 ausgeliefert wurde.⁴⁵

Während das Verhalten der jeweils Anderen mit Ausdrücken bedacht wird, die negative Konnotationen haben, so wird dasselbe Verhalten bei Mitgliedern der jeweils eigenen Gruppe natürlich positiv bewertet. Der Feind gilt als „dvurušnik“, ein versteckt agierender Agent, Denunziant oder Spion freilich als Teil der Machtstruktur, keineswegs aber als schizopren ob seiner „Dis-Simulation“. Aber auch die Schizophrenie nach dem anormalen Modell kann positiv konnotiert sein, was allgemein dem spätestens seit der Romantik geltenden Interesse an Anormalität, Wahnsinn und Abweichung entspricht.

Aus der Kombination der verschiedenen Perspektiven und Bewertungen ergeben sich mithin vier weitere Typen, die eng mit den Grundmodellen A und B verbunden sind, aber nicht allesamt mit dem Ausdruck „Schizophrenie“ bezeichnet werden. In der untenstehenden tabellarischen Darstellung wurden die für die Beschreibung der Grundmodelle (A₁, B₁) verwendeten Begriffe auch auf die „abgeleiteten“ Modelle übertragen, wiewohl in der Regel für diese andere Begriffe verwendet werden. Die Begriffe „Macht“ und „Dissident“ sind also als paradigmatische Begriffe aufzufassen, welche die für die einzelnen Typen adäquateren Begriffe „Mehrheit“ und „Minderheit“, „Masse“ und „Künstler“, „Gesellschaft“ und „Einzelner“ etc. umfassen.

⁴⁴ Diese in diesen Ausführungen aufgezeigte begriffliche Nähe von „dvurušnik“ und „schizofrenik“ markiert wohl auch einen historischen Wandel im Umgang mit tatsächlichen oder angeblichen Regimegegnern: Galten diese in der Stalinzeit als Feinde, die eliminiert wurden, so ging man unter Chruščev und Brežnev dazu über, Abweichung nicht zu kriminalisieren, sondern zu pathologisieren.

⁴⁵ In den Paratexten stellt Pávek explizit die Verbindung zu Hašeks *Švejk* her. (Den Hinweis auf diesen Roman verdanke ich Jiří Holý.)

	Grundlage	Bew.	Urteilende/Beurteilte	Beispiele	
A	A ₁	Widerspruch öfftl. – priv.	-	Dissident/Macht	Havel über Mehrheit
	A ₂	Widerspruch öfftl. – priv.	-	Macht/Dissident	„dvurušnik“, Simulant
	A ₃	Widerspruch öfftl. – priv.	+	Macht/Macht	Agent, Spion
B	B ₁	anormales Verhalten	-	Macht/Dissident	polit. Psychiatrie
	B ₂	anormales Verhalten	-	Dissident/Macht	Kratochvil, Ryklin
	B ₃	anormales Verhalten	+	Dissident/Dissident	Interesse für „Wahnsinn“

Dieses aus den beiden Grundmodellen entwickelte Schema soll die wesentlichen Typen von Schizophrenie aufzeigen, die in Diskursen des real existierenden Sozialismus vorkommen, zugleich aber erfasst es mit A₂, A₃ gesellschaftliche Positionen bzw. Positionierungen, auf welche der Ausdruck „Schizophrenie“ nicht angewandt wird (aufgrund seiner semantischen bzw. strukturalen Nähe aber angewandt werden könnte). Für B₃ wiederum ist kennzeichnend, dass ein positives Verhältnis zur Anormalität nicht in Bezug auf die Schizophrenie allein bekundet wird, sondern selbstverständlich verschiedene Formen von Wahnsinn umfasst.

6. Exkurs: Schizophrenie in „Des Kaisers neue Kleider“

Der soziale Zusammenhalt durch Machtrelationen sowie dessen Fragilität ist wohl von keiner Erzählung so deutlich und helllichtig dargestellt worden wie in Hans Christian Andersens Märchen „Des Kaisers neue Kleider“. Aus Angst davor, für dumm oder amtsunfähig gehalten zu werden, äußern alle Betrachter der unsichtbaren Kleider ihre Begeisterung und verschweigen dabei den wahren Sachverhalt. Erst als ein Kind, das noch nicht zum „Wirkkreis der Macht“ gehört, es wagt, die „nackte Wahrheit“⁴⁶ auszusprechen, spricht sich diese

⁴⁶ Insofern das Märchen auf einer Opposition von Trug und Wahrheit aufbaut, hat es dekonstruktivistische Lektüren herausgefordert. Diese setzen z.B. die Betrüger und den Erzähler des Märchens analog, weil sowohl die Betrüger wie auch der Erzähler die nackte Wahrheit erscheinen lassen: Der Ort der Wahrheit ist „[...] im Text, der eine Warnung vor allem rhetorischen Trug formuliert. Der Text dekonstruiert sich also gerade insofern er eine Warnung (vor sich) ausspricht und Anspruch auf eine Wahrheit erhebt, die durch die Warnung angezweifelt werden muss.“ (Ulla Haselstein, Entziffernde Hermeneutik, München 1991, 132 zitiert nach Lüdemann 2002, 100). Aber erfolgt eine solche Lesart des Märchens nicht gerade auf dem – wiederum (be-)trügerischen dekonstruktivistischen Taschenspielertrick, die diegetischen Sprechakte (das Versprechen der Betrüger, die Kleider erlaubten, fähige von unfähigen Menschen zu unterscheiden) mit extradiegetischen Sprechakten (der Erzähler, der die Betrüger Betrüger nennt und von der Nacktheit des Kaisers redet) analog zu betrachten, nur um die „Unentscheidbarkeit“ zwischen Wahrheit und Trug behaupten zu können? Mit anderen Worten: Die dekonstruktivistische Lektüre des Märchens mag zwar Aspekte freilegen, die eine einsinnige „naive“ Lektüre ergänzen, ihre Möglichkeit beruht aber selbst auf zweifelhaften Verfahren (wie dem der Analogisierung unterschiedlicher Erzählebenen) und allenfalls metaphysisch begründbaren Annahmen, wie beispielsweise derjenigen, dass Wahrheit nicht anders als intersubjektiv bestimmt sei: „Die Nacktheit der Wahrheit ist, dass sie

herum und wird schließlich zur öffentlichen Meinung. Selbstverständlich ist es ein Leichtes, die Position des Kindes mit derjenigen dissidenter Kritik (Modell B₁) zu vergleichen, da beide nicht den Erwartungen der Machthaber entsprechen und dasjenige äußern, was sie sich denken, anstatt von der allgemeinen Schizophrenie angesteckt zu werden. Das Kind hat die Möglichkeit einer freimütigen Aussage, womit sich letztendlich im verlogenen Sozium Wahrheit etablieren kann. Dieser Funktion des Kindes in Andersens Märchen entsprach im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit die fixe Institution gewordene Figur des Hofnarren, wie Koschorke (2002) mit Rückgriff auf Lever (1983) und Amelunxen (1991) konstatiert:

Der Auftrag des Narren, den er auf belustigende, rüpelhafte oder tiefsinnige Weise erfüllt, besteht darin, dem Herrscher Nachrichten und Ansichten zu übermitteln, die ihn in seinem Kokon von servil-schmeichlerischen Höflingen sonst nicht erreichen würden. [...] Die Schwellenexistenz seines Alter Ego, des Narren, schützt den Herrscher davor, dass die politischen Machenschaften der Hofschranzen ihn einschließen und strangulieren. Durch seine amtlich bestellte Widervernunft leistet der Narr seinem Herrn einen unschätzbaren Dienst. Er bewahrt ihn, zu dessen allegorischen Eigenschaften die Allsehendheit gehört, vor der Gefahr, blind zu werden. (Koschorke 2002a, 252f)

Diese Institution fand ihre funktionale Ablösung – so Koschorke (2002b) weiter – in der freien Presse, welche ebenfalls eine Korrekturinstanz zur Macht abgeben sollte, um deren Position durch wahre Informationen zu festigen. Zugleich freilich konnte sie aufgrund ihrer Freimütigkeit von den Machhabern als Bedrohung empfunden werden. Wenn in den sozialistischen Gesellschaften die Pressefreiheit in der Regel mehr oder weniger stark eingeschränkt war, ging deren Funktion über auf die Dissidenten, welche der Staatsmacht ein Korrektiv vorhielten. Solženicyns offener Brief an die „Führer der Sowjetunion“ (datiert mit 5. September 1973) beginnt mit dem Hinweis darauf, dass sich sein Verfasser als von diesen unabhängig betrachtet und sich somit eine aufrichtige Meinung erlauben kann:

Не обнадежен я, что вы захотите благожелательно вникнуть в соображения, не запрошенные вами по службе, хотя и довольно редкого соотечественника, который не стоит на подчиненной вам лестнице, не может быть вами ни уволен с поста, ни понижен, ни повышен, ни награжден и, таким образом, весьма вероятно услышать от него мнение искреннее, безо всяких служебных расчетов, – как не бывает даже у лучших экспертов в вашем аппарате. Не обнадежен, но пытаюсь сказать тут кратко главное: что я считаю спасением и доб-

stets nur im sozialen Gewand, als intersubjektiv erzeugte, also niemals nackt, daherkommt.“ (Lüdemann 2002, 100)

ром для нашего народа, к которому по рождению принадлежите все вы – и я. (Solženicyn 1974a, 7)

Analog warnt Havel gleich zu Beginn seines Briefes an Generalsekretär Husák (Havel 1975) davor, nicht allzu viel auf offizielle Stimmungsbilder der tschechoslowakischen Gesellschaft zu geben. Während Wahlen und Meinungsumfragen Zustimmung zum herrschenden Zustand anzeigen, liege die Wahrheit doch ganz anders.

Andersens Märchen stellt überhaupt die Matrix für die Selbstbeschreibung der dissidenten Position bereit: Solženicyn baut seinen Aufruf „Žit' ne po lži!“ darauf auf,⁴⁷ Bukovsky/Gluzman (1975, 190) sowie Havel (1979, 248) sehen ebenfalls die Dissidenten in der Rolle des Kindes in „Des Kaisers neue Kleider“. In *Zijajuščie Vysoty*, seiner Satire auf die Gesellschaft von Ibansk, hinter der unschwer die Sowjetunion ausgemacht werden kann, begnügt sich Alexandr Zinov'ev mit einer knappen Anspielung auf die Nacktheit der politischen Führer (vgl. Zinov'ev 1976, 474); die Rolle des Kindes bzw. asozialen Narren, der die soziologisch zutreffende Analyse der Gesellschaft von Ibansk liefert, übernehmen dissidente Figuren wie der *uklonnik* und der *šizofrenik*.⁴⁸ Das Modell B ist freilich nicht auf politischen Nonkonformismus beschränkt: Wenn Thomas Szasz (vgl. 1979, 27) sowohl die traditionelle Anstaltspsychiatrie wie auch die gegen diese angetretene Antipsychiatrie kritisiert, vergleicht er sich genauso mit dem Kind aus Andersens Märchen wie die Titelfigur in Gor'kij's Erzählung „Karamora“ (1924), wo ein heimtückischer Agent der *ochrana* sein Handeln damit rechtfertigt, dass sein Ich jede überkommene Sozialmoral transzendiert.

In den ansonsten so umfassenden kulturwissenschaftlichen Kommentaren zu Andersens Märchen (Frank/Lüdemann/Matala de Mazza 2002) kommt bei der

⁴⁷ «Наш путь: ни вы чем не поддерживать лжи сознательно! [...] и мы поражены будем, как быстро и беспомощно ложь опадет, и чему надлежит быть голым – то явится миру голым.» (Solženicyn 1974b, 571)

⁴⁸ Der „uklonnik“ konstatiert in *Zijajuščie Vysoty* eben dieselbe Gespaltenheit zwischen Öffentlichkeit und Privatheit wie Havel und weist darauf hin, dass für das gesellschaftliche Funktionieren das öffentliche Verhalten allein zählt: «Если например, ты с трибуны произносишь <за>, а дома говоришь жене и приятелю по этому же поводу <нет>, то официально ты есть человек <за>, а не <нет>. Как человек <нет>, ты не существуешь вообще, хотя можешь воображать на этот счет все, что угодно. Я знал работников органов, которые рассказывали не наши анекдоты. Но они были глубоко нашими людьми. Человек, который официально и неофициально есть одно и то же – либо неосуществимая мечта начальства, либо лжец, лицемер, пройдоха, кретин, подонок и т.п.» (Zinov'ev 1976, 74f) – Angesichts der Identität der Überlegungen von Havel und Zinov'ev's Abweichter wäre die pragmatische bzw. gesellschaftliche Relevanz der Gattungswahl zu bedenken: Während Havels Analyse direkt ihren Adressaten sucht – beispielsweise mit seinem Brief an den Generalsekretär der KPČ bzw. die Weltöffentlichkeit – versteckt sich dieselbe Idee unter zahllosen anderen vergleichbaren Ideen in einem schwer lesbaren fiktionalen Werk, das mit seiner Referenz auf die aktuelle Welt spielt. Zinov'ev möchte in *Zijajuščie Vysoty* offenbar ebenso gegenüber den Dissidenten eine Metaposition einnehmen, verbleibt dabei aber, wie zurecht bemerkt, dennoch Dissident (vgl. Scherrer 1978, 1145). Diese „Meta“-Dissidenz erscheint im Vergleich zur „engagierten“ Dissidenz aber als politisch wenig effizient.

Analyse des „Imaginären politischer Herrschaft“ der reale Aspekt der Macht etwas zu kurz, der sich in „Des Kaisers neue Kleider“ darin zeigt, dass mit Ausnahme des Kindes alle – Kaiser wie Untergebene – in die Falle gehen und sich als feig und konformistisch erweisen (woraus sich vorschnell folgern ließe, dass generell alle Submission auf Täuschung beruht). Die imaginären Konstruktionen des Politischen können ja nicht ohne reale Macht funktionieren. Denn die gesamtgesellschaftliche Lüge bzw. Schizophrenie entsteht deshalb, weil alle um ihren Platz bzw. um ihr gesellschaftliches Ansehen fürchten: Würden sie sich als amtsunfähig erweisen, laufen sie Gefahr, ihre Stellung in der höfischen Gesellschaft zu verlieren. Dies gilt letztendlich auch für den Kaiser als höchsten Machthaber: Er muss nicht weniger als seine Untergebenen fürchten, dass diese ihm die Anerkennung versagen, sollte er sich als dumm bzw. – wie in den älteren Versionen der Erzählung⁴⁹ – von falscher Geburt erweisen. Dass in Andersens Version das Wahrwort des Kindes schließlich von allen geteilt wird, sogar vom Kaiser selbst, und dieser dennoch nackt die Prozession zu Ende bringt, ohne dass politische Folgen angedeutet werden, ist freilich ein offener Schluss; bloß spekulativ kann aber gemutmaßt werden, dass der Umsturz deshalb ausbleibt, weil das Volk die eigene Schizophrenie erinnert, die den König noch plagt.⁵⁰

⁴⁹ Andersen hat einen alten Erzählstoff aufgegriffen, dessen unterschiedliche Bearbeitungen den historischen Wandel der Gesellschaftsordnung erkennen lassen: Im spätmittelalterlichen Exempler „Der Graf Lucanor“ von Don Juan Manuel, im *Pfaffen Amis* des Strickers und in einer Eulenspiegelgeschichte etwa wird mit dem Offenbarwerden eines Geburtsmakels gedroht, sollte jemand das Gewebe bzw. die von Amis/Eulenspiegel simulierten Gemälde nicht sehen können, während in Andersens Variante nicht mehr biologisch-symbolische Faktoren, sondern verwaltungstechnische Disfunktionalitäten (Dummheit und Amtsunfähigkeit) den Einsatz ausmachen. Das Motiv der Notwendigkeit von symbolischen Machtattributen als Fundament von Herrschaft verbindet „Des Kaisers neue Kleider“ auch mit der ebenfalls einst populären Erzählung vom „König im Bade“ (vgl. dazu Frank/Lüdemann/Matala de Mazza 2002)

⁵⁰ In *Golyj Korol'*, der integrativen Bearbeitung dreier Andersen-Märchen durch Evgenij Švarc (1934) bricht allerdings mit dem Wahrwort des Kindes das despotische Königreich zusammen. In diesem Stück von Švarc, welches trotz der manifesten Anspielungen auf den Nationalsozialismus erst 1960 in der Sowjetunion uraufgeführt werden durfte, wird überdies die strukturelle Affinität von Betrüger und Kind bzw. Narr deutlich: Die Betrüger sind die positiven Figuren Genrich und Christian, welche mit ihrem listigen Einfall die auf einem *double-bind* beruhenden Machtmechanismen des Systems radikalisieren, und es bedarf nur mehr des kindlichen Wortes, um es zusammenbrechen zu lassen (der bestellte Hofnar im Stück hingegen erzählt nur blödsinnige Witze, von ihm ist keinerlei Wahrwort zu erwarten).

7. Erweiterte semantische Beschreibung der Schizophrenie-Modelle⁵¹

Da beide Grundmodelle von Schizophrenie in ein und derselben Gesellschaftsform vorkommen und gleichsam invers aufeinander bezogen sind, haben sie eine unterschiedliche „Tiefen“-Semantik. Diese lässt sich in einer einfachen Reduktion wie folgt semantisch beschreiben.

Modell A („common-sense-Modell“: Selbst-Widerspruch, ausgehend von innerer Form, „gespaltener Geist“, σχίζω: (zer-)spalten, φρήν: Geist, Gemüt)

X ist schizophren =

(a) X äußert p und äußert fast gleichzeitig *non* p

(„äußern“: tun, handeln, sagen, ... X: Person, Institution)

Die Beschreibung konzentriert sich auf das Verhalten von X, das eine Person, aber gleichfalls eine Institution bzw. juristische Person sein kann. Mit „fast gleichzeitig“ wurde notgedrungen eine wenig präzise Bestimmung gewählt. Sie soll andeuten, dass das Verhalten von X als in einem Zeit- bzw. Handlungskontinuum stattfindend wahrgenommen wird, in dem X sowohl p als auch *non* p äußert. Die beiden dem Modell A zuzuordnenden untenstehenden Beispiele (b) und (c) – die Verhaltensbeschreibung in einem Zeitungsartikel (b) und die sprichwörtliche Redensart (c) – unterscheiden sich vom Beispiel (a), welches genau der von Havel beschriebenen gesamtgesellschaftlichen Schizophrenie entspricht, weil in (b) und (c) kein Machthaber auszumachen ist, der zu diesem widersprüchlichen Verhalten nötigt.

Beispiele:

a) „Většina lidí přivykla; otupěli a stali se apatickými prvky množiny obyvatel, kteří přijali pravidla schizofrenie: dávali režimu, co požadováno, a v soukromí si mysleli své – tiše pod duchnou reptali.“ (*Lidové noviny*, Nr. 188, 1999) – „Die meisten Leute gewöhnten sich daran; sie stumpften ab, und diejenigen Teile der Bevölkerung, welche die Regeln der Schizophrenie akzeptierten, wurden apathisch: sie gaben dem Regime das, was verlangt wurde, privat haben sie sich das Ihre gedacht und unter der Tüchert leise gemurrt.“

b) Schizophrenie Prager: fahren anderswohin, um zu atmen und es schön zu haben, während sie sich um Prag nicht kümmern, das schmutzig ist (vgl. „Pražané už dlouhá léta trpí schizofrenií. Ve svém městě jen bydlí, žijí však povětšinou jinde, a tam o vše pečují.“ – *Respekt* Nr. 16, 1991)

c) „Wasser peregigen und Wein trinken“

⁵¹ Für diesen Abschnitt wurde auf das Korpus SYN 2000 des *Český Narodní Korpus* zurückgegriffen. 682 Ergebnisse liefert die Suche nach verschiedenen Endungen der Kette „schizofren-“, davon entstammen ca. 40% medizinisch-psychiatrischen Kontexten im engeren Sinn (die für diese Untersuchung ausgeschlossen wurden).

Während die Dissidenten die in Modell A erfasste gesamtgesellschaftliche Schizophrenie aufgeben wollen, können sie wie gesagt von Seiten der Machthabenden, die dieses Verhalten als Einschränkung ihrer Macht erleben, aufgrund ihrer Abweichung vom „normalen“ Verhalten für schizophran nach dem Modell B erklärt werden.

Modell B („psychiatrisches Modell“)

X ist schizophran =

(a) X äußert p

(b) andere Menschen (Y, Z) äußern *non p* bzw.

(c) p wird von anderen Menschen (von Y, Z) nicht verstanden bzw. akzeptiert

Abgesehen vom dissidentischen Verhalten kann das Modell B ganz allgemein gemäß der Abweichungsästhetik auf die Kunst bezogen werden, insofern sich diese von den Normen der Gesellschaft, der „Normalsprache“ bzw. den in der Tradition einer Kunstform bzw. Gattung implizierten Normen unterscheidet (Typ B₃). Die jeweiligen Abweichungen von der Norm können dann – wie etwa in der Pathographie Lombrosos und Nordaus – gleichsam als klinische Fälle beschrieben werden, oder sie können positiv als Erweiterung oder Transgression von Normen gesehen werden, eine „Umwertung der Werte“ in verschiedenen Ismen der Moderne, für die Nietzsche Pate steht (Sass 1992, 21-23).⁵²

Modell C wäre ja die Aufhebung eines „gespaltenen“ Zustandes in der Weise, dass die Subjekte keinerlei Distanz zur Macht entwickeln und voll an dieser partizipieren. Das Modell C gehört also nicht zu den Schizophrenie-Modellen, es wäre aber einfach analog zu Modell B zu beschreiben:

Modell C („Aufhebung der Schizophrenie im Totalitarismus“)

X ist nicht schizophran =

(a) X äußert p

(b) andere Menschen (Y, Z) äußern p

(c) ergo: es gibt allgemeine Zustimmung zu p

Die vom Modell A erfasste Struktur entspricht dem alltagssprachlichen *common-sense*-Gebrauch des Ausdrucks Schizophrenie, der wenig mit psychiatrischen Konzeptionen im engeren Sinn zu tun hat (Bleuler hat zwar die „Ambivalenz“ als besondere Ausformung der für ihn charakteristischen Assoziationsstörung beschrieben, sie steht aber mit u.a. Assoziationsauffälligkeiten und

⁵² Vgl. zur Kritik an der negativistischen Konzeption der Abweichungsästhetik Kudzus (1977, 135-144).

Affektstörung in einer ganzen Reihe von Grundsymptomen und ist keineswegs so prominent thematisiert wie im common-sense-Gebrauch – vgl. Bleuler 1911, 43).

Wie allgemein für den Diskurs der Psychiatrie ist für die Geschichte des Schizophreniebegriffs charakteristisch, dass der engere Rahmen medizinischer Diskussion oft verlassen wurde und allgemeinere Überlegungen (bzw. „diskursive Praktiken“, „Dispositive“) für den Fachdiskurs relevant werden. Dies hat zum einen mit der – in den Arbeiten Foucaults (insb. 1961) hervorgehobenen – intrikaten Verschränkung der Psychiatrie mit dem Totum der Gesellschaft, zum anderen mit der attraktiven Anschlussfähigkeit von Konzepten der Schizophrenie-Theorie an andere Diskurse zu tun. Letzteres gilt besonders für das berühmte *double-bind*-Modell der Palo-Alto-Schule um Gregory Bateson, welches unter Bezugnahme auf die logischen Typen von Russell/Whitehead erstmals explizit soziale bzw. kommunikative Faktoren für die Entstehung von Schizophrenie zur Diskussion stellte und somit den individualpsychologischen Skopus der Forschung verließ (vgl. Bateson e.a. 1956; Watzlawick/Beavin/Johnson 1969, 194-203)

Modell D (ätiologisches bzw. *double-bind*-Modell):

X ist schizophren =

(a) Y will, dass X p tut.

(b) (Y will zugleich, dass X *non* p tut) bzw. Z will, dass X *non* p tut.

(c) X ist Y und Z verpflichtet

(d) p und *non* p sind nicht zur gleichen Zeit erlaubt/möglich

Beispiele:

a) Schizophrenie der Öffentlichkeit kann entstehen, wenn die Erkenntnisse des Verfassungsgerichtshofes von Richtern untergeordneter Gerichte bezweifelt werden. (*Mladá Fronta Dnes*, 03.04.1998)

b) Emanzipation brachte den Frauen Schizophrenie: Sie müssen sowohl den Anforderungen des Berufs wie auch denjenigen der Familie entsprechen (vgl. Eva Hauserová, *Na koštěti se dá i litat aneb Nemožné ženy*. Praha 1995)

c) Hockeyspieler, der nicht weiß, ob er für seine Vereinsmannschaft oder für sein Nationalteam spielen soll. (vgl. *Lidové noviny*, Nr. 95, 1993)

d) „S volkami zit“ – po-vol'či vyt“

Bei genauerer Betrachtung der hier für das Modell D zu Illustration vorgeschlagenen Beispiele⁵³ wird der Grund für seine transdisziplinäre Attraktivität

⁵³ Gegenüber diesem reduzierten Schema erscheint das Modell von Bateson e.a. (1956) etwas nuancierter, da es stärker die Plausibilität bzw. „Lebensnähe“ herausstreichen möchte, welche im Schema, bei dem der Widerspruch offensichtlich ist, nicht gegeben erscheint: Bateson e.a. unterscheiden ein primäres negatives Gebot („Tu dies oder jenes nicht, oder ich werde

offenbar: Für eine Ätiologie schizophrenen Verhaltens gemäß Modell B wurde auf das common-sense-Konzept des Widerspruchs (nach Modell A) zurückgegriffen, denn dieses lässt sich unschwer – wie mit der Ergänzung dissidenter Kritik an der sozialistischen Gesellschaft um die Machttheorie Luhmanns und Foucaults oben angedeutet wurde – um soziale Relationen erweitern (so können etwa für das *Wasser predigen und Wein trinken* unschwer Instanzen postuliert werden, von welchen sich ein Subjekt nicht losmachen kann, z.B. die kirchliche Hierarchie einerseits, leibliche Gelüste andererseits).

Bezogen auf die Bedingungen in sozialistischen Gesellschaften kann die Staatsmacht als eine Instanz gesehen werden, die vom Subjekt ein bestimmtes Verhalten *p* fordert; eine andere Instanz – die man etwas kursorisch als „Über-Ich“-Instanz (z.B. als „Gewissen“) bezeichnen könnte – fordert Aufrichtigkeit, die mit dem Verhalten *p* in Widerspruch steht. Beiden Instanzen gegenüber ist das Subjekt gleichsam dauerhaft existentiell verpflichtet: der Staatsmacht insofern, als es keine Schwierigkeiten haben möchte bzw. ein Leben frei von Repressionen führen will, dem Über-Ich bzw. Gewissen insofern, als es dessen Forderung zu genügen sucht: es kommt daher zu dem von Havel als Schizophrenie, Lüge, Identitätsverlust bezeichneten Kompromiss: man macht nach außen hin alle geforderten gesellschaftlichen Rituale mit, privat mokiert man sich aber über die Mächtigen oder sympathisiert vielleicht insgeheim mit Dissidenten.

Die Zusammenschau der vier Modelle ermöglicht deren Valorisierung hinsichtlich ihrer Relevanz für die soziokulturelle Beschreibung von Schizophrenie. Unter Berücksichtigung ihrer strukturellen Affinität können die Modelle A bzw. A₁ und D zum allgemeineren Modell AD synthetisiert werden. Die Modelle B und C haben zwar ebenfalls strukturelle Affinität, sie stellen aber gegenseitige Situationen (Schizophrenie qua Unangepasstheit einerseits und die Aufhebung von Schizophrenie in der restlosen Zustimmung zur Macht andererseits) dar. Das Modell AD ist anschlussfähig an die soziologische Machttheorie Luhmanns oder Foucaults, da diese immer alternative Handlungsmöglichkeiten der Subjekte voraussetzt; erst die Machtrelation soll die Kontingenz der subjektiven Wahl reduzieren und der von den Machthabenden gewünschten Alternative zur Umsetzung verhelfen. Mithin ist die Schizophrenie nach Modell AD keineswegs auf eine bestimmte Gesellschaftsform (etwa auf den real existierenden Sozialismus) beschränkt, sondern gleichsam jeder über Machtrelationen organisierten Gesell-

dich bestrafen!“) und ein sekundäres Gebot, das mit dem ersten auf einer abstrakteren Ebene in Konflikt steht. Die beiden Gebote sind auf unterschiedlichen kommunikativen Ebenen angesiedelt, z.B. auf den Ebenen von Satzsemantik und Sprechakt: So stehen propositionale Aussage und Sprechakt in Aufforderungen wie „Sei nicht so gehorsam“ in paradoxem Widerspruch (vgl. Watzlawick/Beavin/Johnson 1969, 184). Darüber hinaus wird auf die Iterativität bzw. Dauer einer *double-bind*-Situation hingewiesen und auf das Verbot, aus der Situation zu fliehen.

schaft „endemisch“. In Anbetracht dieser Überzeitlichkeit bzw. Universalität dieses Modells von Schizophrenie wäre freilich nach der Angemessenheit des psychiatrischen Konzepts zu fragen: Wann wäre demnach die gesellschaftliche Organisation durch Machtrelationen pathologisch „schizophren“, wann hingegen bewegt sich die Schizophrenie der Subjekte im Rahmen des „Normalen“? Das Schizophrenie-Modell B, welches im Wesentlichen abweichendes Verhalten markiert, kann – wie die Beispiele der sowjetischen Psychiatrie zeigen – von den Machthabern angewendet werden, um Anstrengungen zu desavouieren, die deren Machtkontinuum (das im hypothetischen totalitären Ideal von Modell C realisiert wäre) einschränken wollen, also die von den Machthabern unerwünschte Alternative realisieren.

8. Paranoide und schizophrene Gesellschaftsmaschinen

In ihrem Versuch, Formationen und Veränderungen der Psyche (die „Wunschproduktion“) nicht von ökonomischen Vorgängen (die „gesellschaftliche Produktion“) zu trennen, haben Gilles Deleuze/Félix Guattari mit *Capitalisme et schizophrénie* gleichsam eine materialistische Gegenschrift zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* verfasst. *L'Anti-Œdipe* (1972), der erste Teil von *Capitalisme et schizophrénie* präsentiert drei große gesellschaftliche Formationen („Gesellschaftsmaschinen“) als gleichsam idealtypische Stadien der Menschheitsgeschichte: zuerst die „primitive Territorialmaschine“, dann die „barbarische Despotenmaschine“ und schließlich die „zivilisierte kapitalistische Maschine“. Die diesen Maschinen entsprechenden psychischen Dispositionen heißen Perversion für die Territorialmaschine, Paranoia für die barbarische Despotenmaschine und Schizophrenie für den Kapitalismus. Schizophrenie wird dabei nicht primär als gefährliche psychische Erkrankung negativ konnotiert, vielmehr als Indikator für die vielfältigen und wandelbaren Bindungen der „Wunschmaschine“ (der einzelne Mensch qua komplexe „Organmaschine“) an seine Umwelt, welche – darin besteht bekanntlich die Kritik an der traditionellen Psychoanalyse – weiter zu fassen ist als die Kernfamilie. So wie für Deleuze/Guattari schizophrene Wunschbesetzungen von der Psychoanalyse festgeschriebene familiäre Strebungen verlassen und mannigfaltige libidinöse Verbindungen mit dem „Universum“ (man erinnere etwa die Aufzeichnungen des Gerichtspräsidenten Schreber) eingehen, transformiert die kapitalistische Produktionsweise traditionelle kulturelle Bindungen, um die ganze Welt einem ökonomischen Kalkül zu unterwerfen. Das Entgrenzungspotential des Kapitalismus – aktuell etwa unter dem Schlagwort „Globalisierung“ allgegenwärtiges Diskussionsthema – wird mit demjenigen der Schizophrenie parallelisiert.⁵⁴ Die Organisation

⁵⁴ „Under capitalism, decoding prevails. That is why schizoanalysis takes schizophrenia – creative semiosis unlimited by fixed meaning – to be the fundamental tendency under capitalism

der Gesellschaft wird durch das Kapital bestimmt: die gesellschaftliche Produktion soll nicht etwa bloß mit den vorhandenen ökonomischen Mitteln Bedürfnisse befriedigen, vielmehr wird die Produktion von einer Anti-Produktion überformt; im Kapitalismus wird das Kapital selbst „bedient“ – monetäre Kalküle bestimmen die sozialen Abhängigkeiten. Die dieser entgrenzenden („deteritorialisierenden“) kapitalistischen Gesellschaftsmaschine vorausgehende barbarische Maschine hingegen war um einen anderen „Sozius“ organisiert: in ihrem Zentrum stand der Despot bzw. ein despotischer Staatsapparat,⁵⁵ welcher die gesellschaftliche Produktion nach seinen Zwecken modelte, wobei Geld der Staatsorganisation – als Steuermittel – diente und noch nicht Medium von Handelsbeziehungen war (vgl. Deleuze/Guattari 1972, 253). Diese barbarische Gesellschaftsmaschine brachte den Staat als historisch-anthropologische Kategorie hervor, welche im Wesentlichen schon in den antiken Imperien realisiert wurde, aber noch in den komplexeren politischen Gebilden der Gegenwart ausgemacht werden kann: „Es mag sein, dass, ob geistig oder weltlich, tyrannisch oder demokratisch, kapitalistisch oder sozialistisch, es stets nur einen Staat gegeben hat, den Heuchelhund Staat, der mit Rauch und Gebrülle redet.“ (Deleuze/Guattari 1972, 247) Dass die modernen sozialistischen Staaten dieser despotischen Gesellschaftsmaschine zuzurechnen sind, wird in *L'Anti-Œdipe* in nur wenigen Bemerkungen und Fußnoten angedeutet,⁵⁶ in den publizistischen Texten und Interviews, welche zur Zeit der Veröffentlichung entstanden sind,

and the promise of freedom in universal history, while the tendency to paranoia appears as a reaction-formation derived from the forced privatisation of ‚productive activity in general‘, in economics and family-life alike.“ (Holland 1999, 21)

⁵⁵ „[...] die Megamaschine des Staats, funktionale Pyramide mit dem Despoten an der Spitze, stillstehender Motor, der bürokratische Apparat als Seitenfläche und Transmissionsorgan, die Dorfbewohner als Arbeitsteile an der Basis.“ (Deleuze/Guattari 1972, 250)

⁵⁶ Als Referenz für die Bedeutsamkeit der Staatsorganisation wird Karl Wittfogels Arbeit *Die orientalische Despotie. Eine vergleichende Untersuchung totaler Macht* (1957) herangezogen, die als herausragendes Dokument US-amerikanischer Geschichtsforschung zu Zeiten des Kalten Krieges gelten kann. Wittfogel vertritt darin die Auffassung, dass in der Sowjetunion und in anderen Staaten des Ostblocks jene Gesellschaftsform restauriert wurde, die Marx 1853 als „orientalische Despotie“ bezeichnete. Wittfogel zufolge habe Marx mit der orientalischen Despotie praktisch eine neue sozialhistorische Ordnung entdeckt, in seinen Programmen diese später aber vernachlässigt. Lenin war sich der Möglichkeit bewusst, dass der Marxsche Entwurf auf den jungen Sowjetstaat bezogen werden konnte. In der Folge versuchten Stalin und die offiziellen Vertreter des Marxismus-Leninismus sogar, die von Marx und Engels vorgenommene Applikation des Begriffs „orientalische Despotie“ auf das zaristische Russland zu verheimlichen. „Der Fortgang [...] zu einer total-managerialen Ordnung (in der alle wesentlichen Zweige der Produktion und Zirkulation von der herrschenden Bürokratie gehandhabt werden) schuf ein System, das in seiner Machtökonomie und Menschenkontrolle weit über die alte orientalische Despotie hinausgeht. Unter diesen Umständen kann die Atomisierung und Entmenschlichung der arbeitenden Bevölkerung eine Form annehmen, von der, um Engels' Bemerkung über die Willkürherrschaft der orientalischen Despotie zu zitieren, ‚wir uns im Westen gar keine Vorstellung zu machen vermögen‘.“ (Wittfogel 1977, X) Deleuze/Guattari (1972, 281, Fn 67) erinnern an die Angriffe von marxistischer Seite auf Wittfogel und scheinen diese als Beleg dafür zu werten, dass Wittfogel richtig liegt.

äußern sie sich dezidiert über die Sowjetunion als „neue Organisation der repressiven Macht“ (Deleuze/Guattari 1973, 384).

Für den despotischen Staat (in der Ausdrucksweise von Deleuze/Guattari ein Körper – erinnert sei an die Darstellung des *body politic* in Hobbes' *Leviathan*) ist charakteristisch, dass in ihm alles auf ein imperiales Zentrum ausgerichtet und funktionalisiert ist, nicht zuletzt auch die Gesetzgebung.⁵⁷ Davon zeugen noch heutzutage Delikte wie Hochverrat, Herabwürdigung staatlicher Symbole, bzw. die Rechtsprechung und (Un-)Rechtspraktik in den totalitären Staaten, die gegenüber jeder „Abweichung“ mit Repression vorgeht:

[...] sollte auch nur ein einziges Organ aus dem despotischen Körper fließen, sich von ihm abkoppeln oder ihm entrinnen wollen, baut sich der Despot vor ihm auf, stellt sich ihm entgegen, Feind, durch den ihn der Tod ereilen wird – ein zu starrer Blick, ein zu seltenes Lächeln auf den Lippen, jedes Organ stellt einen möglichen Protest dar. (Deleuze/Guattari 1972, 271)

Die Bezo-genheit des Gemeinwesens auf den Despoten und dessen Furcht vor dem Ressentiment der Untergebenen bedingen seine paranoide Position (vgl. Deleuze/Guattari 1972, 248-250), die sich im Fall der stalinistischen bzw. post-stalinistischen Sowjetunion darin äußert, dass jegliche inoffizielle politische Betätigung als staatsgefährdend eingestuft wurde, ungeachtet der Unterschiede in ihrer ideologischen Motivation – bekanntlich wurde ja marxistischer Kritik ebenso repressiv begegnet (vgl. Kozlov 2005, 8f).

Unter Berücksichtigung des oben Ausgeführten kann ergänzt werden, dass das Gemeinwesen, insofern es sich dem Willen des Despoten zu beugen hat, von der alltäglichen Schizophrenie zwischen dem öffentlichen Verhalten und dem privaten Denken gekennzeichnet ist, die mit dem Modell AD erfasst wird, während der repressive Einsatz der Psychiatrie im Interesse der despotischen Staatsmacht auf das Modell B zurückgreift (oder das Konzept Paranoia auf die „Abweichung“ anwendet).⁵⁸ Man hat somit für den Sozialismus charakteri-

⁵⁷ Eine ähnliche, allerdings dezidiert auf die historische Tradition des orthodoxen Herrschaftsmodells bezogene Auffassung von „paternalistischer Despotie“ vertritt Tesáf (1979, 95-98), wenn er historische Bedingungen für das repressive psychiatrische Vorgehen gegenüber Regimekritikern angibt. Demgemäß stünde hinter der Repression von Kritik die Vorstellung, dass die Kritik auf einem falschen, nämlich individualistischen, Verständnis von Macht beruht, welches von dieser korrigiert werden müsse – auch mit punitiven Mitteln: „Ponevadž je zneuznána nazadatelná individualita človeka, považuje se za samozrejme právo spoločnosti (=státu), aby provokujúci nesoulad byl upravován tlakem na občana, jeho „převýchovou“, případně léčením“ (ebd. 98).

⁵⁸ Eigentlich ist – auch für Deleuze/Guattari – die Paranoia die der despotischen Gesellschaftsmaschine endemische psychische Disposition (vgl. für die Tschechoslowakei Tesáf 1979, 115-121): die Paranoia der Machthaber, die – man kann sagen: zurecht – jede Abweichung als Angriff auf ihre Position sehen, wendet sich in die Verfolgung der „Abweichter“ mit den Mitteln der Psychiatrie, wobei entweder die Konzepte von Schizophrenie oder von Paranoia

stische Erscheinungen von Schizophrenie, die nichts mit dem Typus Schizophrenie zu tun haben, welche in der Konzeption von Deleuze/Guattari der kapitalistischen Gesellschaftsmaschine entspricht: Die sozialistische Schizophrenie ist Resultat einer auf Repression beruhenden sozialen Organisation, von der die Subjekte in einen der Macht zugewandten loyalen Teil und in die alternative private Reserve gespalten werden. Demgegenüber bestünde die kapitalistische Schizophrenie in der Deterritorialisierung aller bestehenden – auch staatlichen – Bindungen unter der Ägide des Kapitals, das Gesellschaft und Welt transformiert.⁵⁹

Havels eindeutig negativ bestimmter Schizophreniebegriff fußt auf der Idee des Widerspruchs (Modell AD), während Deleuze/Guattari versuchen, den „klinischen“ Schizophreniebegriff von Modell B positiv zu bewerten, die schizophrene Rede nicht bloß als Abweichung von einer kommunikativen Norm zu betrachten, sondern den Normverstoß als Erweiterung und Bereicherung von Codes bzw. als „Deterritorialisierung“ aufzuwerten (gemäß B₃). Gemeinsam ist den beiden Konzeptionen die Distanzierung von einer Norm: Die schlechte Norm ist für Havel die Lüge bzw. die realsozialistische Schizophrenie, für Deleuze/Guattari besteht die schlechte Norm in der in ödipalen Strukturen befangenen Kleinfamilie, welche die Disziplinierungsarbeit für die kapitalistische Gesellschaft leistet. Während Havel die allgemeine Schizophrenie beenden möchte, sehen Deleuze/Guattari Schizophrenie als Paradigma eines kreativ-produktiven Ausbruchs aus der neurotisierenden ödipalen Familie.

9. *Master i Margarita* als früher schizophrener Text

Die oben diskutierten unterschiedlichen Modelle von sozialistischer Schizophrenie sind in einer bemerkenswert verschobenen Darstellung bereits in Michail Bulgakovs letztem Roman *Master i Margarita* zu erkennen.⁶⁰ Wegen seiner

instrumentalisiert werden. In den verschiedenen Diskursen über den Sozialismus hat sich aber der Ausdruck „Schizophrenie“ als produktiver erwiesen als der Ausdruck „Paranoia“.

⁵⁹ „Wenn die Schizophrenie als die Krankheit der heutigen Zeit erscheint, dann nicht aufgrund von Allgemeinheiten, die unsere Lebensweise betreffen, sondern in bezug auf äußerst präzise Mechanismen ökonomischer, sozialer und politischer Natur. Unsere Gesellschaften funktionieren nicht mehr auf der Basis von Codes und Territorialitäten, sondern im Gegenteil auf der Grundlage einer Decodierung und einer massiven Deterritorialisierung. Im Gegensatz zum Paranoiker, dessen Wahn darin besteht, Codes wiederherzustellen, Territorialitäten aufs neue zu erfinden, hört der Schizophrene nicht auf, immer weiter zu gehen in der Bewegung, sich selbst zu decodieren, sich zu deterritorialisieren (Durchbruch, Reise oder schizophrener Prozeß) Der Schizophrene ist gleichsam die Grenze unserer Gesellschaft, jedoch die stets gebannte, unterdrückte, verabscheute Grenze.“ (Deleuze 1975, 28)

⁶⁰ Der Roman wurde knapp vor Bulgakovs Tod 1940 fertiggestellt, konnte aber erst 1973 in Russland publiziert werden. Die verschiedenen Varianten und Korrekturen des im Zeitraum von 12 Jahren entstandenen Textes, der von Bulgakov selbst nicht ganz zu Ende redigiert werden konnte, werden wohl noch länger textkritische Arbeit erforderlich machen. Die bisherigen Ausgaben würden auch nicht ganz mit der Redaktion letzter Hand überein stimmen,

künstlerischen Originalität und der augenfälligen Bedeutsamkeit von Schizophrenie im Roman – immerhin kommt der Ausdruck sogar in einer Kapitelüberschrift (Kap. 6: „Šizofrenija, kak i bylo skazano“) vor – wurde der Roman bereits mehrfach Gegenstand von psychologisch bzw. psychoanalytisch ausgerichteten literaturwissenschaftlichen Analysen (Ferrari 1984, Pittman 1991, Gimplevich 1995). Die Schizophrenie steht im Roman in einer Reihe von Ausdrücken, die paradigmatisch mit Wahnsinn und Abnormalität verknüpft sind – etwa Schlafwandeln bzw. Mondsüchtigkeit. Von den mit Wahnsinn in Verbindung gebrachten Figuren heben sich diejenigen ab, die explizit oder implizit als schizophren bezeichnet werden können: das Verhältnis dieser beiden Figurengruppen ist keineswegs pauschal als metonymisch zu charakterisieren (die Schizophrenie als Trope für den Wahnsinn im allgemeinen); die Unterscheidung nach den Modellen AD und B erlaubt eine differenzierte Betrachtung von Figuren aus diesen beiden Gruppen.

Bulgakovs phantastischer Roman handelt u.a. von der Korruptierbarkeit der Menschen durch Macht und Reichtum, von der Schwierigkeit, ethische Werte in einer schlechten Welt zu realisieren. Der Chronotopos von *Master i Margarita* verbindet das Geschehen um die Kreuzigung Christi mit Ereignissen aus der NEP-Zeit in Moskau, wobei phantastische Elemente um den diabolischen Voland und seine groteske Bande das Bindeglied abgeben. Mit der zeitlichen Klammer von 1900 Jahren verbindet *Master i Margarita* zwei Ausformungen despotischer Herrschaft: die Pilatus-Kapitel führen die hierarchische militärische Organisation des Römischen Imperiums vor (der lokale Staatthalter Pilatus befehligt seine Soldaten und Diener, muss seinerseits aber immer seine Loyalität zum Kaiser im entfernten Rom bekunden, den er gleichsam als Diplomat vertritt (vgl. Bulgakov 1998, 435f), während die in Moskau angesetzten Kapitel bezeichnenderweise machtpolitische Dependenz ausparen; selbst die bürokratisch verwaltete Literaturinstitution MASSOLIT wird nicht in Abhängigkeit von anderen Instanzen dargestellt. Während makropolitische („molare“ in der Ausdrucksweise von Deleuze/Guattari) Relationen in den Moskau-Kapiteln ausgespart bleiben, werden umso deutlicher die intersubjektiven Mechanismen von Macht, ihre mikropolitischen (bzw. „molekularen“) Manifestationen ausgeführt: Die Machenschaften von Voland und seiner Bande legen die „kleinen“ Begehrlichkeiten der Subjekte der Macht (Geld, Frauen, kulinarische Genüsse, soziale Privilegien) bloß, die großen imperialen Tendenzen der stalinschen Sowjetunion (paranoide Abgrenzung gegenüber dem Ausland, Homogenisierung der Gesellschaft durch Isolation von Andersdenkenden) sind nur in Andeutungen erkennbar.

laut Sokolov (vgl. 1998, 317) fehlt etwa in allen vorliegenden Ausgaben eine gewagte Anspielung auf Stalin.

Bereits im ersten Kapitel von *Master i Margarita* – der unheimlichen Begegnung des Literaturfunktionärs Berlioz und des proletarischen Dichters Bezdomnyj mit Voland – wird Schizophrenie thematisiert: Dem Gespräch von Berlioz und Bezdomnyj ist zu entnehmen, dass die Literaturorganisation MASSOLIT auch inhaltlich Einfluss zu nehmen sucht auf die Texte ihrer Schriftsteller; die seltsamen Prophezeiungen Volands erklären sich die irritierten Moskauer Literaten mit dessen Geisteskrankheit; Voland selbst bedauert, niemals einen Professor gefragt zu haben, was Schizophrenie sei. Bezdomnyj ist darüber hinaus mit repressiven Praktiken einverstanden – für seinen Gottesbeweis⁶¹ wäre Kant nach Solovki zu schicken. So kündigt also das erste Kapitel die Thematik des Verhältnisses von Macht und persönlicher (künstlerischer bzw. ideeller) Freiheit an, das leitmotivisch (vgl. Gasparov 1994, 30f) in der Erzählung von den Ereignissen in Jerusalem und Moskau entwickelt wird.⁶²

Der junge Dichter Bezdomnyj muss nach dem Tod Berlioz' bald die Erfahrung der Psychiatrierung machen, denn seine Verfolgung Volands und sein irritierender Auftritt im Vereinslokal von MASSOLIT führen zur Einweisung in die Klinik von Dr. Stravinskij, wo bei geradezu klassischer Symptomatologie auf Schizophrenie geschlossen wird.⁶³ Bei der Erstaufnahme heißt Bezdomnyj seinen literarischen Rivalen Rjuchin einen Kulaken, der Gedichte schreibe, an die er selbst nicht glaube. Rjuchin weiß nicht, wie er auf die Anwürfe reagieren soll („ne rugat'sja že s duševnobl'ny'm?!“), wenngleich er sich deren Wahrheit selbst eingesteht (Bulgakov 1998, 214 u. 218).

Wenn Pittman in ihrer Studie über Bulgakovs *Master i Margarita* das Augenmerk auf Bulgakovs Kritik an einer eindimensionalen materialistischen Weltansicht und damit verbundene ethische Defekte legt, weist sie nur nebenbei auf die sozialen Implikationen der sowjetischen Ideologie hin:

The phenomenon of split personality occurs repeatedly in Bulgakov's novel to denote a division between the characters' private and public selves

⁶¹ Die Diskussion zwischen Voland und Berlioz ist philosophisch gut fundiert. Immerhin erklärt Berlioz, dass Kant alle traditionellen Gottesbeweise widerlegt habe und statt dessen einen wenig überzeugenden eigenen Beweis vorgelegt habe. Dass Kant dabei das Dasein Gottes als Postulat der praktischen Vernunft einräumte (vgl. Eisler 1930, 224), wird von den drei Figuren nicht explizit geäußert, sehr wohl aber kann diese ethische Überlegung aus der Gesamtkonzeption des Romans seinem abstrakten Autor zugeschrieben werden.

⁶² Gimplevich (1995, 67-69) meint in dieser ersten Szene sogar die klassischen Symptome von Schizophrenie an Voland, Berlioz und Bezdomnyj diagnostizieren zu können (Assoziationsstörungen, abrupte Stimmungsschwankungen), räumt aber ein, dass Bulgakov Schizophrenie eher als literarisches Verfahren bzw. als philosophisches Symbol denn als medizinische Darstellung verwendet (vgl. ebd., 69).

⁶³ «Двигательное и речевое возбуждение... бредовые интерпретации... случай, по-видимому, сложный... Шизофрения, надо полагать.» (Bulgakov 1998, 217) – Ob *Master i Margarita* möglicherweise überhaupt der erste Text der russisch-sowjetischen Literatur ist, in welchem explizit Schizophrenie thematisiert wurde, ist schwer zu beantworten, immerhin diskutierten russische Psychiater dieses Krankheitsbild schon 1914, also drei Jahre nach Erscheinen von Bleulers Monographie im *Handbuch der Psychiatrie* (vgl. Gannuškin 1914).

and lives, between the mundane and spiritual/metaphysical aspects of their experience, and between their obligation to adhere to the dictates of the illusive ‚socialist reality‘ and the urge to turn away from them. (Pittman 1991, 17f)

Der Zwiespalt zwischen den Forderungen der Macht und jenen einer „höheren“ Wahrheit wird im Roman sowohl in der Moskauer wie auch in der Jerusalemer Handlung entwickelt: In Moskau legen die verschiedenen Schriftstellerfiguren unterschiedliche Relationen zur Wahrheit an den Tag: die in MASSOLIT organisierten Autoren werden als Opportunisten dargestellt; etwas komplexer erscheint der Zwiespalt in den eng aufeinander bezogenen Figuren des Meisters und Ivan Bezdomnyjs (vgl. Gasparov 1994, 33), in deren Gestaltung bekanntlich autobiographisch das Dilemma Bulgakovs – wie im gelenkten sowjetischen Literaturbetrieb ohne großen Kniefall vor der Macht überleben?⁶⁴ – verarbeitet ist.

Gegenüber der allgemeinen – und so zur Normalität gewordenen – Schizophrenie nach dem Modell AD sind Bezdomnyj und der Meister Fälle für die Psychiatrie nach dem Modell B: der Meister sucht in dieser Zuflucht, weil er aufgrund seines Beharrens auf seiner künstlerischen Freiheit an der „normalen“ Welt draußen zu zerbrechen droht; Ivan Bezdomnyj hingegen wird ob seines ungewöhnlichen Benehmens von seinen Schriftstellerkollegen in die Psychiatrie gebracht. Seine Begegnung mit dem „Konsultanten“ Voland und seinen beiden unheimlichen Begleitern glaubt ihm niemand, da er aber von seiner Version der Ereignisse nicht abrückt (welche in Bezug auf die Welt des Romans natürlich zutreffen), wird er gegen seinen Willen psychiatrischer Patient. Zwar halten ihn sowohl die Ärzte der Klinik, allen voran Dr. Stravinskij für schizophren – diese Diagnose mag in Hinblick auf deren Weltbild zutreffen, bezogen auf die Welt des auktorialen Erzählers ist Bezdomnyj jedoch jemand, der durch den Kontakt mit Voland und seiner Bande auf eine den *common sense* übersteigende Sphäre hingewiesen wurde, deren Existenz wohl vom auktorialen Erzähler, aber nicht von allen Figuren des Romans beglaubigt wird.⁶⁵

Bezdomnyjs Schizophrenie wird im elften Kapitel („Razdvoenie Ivana“) auch erzählerisch umgesetzt, in ihm unterhält sich der „alte“ Ivan, der an seiner teuflischen Begegnung festhält, mit dem „neuen“, der diese in den Rahmen des

⁶⁴ Erwähnt sei hier, dass Bulgakov nach dem berühmten Telefonanruf von Stalin diesen gleichsam als ersten Adressaten seiner Werke imaginierte (vgl. Pittman 1991, 88f) und auch ein Stück wie „Batum“ schrieb.

⁶⁵ Bezdomnyjs Unmut über die psychiatrische Praxis, die in seiner Verwandtschaft bzw. Vergangenheit Gründe für seine angebliche Schizophrenie sucht, antizipiert die leidige Erfahrung vieler Dissidenten in der realen Sowjetunion, die wegen ihrer ideologischen Überzeugung in psychiatrischen Kliniken interniert wurden: «Подумать только! Хотел предупредить всех об опасности, грозящей от неизвестного консультанта, собирался его изловить, а добился только того, что попал в какой-то таинственный кабинет затем, чтобы рассказывать всякую чушь про дядю Федора, пившего в Вологде запоем. Нестерпимо глупо!» (Bulgakov 1998, 232).

von der Psychiatrie sanktionierten *common sense* bringen möchte. Darüber hinaus begegnet der gespaltene Ivan am Ende dieses Kapitels zum ersten Mal seinem *alter ego*, dem Meister, der sich in die psychiatrische Klinik zurückgezogen hat, nachdem ihn die Vertreter des Literaturbetriebs wegen der Publikation seines Roman über Pilatus so wütend angegriffen hatten. Dieser offizielle Literaturbetrieb wird als verlogen dargestellt: So schielt etwa die Sekretärin einer Literaturzeitschrift, weil sie wie ihr Vorgesetzter beim ständigen Lügen ihrem Gegenüber nicht in die Augen schauen kann (Bulgakov 1998, 284). Der Meister vermutet, dass die Angriffe deshalb so wütend ausgefallen sind, weil sich ihre Verfasser darüber ärgern, dass sie nicht das ausdrücken, was sie eigentlich sagen wollen (ebd., 287).

Wie Iešuja, die Hauptfigur seines Romans, beugt sich der Meister nicht dem gesellschaftlichen bzw. machtpolitischen Diktat (vgl. dazu Sokolov 1998, 318f), er kann seine Wahrheit aber nur im Rahmen der inoffiziellen Literatur („nelegal'naja literatura“, vgl. Bulgakov 1998, 421) bzw. der psychiatrischen Klinik von Dr. Stravinskij äußern.⁶⁶ Iešuja ist analog zu seinem Schöpfer, dem Meister, eine Figur, die freimütig spricht und daher für „wahnsinnig“ erklärt wird.⁶⁷ Bulgakov entwickelt an Iešuja, am Meister und z.T. auch an Bezdomnyj folglich die Figur des sogenannten Narren als Instanz der Wahrheit, während Voland und seine Bande erzähllogisch in der Tradition der schalkhaften Betrüger (z.B. in Andersens Märchen) stehen, deren Machinationen die Verlogenheit und Gier der Menschen im Moskau der zwanziger Jahre bloßstellen.

Insofern die in „Des Kaisers neue Kleider“ vorgeführte Möglichkeit opportunistischer Lüge und Unaufrichtigkeit besteht, ist in der Welt von *Master i Margarita* „Wahrheit“ (istina) keineswegs bloß intersubjektiv fundiert, sondern mit Überzeugungen verbunden, die unter keinerlei sozialem Druck aufgegeben werden:

«В числе прочего я говорил, — рассказывал арестант [=Иешуя], — что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть.» (Bulgakov 1998, 178)

⁶⁶ Beim ersten Bekanntwerden mit Bezdomnyj in dessen Krankenzimmer äußert der Meister sein Missfallen an Bezdomnyjs Gedichten. Die Kritik an der Anpassung an offiziöse Forderungen bzw. an der Aufgabe der eigenen „Stimme“ kann in der Tat nicht anders als „fein“ (vgl. Gasparov 1994, 35) bezeichnet werden, erfolgt sie doch allein über die Intonation und Semantik von Pronomina: «А вам, что же, мои стихи не нравятся?» — с любопытством спросил Иван. — «Ужасно не нравятся.» — «А вы какие читали?» — «Никаких я ваших стихов не читал!» — нервно воскликнул посетитель. — «А как же вы говорите?» — «Ну, что ж тут такого», — ответил гость, — «как будто я других не читал?» (Bulgakov 1998, 275).

⁶⁷ Vgl. die wiederholten Attribuierungen Iešujas als Wahnsinnigen durch Pilatus (Bulgakov 1998, 171, 175f, 179, 183, 316, 437f)

Diese Auffassung äußert Iešuja im Gespräch mit Pilatus, der ihm wiederholt zu verstehen gibt, dass er mit einer anderen (=falschen) Aussage das Todesurteil abwenden könnte. Genauer gesagt: Die zitierte machtkritische Aussage Iešujas provoziert die Bestätigung des Todesurteils durch Pilatus, den Vertreter der Staatsmacht, der dieses wider seine eigene Überzeugung ausführen lässt. Auf diese Bekundung von Freimütigkeit reagiert Pilatus gleichsam von Amts wegen dementsprechend gereizt.

«На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия!» – сорванный и больной голос Пилата разросся.

Прокуратор с ненавистью почему-то глядел на секретаря и конвой.

— «И не тебе, безумный преступник, рассуждать о ней!» (Bulgakov 1998, 179)

In den beiden Repliken von Pilatus und Iešuja ist gleichsam das hier diskutierte Schizophreniekonzept in nuce angelegt: Die dissidente Äußerung Iešujas wird vom Vertreter der despotischen Macht als abnormal bzw. kriminell hingestellt, die Erzählerfigur [bzw. der Meister als der fiktive Autor dieser Erzählung] indiziert mittels der Semantik bzw. der „inneren Form“ ihrer Erzählerrede dabei aber zugleich die Schizophrenie der Subjekte der Macht: Die Stimme des Statthalters ist bei der lautstarken Bekundung seiner Loyalität gebrochen („*sorvannyj i bol'noj golos* [...] *razrossja*“ bzw. „*sorvannyj komandami golos*“, ebd., 179).⁶⁸ Pilatus' Wut ließe sich darüber hinaus auch auf die oben erwähnte Wut der offiziellen Kritiker beziehen, die nach des Meisters Auffassung daher rührt, dass sie nicht das äußern, was sie eigentlich äußern wollen. Pilatus' ganzes Handeln wird ja als fremdbestimmt gezeigt, da er wie ein Diplomat zwischen den Interessen der von ihm vertretenen römischen Macht und den lokalen Machthabern zu vermitteln hat, wobei er seine eigene Auffassung und sogar sein eigenes Wohlbefinden – er erträgt Jerusalem nicht (vgl. Bulgakov 1998, 436) – hintanstellt.⁶⁹

⁶⁸ Das Motiv der gebrochenen Stimme wiederholt sich bezeichnenderweise wieder im Zusammenhang mit dem Motiv der Position zur Macht. Auf seine Frage, wie sich Iešuja vor seinem Tod verhalten habe, berichtet Afranij, der Leiter der römischen Geheimpolizei, dass dieser zwar wenig gesprochen, aber einzig und allein die Feigheit für das schlimmste Laster erklärt habe. Als Pilatus sich nach den näheren Umständen dieser Äußerung erkundigt, springt ihm die Stimme („*tresnušij golos*“ vgl. Bulgakov 1998, 437). Überdies erzählt Afranij davon, dass Iešuja vor seiner Kreuzigung versucht habe, den umstehenden Soldaten in die Augen zu sehen.

⁶⁹ Im Traum hadert Pilatus mit sich und möchte wider alle opportunistischen Überlegungen hinsichtlich seiner Karriere das Todesurteil rückgängig machen. (Bulgakov 1998, 450) Des Statthalters Prinzipienlosigkeit und der Verzicht auf einen eigenen Standpunkt unter den sozialen Zwängen wird vom Meister auf überaus subtile Weise angedeutet: so wäre etwa in der Beschreibung von Augen im Finstern („*Afraniju pokazalos', čto na nego gljadjat četyre glaza – sobač'i i volč'i*“ – Bulgakov 1998, 451) als alludierter Subtext das Sprichwort *S volkami žit', po volč'i vyt'* zu vermuten, das die Unterordnung des eigenen Handelns unter die machtvollen Anderen beschreibt.

Die allgemeine Spaltung der Menschen unter den Zwängen und Verlockungen der Macht – das Schizophrenie-Modell AD – findet sich im Roman bisweilen auf groteske Weise „realisiert“: etwa im Motiv der Abtrennung des Kopfes vom Körper (der Literaturfunktionär Berlioz wird von einer Straßenbahn überfahren, bei der unheimlichen Magieshow im Variété-Theater köpft die diabolische Bande kurzzeitig den Conférencier Bengalskij, der ob dieser Erfahrung ebenfalls in die psychiatrische Klinik von Dr. Stravinskij eingeliefert wird) oder mit dem unwillkürlichen Chorgesang in der Filiale der Theaterkommission, der drastisch das Phänomen des Gruppenzwangs darstellt – auch die unwillkürlich den Gesang anstimmenden Beamten werden in Dr. Stravinskij's Klinik behandelt (vgl. Bulgakov 1998, 330-333).

Wie hängen nun die beiden Formen von Schizophrenie – das *common-sense*-Modell AD und das Psychiatrie-Modell B – in *Master i Margarita* zusammen? Betrachtet man Schizophrenie im Rahmen des im Roman rekurrenten Wahnsinns-Motivs, so zeigt sich die Dependenz des Psychiatrie-Modells B vom Modell AD, welches die eigentliche „Tiefensemantik“ des Textes bildet: Denn auf den beiden miteinander verschränkten Handlungsebenen wird die Frage des menschlichen Verhaltens in Bezug auf eigene Überzeugungen bzw. – allgemeiner gefasst – die Frage von Wahrheit (*istina*) und Lüge thematisiert. In der Moskauer Welt widerstehen nur wenige (der Meister und Margarita, Bezdomnyj nur in Ansätzen) dem gesellschaftlichen Druck, die Mehrheit erweist sich als korrumpierbar durch die Versuchungen Volands. In der Psychiatrie landen außer Bezdomnyj und dem Meister (die beide an ihrer Wahrheit festhalten, Bezdomnyj freilich weniger konsequent als der Meister) diejenigen Figuren, die eigentlich als „normal“ erscheinen könnten, hätte nur nicht Volands Bande schonungslos ihre Bereitschaft zur Lüge aus egoistischen Motiven bloßgestellt. Mit Andersenschen Worten: unschuldige Kinder (der Meister bzw. Bezdomnyj) gelten deswegen als Narren, weil sie ihre „dissidentische“ Wahrheit äußern. Volands Schalk lässt aber auch die „Normalbürger“ wegen ihres „normalen“ Verhaltens irre werden, sodass sie ebenfalls wahnsinnig bzw. schizophren erscheinen: Aus der beschränkten Sicht der von verlogenen Machtbeziehungen organisierten Moskauer Welt vieler Figuren sind sie schizophren nach dem Modell B, während sie freilich nach der auktorialen Sicht Schizophrene des Typs AD sind.

Wahrheit (*istina*) ist in *Master i Margarita* vor allem die persönliche Aufrichtigkeit, die sich nicht sozialem Druck beugt. Der Körper der Figuren ist im Roman zudem ein wichtiger Indikator für deren Position zu dieser persönlichen Wahrheit. Die Fähigkeit, bei seinen (Sprech-)Handlungen dem Gegenüber ins Gesicht zu blicken, lässt auf deren Aufrichtigkeit ebenso schließen wie eine „gebrochene“ Stimme auf die Spaltung der Subjekte durch die Machtrelationen, de-

nen sie nachgibt.⁷⁰ Betrachtet man den Schluss des Romans (der Meister und Margarita werden von Voland auf Geheiß von Iešuja mit Ruhe belohnt, während Bezdornyj nach den Begriffen der Moskauer Welt fast geheilt erscheint), scheinen dort ziemlich eindeutige Wertpositionen Bulgakovs. Wiewohl nun wieder in die normale Welt integriert, kann Bezdornyj die Begegnung mit dem Meister und Voland nicht vergessen; in Vollmondnächten befällt ihn seine Krankheit regelmäßig, in der er von der Kreuzigung träumt und erst nach einer Beruhigungsspritze denselben Traum sieht, in welchem zuvor schon Pilatus sein Handeln annulliert sehen wollte: eine freundschaftliche Unterhaltung mit Iešuja in magischem Mondlicht. Diese positive Vorstellung ist allzu deutlich als imaginäre Projektion von Harmonie gekennzeichnet (wie auch die Barmherzigkeit gegenüber dem leidenden Pilatus, die Christus dem Meister als Schluss von dessen Roman anordnet), als dass sie über die qualvolle Ursache der Projektion hinwegtäuschen könnte: Pilatus und Bezdornyj bereuen, nicht nach ihrer Überzeugung, sondern feige gemäß der Forderungen der Anderen gehandelt zu haben. Der „Wahnsinn“ der Figuren (Insomnia/Mondsüchtigkeit/Schizophrenie/Aberratio etc.) in *Master i Margarita* hat eine fundamental soziale Grundlage.⁷¹ Er besteht in der Aufgabe der eigenen Position angesichts der Forderungen der Macht. Iešujas Machtkritik – im Reich der Wahrheit und Gerechtigkeit wird es überhaupt keine Macht geben – erscheint als utopische Projektion einer Schriftstellerfigur, die schon im Roman selbst von der Macht der Verhältnisse relativiert wird.

⁷⁰ An dieser Stelle sei auf ein Phänomen hingewiesen, das eine vertiefte Untersuchung verdienen würde: In Bezug auf fiktionale Welten bilden indikativische Aussagen eines auktorialen Erzählers das Bezugssystem für die Zuschreibung von Wahrheit oder Falschheit (entsprechend auch die Abhorrenz von Erzähltheoretikern vor der bloßen Möglichkeit eines auktorialen *unreliable narrator* – vgl. Deutschmann 2005). Eine Aussage einer erzählten Figur gilt demzufolge dann als wahr, wenn sie mit dem vom auktorialen Erzähler erzeugten Bezugssystem übereinstimmt, tut sie dies nicht, ist sie falsch. Bei Fehlen eines auktorialen Erzählers – also bei einem personalen oder bei einem Ich-Erzähler – kann über Wahrheit nur in Bezug auf Aussageinstanzen befunden werden, die gleichgeordnet sind. Wahrheit/Falschheit ergibt sich demnach entweder in Relation zu einem übergeordneten – transzendenten – System unbezweifelbarer Wahrheiten oder in Relation zu immanenten Instanzen. Möchten nun Autoren über ihre auktorialen Erzähler eine Aussage treffen, die über die erzählte Welt hinaus Gültigkeit haben soll, benötigen sie dafür eine Stütze in der erzählten Welt. Eine solche Stütze gibt etwa der Körper von Figuren ab: Dass Lügen verwerflich ist, ist eine moralische Aussage, der man zustimmen kann oder nicht. Mit der Illustration durch entsprechendes Figurenverhalten (Schielen, Nicht-in-die-Augen-des-Gegenübers-Sehen, gebrochene Stimme) erhält eine solche Aussage größere Plausibilität bzw. ästhetische Überzeugungskraft.

⁷¹ Bei den allzu eng auf bestimmten Konzeption von Schizophrenie – die Jungische Tiefenpsychologie (Pittman 1991) bzw. eine auf Bleuler/Kraepelin zurückgehende psychiatrische (Gimplevich 1995) – aufgebauten Analysen wurde dies gleichsam übersehen, immerhin werden die sozialen Implikationen in diesen Arbeiten aber erwähnt.

10. Differenzierung von Schizophrenie-Motiv und Doppelgänger-Mythos

Vergleicht man die publizistischen Texte über verschiedene Ausformungen von Schizophrenie mit den literarisch-fiktionalen, so kann für beide die frequente Rekurrenz der unterschiedlichen Modelle AD bzw. B festgestellt werden – bezüglich der zugrunde liegenden Konzepte von Schizophrenie gibt es zwischen der künstlerischen Literatur und nichtfiktionalen Texten keinerlei Unterschiede. Die literarischen Texte gewinnen eine spezifische Differenz in der Schizophrenie-Thematik auf zwei andere Weisen: indem sie entweder versuchen, eine Fokussierung auf ein schizophreses Bewusstsein zu geben, die schizophrene Perspektive also ins Werk setzen, oder indem sie die formal-strukturellen Möglichkeiten fiktionaler Textproduktion motivisch ausnützen – die strukturellen Parallelitäten der unterschiedlichen Aussagesubjekte (realer Autor, abstrakter Autor, fiktiver Erzähler, [erzählende] Figur) werden gleichsam kurzgeschlossen bzw. „realisiert“. In *Master i Margarita* kommt dies etwa darin zum Ausdruck, dass sich die Erzählerstimmen des Meisters, Ivan Bezdomnyjs, Volands sowie des anonymen heterodiegetischen fiktiven Erzählers überlagern, was in den verschiedenen Umräumungen der Pilatus-Kapitel ersichtlich wird: Zwar gilt der Meister als der Autor dieser Kapitel, deren Anfangs- und Satzsätze werden jedoch wortwörtlich von Voland (Ende Kap. 1 bzw. Beginn Kap. 3) oder Ivan Bezdomnyj (Ende Kapitel 15) gesprochen bzw. geträumt (in Kapitel 29 kommt es zu einer metaleptischen Verschränkung von Ebenen⁷² was erzähllogisch nur bei einem extra- bzw. heterodiegetischen Erzähler plausibel sein kann, der somit als übergeordnete Instanz markiert wird). Zu dieser Überlagerung von Figuren unterschiedlicher textinterner diegetischer Ebenen ist in *Master i Margarita* bekanntlich weiters der reale Autor Michail Bulgakov hinzu zu nehmen: dieser verwendete bei seinen literarischen Anfängen als Pseudonym den Namen Bezdomnyj (vgl. Pittman 1991, 99). Eine derartige Überlagerung von Stimmen ontologisch unterschiedlicher diegetischer Niveaus, besonders die Projektion der Person des realen Autors auf die Ebene der erzählten Figuren kann mit Wöll (vgl. 1999) „Spiegelschrift“ genannt werden. Bei den literarischen Texten, die Schizophrenie thematisieren, tritt diese autobiographische Verdoppelung in der Schrift ziemlich häufig auf – im oben erwähnten *Medvědí román* von Jiří Kratochvíl etwa werden drei Erzählerfiguren parallelisiert, wobei in metadiegetischen Kommentaren der Autor auf Entsprechungen zwischen seiner Biographie und der fiktiven Biographie seiner Erzählerfiguren hinweist (vgl. Kratochvíl 1990, 168) oder verrät, dass er zuerst geplant habe, die Analogie zwischen

⁷² Levij Matvej, eine Figur aus der Erzählung des Meisters, trifft im zeitgenössischen Moskau auf Voland und teilt diesem die Anordnungen seines Lehrers [=Iešuja bzw. Jesus] mit, die das weitere Schicksal des Meisters betreffen.

totalitärer Gesellschaft und Schizophrenie als Autorkommentar zu verfassen, sie dann aber doch einer fiktiven Figur in den Mund gelegt hat (ebd. 250-255).

Diese Berührungspunkte der Schizophrenie-Texte mit dem Phänomen literarischer Verdoppelungen legen freilich nahe, erstere als Untergruppe einer umfassenden Menge von sehr vielfältigen Texten der menschlichen Kultur zu betrachten, welche Doppelwesen thematisieren. Bei maximaler Ausschöpfung des semantischen Potentials von Ideen und Begriffen erscheint für Renate Lachmann nicht weniger als eine ganze literarische Gattung, nämlich die Erzählliteratur selbst als ein immerwährender Prozess von Reduplikation und Wiederholung eines mythologischen Schemas:

Die Geschichte der Literatur, zumal der erzählenden, ließe sich als die der Spaltungen, der Zähmung von Doppelwesen betrachten, deren Spaltbarkeit im Muster der Figurenkonstellation beschwichtigt wird. Unschwer läßt sich das Muster als kalkuliertes Ensemble von dualen, oppositiven oder komplementären Formen bestimmen, deren Wechselbeziehungen, Zu- und Abneigungen, Trans- und Permutierbarkeit, Exklusion und Inklusion den narrativen Diskurs konstituieren (was die Erzählgrammatiken von Propp bis Greimas belegen können). [...] Der Doppelgänger, in dem Unteilbarkeits- und Integrationsbegehren tragisch, phantastisch und grotesk gebrochen wird, entblößt den Subtext, aus dem er sich letztlich herleitet: den anthropogenen Grundmythos vom Menschen als Doppelwesen. (Lachmann 1990, 464)

Anstelle einer solchen Subsumption von z.T. sehr unterschiedlichen Texten unter einen Grundmythos als Subtext (bzw. diachron betrachtet als Supratext) werden im vorliegenden Beitrag die „schizophrenen“ Texte aus synchroner Perspektive betrachtet, um sie in Relation zum soziopolitischen Kontext zu stellen, in welchem sie entstanden sind. Zwar läßt sich das Motiv von Gespaltenheit unschwer mit Doppelungen verbinden, Bleulers Einführung des Signifikanten „Schizophrenie“ in den medizinischen Diskurs kann aber demgegenüber als Innovation gesehen werden, die eine neue Periode in der kulturellen Tradition eröffnet: Der Erfolg des Ausdrucks „Schizophrenie“, seine Frequenz in sehr unterschiedlichen Diskursen läßt auf semantische Differenzen im Gebrauch des Signifikanten gegenüber vergleichbaren Ausdrücken („Doppelung“, „Selbst-Widerspruch“, „Wiederholung“, „Lüge“ etc.) schließen, die eine ähnliche Semantik haben und auf logisch-begriffliche Grundmuster zurückgeführt werden können. Die zwei bzw. drei unterschiedlichen Modelle von Schizophrenie (AD, B bzw. A, B, D) – implizieren zwar ebenfalls diese Grundmuster, die entweder als logisch-kognitive Universalien oder als anthropologische bzw. intertextuelle Konstanten gesehen werden können, doch sind diese Grundmuster weder notwendig mit dem Signifikanten „Schizophrenie“ verbunden, noch kann in ihnen immer eine soziale Komponente festgestellt werden. Für die hier diskutierten Texte

hingegen ist kennzeichnend, dass in ihnen explizit der Ausdruck „Schizophrenie“ vorkommt (wobei die grundlegenden semantischen bzw. kognitiven Modelle – Widerspruch bzw. Abnormalität/Abweichung – zu erkennen sind) und Schizophrenie mit gesellschaftlichen Gefügen in Beziehung gebracht wird.⁷³

Ähnliches wie für die Abgrenzung vom Doppelgänger-Motiv kann auch für die Abgrenzung vom Motivkomplex „Wahnsinn“ gelten, zu dessen Paradigma die Schizophrenie nach einem allgemeinen begrifflichen Schema zu zählen ist. Im Unterschied zu „Wahnsinn“ hat „Schizophrenie“ eine stärker bestimmte Semantik, zu deren Kern die Bedeutungen „Widerspruch“ und „Gespaltenheit“ zählen. Als Element des Paradigmas „Wahnsinn“ umfasst Schizophrenie – vgl. Modell B – auch dessen Bedeutung „Abnormalität/Abweichung“, womit „Schizophrenie“ im Vergleich zu „Wahnsinn“ der analytischere Begriff ist, der sich gerade deswegen besser für die Übertragung auf gesellschaftliche Phänomene eignet. In der Analyse von *Master i Margarita* wurde gezeigt, dass das dort frequente Wahnsinns-Motiv eigentlich auf das Schizophrenie-Motiv zurückzuführen ist, da die Schizophrenie nach dem Modell AD das „Wesen“ des Wahnsinns in Bulgakovs Roman ist. Somit ließe sich verallgemeinert behaupten, dass eine umfassende Untersuchung zum Thema „Sozialismus und Wahnsinn“, die eine weit größere Zahl an Texten zu untersuchen hätte, dabei entweder ein Grundmuster herausarbeiten würde, das der Schizophrenie entspricht, oder eine Mannigfaltigkeit von Wahnsinn entdeckte, die nicht mehr auf die beiden Grundmodelle AD und B von Schizophrenie reduziert werden kann.

11. Der Autor als Evangelist/Erlöser: Hrabals „Schizofrenické evangelium“

In der Binnenerzählung von *Master i Margarita* ist die Figur von Iešuja aus einer säkularen Perspektive gestaltet, Iešuja ist ein wandernder Philosoph mit ungewöhnlichen Ansichten und einer fanatischen Anhängerschaft, den die Hohepriester beseitigen wollen. Erlösende Kraft hat Iešuja nur im Wunschtraum von Pilatus, während in der Rahmenerzählung die Christusfigur schon als *pantokrator*/Weltenbeherrscher gezeigt wird (der Pantokrator-Nimbus wurde Christus erst von den Kirchenvätern zugeschrieben). In der Rahmenerzählung ist überdies eine Parallelisierung von Autorrolle und *pantokrator* zu erkennen, insofern nämlich dem Meister vom Beherrscher der Welt gesagt wird, welches Ende dessen Romanfigur Pilatus nehmen soll: So wie Christus über das Universum herrscht und dem Teufel gebietet, kann ein Autor über die von ihm geschaffene Welt bestimmen. Bulgakov, nicht Christus, hat das letzte Wort im Roman, wenn er Bezdomnyj ob Pilatus' Feigheit nicht zur Ruhe kommen lässt.

⁷³ Die Bezugnahme auf *Doktor Živago* bzw. auf Solženicyns Konzeption erfolgt hier nur deswegen, um zu zeigen, dass die Beschreibung gesellschaftlicher Mechanismen analog zum Modell AD erfolgen kann, aber ohne die psychiatrischen Konnotationen des Signifikanten „Schizophrenie“ auskommt.

Neben der Analogisierung von Autor und *pantokrator* gibt es in *Master i Margarita* auch noch die weniger erhabene Allegorie der Autorfigur in Levij Matvej, dem treuesten Anhänger Iešujas. Levij Matvej zeichnet dessen Handlungen und Sentenzen auf, Iešuja selbst erklärt diese Schriften für nicht authentisch und verfälschend (vgl. Bulgakov 1998, 171)

Die Erzählerfigur in Bohumil Hrabals „Schizofrenické evangelium“ nimmt im Vergleich zu *Master i Margarita* die Position eines Evangelischschreibers und nicht die eines auktorialen Beherrschers von (fiktionalen) Welten ein. Die Erzählung Hrabals aus dem Jahre 1951 ist vor 1989 nur im Samizdat (*Pražká imaginace*, Nr. 19, 1987) erschienen; wie Bulgakovs Roman verbindet sie politische Kritik mit dem intertextuellen Rückgriff auf die Leidensgeschichte Jesu Christi.

In „Schizofrenické evangelium“ überlagern sich gleichfalls Stimmen, denn in der Einleitung spricht der Rahmenerzähler von einem Juden, der ihm erzählt habe, dass in irgendeiner Gemeinde Jesus Christus geboren wurde, um erneut die Welt zu retten: „A každou větou se na mne díval [žid] skrz tlusté brýle, aby viděl v mých očích, zde se opravdu mohl narodit. Nuže ...“ (Hrabal 1992, 20). Dann erst beginnt das eigentliche Evangelium, eine im vulgären Umgangston gehaltene Erzählung von einem tschechischen Buben, der in Praha-Libeň unter den Bedingungen des real existierenden Sozialismus aufwächst. Diese *imitatio christi* scheint ihren Grund in den psychotischen Symptomen dieses Ježíšek [=Christkind] zu haben (z.B. hört dieser Stimmen, fühlt sich mit der ganzen Welt verbunden und möchte die Menschheit vor dem Untergang retten), in Entsprechung zur Erzählhaltung der Evangelien werden die phantastisch-surrealen Bilder als faktische Ereignisse dargestellt. Da die Fokussierung auf das psychotische Bewusstsein nicht relativiert wird, kann man von einer doppelten Schizophrenie sprechen, sowohl Ježíšek als auch der Erzähler erscheinen als psychotisch. Beide nehmen Bezug auf das Neue Testament, Ježíšek in seinem Handeln, der Erzähler mit phraseologischen und motivischen Wiederaufnahmen evangelischer Topoi:

[...] Ježíšek myslel na svedení z cesty pravé, a proto řekl: Varujte se kvasu farizejského. Přátelé mu odpověděli: Že jse nevzali chleba? Ale jo, a když nebude, tak si cestou koupíme. A Ježíšek zesmutněl, protože nebyli básníci a nevěděli, co je to metafora. Ale jelikož věřil, že nikdy není pozdě, zarecitoval: Vstípil hospodář vinici a najal lidi... ale ani nedořekl první verš, už i turisé utíkali, poněvďž vinice jsou znárodněné a Ježíšek je agent provokatér. I kamarádi se znepokojili: Mistře, mihněte se, mihněte se, ať neskončíme v lapačku. (Hrabal 1992, 25)

In Hrabals Erzählung von Ježíšek können überdies deutlich die beiden Modelle von Schizophrenie ausgemacht werden, die bereits in *Master i Margarita* festgestellt wurden: Zum einen wird der repressive Charakter der zu politischen Zwe-

cken instrumentalisierten Psychiatrie dargestellt: In der psychiatrischen Klinik, die Ježíšek aufsucht, weil er Stimmen hört, die ihm auftragen, die Welt zu retten, rät ihm die Ärztin, diesen besser nicht zu folgen, sondern zu heiraten oder Gänse zu züchten, andernfalls werde er in die Psychiatrie eingeliefert oder die Staatssicherheit werde ihn holen (vgl. Hrabal 1992, 24). Eine Insassin erzählt, dass sie in die Psychiatrie gekommen sei, weil sie in der Partei die Wahrheit gesagt habe.⁷⁴ Zum anderen äußert sich die Schizophrenie von Ježíšek im Hören von unterschiedlichen Stimmen, Ježíšek weiß dabei nicht, welcher er folgen soll. Dieser im Gespräch mit der Psychiaterin angedeutete Konflikt zwischen der Stimme des Herzens und der Stimme des Verstandes (vgl. ebd., 25) gewinnt an Brisanz im Gespräch mit den Schriftgelehrten und Pharisäern, die ihn auf seine politische Loyalität zu Gewerkschaft und Partei befragen. Als Ježíšek so antwortet, wie es die Parteidisziplin vorschreibt, wird er schließlich danach gefragt, wer Christus gewesen sei:

Tu Ježíšek, aby se ujustil, jaký je úpadek, odpověděl: Kristus byl ten, který kdyby dneska žil, jistě by vstoupil do strany nám blízké. Ale to se již rada i lid neudrželi a povstali a tleskali a tleska si i Ježíšek, protože jeho ústy promluvilo Učení všech Učení a Umění všech Umění, krom Ježíškova srdce. (Hrabal 1992, 30)

Anders als Bulgakovs Iešuja gibt Hrabals Ježíšek angesichts der Macht der Anderen die Stimme seines Herzens auf, in der Folge trägt er sich daher mit Selbstmordabsichten. Anderntags verflucht er alle Machthabenden („Papeži, generální sekretáři ...), die ihre Messer über Pseudo-Wahnsinnigen, Neugeborenen und Verbrechern wetzen, denen Verbrechen angedichtet wurden (ebd. 31). Ježíšek weiß, dass ihn seine Jünger verlassen werden, weil er ihnen nach diesem Anfall sagen muss, dass ihnen nichts anderes mehr als der Tod durch Erschießen zustoßen kann.

Im Vergleich zu *Master i Margarita* ist die Schizophrenie bei Hrabal etwas anders akzentuiert: Bulgakov zeichnet ein Spektrum unterschiedlicher Verhaltensweisen angesichts der Verlockungen und Drohungen der Macht: von den aus opportunistischen bzw. egoistischen Gründen lügenden „Normalbürgern“ über den mächtigen, aber feigen Pilatus bis hin zum unbeugsamen und aufrichtigen Iešuja, der seine Standhaftigkeit mit dem Tod bezahlt. Hrabal hingegen exemplifiziert die diversen sozialen Aspekte von Schizophrenie an Ježíšek selbst: dieser ist schizophran nicht allein deshalb, weil er nach dem *double-bind*-Schema Stimmen hört, die ihm gegensätzliche Verhaltensweisen einflüstern, sondern weil er hochsensibel auf seine schlechte Umwelt reagiert und nach dem christlichen Muster das ganze Leid der Welt tragen möchte. Schon hegelianisch

⁷⁴ „...I já jsem řekla ve straně pravdu a nebyť blázince, tak by mě zavřeli. Ho, ho, ho, ho, pravda vítězí.“ [...] Ale pacienti kývali, že nevitězí.“ (Hrabal 1992, 29)

mutet dabei die Wendung vom göttlichen Absoluten zum menschlichen Univer-
sum an: „To Ježíšek volal a padnuv obličejem do hlíny dostal záchvat, v jehož
osvětlení viděl, že svět tak, jak je, je odsouzen ke zkáze, protože *Bůh bylo to, co
dělal on a co dělali jiní.*“ (Hrabal 1992, 31, kursiv von mir, PD)

Wenn Bulgakov an der Christusfigur Iešuja das dissidentische Ideal kompromis-
slosen menschlichen Verhaltens darstellt, dem in der Welt des Romans nur
um den Preis der Psychiatrisierung (wie das Beispiel des Meisters zeigt) ent-
sprochen werden kann, so realisiert Hrabal die Menschwerdung Gottes an einer
Figur, die man als polymorph schizophrene bezeichnen könnte: Ježíšek ist schi-
zophren-willfährig nach dem Modell AD, er erscheint aber auch abnormal nach
dem Schizophreniemodell B₁. Das psychiatrische Modell B ist in seiner posi-
tiven Wendung wie gesagt aber auch das Modell künstlerischer Freiheit und kre-
ativen Normenbruchs: Hrabals schizophrener Ježíšek kann demzufolge auch als
Dichter in bester surrealistischer Einheit von Kreation und produktionsästhe-
tischer Reflexion erscheinen: „Když přistáli a nadešel večer, vyšel si Ježíšek na
kopec, *napsat si automatický text a udělat rozbor.* Jak tak klečel, udělala se mu
svatozář a málem by zapálil les.“ (Hrabal 1992, 26, kursiv von mir, PD).
„Schizofrenické evangelium“ ist insofern ein programmatischer Titel, er indi-
ziert die befreienden Aspekte von Schizophrenie (B₃).

Dass sich Hrabal in Ježíšek einen fiktiven Doppelgänger schafft, in dem er
sich spiegelt, ist nicht allein an den Elementen aus Hrabals Biographie zu erken-
nen, die in den Text eingeflossen sind, sondern wird auch durch Homophonie
mit seinem Familiennamen⁷⁵ angedeutet: Nachdem Ježíšek mit seiner Erklärung
zu Christus' Affinität zur Partei die „Stimme seines Herzens“ verleugnet hatte
und in Depression verfallen war, heißt es von ihm:

Byl sám, A nikomu nemohl pomoci, ač by tak rád. Jako by jen a jen
jedinec si *hrabal* cestu k sobě a tím i k Někomu a Něčemu a Ničemu.
(Hrabal 1992, 30f kursiv von mir, PD)

Die Erzählung endet mit einem Traum von Ježíšek, den er als Rache an sich, der
Menschheit und seinen Freunden begreift: Er und seine zwölf Freunde trinken
im Prager Schlachthof jeweils zwei Liter frisches Rinderblut, sie steigen dann in
die vollbesetzte Straßenbahn und erbrechen das Blut auf die Fahrgäste: Ježíšek
verkündet, dass dies sein Vermächtnis und sein Segen sei. Selbst die Arbeiter,
die am nächsten Tag die Straßenbahn nur dadurch vom Blut säubern können,
dass sie die Moldau durch die Garnitur umleiten, müssen ihr armseliges Kanti-

⁷⁵ Auch der Vorname Bohumil erscheint resemantisiert, allerdings weniger deutlich über den
intertextuellen Bezug auf die biblische Formel von Gottes „Gefallen an etwas/jemandem fin-
den“ (tschech. z.B.: Ano, Otče: tak se ti zalíbilo – Mt 11,26): Ježíšek erklärt nämlich auf die
Frage der Psychiaterin, was ihm die vermeintliche Stimme Gottes auftrage: „Abych spasil
tenhle svět a že se mu ve mně zalíbilo“. (Hrabal 1992, 24)

nenmittagsessen erbrechen und rufen: „Na to aby byl Salvador Dalí.“ (Hrabal 1992, 32)

Bei Hrabal ist die Schizophrenie seiner Hauptfigur zum einen Ausdruck des Widerspruchs, dem diese sich ausgesetzt sieht (die Hauptfigur ähnelt hierin den Untergebenen des Königs in Andersens Märchen), zum anderen aber gibt der schizophrene Zustand ein Bild von der Totalität des (fiktionalen) Universums.⁷⁶ Die Bürger aus „Des Kaisers neue Kleider“ bzw. die zumindest zeitweilig von schizophrenen Zuständen erfassten Bewohner von Bulgakovs Moskau indizieren mit ihrem Symptom die Machtstrukturen der Gesellschaft, in der sie leben. Schizophrenie wird aber nicht als *motivirovka* (im Sinn des Formalismus) für eine neue Weltsicht verwendet,⁷⁷ wie dies in „Schizofrenické evangelium“ der Fall ist, das – der „schockierende“ Traum am Ende und die Nennung Dalís unterstreichen dies – damit dem (in der Romantik entstandenen) modernistischen Paradigma des Surrealismus von der künstlerischen Produktivität des Wahnsinns entspricht (Matthews 1982).

Hrabals „Schizofrenické evangelium“ vereint nicht allein die beiden Hauptmodelle von Schizophrenie, sondern lässt Schizophrenie als künstlerische Methode erkennen. Ungefähr zeitgleich mit der Entstehungszeit von Hrabals Erzählung beschäftigt sich der zur zweiten tschechischen Surrealistengeneration gehörende Dichter und Psychoanalytiker Zbyněk Havlíček mit den Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Schizophrenie und Poesie. In Havlíčeks Werk fällt dabei die praktische Trennung von literarischer und psychiatrischer Tätigkeit auf⁷⁸ (Havlíček lässt auf eine intensive dichterische Periode im Zeichen surrealistischer Dichtung eine dreijährige Schaffenspause folgen, in der er sich der Psychoanalyse widmet und als Psychiater in einer Klinik zu arbeiten beginnt, ein Nebeneinander beider Aktivitäten erfolgt erst danach, diese Trennung bleibt aber in der Auseinandersetzung mit der Schizophrenie erhalten: Als Psychiater interessiert sich Havlíček für die Eigentümlichkeiten psychotischen Sprechens, er erkennt aber bei allen Ähnlichkeiten zur surrealistischen Dichtung den prinzipiellen Unterschied darin, dass Psychotiker nicht mehr aus ihrem Zustand

⁷⁶ Das Attribut „fiktional“ wurde deswegen eingeklammert, weil Hrabals Text in vielleicht noch stärkerem Maß als *Master i Margarita* den Anspruch erhebt, die extratextuellen Zustände literarisch zu reflektieren und gleichsam eine Schizoanalyse der Gesellschaft zu liefern – man verbinde das „Schizofrenické evangelium“ nur mit seiner programmatischen Erklärung: „I nadále jsem považoval za hnací sílu mého psaní, že jsem očitým svědkem a že já musím zapsat a napsat to všechno, co mne dojíhá a současně pobuřuje, že já musím výdat na psacím stroji svědectví ne o každé události, ale o jistých zulinách reality, jako bych si vstříkl na bolavý zub studenou vodu.“ (Bohumil Hrabal: „Proč píšu?“ zitiert nach Mazal 2004, 110)

⁷⁷ Die Fokussierungen auf die an Schizophrenie erkannten Personen (Nikanor Ivanovič Bosoj, Ivan Bezdomnyj) sind nur episodisch, in deren Bewusstsein ist nicht die gesamte erzählte Welt beschrieben. Vom auktorialen Erzähler von *Master i Margarita* hingegen kann nicht wirklich plausibel behauptet werden, sein Schreiben zeuge von Schizophrenie (seine erzähllogischen Ungereimtheiten à la Gogol³, die Metalepse sowie die Verbindung von Phantastik mit Gesellschaftsdarstellung von Wären dafür keine hinreichenden Symptome).

⁷⁸ Vgl. hierzu die Überlegungen von Dvorský (2003, 540-552).

heraus können.⁷⁹ In seinen Gedichten hingegen firmiert Wahnsinn (neben Sexualität, „Anarchie“) generell als poetologische Möglichkeit, die Grenzen des „gesunden Menschenverstandes“ zu verlassen, um zu unbekanntem psychischen Sphären vorzustoßen.⁸⁰

Mit seiner Konzeption von psychischen Extremzuständen bleibt Havlíček innerhalb der Modi des Schizophrenie-Modells B: er untersucht einerseits die Aberratio der Psychotiker, andererseits instrumentalisiert er den Wahnsinn für dichterische Innovation bzw. begreift er später künstlerische Produktion als Schutzmechanismus vor zerstörerischen Kräften (vgl. Dvorský 2003, 551f). Ausgeklammert bleibt dabei weitgehend die Schizophrenie nach dem Modell AD, oder vorsichtiger formuliert: die gesellschaftlichen Widersprüche werden nicht mit der Schizophrenie-Metapher bezeichnet.⁸¹

12. Der dritte Weg: Schizophrenie im Moskauer Konzeptualismus

Während das Verhalten der Dissidenten als bewusste Konfrontation bzw. Provokation der Machthaber angesehen werden kann, da deren Einflussbereich um den Kreis der Dissidenten dezimiert ist, tendieren die inoffiziellen Künstler im Moskau der Ära Brežnev zur Distanzierung von der Einflussosphäre der Macht. Aufgrund dieser unterschiedlichen Position sind gleichfalls die sozialen Interaktionen verschieden: Die Dissidentenbewegung ist von den Machthabern als Rivale um die Macht begriffen und entsprechend behandelt worden: Dissidenten treffen daher in den verschiedenen Institutionen (Polizei, Psychiatrie, Arbeitsplatz) auf die despotische Macht, während die inoffizielle Kunst ein Nischendasein sucht, das ihr in einem gewissen Rahmen auch gewährt wurde (vgl. Kretschmar 1993, 236-241). In seinen in den 1980er Jahren entstandenen Erinnerungen an die Kunst der 1960er und 1970er Jahre geht Il'ja Kabakov von der binären Gegenüberstellung von offiziellen und inoffiziellen Sphären, von öffentlichem und privatem Verhalten aus (vgl. Kabakov 1999, 19f. u. 147). Die Hal-

⁷⁹ „Básnický obraz a schizofrenní symptom“ lautet der Titel seines Konferenzbeitrags zu einer Schizophrenie-Tagung der tschechoslowakischen Psychiater 1957 (Havlíček 2003, 273-289).

⁸⁰ Vgl. hierzu die programmatischen Erklärungen: „Posunuji světový rekord poesie na hranici šilenství [...]“ (Havlíček 2003, 257) bzw. „Jsem já odpověden za to, že nějaký čin, který by byl absurdní ve světě logickém, je zcela logický ve světě šileném? / Realnost je zločin. / Zločin jako schopnost vidět hobeji než vy! / Jsem to, co nejsem. / A pohrdat vším, čím jsem právě byl! / Bolest a vraždu jako metody poznání! / Fantazii jako metodu poznání! / Incest jako metodu poznání! / Otcovraždu jako metodu poznání!“ (ebd., 189) – In dieser Tradition, die Schizophrenie als *motivacija* für eine verschobene Weltansicht verwendet, stehen öfters die Gedichtbände jüngerer Autoren, beispielsweise das Debüt von Martin Langer, *Palác schizofreniků* (1990) oder T. G. Masakrs *Schizofrenikovy zápiski* (2000).

⁸¹ Diese Zurückhaltung mag ihren Grund darin haben, dass Havlíček trotz verschiedener Schwierigkeiten aktives Parteimitglied der KSČ war; als professioneller Psychiater hätte er wohl auch damit Schwierigkeiten gehabt, den von ihm terminologisch verwendeten Ausdruck „Schizophrenie“ auf einen ganz anderen Sachverhalt (der vom Schizophreniemodell AD erfasst ist) zu übertragen.

tung der inoffiziellen Künstler zu den offiziellen Künstlern (z.B. im Sojuz Chudožnikov) beschreibt Kabakov dabei analog zu Havel's Gegenüberstellung von „Leben in der Wahrheit“ und „Leben in der Lüge“ (Schizophrenie-Modell AD):

Проявление неофициального искусства – это реакция на эту разведенность, предположение, что в своей художественной практике человек может и должен делать то, за что он лично несет ответственность. Персонализм и есть попытка утверждать, *я и внешне делаю то, за что внутренне отвечаю*. [...] Для неофициального художника становится невозможной такая обычная «Мосховская» [=Московский союз художников] разведенность: народу мое искусство нужно, а мне лично ну нужно. Они делают то, что нужно лично им самим, и – они думают, – другим тоже. (Kabakov 1999, 147)

Die für die Frühzeit der inoffiziellen Kunst charakteristische dissidente Position gegenüber der offiziellen Kunst entwickelt sich allerdings, was Kabakov in seinen Erinnerungen ausklammert, in Richtung eines „schizophrenen“ Kompromisses nach dem Modell AD. So konstatiert Groys (1991, 62) in der spät- und postsowjetischen Periode „Gespaltenheit“ zwischen Persönlichem und Öffentlichem in der Szene der inoffiziellen Kunst. Gemäß der sozialen Topographie, die Kabakov in seinen Erinnerungen zeichnet, sind die inoffiziellen Künstler bildlich noch in dunklen unscheinbaren Winkeln angesiedelt, für welche paradigmatisch die Lianozovo-Gruppe um Evgenij Kropivnickij steht, mit der Ende der 1950er Jahre die inoffizielle Kunst begann. Deren marginale Position erklärt Kabakov mit dem Verweis darauf, dass die exponierte Position seit den zwanziger Jahren mit Gefahr verbunden war.

И вот эта самая проблема «угла» существенна и важна, поскольку является проблемой не столько «жилищной», сколько психологической. Это человек, который никогда в жизни не выйдет на середину, где носится железная завывающая щетка, которая все чистит, полирует и всасывает. (Kabakov 1999, 152)

Mit dieser marginalen Position und der Scheu vor der verachteten Öffentlichkeit war rückblickend für Kabakov schizoides bzw. schizophrenes Betragen der Künstler verbunden. Dieses bestand schlechthin darin, dass sich die Künstler von der sozialen Umwelt gänzlich abkapselten, diese kaum zur Kenntnis nahmen bzw. verachteten. Stattdessen wurde bekanntlich der private Raum – die Treffen mit Freunden und Künstlern – etc. kultiviert, in diesem jedoch entwickelte sich mitunter ein autistisches Verhältnis zur eigenen künstlerischen Position: „Šizoidnost' – v ponimanii polnoj prizračnosti i destruktivnosti vseh komponentov, kotorye čelovek vstrečaet v obyčnoj žizni i drugich, kotorye on

možet obresti vnutri sebja, kotorymi on možet upravljat“ (ebd., 230). Im kleinen Kreis wurden diese Arbeiten präsentiert (Kabakov betont dabei, dass jeder nur von sich und von seiner Kunst sprach, andere ebenso monologisch dann von ihrer künstlerischen „Entdeckung“); zumal der Kreis aber gar nicht verlassen wurde, erscheint Kabakov ein solches Verhalten im Nachhinein als schizoid, die so produzierten Kunstwerke als kultureller Müll.⁸² Wenn Hansen-Löve (1997, 443) eine solche für den Moskauer Konzeptualismus charakteristische Selbstbeschreibung als mythologisierende Übertragung psychopathologischer Konzepte auf kulturelle Phänomene betrachtet, so geschieht dies im Zusammenhang einer breiten kulturhistorischen Verortung postsowjetischer Poetiken in der russischen Tradition. Demgegenüber verfolgt der vorliegende Beitrag eine andere Fragestellung, nämlich die Untersuchung der auffälligen Affinität zwischen verschiedenen Begriffen von Schizophrenie und der speziellen gesellschaftlichen Organisation im real existierenden Sozialismus. Kabakovs Reflexionen über die inoffizielle sowjetische Kunst stehen hier neben anderen Beschreibungen sozialistischer Gesellschaften, in denen gleichfalls bei Thematisierung des Verhältnisses zu Machtstrukturen auf das Modell der Schizophrenie zurückgegriffen wird – „zwangsläufig“ im doppelten Sinn des Wortes.

Wie sind nun die Ausführungen des einst inoffiziellen Künstlers Kabakovs, welche zwei Zeitebenen – die eigene Vergangenheit und die Gegenwart des Memorierenden – umfassen, mit den hier präsentierten Schizophrenie-Modellen kompatibel? Bezogen nur auf die Situation der inoffiziellen Kunst – denn die Position der offiziellen Künstler wurde ja bereits dem Modell AD subsumiert, welches Groys auch für die späte inoffizielle Kunst ansetzt – handelt es sich hier um zwei Perspektiven auf das Schizophrenie-Modell B₁, denn aus der damaligen Sicht der Vertreter der inoffiziellen Kunst begriffen sich ja diese als kulturelle Dissidenten, die sich nicht dem Diktat des *social'nyj zakaz* beugten. Aus der resümierenden Sicht des Kabakov der 80er Jahre erscheint diese Haltung hingegen pathologisch, was strukturell dem Blick der „Anderen“ auf die Künstler-Außenseiter nahe kommt.⁸³ Kabakovs Reevaluierung wird freilich weder aus der Position der Machthaber, die nonkonformistisches Verhalten desavouieren

⁸² Mit dieser Einschätzung, in der Kabakov wiederholt betont, dass damals keine „normalen“ Bedingungen vorlagen, in denen sich kulturelle Institutionen selbstorganisierend hätten entfalten könnten, nimmt Kabakov die später durch Groys propagierte Apotheose kultureller Institutionen wie Museen und Sammlungen vorweg. – Kabakovs Wertschätzung kultureller Institutionen bzw. seine Diagnose von „pathologischen“ Effekte, die auftreten können, wenn diese fehlen, erscheint weniger abstrakt, wenn man sich vorstellt, wie die Produktionen dieser Künstler wirken, wenn sie in keinem „musealen“ Rahmen, aber auch nicht im Freundeskreis gezeigt werden, sondern wenn beides wegfällt und stattdessen ein durch kein institutionelles Renommee „auratisierter“ Künstler seine Elaborate aus allen möglichen Winkeln seiner Wohnung hervorholt und beim Sprechen über diese nicht zu bremsen ist.

⁸³ Das Schizophrenie-Modell B₁ liegt Claudia Jolles' Beschreibung (Jolles 1993) von Kabakovs Werk zugrunde; sie hebt auf Kabakovs „Stimmenhören“ ab und verbindet dieses – freilich ohne jede Pathologisierung – mit der Kommentarkunst.

wollen, noch aus der Position eines „Banauen“ geäußert, für den die künstlerische Abweichung nichts anderes als abnormal ist. Hingegen entspricht diese Wendung Kabakovs schon der oft thematisierten Metaposition, welche mit der „konzeptualistischen Wende“ eingenommen wird: die Erörterung und Betrachtung von Kunst, deren institutionelle, begriffliche und soziale Implikationen werden darin zu Kunstprodukten (vgl. Tchouboukov-Pianca 1995, 68-70; Hansen-Löve 1997, 429 u. 472.). Damit werden auch neuen Facetten des Ausdrucks „Schizophrenie“ sichtbar, die sich erst in der Kultur der zerfallenden Sowjetunion abzuzeichnen begonnen haben.

Im Privatraum, in dessen Sphäre sich die inoffizielle Kunst seit den späten fünfziger Jahren entwickelte, ohne eine nennenswerte Anbindung an öffentliche Institutionen zu haben, bildete sich allmählich der Übergang von der Kunstproduktion zur Diskursproduktion heraus: Nicht mehr künstlerische Objekte im traditionellen Sinne selbst waren Ergebnis künstlerischer Arbeit, vielmehr bestand die künstlerische Arbeit zu einem wesentlichen Teil auch im diskursiven Kommentar zur Kunst selbst bzw. in der Provokation zu diesem Kommentar. Die Gruppe *Kollektivnye Dejstvija* ließ ihren Aktionen auf freiem Feld, auf dem minimale Handlungen einem kleinen Kreis von Eingeweihten vorgeführt wurden, Kommentare der Aktionsteilnehmer bzw. der involvierten Betrachter folgen, die schließlich Teil des voluminösen Kunst- bzw. Buchobjekts *Poezdki za gorod. Kollektivnye dejstvija* wurden. Auf ähnliche Weise veranstaltete Kabakov Ausstellungen (z.B. *Vystavka odnoj kartinki, Avtomat i cypljata*, 1979) in zwei Durchgängen: im ersten wurde ein wenig spektakuläres Objekt in einem leeren Ausstellungsraum präsentiert, die kommentierenden Äußerungen der Zuschauer – seien es nun kunstbezogene oder ganz banale Alltagsäußerungen – wurden dabei auf Tonband aufgezeichnet. Im zweiten Durchgang der Ausstellung wurde dann noch einmal das Objekt, nun aber mitsamt der im ersten Durchgang erhaltenen Kommentare präsentiert (Kabakov fertigte aber auch immer wieder fiktive Kommentare an, die Teil des Werks waren). In der Endphase des Moskauer Konzeptualismus fand die Entwicklung vom Text zum Kontext, vom Text zum Kommentar ihren nicht mehr überbietbaren Abschluss in den Arbeiten der Gruppe *Medicinskaja Germenevtika*, in denen Kommentieren, Bewerten, die Herstellung von Beziehungen und Vergleichen zwischen unterschiedlichen Texten der Kultur(en) mittels verschiedener Prinzipien (Alogik, Assoziation, Zufallsprinzip) zur eigentlichen künstlerischen Handlung gemacht wurde (Groys 1995, 229-231). Diese Vorwegnahme der Rezipientenperspektive und die dabei erreichte Konkurrenz zu anderen kommentierenden Diskursen (Literaturwissenschaft, Theologie, Kulturwissenschaft) etc. erscheint so als Autoimmunisierung des auktorialen Diskurses gegenüber „fremden“ Kommentaren, die mittels gleichsam endloser Kommentare abgewiesen werden (Hansen-Löve 1997, 488-497).

In ihrer Darstellung der künstlerischen Entwicklung des Moskauer Konzeptualismus weist Sylvia Sasse auf dessen Affinität zur Schizoanalyse von Deleuze/Guattari hin (Sasse 2003, 295-320, vgl. dazu schon Ryklin 1992, 126). In ihrer Radikalisierung der diskursiven Orientierung des Moskauer Konzeptualismus sind die Texte der *Medicinskaja Germenevika* einerseits aufschlussreiche und elegante Kommentare zu anderen (nicht allein sprachlichen) Texten, gleichzeitig aber werden sie andererseits aufgrund ihrer gruppensprachlichen Idiomatik für nichteingeweihte Leser wieder hermetisch-erratisch, womit die Aufmerksamkeit auf die Diskurse selbst aufrecht erhalten bleibt.

Liest man medhermeneutische Texte, hat man es also einerseits mit einem rhizomatischen Netz von Bedeutungs- und Textebenen zu tun, mit einem offenen Sinngefüge, auf der anderen Seite verschließt der Privatkurs des Konzeptualismus das Verstehen. Deutlich wird, dass die private Beziehungstechnik, das eigene Bedeutungsnetz im ‚unendlichen‘ Sinngefüge einen neuen Privatismus, eine Hermetik schafft, die strukturell an die Ausgrenzungsbewegung des Totalitarismus anschließt. (Sasse 2003, 299f)

Ähnlich wie in der Literatur von Vladimir Sorokin werden fertige Diskurse verschiedenster Provenienz vorgeführt,⁸⁴ um als Diskurse bzw. Ideologie wahrnehmbar zu werden. Dies geschieht bei *Medicinskaja Germenevika* durch eine „delirierende, psychedelische, halluzinative, schizophrenisierte Schreibweise [...] assoziativ im Herstellen von Verbindungen, dissoziativ im Herstellen von Sinn“ (Sasse 2003, 306 u. 308), die intellektuelle Virtuosität mit unerwarteten Kombinationen und schwer verständlichen gruppensprachlichen Termini der Konzeptualisten kombiniert. Die als *bred* erscheinende Proliferation der Diskur-

⁸⁴ Skoropanova (2001, 260-282 u. 2002, 210-220) charakterisiert Sorokins Poetik der achtziger und neunziger Jahre als schizoanalytisch, weil die Texte meist verschiedene Diskurse der russischen Kultur mit ihrer akulturell anmutenden Kehrseite kontrastieren. Etwas vorschnell erklärt Skoropanova dann diese Kehrseite zum „kollektiven Unbewussten“, in welchem sie zuerst jungianische positive und negative Archetypen identifiziert, um im nächsten Schritt Sorokin praktisch eine therapeutische Intention zuzuschreiben: «Писатель предупреждает о необходимости прекращения идеологической «гражданской войны» [...]» (Skoropanova 2002, 215). Die moralisierende Wendung (die „unpersönlichen“ Texte Sorokins sind ja für verschiedene pragmatische Zugänge offen, überdies scheint spätestens mit *Lëd* tatsächlich eine pathetische Lesart möglich zu sein) und das jungianische Fundament dieser Interpretation (Deleuze/Guattari haben bei ihrer Freud-Kritik Affinität zum kollektiven Unbewussten Jungs geäußert) verwundern weniger als die Verbindung Sorokins mit der Schizoanalyse. Der Einwand ist nämlich, dass Sorokin diese nicht als privilegiertes poetologisches Instrument einsetzt, um die russisch-sowjetische Kultur zu erfassen, sondern die Schizoanalyse als einen Diskurs unter anderen betrachtet. Am Schluss seiner quasi-autobiographischen Kindheitserinnerung „Zabintovannyj styr“ erklärt Sorokin die Aufzählung von ein paar Gegenständen seiner damaligen Umwelt zu einer schizoanalytischen Verkettung („schizoanalytičeskaja cep“, Sorokin 1992, 568). Diese zitierende Bezugnahme auf die Schizoanalyse gibt Anlass, Sorokin mit Rudnev (2001, 97) als „postpsychotisch“ zu bezeichnen, denn während es Deleuze/Guattari dezidiert um das Funktionieren von *Körpern* bzw. Organmaschinen geht, wird dieses bei Sorokin *im Text* aufgehoben.

se steht jedoch nicht unter dem von den Autoren von *Capitalisme et schizophrénie* forcierten Zeichen der Befreiung: die auf dem (Autor-) bzw. (Leser-) Bewusstsein lastenden fremden Diskurse werden bloß nicht so stark turpistisch mit Gewalt konnotiert wie in den Texten Sorokins, da die delirierenden Textmontagen auffallend „steril“ und unpersönlich bleiben; dennoch provoziert die Endlosigkeit und „Regellosigkeit“ ihrer Kombination bei nicht in die Gruppensprache eingeweihten Rezipienten eine Distanzierung.

Eine auf der Vorführung von Diskursen aufgerichtete Poetik kann nicht einfach gemäß dem vorgelegten Schema dem Schizophrenie-Typ B zugeordnet werden (wobei die „Abweichungsästhetik“ positiv bewertet wird). Immerhin implizieren diese Texte ja eine Autorposition, welche die burlesk anmutende Parade aller Diskurse transzendiert. Aber auch kein Kompromiss nach dem Schizophrenie-Modell AD ist für diese Poetik kennzeichnend, denn diese souverän delirierende⁸⁵ Autorposition scheint von keinerlei Diskursinstanzen abhängig zu sein, sondern gebraucht diese spielerisch instrumental, um zum einen die kulturelle Umgebung zu analysieren, zum anderen dabei aber auf die „Faktur“ dieser instrumental gebrauchten Diskurse hinzuweisen. In dieser Orientierung auf die kulturelle Umgebung und die Diskurse, denen sich die Umgebung verdankt bzw. welche für die Betrachtung dieser Umgebung eingesetzt werden (z.B. werden im Roman *Mifogennaja ljubov' kast* Diskurse vom „Großen Vaterländischen Krieg“ u.a. mit Kinderliteratur kombiniert), öffnet sich die Kunstproduktion für ihren kulturellen Kontext, der maximal erweitert wird bzw. gar kein Ende mehr zu haben scheint.⁸⁶ Auch hierin ähnelt die Orientierung von *Medicinskaja germenjevtika* dem „anti-ödipalen“ Projekt von Deleuze/Guattari, welches psychische Formationen an gesellschaftliche Prozesse bindet und dabei die von der klassischen Psychoanalyse forcierten familiären Bindungen des Subjekts im weiteren sozialen Umfeld ansetzt, das letztlich als offene Konfiguration konzipiert ist. In theoretischer Reevaluierung der Schizophrenie-Konzeption der Moderne (etwa derjenigen der Surrealisten) sehen Deleuze/Guattari die vielfältigen Beziehungen der Wunschmaschinen in der Schizophrenie paradigmatisch realisiert. Schizophrenie wird in dieser Konzeption gleichsam teleologisches Modell, zu welchem sich die Menschen bewegen könnten, wenn sie sich aus territorialisierenden gesellschaftlichen Zwängen befreien.

⁸⁵ Die Attribute „souverän delirierend“ sind in diesem Fall keine *contradictio in adiecto*, sondern ein Versuch, die Poetik von *Inspekcija Medicinskaja Germenjevtika* knapp zu beschreiben.

⁸⁶ In einem Begleittext zur New Yorker Ausstellung *The Green Show* (1990) weist Michail Ryklin, der übrigens mit einer auszugsweisen Übersetzung von *L'Anti-Edipe* 1987 für den ersten Import schizoanalytischen Denkens nach Russland sorgte (vgl. Monastyrskij 1999, 95), darauf hin, dass die künstlerische Bezugnahme auf Diskurse, wie sie von den Gruppen *Kollektivnye Dejstvija* und *Medicinskaja germenjevtika* vorgenommen wird, einen noch weiteren Skopus bedeutet als die Bezugnahme auf die Umgebung (vgl. Ryklin 1992, 125).

Russlands chaotischer Übergang zum Kapitalismus in den neunziger Jahren hat zu einem achronen Nebeneinander von Texten unterschiedlicher Provenienz geführt, das von Epstein (1995, 296) als „cultural schizophrenia“ bezeichnet wurde. Dass sich in ein und derselben Zeitschrift moralische Unterweisungen orthodoxer Priester und pornographisches Material finden, ist vor dem Hintergrund sowjetischer normativer Kulturpolitik freilich ungewöhnlich. Die kulturelle Situation des postsowjetischen Russlands ist jedoch weniger von der Widersprüchlichkeit heterogener Texte (nach dem Schizophrenie-Typ A) charakterisiert als durch das Moment der Entgrenzung und Auflösung kultureller Distinktionen (Schizophrenie B3), das u.a. in den Arbeiten von *Medicinskaja germenewtika* vorweggenommen wurde, deren esoterische Poetik Viktor Pelevin popularisierte, wie sich beispielsweise an den pointierten kulturtheoretischen Kommentaren der Figuren von *Generation „П“* zeigen ließe.

Betrachtet man den russischen Konzeptualismus genealogisch aus der Etablierung einer eigenen sozialen Sphäre um private Räume, in denen nicht bloß Artefakte produziert wurden, sondern die Produktion darin bestand, Kunst auf verschiedene Kontexte zu beziehen, so erkennt man die Interposition der *Medicinskaja Germenewtika* zwischen der sozialistischen und der kapitalistischen Schizophrenie. Hervorgegangen aus künstlerischer Dissidenz (B₁), affirmiert sie das deterritorialisierende Potential der Schizophrenie (B₃), um diejenigen Diskurse zu analysieren, die auf die Subjekte der posttotalitären Gesellschaften einwirken. Während die klassischen Dissidenten meinten, das Machtkontinuum durch die Forderung nach Selbstidentität und „Leben in der Wahrheit“ einzuschränken bzw. überhaupt aufzulösen, erscheint die Auffassung konzeptualistischer Positionen auf den ersten Blick pessimistischer: zwar gibt es keine Freiheit von Diskursen, wohl aber die Möglichkeit, die Macht von Diskursen zu reflektieren, um somit reflektierte Freiheit zu gewinnen. Die delirierende Bewegung in Diskursen ist weder eindeutig nach dem dissidentischen Schema des Widerstands gegen soziale Normen aufzufassen noch als Kompromiss mit der Macht und deren Diskursen. Das transgressive Modell des Widerstands und der Normverletzung steht zwar genealogisch an ihrem Anfang, die Reflexionsbewegung transzendiert jedoch die Alternative von Konformismus oder Anpassung auf einer Metaposition (vgl. Tchouboukov-Pianca 1995, 132).

13. Schluss

Die hier vorgeführten unterschiedlichen Bedeutungen von „Schizophrenie“ sind schwer unter einen Oberbegriff zusammenzufassen. Insofern sich dieser Beitrag allerdings mit der Verwendung des Ausdrucks in verschiedenen Diskursen des real existierenden Sozialismus befasst, ist die von Bateson e.a. (1956) vorgeschlagene interpersonelle Theorie zur Ätiologie von Schizophrenie von einiger

Relevanz für den Versuch einer Synopse, wenn schon keine Synthese der unterschiedlichen Begriffe möglich ist. Die Schizophrenie gilt demnach als gleichsam logischer Ausweg aus der *double-bind*-Situation, aus der es keine anderen Auswege zu geben scheint. Wie unter Punkt 7 dargestellt, wurde die *double-bind*-Theorie als Erklärung für die Schizophrenie nach dem Modell B präsentiert; dass sie transdisziplinär offenbar erfolgreicher war als innerhalb des psychiatrischen Diskurses, ist wohl in ihrem Rückgriff auf das alltags sprachliche Modell A (des Selbstwiderspruchs) begründet, welches seinerseits an die Machttheorie Luhmanns anschlussfähig ist, wie unter Punkt 4 demonstriert wurde.

Mithin ergibt sich eine Erklärung für die Produktivität des Ausdrucks „Schizophrenie“ in Texten über die (sozialistische) Gesellschaft: Die innere Form des Ausdrucks Schizophrenie kann nämlich sehr gut mit unterschiedlichen Auffassungen von elementaren Aspekten sozialen Verhaltens in Übereinstimmung gebracht werden.⁸⁷

Im alltags sprachlichen Gebrauch markiert der Ausdruck „Schizophrenie“ eine Spaltung, die in der Opposition von Subjekt und dem großen Anderen (qua andere Subjekte als Teil einer symbolischen Ordnung) gründet: Die Spaltung ergibt sich bereits bei der konformistischen Allianz der Subjekte mit der Macht (da es ja keine totale Allianz des Subjekts mit anderen Subjekten geben kann), was Dissidenten Anlass gibt, von der Schizophrenie der Masse zu sprechen. Dieses Modell AD ist demnach der erste schizophrene Lösungsversuch des sozialen *double-bind*. Je größer die Distanz zwischen dem Subjekt und den Anderen, desto weniger „normal“ erscheint das Subjekt, womit die Wahrscheinlichkeit steigt, von den Anderen als „schizophren“ (B_1) bezeichnet zu werden. „Schizophrenie“ kann aber genauso gut autoreferentiell verwendet werden (B_3), um die Flucht vor dem großen Anderen zu markieren und gleichzeitig mit dieser närrischen Position so etwas wie Authentizität zu beanspruchen („Was den korrumpierten Anderen verrückt erscheinen mag, ist die Wahrheit über die Gesellschaft“). In ihrer extremsten Form fällt diese reflektierte Schizophrenie B_3 mit einer „närrischen“ Analyse der Gesellschaft und ihrer Diskurse zusammen. Die Flucht vor dem großen Anderen führt auf einer anderen Ebene zu diesem zurück.

⁸⁷ Andere umgangssprachlich durchaus gängige psychologische Begriffe („Paranoia“, „Hysterie“, „Minderwertigkeitskomplex“, „Ödipuskomplex“, „Verdrängung“ etc.) werden zwar ebenfalls mitunter für die Beschreibung von gesellschaftlichen Vorgängen gebraucht, sie behalten dabei aber weitgehend ihre psychologische Bedeutung. Die generische Bezeichnung „Wahnsinn“, zu dessen Paradigma Schizophrenie wohl gehört, hat wiederum eine zu wenig konturierte „innere Form“ (und obendrein die Konnotation „dramatisch“), als dass sie für die Beschreibung gesellschaftlicher Vorgänge geeignet wäre.

Literatur

- Ababkov, V. 2001. *A brief history of Russian psychiatry. Prosoviet and soviet periods*, Fribourg.
- Amelunxen, C. 1991. *Zur Rechtsgeschichte des Hofnarren*, Berlin/New York.
- Antebi, E. 1977. *Droit d'asiles en Union Soviétique: Document*, Paris.
- Artemova, A. / Rar, L. / Slavinskij, M. 1971. *Kaznimye sumassšestviem*, Frankfurt a.M.
- Autorenkollektiv der KSV-Zelle Psychologie an der FU-Berlin 1976. *Opposition – eine Geisteskrankheit. Psychiatrie in der UdSSR*, Köln.
- Bateson, G. e.a. 1972 „Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie“ [1956], *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a.M., 270-301.
- Bleuler, E. 1911. *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, (=Handbuch der Psychiatrie B – Spezieller Teil, 4. Abteilung, 1. Hälfte), Leipzig, Wien.
- Bloch, S. / Reddaway, P. 1977. *Russia's Political Hospitals. The Abuse of Psychiatry in the Soviet Union*, London.
- Blom, J.D. 2003. *Deconstructing Schizophrenia. An analysis of the epistemic and nonepistemic values that govern the biomedical schizophrenia concept*, Amsterdam [zugl. Diss. Leiden]
- Boukovsky [=Bukovskij], V. 1971. *Une nouvelle maladie mentale en URSS: l'opposition*, Paris.
- Bujanov, M. 1993. *Lenin, Stalin i psichijatrija*, Moskva.
- Bukovsky, V. / Gluzman, S. 1976. *A Manual on Psychiatry For Dissidents*, [1975], London.
- Bulgakov, M.A. 1998. *Sobranie sočinenij v desjati tomach. T. 9. Master i Margarita*, Moskva.
- Butler, J. 1997. *The psychic life of power. Theories in subjection*, Stanford.
- Chodorovič, T.S. 1974. *Istorija bolezni Leonida Pljuščiča* (=Biblioteka samizdata 5), Amsterdam.
- Dallin, A. / Breslauer, G.W. 1970. *Political Terror in Communist Systems*, Stanford.
- Deutschmann, P. 2005. „Texte um die Welt, Welten um den Text. Neuere semiotische Fiktionalitätstheorie analysiert“, J. Bernard, J. Fikfak, P. Grzybek (Hrg.), *Text & Reality*, Ljubljana/Wien/Graz, 29-41.
- Deleuze, G. / Guattari, F. 1977. *Kapitalismus und Schizophrenie I. Der Anti-Ödipus* [*Capitalisme et schizophrénie I. L'Anti-Édipe*, 1972], Frankfurt a.M.
- 2003. „Über den Kapitalismus und den Wunsch“ [1973], *Die einsame Insel. Text und Gespräche 1953-1974*, Frankfurt a.M., 381-397.
- Deleuze, G. 2005. „Schizophrenie und Gesellschaft“ [1975], *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*, Frankfurt a.M., 18-29.
- Dvorský, S. 2003. „Doslov“, Z. Havlíček (Hrg.), *Skutečnost snu*, Praha, 540-557.
- Eisler, R. 1994. *Kant Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlaß* [1930], Hildesheim/Zürich/New York.

- Epstein, M.N. 1995. *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst.
- Evans, D. 2002. *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien.
- Ferrari, L. 1984. „La ‚dinamica schizofrenica‘ nel Maestro e Margherita di M.A. Bulgakov“, E. Bazzarelli u. J. Křesalková (Hrg.), *Atti del convegno „Michail Bulgakov“: Gargnano del Garda, 17-22 Settembre 1984*, Milano, 165-175.
- Foucault, M. 1973. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, [1961], Frankfurt a.M.
- 1994. „Das Subjekt und die Macht. Nachwort von Michel Foucault“, L.H. Martin, / H. Gutman, / P.H. Hutton, *Michel Foucault: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim, 243-261.
- Gannuškin, P.B. 1914. *Postanovka voprosa o schizofreničeskoj konstitucii*, Moskva.
- Gasparov, B.M. 1994. *Literaturnye lejtmotivy. Očerki russkoj literatury XX veka*, Moskva.
- Gimplevich, Z. 1995. „Cases of Schizophrenia in ‘The Master and Margarita’“, *Germano-Slavica*, IX (1-2), 65-78.
- Gluzman, S. 1989. *On Soviet Totalitarian Psychology*, Amsterdam.
- Gor’kij, M. 1924. „Karamora“, *Sobranie sočinenij v tricati tomach*, t. 17, Moskva, 366-403.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien.
- 1991. *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München.
- 1995. *Die Erfindung Russlands*, München/Wien.
- Han, B.-C. 2005. *Was ist Macht?*, Stuttgart.
- Hansen-Löve, A. (Hrg.) 1992, *Psychopoetik*, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband, 31), Wien.
- 1997. „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprachen“, *Mein Russland. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*, München (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband, 44), 423-507.
- Havel, V. 1975. „Dopis Gustávu Husákovì“, in: Havel 1999b, 67-108.
- 1977. „Dovětek autora ke knize Hry 1970-1976“, in: Havel 1999b, 143-158.
- 1979. „Moc bezmocných“, in: Havel 1999b, 224-230.
- 1984. „Largo Desolato“, in: Havel 1999a, 685-759.
- 1985. „Poznámky ke hře Largo Desolato“, in: Havel 1999b, 497-505.
- 1999a. *Spisy 2. Hry*, Praha
- 1999b. *Spisy 4. Eseje a jiné texty z let 1970-1989. Dálkový výsledek*, Praha.
- Havlíček, Z. (Hrg.), 2003. *Skutečnost snu*, Praha.
- Hegel, G.W.F. 1970. *Werke in zwanzig Bänden. Bd 3: Phänomenologie des Geistes*, [1807], Frankfurt a.M.
- Holland, E. W. 1999. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to Schizo-Analysis*, London/New York.
- Hrabal, B. 1992. *Sebrané spisy Bohumil Hrabala. Sv. 3. Jarmilka*, Praha.
- Janoušek, P. 2006. „Řád a ideologie v českém dramatu 20. století“, *Česká kultura a umění ve 20. století. Sborník příspěvků k simpoziu «Ideologie a imaginace»*, 8. a 9. března 2005, (=Studia moravica, IV), Olomouc.

- Jolles, C. 1993. „Stimmen in den Werken von Ilya Kabakov“, E. Louis u. T. Stooss (Hrg.), *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern, 283-290.
- Kabakov, I. 1999. *60-e, 70-e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband, 47), Wien.
- Kořakowska, T. 1977. *Psychiatria sowiecka i dysydenci*. [o.O. – poln. Samizdat].
- Koschorke, A. 2002a. „Narr, Narrenfreiheit“, Frank, T. / Lüdemann, S. / Matala de Mazza, E., *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*, Frankfurt a.M., 244-253.
- 2002b. „Pressefreiheit“, Frank, T. / Lüdemann, S. / Matala de Mazza, E., *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*, Frankfurt a.M., 254-262.
- Kozlov, V.A. 2005. *Kramola. Inakomyслиe v SSSR pri Chruščevе i Brežnevе 1953-1982gg. Rassekrečennye dokumenty Verchovnogo suda i Prokuratury SSSR*, Moskva.
- Kudzus, W. (Hrg.) 1977. „Literatur, Soziopathologie, Double-bind. Überlegungen zu einem Grenzgebiet“, *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, München, 135-163.
- Kratochvil, J. 1990. *Medvědi román*, Brno.
- Kretzschmar, D. 1993. *Die sowjetischen Kulturpolitik 1979-1985. Von der verwalteten zur selbstverwalteten Kultur. Analyse und Dokumentation*, Bochum, (=Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur, 4).
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.
- Laing, R. D. 1969. *Phänomenologie der Erfahrung*, Frankfurt a.M.
- Langer, M. 1990. *Palác schizofreniků*, Praha.
- Lever, M. 1983. *Zepter und Narrenkappe. Geschichte des Hofnarren*, Frankfurt a.M.
- Lüdemann, S. 2002. „Die nackte Wahrheit“, Frank, T. / Lüdemann, S. / Matala de Mazza, E., *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren*, Frankfurt a.M., 95-102.
- Luhmann, N. 2003. *Macht*, [1975], Stuttgart.
- Masakr, T.G. [= Daniel Sekáč & Vicki Shock] 2000. „Schizofrenikovy zápiski“, *Tvar*, 11, (=Edice Tvary, 5).
- Matthews, J. H. 1982. *Surrealism, Insanity, and poetry*, Syracuse/New York.
- Mathauser, Z. 1993. „Schizofrenní jazykové hry diktatur“, *Tvar*, 29-30, 6f.
- Mazal, T. 2004. *Spisovatel Bohumil Hrabal*, Praha.
- Medvedev, Ž. / Medvedev, R. 1971. *Kto šumasšedšij?*, London/Basingstoke.
- Monastyrskij, A. (Hrg.) 1999. *Slovar' terminov russkoj konceptual'noj školy*, Moskva.
- Pasternak, B. 1990. *Sobranie sočinenij v 5-i tomach, t. 3: Doktor Živago*, [1958], Moskva.
- Pávek, M. 1983. *Simulanty*, Praha.
- Pelevin, V. 1999. *Generation „П“*, Moskva.
- Pittman, R.H. 1991. *The Writer's Divided Self in Bulgakov's The Master and Margarita*, Basingstoke e.a.

- Podrabinek, A. 1979. *Karatel'naja medicina*, New York. [engl. 1980. *Punitive Medicine*, Ann Arbor]
- Prokopenko, A.S. 1997. *Bezumnaja psichijatrija. Sekretneje materialy o primeneni v SSSR psichijatrii v karatel'nyh celjach*, Moskva.
- Roth, K. (Hrg.) 2006. „Arbeitswelt – Lebenswelt. Zu einer spannungsreichen Beziehung im sozialistischen und postsozialistischen Osteuropa“, *Arbeitswelt – Lebenswelt. Facetten einer spannungsreichen Beziehung im östlichen Europa*, Münster, 9-24.
- Rudnev, V. 2001. *Metafizika futbola*, Moskva.
- 2005. *Dialog s bezumiem*, Moskva.
- Ryklin, M. 1992. *Terrorologiki*. Tartu-Moskva.
- 1999. „Boršč posle ustric. Archeologija viny v «Hochzeitsreise» V. Sorokina“, D. Burkhart (Hrg.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa- Film- und Dramenwerk Sorokins*, (=Die Welt der Slaven Sammelbände 6), München, 179-186.
- Sass, L.A. 1992. *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Cambridge/London.
- Sasse, S. 2003. *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München.
- Scherrer, J. 1978. „Soziologische Satire oder satirische Soziologie (Alexander Sinowjew)“, *Merkur*, XXXII/11, 1137-1145.
- Sharma, T. / Bajaj, P. 2003. „Classification of Schizophrenia and Related Psychotic Disorders“, J.C. Soars, S. Gerschon (Hrg.), *Handbook of Medical Psychiatry*, New York/Basel, 69-77.
- SIRJa = *Slovar' russkogo jazyka v 4 tomach*, t. 1, Moskva.
- Skoropanova, I.S. 2001. *Russkaja postmodernistskaja literature. Učebnoe posobie*, Moskva.
- 2002. *Russkaja postmodernistskaja literatura: Novaja filosofija, novyj jazyk*, Sankt-Peterburg.
- Smirnov, I.P. 1994. *Psichodiachronologika*, Moskva.
- Smith, T.C. / Oleszczuk, T. A. 1996. *No Asylum. State Psychiatric Repression in the Former USSR*, New York.
- Snežnevskij, A.V. 1978. „Šizofrenija“ [1976], *Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, t. 29, Moskva, 397f.
- Sokolov, B.V. 1998. *Bulgakovskaja ėnciklopedija*, Moskva.
- Solženicyн, A. 1973. *ARCHIPELAG GULag 1918-1956. Opyt chudožestvenno-go issledovanija*, Paris.
- 1974a. *Pis'mo voždjam Sovetskogo Sojuza*, Paris.
- 1974b. „Žit' ne po lži“, in: Solženicyн 1999, 569-573.
- 1999. *Lenin v Cjuriche. Rasskazy, krochotki, publicistika*, Ekaterinburg.
- Sorokin, V.G. 1992. „Zabintovannyj štir“ [1991], *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“* (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband, 31), Wien/München, 564–568.
- Spiritova, M. 2006. „Lebenswelten im Sozialismus: Die ‚unabhängige Kultur‘ in der Tschechoslowakei“, K. Roth (Hrg.), *Arbeitswelt – Lebenswelt. Facetten einer spannungsreichen Beziehung im östlichen Europa*, Münster, 83-102.
- Stepanov, J.S. 1997. *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury. Opyt issledovanija*, Moskva.

- Švarc, E.L. 1988. „Golyj korol“ [1934], *Obykvennoe čudo. P'esy, scenarii, skazki, avtobiografičeskaja proza, vospominanija*, Kišinev, 70-127.
- Szasz, T.S. 1979. *Schizophrenie – das heilige Symbol der Psychiatrie*, Wien/München/Zürich.
- Tesař, J. 2003. „Diagnóza 301.7“ [1979], *Zamlčená diagnóza*, Praha, 89-132.
- Todorov, Tz. 1984. „Dialogisme et schizophrénie“, B.A. Stolz, I.R. Titunik, L. Doležel (Hrg.), *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka*, Ann Arbor, 565-575.
- Topol, J. 1994. *Sestra*, Brno.
- Tchouboukov-Pianca, F. 1995. *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, München.
- Vernon, J. 1973. *The Garden and the Map. Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture*, Urbana/Chicago/London.
- Watzlawick, P. / Beavin, J.H. / Johnson, D.D. 1996. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien* [1969], Bern e.a.
- Westen, K. 1986. „Gerichtsverfassung und Prozessrecht“, H.G. Bütow (Hrg.), *Länderbericht Sowjetunion*, München/Wien, 232-240.
- Wittfogel, K.A. 1977. *Die Orientalische Despotie. Eine vergleichende Untersuchung totaler Macht* [1957], Frankfurt a.M.
- Wöll, A. 1999. *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*, (=Slawische Literaturen, 17), Frankfurt a.M.
- Yurchak, S. 2003. „Soviet Hegemony of Form. Everything Was Forever, Until It Was No More“, *Comparative Studies in Society and History*, 45/3, 480-509.
- Zinov'ev, A. 1976. *Zijajuščie vysoty*, Lausanne.
- Žižek, S. 1999. „Attempts to Escape the Logic of Capitalism“, *London Review of Books*, 1999/21, auch: <http://www.lrb.co.uk/v21/n21/zize01.html> [zuletzt 07.11.2006]

Valerii Polkovsky

**WORD FORMATION AND NEOLOGICAL GROWTH IN THE
CONTEMPORARY UKRAINIAN LANGUAGE
SINCE INDEPENDENCE**

Ukrainian language in the 70s and 80s

Before dealing with the Ukrainian language since independence, a couple of brief comments and observations have to be made regarding at least the last two decades prior to that period.

1970-1985. This period was especially unfavorable for the development of the Ukrainian language. The policy of Russification intensified. There was creation of clumsy phraseological/ideological expressions. It was marked by the use of 'ideologically correct Ukrainian language,' widespread use of Soviet "new-speak". During the 1970s Ukrainian linguists researched certain aspects of the development of vocabulary such as international elements in the lexicon of different languages (Akulenko 1972), the development of various subsystems (Pan'ko 1979) or general consideration of the Ukrainian lexicon (Lysychenko 1977).

Perestroika (perebudova period). This period witnessed the beginning of the neological boom in the Contemporary Ukrainian language. Some new stump compounds were formed: *derzhzhamovlennia* 'state standards control,' *inofirma* 'foreign firm,' *telemarafon* 'telethon', resembling an American word. Clipped compounds¹ like *oboronka* (*oboronna promyslovist'*) 'defence industry', *humanitarka* 'humanitarian aid'² definitely recall Russian ones, as well as zero-suffixed derivatives like *mizhrehional* 'member of an inter-regional group of people's deputies' (Ryazanova-Clarke & Wade 1999: 72), *nelehal* 'illegal worker'³, *avtokefal* 'member of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church'⁴, *rehional* 'member of the regional group.'

¹ Terms originated in *perebudova* period (1985-1991), but examples are taken from the period (1991-2005).

² *Ievrosoiuz ne zabuv pro "humanitarku" Ukraini* 'The European Union did not forget about "humanitarian aid" to Ukraine'.

³ "Nelehaly" na zarobitkakh "Illegals" working for payment'.

⁴ *Avtokefaly na porozh vyznannia* 'Autocephals are on the eve of recognition'.

New acronyms appeared calquing Russian: *ZMOP* (*zahir militsii osoblyvoho pryznachennia*) 'special police unit' (analogous to Russian *OMON* 'otriad militsii osobogo naznacheniiia'), *VKV* (*vil'no konvertovana valiuta*) 'freely convertible currency' (analogous to Russian *SKV* 'svobodno konvertiruemaia valiuta') (see Ryazanova-Clarke & Wade 1999: 73). The interesting tendency with *ZMOP* is that to name this branch of the police the word *zmopivtsi* was at first used, but nowadays only *omonivtsi* (Ukrainianized Russian form *omonovtsy*). This tendency is evident with other Russian acronyms, which previously were translated into Ukrainian and now are used in their Russian form. Quite often the modified Russian form *soviets'kyi* for 'Soviet' is used, though in the former Soviet Union the form *radians'kyi* was used.

New expressions appeared describing the previous economic and political system: *komandno-administratyvna systema* 'command and administrative system,' *komandno-administratyvni metody* 'command and administrative methods,' *partokratiia* 'partocracy' (see analogous forms in Russian in Ryazanova-Clarke & Wade 1999: 73). The following words, phrases and expressions were formed: *arkhitektoz perebudovy* 'the architect of perestroika'; *bili pliamy istorii* 'skeletons in the historical cupboard', literally meaning 'white spots of history'; *humanitarna dopomoha* (later *humanitarka*) 'humanitarian aid'; *zahal'noievropeis'kyi dim* 'the common European home'; *zahal'noliudski tsinnosti* 'shared human values'; *mitynhuvaty* 'to rally'; *nove myslennia* 'new thinking'; *parad suverenitetiv* 'declaration of sovereignty by Soviet republics and national regions'; *pravova derzhava* 'state based on the rule of law' *tin'ovyk* 'shady businessman'; *shokova terapiia* 'shock therapy' (for Russian examples, see Ryazanova-Clarke & Wade 1999: 73-75).

In Ukrainian society Communist rhetoric is still heard often: *zakhyst prav znedolennykh (robotnychoho klasu, selian, intelihentsii)* 'protection of the rights of unfortunate people (working class, peasants, intelligentsia).'

Sources

For this article I analyzed examples from the following Ukrainian periodical press, covering 1998-2004 period: *Literaturna Ukraina (LU)* 2000, *Krytyka* 2001, *Suchasnist'* 2001, *Panorama* 2000, *Rivne vechirnie (RV)* 2004, *Ukraina moloda (UM)* 2004, *Den'* 2000, 2001, *Nova Ternopil's'ka hazeta (NTH)* 2000, 2004, *Vechirni Kyiv (VK)* 2000, 2001, *Ukrains'kyi holos (UH)* 1998, *Ukrains'kyi kur'ier (UK)* 1998, *Ukrains'kyi futbol (UF)* 2001, *Dzerkalo tyzhnia (DT)* 2000, 2001 and *TAK!* 2004.

Ukrainian's new role as a state language

The period of Ukrainian independence (1991 – 2005) is an indicator of the revitalization of Ukrainian language.

The disintegration of the Soviet Union, the collapse of the totalitarian system, the period of perestroika and glasnost and Ukrainian independence have resulted in considerable changes in the conditions in which the language functions. The rather bewildering developments in Ukrainian society today are reflected in what several observers characterize as a particularly dynamic state of the Ukrainian language.

The bureaucratic language of the totalitarian society has been gradually giving way to new forms of expression. While formerly political terms and expressions were limited to the sphere of official and professional communication, now they are used in active vocabulary. It is, for all practical purposes, the first time that the Ukrainian language is employed in the role of a state language since 1991. During this recent period of independence, the Ukrainian lexicon has been extensively expanded.

On 24 August 1991 the independence of Ukraine was proclaimed and in December of the same year it was approved in a referendum. This fourteen-year span (1991-2005) marks a totally new situation with regard to the functionality of Ukrainian language. For the first time, Ukrainian is functioning in the conditions of statehood. Ukrainian had to develop and improve totally new functional domains, in that its sphere of use had previously been very limited or quite neglected (e.g., the language of politics, business, the language of diplomacy and computer science, sports, etc.), though in the rural regions it has been used in the Western, and partially Central Ukraine.

Considering the process of revitalization of the contemporary Ukrainian language, Berezovenko (1997: 121) comes to the conclusion that

Analiz suchasnoi movnoi dynamiky v Ukraini pokazuie, shcho protses revitalizatsii zumovliuiet 'sia dvoma holovnymy chynnykamy:

(1) vidkodom vid totalitaryzmu;

(2) derzhavnym statusom ukrains'koi movy v umovakh real'noho suverenitetu ukrains'koi derzhavy.

'an analysis of the contemporary language dynamics in Ukraine shows that the process of revitalization is caused by two main factors:

(1) the departure from totalitarianism;

(2) the state status of the Ukrainian language in the conditions of real sovereignty of the Ukrainian state.'

The sociolinguistic situation has not improved significantly even under independence. The everyday use of Ukrainian is limited in certain (mostly eastern and southern) regions of Ukraine. Ukrainian authors draw close attention to this burning issue (see Ivanyshyn and Radevych-Vynnyts'kyi 1994, Masenko 1999, 2001, Radevych-Vynnyts'kyi 1997).

As mentioned previously, the conditions of statehood are very important for the functioning and development of the Ukrainian language. The fifteen-year span of the Ukrainian independence marked the creation of a new state administration, a new political system, a diplomatic service and the subsequent use of the language in political, diplomatic and to a lesser extent business discourse. Ukraine has the opportunity to build its ties and relations with other countries, developing its culture and image, though the usage of Russian is still extensive in the Ukrainian establishment (we remember the situation when the former President of Ukraine, Leonid Kuchma, had basically to learn Ukrainian, having been already elected to the post).

Under the Communist regime the political vocabulary, for example, was official, and it did not include any words for criticism of official political course or reality of that time. The transition from the clumsy language of the "socialist society" to the vocabulary of the post-totalitarian society deserves close attention.

At present, the Ukrainian language tries to reflect all the complex processes taking place in the political, business, cultural life of the modern Ukrainian society.

These connections between processes in language and society are tight and many dramatic changes are reflected in language. Political democratization and liberalization have created an atmosphere in which "everything is permitted". This mind set has shaped attitudes about language use and is reflected in widespread rejection of previous linguistic norms and a radical preference for novelty. Now, language decisions are neither "top-down" [decreed by government apparatus] nor centralized; therefore, there is a kind of uncontrolled "free-for-all". Language becomes more flexible and mobile, reacting to minute switches. I call this process 'from *mobilizatsiia*⁵ to *mobilizatsiia*⁶.'

In contemporary Ukrainian society, language has become more dynamic and personal. The bureaucratic language of the pre-capitalist period (especially during the aforementioned 1970-85 period) is now no longer accepted in everyday use. The difference between the official language of the totalitarian society and

⁵ Massive recruitment of people to serve in the army in case of state emergency (like war, armed conflict, coup d'etat). The term was excessively used during the communist regime.

⁶ Massive use of mobile phones by people. This is the recent meaning of the term, created in the mid 1990s.

the language of the epoch of post-totalitarianism is evident (for the Russian language case see Zemskaja 1996: 19).

The changes in Ukrainian are enormous. They are taking place on all levels (phonetic, morphological, syntactic, semantic, etc.).

Democratization of the Ukrainian language

"The changes are often seen as corruption, decay, degeneration, deterioration, as due to laziness or slovenliness, as a threat to education, morality and even to national security" - a point that is emphasized by Campbell (1999: 3). In my research I will concentrate on considering change⁷ as a means for filling in referential gaps rather than criticizing these changes.

The process of democratization⁸ is unfolding fast in Ukrainian (contrary to Krouglov's statement (1999: 40): "The slow acceptance of linguistic democratization in Ukrainian ...").

The process of democratization in Ukrainian prevails over puristic or archaizing tendencies (often puristic processes do not conflict with democratization; when they do so, the process of democratization prevails over them). This is contrary to the same author's statement: "A purist or archaizing tendency, therefore, prevails over democratisation in Ukrainian, while democratisation has been taken the upper hand over archaizing tendencies in Russian" (Krouglov 1999: 40).

Kostomarov (1999: 5) uses the other term *liberalizatsiia* 'liberalization' in regards to these stormy processes that are taking place in the language. *Naibolee iarko demokratiziruiutsia takie sfery literaturnogo obshcheniia, kak massovaia kommunikatsiia, vkluchaia siuda pis'mennyi iazyk periodiki* 'Such spheres of the literary communication, as mass media communication, including here the written language of the press (periodicals), are undergoing the most vividly process of democratization' (Kostomarov 1999: 5).

By *liberalizatsiia* he means that *V tselom literaturno-iazykovaia norma stanovitsia menee opredelennoi i obiazatelnoi; literaturnyi standart stanovitsia menee standartnym* 'In general, the literary-language norm becomes less defi-

⁷ "All languages change through time" - remark Thomason and Kaufman (1991: 9). "...we cannot understand how languages change unless we have an accurate view of what language systems are like" - considers Hudson (1996: 145-146). See also Aitchison 1991 on language change.

⁸ By democratization I mean transition from the authoritarian 'prescribed' linguistic norm of totalitarian society to a diversity of linguistic means and the devices of post-totalitarian society, expressed in a variety of competing lexical, stylistic and other forms. In other words, it is a loosening of one literary standard, a rejection of strict language normativism. The term *demokratizatsiia* 'democratization,' regarding linguistic processes, was first introduced by V.K. Zhuravlev 1982, 1989 (according to Kostomarov 1999: 5).

nite and obligatory; the literary standard becomes less standard' (Kostomarov 1999: 5). Ryazanova-Clarke and Wade (1999: viii) also use this term, considering the role of the media in the 'liberalization' of the language. The Ukrainian language is in a constant state of flux, with a new and revived vocabulary evolving day by day.

The Ukrainian language has changed tremendously, keeping pace with the changes in Ukrainian society brought about by independence. What has been written with reference to Russian is also true of Ukrainian: These changes are the "logical continuation of the tendencies that were present in the language at a prior stage" (Comrie, Stone and Polinsky 1996: 2).

Quantitative Changes

Derivation

Many new words are created by derivation. In this subsection I will discuss the suffixes *-izatsii(a)* (active, not new), *-izm* (active, not new), *-ukha* (not active, not new), *-ets'* (active, not new)⁹, *-abel'nyi* (currently not active, but with good possibilities to become active in future, not new), and prefixes *anty-* (extremely active, not new), *bez-* (not active, not new), *pro-* (active, not new), *post-* (active, not new), *hiper-* (not active, not new), *ul'tra-* (not active, not new), *neo-* (not active, not new), *psevdo-* (not active, not new), *super-* (active, not new), *meha-* (not active, new), *kvazi-* (not active, rather new), *eks-* (active, not new). My timeline for considering a suffix or a prefix 'new' is approximately the same fourteen-year span (1991 - 2005). Though the majority of these affixes are not new, they have expanded their sphere of usage and often create new words that are not yet registered in popular Ukrainian dictionaries. Answering the question: "What is a new word?", Algeo (1991 : 2) writes: "The form of the word itself may be novel, a shape that has not been seen or heard in English (*flexitime*, *phil-lumenist*, *ecotage*), or the newness may lie in a novel use of an existing form. In the latter case, the novelty may be in what the word refers to (*turf* as 'a location, subject, or responsibility claimed as one's own'), the word's grammar (*looney tunes* developing from the name of an animated cartoon to an adjective 'erratic, absurd'), or even its relationship to those who use it (British *toyboy* entering American use via supermarket tabloids)."

⁹ The suffixes *-ukha* and *-ets'* are the only native suffixes; all others are of foreign origin, some of them may have even come into Ukrainian in the nineteenth century.

Suffixes

-izatsii(a)

Among the most widely used is the suffix *-izatsii(a)* (for names denoting processes):

barteryzatsiia 'barterization'; *bomzhyzatsiia mist* 'homelessnessization of cities'; *harmonizatsiia natsional'nykh zakonodavstv* 'harmonization of the national legislation' (this word has been used for a long time in music); *hlobalizatsiia* 'globalization'; *gettoizatsiia* 'ghettoization'; *gloryfikatsiia* 'glorification'; *ekonomizatsiia zovnishn'oekonomichnykh vidnosyn* 'economization of foreign economic activity'; *komertsializatsiia* 'commercialization'; *"kontrabandyzatsiia"*¹⁰ *ukrains'koho rynku* "contrabandization" of the Ukrainian market'; *kryminalizatsiia ta "tinizatsiia" ekonomiky* 'criminalization and "shadowing" of economy'; *liumpenizatsiia hromadian*¹⁰ 'impoverishment of citizens'; *marginalizatsiia* 'marginalization'; *minimizatsiia vplyvu nehatyvnykh chynnykiv* 'minimization of influence of negative factors'; *minimalizatsiia inflitsii* 'minimalization of inflation'; *monetaryzatsiia VVP (valovoho vnutrishn'oho produktu)* 'monetarization of GDP'; *restrukturyzatsiia borhiv* 'debt restructuring'; *"synkhronizatsiia" roboty z AP (Administratsiieiu Prezydenta)* "synchronization" of work with the Presidential Administration'; *synkhronizatsiia systemy politychnoi reformy* 'synchronization of the system of political reform'; *strukturyzatsiia suspil'stva* 'structuring of society' and even such an enigmatic expression as *rosavizatsiia krainy* 'rosavization of the country'¹¹.

-izm

The suffix *-izm* 'ism' for denoting political movements, groups, affiliations, etc. is quite actively used: *kuchmizm* 'Kuchmism,' *kravchukizm* 'Kravchukism,' etc.¹²

¹⁰ Quotation marks here and in all following data examples represent exact reproductions of the original. In my opinion, they are used because the words are new and the authors are not sure whether people know them. They are like a testing ground for acceptance by a general public.

¹¹ From *rosavizatsiia – tin'ova pryvatyzatsiia "Rosavy"* 'shadowy (unfair) privatization of the firm "Rosava".'

¹² *Ideolohiia kuchmizmu*, *artykul'ovana ioho aparatom, vyavylasia shche efemernishym iavyschem, nyzh "ideolohiia kravchukizmu"*, *artykul'ovana natsional-demokratychnoiu, perevazhno humanitarnoiu inteligentsiieu*. '... the "ideology of Kuchmism", articulated by his staff, appeared to be an even more ephemeral phenomenon than "the ideology of Kravchukism", articulated by national democratic, mostly humanitarian intelligentsia' (Riabchuk 2000: 171-172).

-ukha

Suffixed forms of the type *chornukha* 'negative information,' *pornukha* 'pornography,' *hrupovukha* 'group sex,' etc. are formed, and some observers consider them examples of strong Russian influence. Oleksa Syniavs'kyi (1941: 128) wrote that *-ukha*, *-iukha* is very widespread suffix in various roots (*dosyt' poshyrenyi narostok pry riznykh pniakh*).

-ets'

The suffix *-ets'* is used to create nouns denoting members of certain organizations (derived from the names of organizations or surnames, like previously used *komsomolets'* 'Komsomol member,' *leninets'* 'follower of Lenin's ideas'):

Kolyshnii rukhivets' (*vchorashnii "kostenkivets'"*, *pozavchorashnii "chornovolivets'"*), *a nyini lider PPVV Yaroslav Fedoryn*.

'The former member of Rukh (yesterday's member of Kostenko's party, the day-before-yesterday's member of Chornovil's party), and now the leader of PPVV Yaroslav Fedoryn.'

-abel'nyi

Among the reactivated affixes is the adjectival suffix *-abel'nyi* (from English *-able*). One of the most popular words with this suffix is the adjective *chytabel'nyi* 'readable,' which was used already in the 1960s, but expanded its semantic combinability recently:

naichytabel'nishyi pys'mennyk 'the most readable writer'; *naichytabel'nishi romany* 'the most readable novels'; *nechytabel'na proza* 'non-readable prose'; *chytabel'na literatura* 'readable literature'; *chytabel'nyi tvir* 'readable work.'

The noun *chytabel'nist'* 'readability' was also created. All these examples are from a dialogue between two Ukrainian writers Roman Kukharuk and Anatolii Dimarov in an article called "*Pro chytabel'nist' literatury i ne til'ky (Polemichni rozmovy)*" 'About the readability of literature and not only about it (A polemic conversation)' (*LU*, 20.01.2000: 3). Suffice it to mention that *Literaturna Ukraina* is not partial to foreign borrowings. An analogous form is *dysertabel'nyi* 'dissertationable' (*Vasha tema dysertabel'na?* 'Is the topic of your dissertation modern and up-to-date? Are you able to defend a dissertation with this topic?'). Corresponding nouns *dysertabel'nist'*/*nedysertabel'nist'* 'dissertation-ability/un-dissertationability' are created.

The bound morpheme - *heit* or - *geit* 'gate' recently is becoming more and more popular. Starting with traditional *Voterheit/Votergeit*¹³ 'Watergate,' the morpheme in Ukrainian first was actively applied to American scandals¹⁴ and later to Ukrainian ones (*ukrains'kyi "Votergeit" "Ukrainian "Watergate"*):

Kuchmageit 'Kuchmagate' (*Chy mozhna za takykh obstavyn zbahnuty "Kuchmageit", iak nazyvaiut' na Zakhodi zvyuvachennia proty prezydenta Kuchmy u prychnosti do znyknennia nezalezhnoho zhurnalista Heorhiia Honhadze? (Krytyka 2001, 1-2: 4).*

'Under such circumstances, is it possible, to understand "Kuchmagate", as in the West accusations against President Kuchma in his involvement in the disappearance of independent journalist Heorhiy Gongadze are called?'

derivative *kyivgeitivs'kyi* 'Kyivgate' (adj.).¹⁵

Other examples of this morpheme are also found: "*Zhuchok-heit*" u *Bolharii* "'Bug gate" in Bulgaria' (when bug devices were found in the apartment of the public prosecutor of Bulgaria), "*internetheit*" "'Internetgate"¹⁶.

Prefixes (except for *bez-*, all prefixes are of foreign origin)

The period investigated here is characterized by the activization of prefixes that denote negation, rejection.

anty-

The prefix *anty-* 'anti-' is among the most active ones:

antypolitychna vystava 'antipolitical performance'; *antyprosvitnyts'ka liberal'na demokratiia* 'anti-enlightenment liberal democracy'; *antysuspil'ni i antykonstruktyvni rechi* 'antisocietal and anticonstructive things'; *antyprezydents'ka koalitsiia* 'antipresidential coalition'; *antykryzovi doslidzhennia* 'anticrisis research'; *antystalinizm* 'antistalin-

¹³ Both variants are found in the newspapers.

¹⁴ See, title of the article *Voterheit, Monikaheit, ... Hor-heit?* 'Watergate, Monicagate, ... Goregate?' (*Den*, 27. 06. 2000).

¹⁵ "*Kyivgeitivs'ki*" *plivky* "'Kyivgate" tapes'.

¹⁶ when documents that possibly contained state secrets appeared in the Internet edition of "*Ukraina kryminal'na*" 'Criminal Ukraine'.

ism'; *antykunitsyns'ka aktsiia* 'action against Kunitsyn'¹⁷; *antikorup-tsiina prohrama* 'anticorruptional program'; *antikorup-tsiinyi rukh* 'anticorruptional movement'; *antydempinhova sprava* 'antidumping affair'; *antydempinhove rozsliduvannia* 'antidumping investigation'; *antydempinhovi problemy Ukrainy* 'antidumping problems of Ukraine'; *antydempinhovi protsedury* 'antidumping procedures'; *antymih-rants'ki rukhy* 'antiimmigrant movements'; *antyrossiis'ki nastroi* 'anti-Russian feelings'; *antyukrains'ki nastroi* 'anti-Ukrainian feelings'; *antyinfliatsiini zakhody* 'antiinflational measures (actions)'; "*antyyoliharkhichni*" *nastroi* "'antioligarchal" feelings'; *antyyoliharkhi-chna bil'shist'* 'antioligarchal majority'; *antyyoliharkhichni syly* 'antio-ligarchal forces'; *antyvatorytarni (chytai – antyputins'ki) zaiavy* 'anti-authoritarian (read – anti-Putin) declarations'; *anty-"utelivs'ke" lobi* 'anti "UTEL" lobby'¹⁸; "*antyukrainizm*" "'anti-Ukrainianism"; *antyykoalitsii* 'anticoalitions'; *antyyterorystychni navchannia* 'antiterrorist instruction'; *holovnyi "antyyteroryst" Rosii Volodymyr Putin* 'the chief "antiterrorist" of Russia Vladimir Putin'; *politychnyi antykapitalizm* 'political anticapitalism.'

Not a single aforementioned word is listed in SUM (1970-1980) or in the new NTSUM (2000). Two terms have already appeared in VTSSUM (2002): *antykryzovyi* 'anticrisis (adj.)' and *antyinfliatsiinyi* 'antiinflational' which may be an indication of the degree to which these words are being given legitimacy.

pro-

"With the increasing diversification of political groups, leaders and trends, affixes that denote affiliation to people, groups, theories and events have gained in popularity..." – state Ryazanova-Clarke & Wade (1999 : 126). The prefix *pro-* is also popular in Ukrainian. Among some of the examples I might mention are:

proderzhavnyts'ki syly 'pro-state forces'; *proderzhavni, proreformators'ki syly* 'pro-state, proreformist forces'; *proievropeis'kyi kabinet* 'pro-European government'; *proprezydents'ki fraktsii* 'propresidential factions'; *proprezydents'ki partii* 'propresidential parties'; *proiel'tsyns'ki kroky* 'pro-Yeltsin steps'; *prokuchmivs'ki syly* 'pro-Kuchma forces'; *prozakhidnyi uriad* 'pro-Western government'; *prozakhidni nastroi* 'pro-Western feelings'; *proiushchenkivs'kyi blok* 'pro-Yushchenko block'; *proiushchenkivs'ki natsional-demokratychni partii* 'pro-

¹⁷ Till April 2005, the Head of the Government in the Crimea.

¹⁸ UTEL = Ukrainian Telecom.

Yushchenko national democratic parties'; *proukrains'kyi* 'pro-Ukrainian'; *prolukashenkivs'kyi prysmak* 'pro-Lukashenka taste.'

The following quotations from the newspaper can serve as a vivid example of this tendency, that is an excessive use of the words with the prefix *pro-*:

Oskil'ky nasha stratehiia bula to prorosii's'koiu, to proievropeis'koiu, to proamerykans'koiu, zaraz Ukraina pochala fatal'no vidstavaty vid tiiei zh Rosii v rusi do Ievropy (Den', 3.10.2001).

'Since our strategy was alternately pro-Russian, pro-European or pro-American, now Ukraine began a fatal lag behind Russia in its movement to Europe.'

My povynni zabuvaty pro taki poniattia, iak prorosii's'ka, proamerykans'ka abo prozakhidna zovnishn'oekonomichna polityka. (Den', 16.06. 2001).

'We have to gradually forget about such notions as pro-Russian, pro-American or pro-Western foreign economic policy.'

bez-

Among the native affixes prefix *bez-* 'without' is used: "*bez kuchmysty*" 'anti-Kuchma forces' rallied in *Natsional'nyi Front Poriatunku* 'National Salvation Front' versus *bez kuchmisty* (the same meaning, although a slightly different orthography). Some of the native affixes like *ne-* 'non,' *do-* 'pre-' are sometimes used in combination with international affixes (*nepostradians'kyi prostir* 'non-post-Soviet space,' *dopostradians'kyi period* 'pre-post-Soviet period').

The traditional prefix *bahato-* 'multi-, many' (*bahatovektornist* 'multidirection,' *bahatokul'turnist* 'multiculturalism') is now competing for use with international *poli-* 'poly-' (*polivariantnist* 'polyvariancy,' *mul'ty-* 'multi-' (*mul'tykul'turalizm* 'multi-culturalism').

post-

"In the Soviet period, the international prefix *post-* 'post-' was rarely found" – state Ryzanova-Clarke & Wade (1999: 125) with respect to the Russian language. SUM (1970-1980) mentions only *postfiks* 'postfix' (368), *postpozytyvnyi* 'postpositive (in a postposition)' (378-379), and *postpozytsiia* 'postposition' (379). All three terms are marked as *linh.* (linguistic). NTSUM mentions only *postfiks* (2000: 626). The prefix is so widely used in Contemporary Ukrainian discourse nowadays that it is necessary to mention some of these usages:

postindustrial'na modernizatsiia 'postindustrial modernization'; *postkolonial'na nepovnotsinnist'* 'postcolonial inferiority'; *postmodernists'ki oskolky* 'postmodernist splinters'; *postsocialistychni krainy* 'postsocialist countries'; *postradians'ki krainy* 'post-Soviet countries'; *postradians'ki terytorii* 'post-Soviet territories'; *postradians'ki derzhavy* 'post-Soviet countries'; *postradians'kyi prostir* 'post-Soviet space'; *postradians'kyi osvittii prostir* 'post-Soviet educational space'; *postradians'ka sytuatsiia* 'post-Soviet situation'; *post-radians'ka epokha*¹⁹ 'post-Soviet epoch'; *post-radians'ki vyborchi kampanii* 'post-Soviet election campaigns'; *postradians'ka sotsial'na nerozchlenovanist'* 'post-Soviet social integrity'; *postradians'kyi servis* 'post-Soviet service'; *postkomunistychni krainy* 'postcommunist countries'; *postkomunistychna transformatsiia v Ukraini* 'postcommunist transformation in Ukraine'; *postsotsialistychna zona* 'postsocialist zone'; *postkomunisty* 'postcommunists'; *postfashysts'ki rukhy* 'post-fascist movements'; *postfashyzm* 'postfascism'; *post-SRSR* 'post USSR'; *posthorbachovs'ki chasy* 'post-Gorbachev times.'

As an example of the extensive use of prefix *post-* I can quote:

Suchasne liudstvo v postindustrial'nu, postmodernists'ku, postkul'tovu, postinformatsiinu, postelitaro-zorianu, postkhvoroblyvu, postsuper-uskladneno-zaplutanu dobu, pevno, ne duzhe seriozno stavyt'sia do takoho sobi patriarkhal'no-naviiuvanoho drib'iazku, iak spovid, hrikh, kaiattia (Suchasnist' 2001, 4: 143).

'Modern mankind in postindustrial, postmodernist, postcultural, postinformational, postelitist-star, postsick, postsupercomplicated epoch, probably, does not consider very seriously such patriarchally instilled trifles as confession, sin, repentance.'

super-

Among other popular prefixes is *super-* 'super,' to denote the highest possible degree of something:

dvomisnyi "superkar" 'double seated "supercar"'; *prezydent-superintelektual* 'president-superintellectual'; *superhravets* 'superplayer'; *superpopuliarne podruzzhzia* 'superpopular couple'; *superkomp'iutery*

¹⁹ These words occur with different spelling in Ukrainian press (*postradians'kyi* and *post-radians'kyi*).

'supercomputers'; *superkluby* 'superclubs'; *supervazhka katehoriia* 'super heavyweight category'; *supermodel'ka* 'supermodel'; *superaktual'nyi zmist* 'super urgent content'; *superforvard* 'superforward'; *superprosunena ideia* 'super advanced idea'; *status supervystavy* 'status of super performance'; *superdefitsytni chobitky* 'super deficit (impossible to buy) women's boots'; *super-poet* 'superpoet'; *superovyi* 'super' (adj., derivative from *super*); *futbol'na superzirka* 'soccer superstar.'

hiper-

hiper- 'hyper': *velyche-e-eznyi hipermarket* 'hu-u-uge hypermarket';

ul'tra-

ul'tra- 'ultra-': *ul'trasuchasnyi vyhliad* 'ultra-modern appearance,' *ul'tra-natsionalisty* 'ultra-nationalists';

neo-

neo- 'neo-': *neoliberal'na doktryna* 'neoliberal doctrine,' *neo-SRSR* 'neo-USSR',²⁰ *neokatastrofa* 'neocatastrophe,' etc.;

psevdo-

psevdo- 'pseudo-': *pseudosotsializm* 'pseudosocialism,' *pseudonarodna pryvatyzatsiia* 'pseudonational privatization';

meha-

meha- 'mega-':

mehasystema 'megasystem'; *mehaproekt* 'megaproject'; *mehavplyvovi upravlinets* 'megainfluential manager'; *meharivnevi systemy vyshchoi osvity* 'megalevel systems of higher education'²¹.

kvazi-

kvazi- 'quasi-': *kvazipolitychni instytutsii* 'quasi-political institutions,' *kvazi-zhytkovist* 'quasi-loss (damage)';

²⁰ *U mene henetychna vidraza do bud'-iakykh proiaviv post-, abo shche bil'she – neo-SRSR* 'I have a genetic revulsion to any manifestations of post-, or moreover to neo-USSR,' from the interview by Oksana Zabuzhko, *Den*, 30.05.2001.

²¹ Used in the sentence: *Uzhe try roky pospil' nasha vyshcha osvita maie pravo na prefiks "meha" (mehasystema), oskil'ky zahal'na chysel'nist' studentiv perevyshchyla odyin mil'ion* 'Three years in a row our higher education has earned the right for the prefix "mega" (megasystem), as the overall number of students exceeded one million' (*Den*, 9. 08. 2000).

re-

re- 're-': *reinzhynerynh* 'reengineering.'

eks-

The prefix *eks-* 'ex' had a rather limited circulation in the Communist times. Now it is widely used, often instead of *kolyshnii* 'former,' 'ex':

eks-kantsler 'ex- Chancellor'; *eks-SRSR* 'former USSR'; *eks-tsar* 'ex-tsar'; *eks-bitl* 'ex-Beatle'; *eks-kandydat* 'former candidate'; *eks-perezmozhyntsia konkursu* 'former winner of the competition'; *eks-prezydent* 'former President'; *eks-vitse-prem"ier* 'ex-vice-prime minister'; *eks-hlava uriadu* 'ex-Head of the Government'; *eks-holova* 'ex-Chairman'; *eks-bombardyr* 'ex-top scorer'; *eks-hromadivtsi* 'former members of the Hromada party'; *eks-komunisty* 'former Communists'; *eks-pershij vitse-prem"ier* 'former first deputy Prime-Minister.'

The temporal prefix *eks-* is often interchangeable with *kolyshnii*: *Kolyshnii shef MVF pratsiuvatyme u Vatykani*. 'The former chief of the IMF will work in Vatican,' used in the title, though in the text itself *eks-shef MVF* is found.

Compounds

New stump compounds have appeared: *medstrakh* (*medychne strakhuvannia*) 'medical insurance,' not the best choice, because there is Ukrainian word *strakh* 'fear' and in combination with 'medical' *med* an undesirable connotation is created²², *terakt* 'terrorist act,' *henkonsul* 'Consul General'.

There is strong tendency to create clipped compounds (short ones, usually with suffix *-ka*) for broader concepts: *nichlizhnyi budynok dlia bezdomnykh* (*nichlizhka*) 'shelter for homeless,' *Universytet "Kyievo-Mohylians'ka akademiia"* (*Mohylianka*) 'University "Kyiv-Mohyla Academy",' *vyshka* 'A league' and also 'capital punishment,' *mobil'nyi telefon* (*mobilka*) 'cell phone.' There are actually two short competing words for 'mobile phone' in Ukrainian: *mobil'nyk* and *mobilka*: *U Rosii, napryklad, kazhut* "mobil'nyk", a ne "mobilka" ... 'In Russia, for example, they say 'mobil'nyk', and not "mobilka"' (*VK*, 29.05.2001), *Mobil'nyk zrobyv svoiu spravu* 'The mobile phone did its duty' (*Den*, 15.06.2001), *mobilka Buriaka* 'Buriak's mobile phone' (*Panorama*, 13.10.2000).

²² Proof can be found in the title of the article "*Medstrakh*" – *medzhakh?* "Medical fear" – medical horror?"

Truncated adjectives, called by Ryazanova-Clarke & Wade (1999: 172) semi-abbreviated words, plus full nouns are excessively used (this is a continuation of a strong Soviet tradition, e. g., *derzhkomitet* 'State Committee');

adminreforma (*administratyvna reforma*) 'administrative reform'; *adminresurs* (*administratyvnyi resurs*) 'administrative resource'; *derzhfinansuvannia* (*derzhavne finansuvannia*) 'state financing'; *ekolykha* (*ekolohichne lykha*) 'ecologic disaster'; *inofirma* (*inozemna firma*) 'foreign firm'; *turbiznes* (*turystychnyi biznes*) 'tourist business.'

Acronyms and their derivatives

Many new acronyms appeared denoting new political amalgamations, companies, and new realia in general, though this tradition goes back to the first years of the Soviet state, e. g., *URSR* 'Ukrainian Soviet Socialist Republic':

DKNS (*Derzhavnyi Komitet z Nadzvychainykh Sytuatsii*)
'State Emergency Committee' (translation from Russian *GKChP* (*Gosudarstvennyi Komitet po Chrezvychainomu Polozheniiu*))

SND (*Spivdruzhnist' Nezalezhnykh Derzhav*)
'CIS' (Commonwealth of Independent States) (translation from Russian *SNG* (*Sodruzhestvo Nezavisimykh Gosudarstv*))

MVF (*Mizhnarodnyi Valiutnyi Fond*) 'IMF (International Monetary Fund)'

VR (*Verkhovna Rada*) 'Supreme Council.'

HUUAM (*Hruziia, Ukraina, Uzbekystan, Azerbaidzhan, Moldova*)
'Georgia, Ukraine, Uzbekistan, Azerbaijan, Moldova'

KSP (*kolektyvni sil'hosppidpriumstva*)
'collective agricultural enterprises' (instead of *kolhospy* (*kolektyvni hospodarstva*)) 'collective farms')

MFK (*Mizhnarodna Finansova Korporatsiia*)
'International Financial Corporation.'

The acronym *PMZh* (*PMZh za kordon*) (*postiine mistse prozhyvannia*) 'permanent place for residence' (abroad) is used instead of *PMP* for initial Ukrain-

ian letters (Russian *PMZh, postoiannoie mesto zhitel'stva*). Many new derivatives on the basis of acronyms appeared:

endeerivka 'female citizen of former German Democratic Republic'²³; *esendeshne turne ministra oborony* 'CIS tour of the Minister of Defence'²⁴; *esendeshni susidy* 'CIS neighbours'; *ieesivs'kyi memorandum* 'EU memorandum'²⁵ or even taking this form: *SNDivs'ki kinoprostory* 'CIS movie territory (space).'

Many derivatives are formed from Russian acronyms though Ukrainian analogues exist: *kagebeshna okhorona* 'KGB guard.' This is derived from the Russian *KGB, Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti* 'Committee of the State Security,' though the Ukrainian equivalent *KDB, Komitet Derzhavnoi Bezpeky* existed, and its derivative could be *kadebeshna okhorona* 'KGB guard,' *kadebeshnyk* 'KGB officer'; but preferred is *kahebeshnyk/kagebeshnyk*, sometimes pronounced *kehebeshnyk/kegebeshnyk*. These derivatives did not occur in the press. The recent derivative *esenhoviia* 'CIS territory' is formed from Russian acronym *SNG*, instead of Ukrainian *SND*. Russian words are often used to create ironic effect:

vseievropeis'ka "zhytnitsa" 'All European bread basket' (written in Ukrainian Russian word *zhitnitsa*, although there is Ukrainian word *zhytynitsia*), *soviets'ka vlada* 'Soviet power' (Ukrainian equivalent *radians'ka vlada*) (title of the article '*Khai zhyve soviets'ka vlada?* 'Long live Soviet power?').

The parallel usage of words are quite common, that is, of Ukrainian words and words with strong Soviet coloring (often formed on Russian basis): *bezprytul'nyi, bezdomnyi* 'homeless' and *bomzh* 'homeless'²⁶. Other Ukrainian equivalents exist: *liudyna bez vyznachenoho mistsia prozhyvannia, osoba bez pevnoho mistsia prozhyvannia* (*VK*, 19.09.2000). The acronym *bomzh* was used in the former Soviet Union with a negative meaning. Now, because of its short form, many Ukrainian derivatives have appeared. The verbs *bomzhuvaty* 'to lead homeless way of life,' "*zbomzhity*" "to become extremely poor"²⁷, nouns *bomzhuvannia* 'the process of leading homeless way of life'²⁸, *bomzhykha* 'female homeless', *bomzhyzatsiia* 'growing number of homeless people,' *bomzhuiuchy*

²³ Ukrainian *NDR, Nimets'ka Demokratychna Respublika*.

²⁴ From the acronym *SND*.

²⁵ From *Ievropeis'kyi Soiuz* 'European Union'.

²⁶ From Russian acronym *bez opredelenного mestozhitel'stva* 'of no fixed address'.

²⁷ *Ostannia [intelihentsiia] davno "zbomzhila", i do elity vzhe tomu ne vidnosyt'sia* 'The intelligentsia became extremely poor long ago and that is why it does not belong to the elite,' where the words *ne vidnosyt'sia*, a hybrid, should be better replaced by *ne nalezhyt*'.

²⁸ *Vel'my skhyl'nyi do bomzhuvannia i kontynhent kolyshnykh v'iazniv* 'The contingent of former prisoners is also very much inclined to leading a homeless way of life'.

'homeless.' A justification for the use of *bomzh* is that it is easy to create new words on its basis²⁹.

Certain concepts can be used as abbreviations (for example, *piar* 'PR'), borrowed words (*pablik ryleishnz* 'public relations,' the title of the textbook *Osnovy pablik ryleishnz* 'The basics of public relations'), or its Ukrainian equivalent (*zv"iazky z hromads'kistiu* 'public relations'). Sometimes it is written in Latin (*Ukrains'kyi PR*), sometimes written as *Pi-Ar* (*Khytre slovo "Pi-Ar" s'ohodni u bahat'okh na slukhu* 'The sly word "PR" today is heard by many'), and even as *Pyar* (*Den*, 20.09.2000). Many word combinations are built with this word:

"*chorny PR*", "*chorny piar*" "black PR"; *PR-tekhnologii* 'PR technologies'; *PR-vlada* 'PR power'; *PR-kampanii*, *piar-kampanii* 'PR campaigns'; *PR-opozytisia* 'PR opposition'; *PR-aktyvnyist* 'PR activity'; *PR-zasib* 'PR means'; *piar-firma* 'PR firm'; *piar-audyt* 'PR auditing'; *piar-tekhnologhy* 'PR technologists'; *piar-fakhivtsi* 'PR specialists'; *piar-zakhody* 'PR actions.'

All kinds of possible derivatives appear: noun *piarnyk* 'PR man'³⁰, the adjective *piarivs'kyi/pyarivs'kyi* 'PR' (*piarivs'ki tradytzii* 'PR traditions,' *pyarivs'ka kampaniia* 'PR campaign,' *piarivs'ki viiny* 'PR wars,' *piarivs'ki aktsii vlady* 'PR actions of the authorities'), verb *piaryty* 'to PR' ("*po-chornomu*" *piaryty ministra* 'to PR the minister in black tones'), nouns "*piarnist*"', *piarivshchyna* 'PR campaign,' *piartekhnoloh* 'PR technologist.'

Folk neologisms

Neologisms were used during recent 2004 Presidential election campaign in Ukraine. Comparing neologisms (or rather occasionalisms) *hrantozher* (used by pro-Yanukovych camp regarding some Yushchenko's campaign supporters) and *bihmordy* (folk neologism describing Yanukovych's monstrous billboards), we can clearly see that in both cases there is some strong native Ukrainian component added in a different way:

1) *hrant* + *zherty* = *hrantozher*

2) *bihbordy* – *bihmordy* (phonetic adjustment, replacing *b* with *m*).

Mordy (mugs) and *zherty* 'to eat excessively' are both strong colloquial vulgar (to some extent) words. Both camps were trying to appeal to the native public, incorporating strong colloquial components.

²⁹ In Russian even such new word combination as *internet-bomzh* 'Internet-homeless' (*Forum*, 5.06.2001) appeared.

³⁰ *Ale nikhto inshyi iak Maiakovs'kyi dlia svoho chasu buv ideal'nym piarnikom* 'None other than Mayakovsky was the ideal PR man for his time'.

Conclusions

Derivation is extremely important for the Ukrainian language in this period, where often old means like affixes *-izatsii(a)*, *anty-*, *pro-*, *post-* are used to form new words for describing new concepts. New stump compounds (the phenomenon itself is not new, only the components are; the floodgates to this were opened in the early years of Soviet power, i.e., back in the 1920s), acronyms, derivatives based on acronyms and changes in non-standard lexis (informal and slang words) have appeared. The Ukrainian language examples are provided in detail because mostly they are not registered in the dictionaries of Contemporary Ukrainian like NTSUM (2000) and VTSSUM (2002).

The role of derivation is drastically increased (such as having nouns as the first component, which were previously restricted to certain 'fixed' word combinations). Freedom brought a loosening of standards and norms evidenced by a tremendous increase of clipped compounds. The Soviet period in the development of the Ukrainian language was marked by an abundant use of acronyms and other abbreviations. Most abbreviations of that period are now defunct and many new abbreviations have appeared, primarily dealing with finance and politics. Acronym-based derivatives are also very popular not only in speech but in the mass media.

Recent neological development in Ukrainian needs further serious and thorough research and analysis. Neologisms attract constant attention (see, i.e., Bevz, Korol' 2001, Kostiuk, Venzhyk 2001, Slobodyns'ka, Odyntsova 2001).

Literature

- Aitchison, Jean. 1991. *Language Change: Progress or Decay?* Cambridge: Cambridge UP.
- Akulenko, V.V. 1972. *Voprosy internatsionalizatsii slovarnogo sostava iazyka. Khar'kov: Izdatel'stvo Khar'kovskogo universiteta.*
- Algeo, John (ed.). 1991. *Fifty Years Among the New Words: A Dictionary of Neologisms, 1941-1991.* Cambridge: Cambridge UP.
- Berezovenko, Antonina. 1997. "Posttotalitarna dynamika i perspektyvy ukrain-s'koi movy," *Essays on Ukrainian Orthography and Language: Proceedings of the Sixteenth Annual Conference on Ukrainian Subjects at the University of Illinois at Urbana-Champaign, June 20-25, 1997.* Editor-in-Chief Larissa M. L. Z. Onyshkevych, New York – Lviv: The Shevchenko Scientific Society (USA), 117-24.
- Bevz, T. and T. Korol'. 2001. "Neolohizmy kintsia dvadtsiatoho stolittia na storinkakh hazety "Literaturna Ukraina": Hradatsiaia, funktsii," *Studii z leksykologii, hramatyky ta linhvodydaktyky ukrains'koi movy: Zbirnyk naukovykh prats'*, Vinnytsia: Nova knyha, 3-7.

- Campbell, Lyle. 1999. *Historical Linguistics: An Introduction*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Comrie, Bernard, Gerald Stone, and Maria Polinsky. 1996. *The Russian Language in the Twentieth Century*, Oxford: Clarendon Press.
- Hudson, R. A. 1996. *Sociolinguistics. 2nd edition*. Cambridge: Cambridge UP.
- Ivanyshyn, Vasyl and Radevych-Vynnyts'kyi, Iaroslav. 1994. *Mova i natsiia*. Drohobych: Vidrozhennia.
- Kostiuk, A. and Venzhyk, A. 2001. "Anhlomovni zapozychennia v suchasni ukrains'kii periodytsi", *Studii z leksykologii, hramatyky ta linhvodydaktyky ukrains'koi movy: Zbirnyk naukovykh prats'*, Vinnytsia: Nova knyha, 42-46.
- Kostomarov, V.G. 1999. *Iazykovoï vkus epokhi. Iz nabliudeniï nad rechevoi praktikoï mass-media. Izdanie tret'e, isp. i dop.* Saint-Petersburgh: Zlatooust.
- Krouglov, Alexander. 1999. "Sociolinguistic Transformations in Rapidly Changing Societies: Russia and Ukraine", Dunn, J.A. (ed.) *Language and Society in Post-Communist Europe: Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies, Warsaw, 1995*. New York: St. Martin's Press, 36-46.
- Lysychenko, L.A. 1977. *Leksykologhiia suchasnoi ukrains'koi movy: Semantychna struktura slova*, Kharkiv: Vyscha shkola.
- Masenko, Larysa. 1999. *Mova i polityka*. Kyiv: Soniashnyk.
- 2001. "Movno-kul'turna sytuatsiia v Ukraini: Sociopsykholohichni chynnyky formuvannia," *Dyvoslovo*, no. 10, 7-10.
- Pan'ko, T.I. 1979. *Vid termina do systemy: stanovlennia marksysts'ko-lenins'koi politekonomochnoi terminologii u skhidnoslov'ians'kykh movakh*, L'viv: Vyscha shkola.
- Radevych-Vynnytskyi, Iaroslav. 1997. *Ukraina: vid movy do natsii*, Drohobych: Vidrozhennia.
- Riabchuk, Mykola. 2000. *Vid Malorosii do Ukrainy: paradoksy zapizniloho natsietvorennia*, Kyiv: Krytyka.
- Ryazanova-Clarke, Larissa, and Terence Wade. 1999. *The Russian Language Today*, London and New York: Routledge.
- Slobodyns'ka, T. and Odyntsova, O. 2001. "Semantychne osvoïennia sliv-internatsionalizmiv ukrains'koiu movoiu", *Studii z leksykologii, hramatyky ta linhvodydaktyky ukrains'koi movy: Zbirnyk naukovykh prats'*, Vinnytsia: Nova knyha, 61-66.
- Syniavs'kyi, O. 1941. *Normy ukrains'koi literaturnoi movy*, L'viv: Ukrains'ke vydavnytstvo.
- Thomason, Sarah Grey and Terrence Kaufman. 1991. *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*, Berkeley: University of California Press.
- Zemskaja, E.A. (ed.). 1996. *Russkii iazyk kontsa XX stoletia (1985-1995)*, Moskva: Iazyki russkoi kul'tury.
- Zhuravlev V. 1982. *Vzaimodeistvie vneshnikh i vnutrennikh faktorov razvitiia iazyka*, Moskva: Nauka.
- 1989. "Aktual'nye zadachi sovremennoi lingvodidaktiki," *Lingvisticheskie i metodicheskie problemy prepodavaniia russkogo iazyka kak nerodnogo. Aktual'nye problemy obucheniia obshcheniiu*, Moskva.

Dictionaries

NTSUM = *Novyi tlumachnyi slovnyk ukrains'koi movy u chotyr'okh tomakh: 42 000 sliv.* 2000. Ukladachi Vasyl' Iaremenko, Oksana Slipushko. Kyiv: Akonit.

SUM = *Slovnyk ukrainskoi movy.* 11 tomiv. 1970-1980. Kyiv: Naukova dumka.

VTSSUM = *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrains'koi movy.* 2002. Ukladach i holovnyi redaktor V.T. Busel, Kyiv-Irpin': Perun.

Людмила Боярова

УКРАЇНЬСЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ ЯК ОБ'ЄКТ МОВНОГО ПЛАНУВАННЯ

Термін *мовне планування* (МП) розуміємо як різні способи свідомого впливу людини на мову, а також як попередньо заплановані змінювання її засобів і форм. Упорядкування, уніфікація та стандартизація термінології – це є, власне, планове вдосконалення слів і словосполучень, що номінують спеціальні поняття всіх галузей знання і діяльності людини. Основи теорії мовного планування розробив свого часу Е. Гауген [Haugen 1959], який запропонував і назву – *language planning*. За Гаугеном, нормативну лінгвістику, яка подає приписи мовцям у користуванні мовою, можна розглядати як певний вид керування цією мовою. Науковець підкреслював, що ситуації, у яких відбувається мовне планування, не виняткові, а звичайні і досить поширені. Спочатку Гауген обмежував мовне планування підготуванням для гомогенних мовних спільнот правопису, граматики й словників. Однак потім він почав тлумачити МП значно ширше, зараховуючи сюди і культуру мовлення, і взагалі всі пропозиції щодо мовних реформ або стандартизації мови.

В українському мовознавстві здавна панувала думка, що мовні процеси можна регулювати, і цю теоретичну настанову науковці реалізовували в конкретній нормалізаторній діяльності щодо української мови, зокрема її термінологічного фонду. Аналізуючи мовне планування термінології в Україні більше як за 80 років, ми дійшли висновку, що в ньому можна виділити три періоди: 1) 20-і рр. ХХ ст. – 1933 р.; 2) 1933 р. – 80-і рр. ХХ ст.; 3) 90-і рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Підґрунтям для виділення вказаних періодів є такі чинники: мовна політика в державі, яка певним чином спрямовує розвиток національних терміносистем; мета мовного планування в термінології; критерії нормативності термінологічних одиниць, на які орієнтуються суб'єкти мовного планування.

У науковій літературі не завжди розрізняють терміни “мовна політика” і “мовне планування”. Ми розмежуємо ці два поняття і “мовну політику” розуміємо як сукупність ідеологічних постулатів і практичних дій, спрямованих на регулювання мовних відносин у країні або на розвиток у певному напрямі мовної системи [Українська мова 2004, 357]. Мовна політика

створює умови для здійснення запланованих змінень у мові та спрямовує їх, тому “мовне планування – це конкретне впровадження мовної політики” [Лазаренко 2003, 6].

У подальшому аналізі порушеної проблеми беремо до уваги сферу функціонування (усна мова фахівців і наукові тексти) та сферу фіксування термінів (словники й довідкова література). Обидві ці сфери мають важливе значення для програмування й утвердження якісних змін в українській термінології і тим самим для впровадження певної мовної політики в суспільстві.

20-і рр. XX ст. – 1933 р. У цей період простежуємо зв'язок основних тенденцій розвитку вітчизняної термінології з початком українізації в Україні, що сформувалася як політика держави вже до 1925 року і була спричинена низкою міжнародних та внутрішньопартійних подій як у ВКП(б), так і у КП(б)У. “Українізація не була рухом українців проти Москви, а, великою мірою, подальшим закрутом кремлівської політики” [Шевельов 1987, 137]. Вплив українізації на становище української мови і на ставлення до неї був неоднозначним, оскільки здійснювалася ця політика непослідовно і “зверху”: на державному рівні було проголошено про збереження й розвиток української культури, зокрема національної мови. “Таку політику більшовицького керівництва <...> в Україні, вочевидь, слід розглядати насамперед як своєрідний тимчасовий “ідеологічний неп”, як вимушений тактичний відступ від політики “воєнного комунізму” та революційної “надзвичайщини” в національному питанні і перехід до реформістських ліберальних зовні методів” [Цвілюк 2004, 13]. І все ж під час українізації українську мову почали вживати майже в усіх сферах суспільно-політичного життя України, вона стала мовою законодавства, науки та освіти, частково армії, значно збільшилася кількість українських видань. За умови відродження української нації та української культури особливо зросла потреба у розвиненій науковій термінології, що не могло не активізувати термінологічну роботу в Україні.

В аналізований період було видано багато термінологічних словників із різних галузей знань (переважно двомовних російсько-українських). Передмови до цих праць іноді виходять за межі інструкції для користування словником: у них розповідається про весь процес його укладання та подаються теоретичні настанови щодо удосконалення мовного матеріалу. Можна виокремити такі концептуальні положення, якими керувалися тогочасні лексикографи: основу кожної української терміносистеми мають становити власне національні слова; іншомовні терміни треба засвоювати безпосередньо з мови-продуцента без прямого впливу будь-якої мови-посередника; у термінах повинно бути дотримане оптимальне співвідношення між прийнятою назвою та поняттєвим змістом, вкладеним у цей

термін. Термінотворча практика тих років зорієнтована на національні терміни, створені відповідно до системних можливостей української мови, що є, власне, метою мовного планування. Основними критеріями нормативності мовних форм у термінології були системний та національний.

Аналізуючи доробок лексикографів у цей період, слід зауважити, що не всі запропоновані ними мовні форми можуть бути раціональними й прийнятними для сучасного українського термінотворення. Проте є підстави твердити, що словникарі виробили засади мовного планування у вітчизняній термінології, а досвід їхньої роботи переконує, що український народ має власну фахову термінологію.

Під час українізації сфера функціонування вітчизняної термінології та сфера фіксування взаємодоповнювали одна одну, і це було підґрунтям досить якісного програмування розвитку національних терміносистем. Відзначмо, що лексикографічні праці цього періоду містять обмежену кількість термінів, запозичених через російську мову і скалькованих з неї, але процес цей уже починався.

1933 р. – 80-і рр. XX ст. У листопаді 1933 р. відбувся об'єднаний пленум ЦК і ЦКК КП(б)У, який можна вважати формальним кінцем українізації, проте наступ на українську культуру почався задовго до цього пленуму. Так, у квітні 1933 року на нараді в ЦК КП(б)У з питань національної політики виступив з доповіддю про питання “мовного фронту” перший заступник наркома освіти А. Хвиля. Основні положення свого виступу доповідач подав у статті “Викорінити, знищити націоналістичне коріння на мовному фронті” й опублікував її у журналі “Більшовик України”. Комісія Народного комісаріату освіти прийняла на підставі цієї доповіді низку відомих резолюцій [Кубайчук 2004, 147-158], у яких були викладені основні засади подальшої мовної політики в радянській Україні, що на багато років визначила розвиток вітчизняної термінології: “Треба розгорнути широку роботу щодо остаточного викриття і викорінення націоналістичних викривлень на мовній дільниці, а саме – скритикувати і вилучити шкідливу продукцію <...>” [Кубайчук 2004, 149]; “Дальші шляхи розвитку української термінології й цілої словникової діяльності треба цілком побудувати на основі марксоленінської методології, на основі ленінської національної політики <...>. Термін має бути відповідний до загальної мовної політики радянської влади” [Кубайчук 2004, 153]. Після 1933 р. організуються репресії до тих мовознавців, що обстоювали позиції “буржуазного націоналізму”, серед яких було багато лексикографів, тому їх словники вилучено з ужитку. За таких обставин термінологічна робота в Україні майже зупинилася, й активізується вона тільки у 50-і – 60-і рр., але вже зовсім в інших умовах, під великим впливом російської мови. З 60-х рр. мовну політику в Радянському Союзі визначала теорія “злиття націй і

їхніх мов”, що дозволяє кваліфікувати таку політику як асиміляційну. Саме за цією теорією мали нівелюватися національні особливості народів СРСР, зокрема мовні відмінності, що і становить мету мовного планування в українській термінології в аналізований період. Унаслідок такого “мовного будівництва” (термін радянського мовознавства) в Україні руйнувалися системні межі української мови, а саме поняття “система української мови” робилося все більш невизначним. На наше переконання, є всі підстави твердити, що в Україні ця відома теорія “злиття націй і їхніх мов” негативно позначилася насамперед на українській науковій термінології. “Доцентрові тенденції у Радянському Союзі проявлялися не лише в економіці, але й у сфері лінгвістичної діяльності, надто в процесах термінотворення” [Кияк 2004, 9], тобто термінофонд українського народу почав штучно змінюватися. “<...> Наступ на українську мову ззовні, русифікаційний тиск на мовця, тепер сполучався з наступом на мову зсередини: саму структуру, основу безборонної літературної мови відкрито російським впливам і позикам, а її діалектну основу зрушено на схід” [Шевельов 1987, 208-209]. У 60-х рр. Українська творча інтелігенція намагалася зупинити зовнішню й внутрішню русифікацію. Реальну мовну ситуацію в Україні глибоко проаналізував Іван Дзюба у праці “Інтернаціоналізм чи русифікація?” (1965 р.)¹, яка мала велике значення для пробудження в українському суспільстві національної самосвідомості. Однак почалися репресії до тієї частини інтелігенції, яка була опозиційною радянській владі, а антиукраїнська мовна політика стала агресивною.

В аналізований період основна тенденція “розвитку” національної термінології у всіх галузях її використання – орієнтування на російську термінологію, а продуктивний спосіб термінотворення в українській мові – калькування. Провідними для встановлення норми в національній термінології стали статистичний критерій та критерій відповідності системі російської мови, які дуже взаємопов’язані в цей час. Щодо першого критерію зауважмо: поширеності того чи іншого терміна у професійному мовленні фахівців і в науковій літературі здебільшого сприяли позамовні чинники. Другий критерій офіційно не висувався, проте матеріал термінологічних та інших словників, а також теоретичні настанови українських учених дозволяють визнавати його актуальним в аналізований період [Гнатюк 1961, 109; Ілленко 1971, 159; Русанівський 1982, 8-9].

¹ Копію праці І. Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?” було передано за кордон, і її опублікували в кількох країнах світу, але в радянській Україні вона не була надрукована в офіційних виданнях і розповсюджувалася в рукописі. Лише в 1990 році ця праця І. Дзюби опублікована в літературно-художньому та громадсько-політичному журналі Спілки письменників України “Вітчизна”, а 1998 року вийшла з друку окремою книжкою. У 2005 році з’явилося ще одне видання праці І. Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?” до сорокаріччя її оприлюднення [Дзюба 2005].

Словникарські праці містять досить багато мовних одиниць, утворених за російськими словотворчими та іншими моделями. Подамо приклади з технічної термінології: *бетономішалка, глушитель, доменщик, моталка* (рос. *бетономешалка, глушитель, доменщик, моталка*); з військової термінології: *взвод, заложник, заряд* (вогнепальної зброї), *засада* (рос. *взвод, заложник, заряд, засада*); з математичної термінології: *выпуклість, кривизна, підрешітка, погрішність* (рос. *выпуклость, кривизна, подрешётка, погрешность*); з юридичної термінології: *довіреність, довіритель, пред'явник, поручитель* (рос. *доверенность, доверитель, предъявитель, поручитель*); з економічної термінології: *банкротство, векселедержатель, виручка, оптом* (рос. *банкротство, векселедержатель, выручка, оптом*); з медичної термінології: *жовтуха, приступ* (загострення хвороби), *роди, свищ* (рос. *желтуха, приступ, роды, свищ*); зі спортивної термінології: *байдарочник, велогонка, гребля, конькобіжець* (рос. *байдарочник, велогонка, гребля, конькобежец*). Автори словників пропонували такі термінологічні назви як єдино можливі або рекомендовані серед варіантних форм та синонімів, і, отже, поза професійним спілкуванням залишалися питомі терміни або терміни-кальки, утворені за продуктивними українськими моделями: *бетонозмішувач, глушник, доменник, намотувач; чота, заручник, набій, засідка; опуклість, кривина, підратка, похибка; доручення, вірдавець або довірник, подавець, поручник; банкротство, векселевласник або власник вексяля, виторг, гуртом або на гурт; жовтяниця, напад, пологи, нориця; байдарник, велоперегони, веслування, ковзаняр*.

Російськомовна асиміляція позначилася також на вживанні спільнокореневих віддієслівних іменників, що мають певну поняттєву різницю в українській мові, зумовлену видом дієслів, від яких вони утворені. Виразальні можливості української мови дозволяють чітко розмежовувати в науковому та професійному вжитку опредметнену дію недоконаного виду (*затримування, змінювання, перекладання, розривання*), опредметнену дію доконаного виду (*затримання, змінення, перекладення, розірвання*) і результат дії (*затримка, зміна, переклад, розрив*), що є важливим для однозначного розуміння тексту та фахового спілкування. Ця особливість української мови була, власне, знівельована під впливом російської мови, яка не має такого розрізнення віддієслівних іменників на поняттєвому рівні. Унаслідок цього в мові українських фахівців усталилися певні помилки у вживанні іменників, утворених від дієслів: по-перше, не розрізняються видові ознаки цих мовних одиниць (*відбирання й відібрання, відхилення й відхилення, обробляння й оброблення*), по-друге, іменники, що виражають наслідок дії, почали використовуватися й на позначення процесів дії (*відбір, відхил, обробка*).

Намагання запропонувати до активного вжитку терміни, створені відповідно до системних можливостей української мови, викликали негативну реакцію в українському радянському мовознавстві: “Тенденційність у доборі слів, їх трактуванні спостерігається в деяких наших виданнях, які завели рубрики, куточки під назвою “Культура мови” і потребують більш пильної уваги наукового й ідеологічного характеру <...>. Подібні ж зауваження можна зробити журналові “Соціалістична культура”, який без застережень і перевірки рекомендує, наприклад, до вжитку лише терміни (назви в галузі сільського господарства), утворені з компонентами **-ник**, **-ар**, **-яр**, які в багатьох випадках є, безперечно, загальноновживаними (*тваринник*, *пасічник*, *городник* і под.), однак загальноновживаними в українській мові є й терміни з компонентом **-вод**: *кукурудзовод*, *буряковод*, *полевод* <...> і под.”² [Білодід 1974, 38-39]. Певна частина українських науковців виправдовувала і схвально сприймала поширення в національній мові слів, скалькованих з російської [Жакевич 1969, 184-222; Черторизька 1982, 7]. У досліджуваній період зросла роль російської мови як мови-джерела і мови-посередника для засвоєння іншомовних термінів: “Підраховано, що в більшості мов радянських народів 70-80 процентів науково-технічних, суспільно-політичних, навчально-педагогічних термінів становлять запозичення з російської мови і – за її посередництвом – із інших мов” [Русанівський 1973, 59].

1987 року в Москві опубліковано колективну монографію “Взаимовлияние и взаимообогащение языков народов СССР”, автори якої підсумували, власне, розвиток національних мов у Радянському Союзі за час його існування. Розглянуто, зокрема, деякі зміни в українській мові на лексико-семантичному, словотворчому, фонетичному, синтаксичному та стилістичному рівнях, спричинені впливом російської мови. У цій праці відзначено, що російська мова стимулює утворення нових лексичних одиниць шляхом структурного й семантичного калькування, та наведено досить багато таких скалькованих слів, що поширилися в українській мові (*доставка*, *запайка*, *офлюсовка*, *розплавка*, *розробка*, *посадка*, *поставка*, *усиновитель* та інші)³. Як приклади впливу російської мови подано також деякі субстантивні прикметникові сполучення (*бригада по ремонту*,

² Зауважмо, що мовні одиниці з непродуктивним в українській мові суфіксом *-вод* поширені в аналізований період не тільки у сфері функціонування термінології, але й кодифіковані у словникарських працях. В останні роки словники пропонують фахівцям тільки *кукурудзівник*, *буряківник*, *рільник* тощо.

³ Переважна більшість з наведених мовних одиниць не рекомендована зараз до вжитку, натомість українські науковці пропонують використовувати слова, утворені за іншими моделями. Наприклад: *доставка* – *доставляння* (процес), *достава* (результат процесу); *запайка* – *запаювання* або *залютовування*, *залютування*; *розплавка* – *розтоплювання* або *розплавляння*, *розплавлення*; *офлюсовка* – *офлюсування* тощо.

комітет по телебаченню і радіомовленню, план по реалізації тощо)⁴, запроваджені в українську мову саме в радянський час. Такі змінення в українській мові автори монографії розглядають як збагачення засобів мовного вираження в ній унаслідок тривалого й активного впливу російської мови [Взаимовлияние 1987, 100-106]. Справді український народ кілька століть мав особливо близькі й довгочасні контакти з російським народом, зумовлені спільністю їхнього політичного, економічного та культурного життя, що не могло не позначитися на розвиткові української літературної мови в цілому й на термінології зокрема. Відзначмо, що взаємовплив двох мов за таких обставин є закономірним, однак радянська мовна політика спотворювала цей процес і призводила до нівелювання особливостей української мови порівняно з російською.

В аналізований період радянська мовна політика визначала як сферу фіксування термінів, так і сферу їх функціонування, що спричинило максимальне наближення української наукової термінології до російської. Слушну думку висловила Л. Масенко: “зміни, яких зазнала українська мова протягом радянського періоду, не можна вважати наслідком її розвитку” [Масенко 2004, 91]. Поступальний розвиток національної термінології в межах системних можливостей української мови був загальмований радянською мовною політикою: вона руйнувала той термінофонд, який український народ мав уже на початок 30-х рр. ХХ ст., і не сприяла появі нових питомих моделей у сучасних терміносистемах, що позбавляло цю термінологію майбутнього.

Термінотворчу діяльність лексикографів попередніх років, зорієнтовану на створення національних термінів за продуктивними моделями української мови і на засвоєння іншомовних термінів безпосередньо з мови-продукта, оцінювали в радянському мовознавстві по-різному: здебільшого її кваліфікували як таку, що вже втратила своє науково-практичне значення і є методологічно хибною [Білодід 1974, 7-8; Плющ 1971, 388-389]; деякі вчені висловлювали як позитивну, так і негативну думку про доробок перших українських лексикографів [Паламарчук 1978, 69]; у поодиноких випадках науковці визнавали велику наукову роботу, здійснену вченими 20-х рр. та першої половини 30-х рр. ХХ ст. [Грищенко 1982, 14]. Діяльність лексикографів “золотого десятиліття” належно оцінена в 90-і рр. ХХ ст.

90-і рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Відновлення і встановлення української ідентичності термінів, що не повинні суперечити системі української літературної мови, можна визначити як мету здійснюваного мовного плану-

⁴ Наведені сполучення прийменника з іменниками суперечать системі української мови, бо в ній прийменник *по* має відмінну й вужчу сферу вживання, порівняно з російською мовою, та вимагає після себе лише місцевого або знахідного відмінка.

вання у вітчизняній термінології, досягнення якої має забезпечити мовна політика в державі. Основні напрями мовної політики в незалежній Україні відбиті в чинній Конституції [Конституція 1996], у “Декларації прав національностей України” [Декларація 1991], у Законі “Про освіту” [Закон 1996] та в декількох інших законах України. Для сучасного розвитку вітчизняної термінології визначальним є те, що українська мова набула державного статусу, бо мова розкриває свої можливості тоді, коли її постійно вживають в основних сферах життя суспільства – освіті, науці, культурі, діловодстві.

У науковій літературі висловлена слушна думка, що “<...> сфера функціонування терміна первинна, сфера фіксації – вторинна” [Лейчик 1994, 152], тобто фахова усна мова та наукові тексти мають бути базовими для спеціальних словників і довідкової літератури. Але на початку 90-х рр. сфера функціонування української термінології не могла бути провідною, бо в Україні тривалий час з позамовних причин надавалася перевага російській мові у всіх галузях суспільного життя, що призвело до появи великої кількості скалькованих із цієї мови термінологічних одиниць у науковому та професійному обігу українців. Відповідно словники різного типу пропонували фахівцям багато термінів, що суперечили системі української мови, і тим самим поглиблювали процес руйнування термінофонду українського народу. Тому на початку останнього десятиріччя минулого століття у вітчизняних термінологів не було підстав уважати поширеність терміна у сфері функціонування та засвідчення у сфері фіксування показником його нормативності. Щоб усталити певні мовні зразки в термінології (тобто нормалізувати її), науковцям довелося спочатку розробляти обґрунтовані системою української мови рекомендації щодо творення й використання термінів, відбивати це в певних правилах та фіксувати пропоновані термінологічні одиниці у словниках (тобто кодифікувати їх). З 90-х рр. за умови наявності у сфері функціонування вітчизняної термінології великої кількості ненормативних одиниць сфера фіксування термінів стає, власне, визначальною для встановлення термінологічної норми та поширення її у мові фахівців на всій території України. У цей період найбільшу роль в усталенні норм у сфері функціонування термінології мали відіграти, на нашу думку, російсько-українські термінологічні словники. На жаль, більшість спеціальних словників, що вийшли з друку на початку 90-х рр. ХХ ст., містить терміни та їх варіанти, які українські термінологи вже не рекомендували до вжитку. Уважаємо, що поява низки таких термінографічних праць (деякі уклалися ще за радянського часу) загальмувала введення національних мовних одиниць у професійне спілкування українських спеціалістів і не відповідала мовній політиці, яка запроваджувалася з перших кроків незалежної України. У словниках останніх років зафіксовано вже набагато більше змінень, які

відбулися в теоретичному осмисленні норм українського термінотворення та терміновживання. Аналіз словникарських праць к. XX ст. – поч. XXI ст. засвідчив, що в них значно зменшилася кількість синонімів, а також варіантних термінологічних одиниць за рахунок усунення багатьох російських кальок і надання переваги автохтонним українським термінам [Радченко 2000; Михайлова 2002, с. 135-141]. Отже, відбулося оновлення сфери фіксування української термінології.

У сучасному вітчизняному мовознавстві нормативність будь-якої мовної одиниці визнають на підставі її відповідності продуктивним словотворчим, морфологічним, синтаксичним та іншим моделям української мови. Основними критеріями нормативності термінів на цьому етапі розвитку національної термінології є системний та національний, за якими з терміносистем мають бути вилучені скальковані з російської мови термінологічні одиниці (крім тих усталених термінів-кальок, що виконують у мові смислорозрізнавальну функцію і не дублюють національного терміна). Зауважмо, що зазначені критерії нормативності були основними для діячів мовного планування у 20-х рр. минулого століття. За останні п'ятнадцять років їх теоретична спадщина ввійшла до активного наукового обігу в Україні й використовується в сучасному українському термінотворенні.

Хоча з початку 90-х рр. XX ст. до сьогодні зроблено досить багато для сфери фіксування термінів, і цьому сприяє мовна політика в суверенній Україні, сфера функціонування термінології (а саме усна мова фахівців) належним чином не розвинена. “Мовну політику України на загальнодержавному рівні загалом можна схарактеризувати як помірковано-обережну й недостатньо послідовну з прагненням до уникнення радикальних заходів” [Тараненко 2003, 40]. Усі процеси в Україні, спрямовані на розширення соціального функціонування української мови в національному варіанті, уповільнено. Одним із наслідків цього є те, що терміни-кальки побутують у мові багатьох українських фахівців Центральної та Східної України як єдиний варіант номінування спеціальних понять. Дотепер скальковані з російської мови термінологічні назви видаються певній частині жителів України звичними й зручними в ужитку, а національні терміни – незвичними й суперечливими. Отже, на сьогодні є низка проблем у мовному плануванні української термінології, які потребують обов'язкового розв'язання.

Висновки до викладеного матеріалу:

1. Мовні питання для України завжди були і залишаються питаннями політичними, бо офіційний статус мови в державі визначає не тільки сфери реалізації мови, але й матеріальні форми її існування.

2. Кожний аналізований період у мовному плануванні вітчизняної термінології логічно співвідноситься з певним етапом історії українського народу і залежний від мовної політики в державі.

3. Мовна політика в СРСР спричинила викривлення кодифікованого шару української термінології: з одного боку, у словникарських працях, опублікованих в радянський період, подано як нормативні терміни, що суперечили системі української мови, а з другого – не зафіксовано багатьох системно зумовлених мовних одиниць.

4. На сучасному етапі розвитку вітчизняної термінології сфера її фіксування стала підґрунтям для очікуваних змін у сфері функціонування термінів.

5. В Україні має бути вироблена більш чітка й ефективна стратегія мовної політики відповідно до потреб часу, що пришвидшить процес нормалізації української термінології, відновлення її автентичності як у сфері фіксування, так і у сфері функціонування.

Література

- Білодід, І. 1974. *Мова і ідеологічна боротьба*, К.: Наукова думка.
- Взаимовлияние, 1987 – *Взаимовлияние и взаимообогащение языков народов СССР*, Под ред. д-ра филологических наук Ю.Д. Дешериева, М.: Наука.
- Гнатюк, Г. 1961. “Видання російсько-українських термінологічних галузевих словників”, *Лексикографічний бюлетень*, Вип. 8, 107-110.
- Грищенко, А. 1982. “Досягнення українського радянського мовознавства”, *Мовознавство*, №6, 11-20.
- Декларація, 1991. “Декларація прав національностей України”, *Відомості Верховної Ради України*, №53, 1554-1555.
- Дзюба, І. 2005. *Інтернаціоналізм чи русифікація?*, Вид. дім “Києво-Могилянська акад.”
- Закон, 1996. “Закон України “Про освіту”, *Відомості Верховної Ради України*, №21, 253-278.
- Їжакевич, Г. 1969. *Українсько-російські мовні зв'язки радянського часу*, К.: Наукова думка.
- Ілленко, В. 1971. “Мова і єдність національних та інтернаціональних інтересів трудящих”, *В.І. Ленін і розвиток національних мов.* – К.: Наукова думка, 150-164.
- Княк, Т. 2004. “Мовна політика і термінознавство”, *Вісник: Проблеми української термінології.* – Львів: Національний університет “Львівська політехніка”, № 503, 8-14.
- Конституція, 1996. “Конституція України”, *Відомості Верховної Ради України*, №30, 381–417.
- Кубайчук, В. 2004. *Хронологія мовних подій в Україні: зовнішня історія української мови.* – К.: “К.І.С.”

- Лазаренко, Л. 2003. “Досвід мовних політик світу й українська перспектива (інформаційно-аналітичний огляд)”, *Українська мова*, № 4, 3-22.
- Лейчик, В. 1994. “Исходные понятия, основные положения, определения современного терминоведения и терминографии”, *Вестник Харьковського политехнического ун-та*, № 19, I, 147-180.
- Масенко, Л. 2004. *Мова і суспільство: Постколоніальний вимір*, – К.: Вид-дім “КМ Академія”.
- Михайлова, Т. 2002. *Семантичні відношення в українській науково-технічній термінології*: Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спец. 10.02.01 – українська мова. – Харків.
- Паламарчук, Л. 1978. *Українська радянська лексикографія (Питання історії, теорії та практики)*. – К.: Наукова думка.
- Плющ, П. 1971. *Історія української літературної мови*. – К.: Вища школа.
- Радченко, О. 2000. “Терміни-варіанти в термінологічних словниках 90-х років ХХ століття”, *Вісник Харківського університету: Серія “Філологія”*, №473, 170-174.
- Русанівський, В. 1973. “Розквіт і взаємозбагачення мов соціалістичних націй”, *Комуніст України*, №3, 53-63.
- Русанівський, В. 1982. “У сім’ї єдиній”, *Мовознавство*, №6, 3-11.
- Тараненко, О. 2003. “Мовна ситуація та мовна політика в сучасній Україні (на загальнослов’янському тлі)”, *Мовознавство*, № 2-3, 30-55.
- Taranenko, A. 2000. “Jazykovaja situacija i jazykovaja politika vremen “perestrojki” i gosudarstvennoj nezavisimosti Ukrainy” (konec 1980-ch – 1990-e gody), Zybatow, L. (ed.), *Sprachwandel in der Slavia. Die slavischen Sprachen an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Ein internationales Handbuch*, Frankfurt/Main: Lang, 635-652.
- Українська мова, 2004. *Українська мова: Енциклопедія*, Редкол.: Русанівський В.М. (співголова), Тараненко О.О. (співголова), М.П. Зяблук та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М.П. Бажана.
- Цвілюк, С. 2004. *УКРАЇНІЗАЦІЯ УКРАЇНИ: Тернистий шлях національно-культурного відродження за доби сталінізму*, Одеса: Маяк.
- Шевельов, Ю. 1987. *Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941): Стан і статус*. – Сучасність.
- Черторизька, Т. 1982. “Динаміка взаємодії і взаємозбагачення української і російської мов”, *Мовознавство*, №3, 3-9.
- Haugen, E. 1959. “Planning for a standard language in modern Norway”, *Anthropological Linguistics*, №3, 8-21.

Salvatore Del Gaudio

ON THE NATURE OF "SURŽYK": DIACHRONIC ASPECTS

1. Introduction

In the last decade, interest in Suržyk has considerably increased, gaining a central position in the debates about language policy, language planning and sociolinguistic issues concerning Ukraine.

Various attempts to classify Suržyk have thus far been made, from a perspective determined by the branch (field) of studies and the interest of the researcher.

The majority of publications have interpreted this "mixed language" as the product of causality (circumstances) - especially in the first prescriptive writings on this topic -, or have tried, from a functional perspective, to subordinate it to specific categories: *prostorečie* (Ukr. *prostoriččja*) (Trub 2000: 52); *pidgin* / *creole* etc. Almost all the studies about this mainly oral "language" variety have adopted a mere synchronic perspective, even when trying to provide a "typology" (Bilaniuk 2005: 121-135) of this non standard language.

After a few months spent in Ukraine to accomplish my field work, I reached the conclusion that this presumed mixed language is even more complex than the majority of studies so far available seem to suggest.

On the basis of practical and theoretical activity aimed at understanding the origin and causes (development) of Suržyk, I also came to the conclusion that, in order to arrive at a reasonable explanation of this phenomenon, one should consider other parameters, such as the regional (dialectal) - diachronic developments of the Ukrainian language itself, which contributed to the formation of this so called "Russian-Ukrainian" hybrid.

Here, I will focus on the interpretation of some diachronic language features, leaving aside other aspects that would go far beyond the scope of this paper.

Diachronic insights and references might not always be as accurate as language historians would expect. However, I will provide concrete evidence that Suržyk is not exclusively the product of language contact, namely the admixture effect of Russian linguistic elements on Ukrainian but also the result of other factors. This multilayered language phenomenon can be seen as the manifestation of different stages in the historic development of the modern

Ukrainian language, in which dialect continua, fossilized Russian expressions, and lexical items all interact in creating this too often stigmatized non standard language variety.

In addition, I shall introduce the concept of “prototype” Suržyk, more appropriate for a classification of my data, better conveying the idea of Suržyk’s specific, recurrent and generalized linguistic features.

2. Current definitions of Suržyk and the concept of “Prototype” Suržyk

In this section I shall compare four quite recent definitions of Suržyk. I do so, not because I wish to follow a certain linguistic tradition, but rather as a necessary attempt to delineate the object of my investigation. I will then introduce a new concept: that of “prototype” Suržyk.

2.1. Let us first begin with four established definitions:

1. “... *Ukrainian and Russian, in the form of a hybrid – surzhyk – a non standard language that incorporates elements of both*”. (Flier 1998: 113)

This first pragmatic definition originates from Flier (*ibidem*), and synthetically renders the idea of what people mean by the term “Suržyk”; it is easily comprehensible, especially for the novice. However, its simplicity is somehow inadequate to render justice to such a complex phenomenon.

2. Суржик (букв. – суміш жита з пшеницею, ячменю з вівсом *іт. ін.*, а також борошно з такого зерна) – мова, в якій штучно об’єднані без дотримання літ. норм елементи різних мов. Ужив. переважно щодо укр. Просторіччя, засміченого невмотивовано запозиченими, (внаслідок укр. – рос. Інтерференції). (...) Суржик – це збіднена мова, позбавлена нац. колориту, краси й виразності. Найпоширеніший у побутового мовленні, звідки проникає на сторінку газет і журналів, книжок і брошур. Боротьба з С. – одне з гол. завдань у галузі підвищення культури укр. мови (...). (Ukrajins’ka mova. Encyklopedija 2000)

This second definition can be seen as an attempt to summarize the theoretical views on Suržyk expressed in articles published in the last years of the 1990s, and resembles the formulation made by their Ukrainian authors. There is still the underlying idea that this language mixture has been artificially constructed, without logic, or organizational discourse. The attempt to classify it as a kind of *prostorečie*, at least with reference to its function in Ukrainian society, clearly derives from Trub’s article. The bias of dealing with a “broken,” impure and

inadequate "language," expression of local folklore, is still apparent, along with the purist call to fight back and inhibit its development.

3. *"...поширена в Україні розм. назва ненормат. індивід. мовлення певної особи та соціолекту певної групи, що будуються на основі змішування, інтерференції елементів двох і більше мов". (Taranenko 2004: 665-668)*

This third point represents only one of the several aspects of the ample space dedicated to this topical question in Ukraine. Above, I have established the salient points for our discussion; namely, that Suržyk is still considered by and large as kind of "oral speech," pertaining to specific individuals or to specific social groups, the consequence of the interference and mixture of elements of two or more languages.

4. *"Suržyk conceptually unites various kinds of language mixing, serving as the antithesis to the concept of linguistic purity. Suržyk started as an informal term and now figures prominently in public discourse, a key player in the post-independence struggle over language values". (Bilaniuk 2005: 104)*

Point four is a successful attempt at classification: for the first time, a definition clearly formulates and emphasises the fact that the label "Suržyk" covers more than one kind of language mix, regardless of the degree of interference, and the language(s) involved. This definition supports my view that it was in fact crucial to arrive at a reliable linguistic classification of Suržyk, necessary to determine the kind of "language" under investigation.

2.2. My second step consists in setting specific parameters for an appraisal of Suržyk; to do so, a new classification concept must be introduced. The term "Prototype" Suržyk seems to most appropriately convey the idea that there exists a Suržyk "Typus," serving as a stable medium for everyday communication, functioning as L1, particularly for those speakers who do not have any other language resource to properly communicate. This Prototype Suržyk shows recurrent cross-linguistic morpho-syntactic constructions and basic lexical items, and extends over broad regional areas, from East to West. There are, of course, regional and local variations. But if these variations are compared against the underlying linguistic "system" of Suržyk, it is evident that there are sufficient general characteristics to permit communication between speakers from separate regions. Obviously, regions which, historically, were under the Russian Empire have a larger number of lexical and grammatical items in common than those in the South-western part of the country. Notwithstanding,

in the course of my field work I noted many basic similarities, even in regions where people would be expected to use only Ukrainian¹.

3. Levels of Investigation

3.1. This observation of language praxis in Suržyk speakers, and my examination of their linguistic features, leads me to suggest that, for an appropriate description of this essentially oral speech of Ukraine, three levels need to be considered:

A) A diachronic linguistic perspective since Suržyk contains language elements representative of older stages in the development of Ukrainian. There is evidence of grammatical and lexical features functional both in Russian and Ukrainian throughout the 19th century. A contemporary speaker, coming from a rather strong language planning (a purist's) perspective, would consider such forms as exclusively "Russianisms²" or Suržyk.

B) Dialect change: dialectal partitions along with dialect continua played, and still play, a determining role in the formation not only of the literary Ukrainian language, but also in the diachronic composition of Suržyk.

C) Suržyk is obviously also the result of prolonged language contact³, synchronic as well as diachronic, where specific linguistic, sociolinguistic and psycholinguistic parameters have contributed to the creation of this non-standard

¹ The synchronic results as well as the dialectal aspects contributing to the formation of a generalized Suržyk type will not be treated, as previously mentioned, in this paper.

² One may object that the 19th century "Russianisms" could have also been the result of a strong Russian Influence which culminated in Imperial Russia with the edicts against the use of the Ukrainian language (*Valuev's circular 1863* and *Emskyj ukaz 1876*). To this purpose I wish to remind that several presumed "Russianisms", which I prefer to define local (dialectal) elements of a not fully standardized "Ukrainian", appeared in texts even prior to 1654 (the year marking the "unification" of Ukraine with Moscow). Moreover these elements can be found in texts of Western Ukrainian provenience, dating back to the early 17th century, i.e. in territories directly subject to the Polish influence. (cf. Ohienko 2004: 146-162). These presumed "Russian" forms, common to the "Ukrainian" language well before Ševčenko's and Kotljarev'skyj's works, can be considered as grammatical and lexical components of the different Ukrainian varieties before standardization took place. These lexemes are also reported in Hrinčenko's dictionary. A final remark concerns the changed language consciousness of contemporary speakers of standard Ukrainian. In course of time, forms apparently extraneous to the current way of speaking, have been perceived as either Russianisms or Suržyk.

³ It is clear that under the generic label of "language contact" and sociolinguistic causes, a whole series of sub aspects need to be taken into account: the role of the Russian adstrat; the situations in which code-switching and code alternation are determinant, just as the importance of linguistic accommodation. To what extent can be spoken of interference and fossilization etc.

language, or, in more recent terminology, *fused lects* (Auer 1999: 309-332) / (Bilaniuk 2005: 122)

3.2. As already stated above, in this paper I shall concentrate upon specific diachronic aspects of Suržyk, or probably Ukrainian, postponing discussion of the last two parameters for later occasions.

I will undertake to demonstrate the relative abundance and recurrence of lexical and grammatical items which contributed to the formation of Prototype Suržyk, too often identified as either Russian elements in Ukrainian and/or stigmatized as Suržyk. My investigation is based on authoritative literary samples, derived from late 18th and 19th century literary sources.⁴

4. Examples and interpretation

In this section, I shall present a few language samples from literary texts with recurring equivalents in the variety defined above as "Prototype Suržyk." A linguistic commentary about the nature of these presumed Russian words in Ukrainian, or hypothetically Suržyk, will complete the section.

4.1. Examples

From: *Natalka Poltavka*⁵

• *Natalka*

1. *Єсть* же люди, що... (First act, 1st scene, p. 218)
2. *У нас єсть пословиця*. (First act, 2nd scene, p. 220)
3. Ось підіть лиш в неділю або в *празник по Полтаві*, то побачите..., що і *розказати* не можна. (ibidem)
4. Він *не виноват*. (First act, 4th scene, p. 228)
5. *В надєжду* на бога. (ibidem)
6. І він жив і так же пам'ятує *об нас*, та боїться *вернуться*. (ibidem)
7. *Я жизнь* свою *ненавиджу*... (Second act, 10th scene, p. 245)

• *Терпулыча*

8. *Лучче* б була я умерла... (First act; 4th scene, p. 228-229)
9. Чотири *годи* уже. (ibidem)

⁴ It is highly probable that documents of the last two or three centuries may contain traces, if not more evident features, of this presumed language mixture. At the present stage however archive documentation has not yet been investigated.

⁵ Cf.: Іван Котляревський 1982. *Поетичні твори, драматичні твори, листи*. Київ: Наукова думка.

10. ... *замуж* тебе *оддати*. (ibidem)
 11. Я так *привикла* к своєму безталанню... (First act, 6th scene; p. 232)

• **Petro**

12. Я нарочно прийшов *сюда*... (Second act, 4th scene, p. 238)

• **Mykola**

13. *Чого ж* ти не своїм голосом крикнув? (Second act, 4th scene, p. 238)
 14. Четвертий уже *год*. (ibidem)
 15. *Подожди ж* мене тут. (ibidem)
 16. Наталка *обіщала на час сюда* вийти. (Second act, 9th scene, p. 243)

From: Moskal'-Čarivnyk

• **Fyntyk**

17. Знаю *трохи-немного*. (First act; 1st scene; p. 252)
 18. *Добре-хорошо*. (ibidem)

• **Tetjana**

19. ... *а для чого* мене любите? (First act; 1st scene; p. 253)
 20. Я *боюсь* бога і люблю свого чоловіка. (ibidem)
 21. *Хазяїна нема дома*. (First act; 2nd scene; p. 254)
 22. *Три неділі* уже тому (First act; 11th scene; p. 272)

From: Šel'menko-Denščyk⁶

• **Šel'menko**

23. ... так *тогді* вже, тее-то, і *охвицери* до мене ... (First act, 3rd scene, p. 226)
 24. Та й я *проти* нього... (First act, 4th scene, p. 229)
 25. Ради *стараться*... (First act, 4th scene, p. 232)
 26. Нема та й нема! А кріпко було його *треба-нада*. (Second act, 1st scene, p. 235)

From: Mykola Džerja⁷

• **Ніч на Дніпрі**

27. Усі *ждали* (323)

⁶ Cf.: Григорій Квітка-Основ'яненко 2005. *Повісті - П'єси*. Харків: Фоліо.

⁷ Cf.: Іван Нечуй-Левицький (1988). *Микола Джеря: Повісті, оповідання, нариси*. Київ: Веселка.

28. Поналивали *стакани* чаю. (321)
 29. І високе та глибоке синє *іонсьське* небо. (321)
 30. *Бо од* Києва *до* Вишгорода гори оступились... (321)
 31. На radoшах постановвали *їхать* гуртом... (321)

• **Повість: Микола Джеря**

32. ...стеляться чудові *городи*... (17)

• **Баба Параска та баба Палажка**

33. *Іду я така сердита* ...А Солов їха до мене: *Чого* це ти не скажеш...(246)
 34. Я *взяла* та й зайняла постать серед різи; думаю: „*лучче* я *одступлюсь од* тебе“. (246)

From: Ševčenko's private correspondence⁸

35. „*Твого лиха я не возьму на себе, а свого тобі не оддам. Так що ж з тих писем? Папір збавлять та й годі. Воно, бач, і так і не так, а все таки лучше, коли получили, прочитаєш хоч одно слово рідне ...*
 36. „*Ще письмо, котре найдеш у моєму письмі запечатане, оддай Івану Степановичу Димовському і поклонись йому од мене*“.

4.2. The table below gives a schematic representation of the speech parts taken from the examples above.

SCHEME OF ARCHAISMS⁹

NOUNS: воздух, время - времня, глава – голова, год, город; дурак, жизнь, замуж, квіток/цвіток, краска, лъкарство, мыр/мир, мысль, надежда, *письмо*, побъды, пожар, пословиця, празник, совът, стакан, старик, труд, тыква, фамилія, *хазяїн*, час, шутка, язык .

PRONOUNS: который, кто/хто.

⁸ Cf.: Тарас Шевченко 1964. *Листи, нотатки, фол'клорні записи.* (= *Повне зібрання творів у шести томах. Том 6*). Київ: Академія Наук Укр. РСР. See also: Bilanjuk (2005: 109).

⁹ Some of the words reported in the table stem from Hnatjuk's paper (Hnatjuk 2006: 44-48). They are representative of the kind of language in which Skovoroda (1722-1794) wrote his philosophical and literary works. Hnatjuk's contribution has revealed particularly useful for our argumentation.

ADJECTIVES: общий, красный, прежній, древняя, любезный; дово́лний\ доволен – задово́лений, каждый/кождий, украше́нный.

VERBS: вернуться; *возьму*; ждали; їхати; начати/начинати; обіщала; *оддам*; одступлюсь; подожди; *получили*; протів; привикла; ненави́джу; оддати; оставити/оставляти; дьлать, кушать, стараться; строїти - построить, приказал, обучал; єсть.

PREPOSITIONS: от/од + gen.; к + dat.; по + dat.; об + acc.

ADVERBS: добре-хорошо; сюда/сюди; лучше/лучче/лутче; в конце; много (= багато), нельзя, где, ко(г)да, то(г)да - тогді; трохи - немного.

PARTICLES and Conjunctions: да “та”, если/если, но, будто, или (disjunctive conjunctions)

NUMERALS: первый; четвертый.

PREDICATIVES: У нас єсть; треба - нада.

4.3. Notes about the language

These examples show evident lexical and grammatical forms which a contemporary speaker/reader would classify as either Russian influx on Ukrainian or, worse, stigmatize as Suržyk.¹⁰

If we compare the sentences above with contemporary prototype Suržyk, we immediately notice striking grammatical and lexical similarities. Although these examples do not present a complete picture of all the lexical items which have equivalents in the modern sub-language, such phrases nonetheless recur quite frequently; in addition, they show doublets used in folk speech, as in examples (17) and (18).

¹⁰ It is worth pointing out that, even among Ukrainians with a higher education or philological degree, this “purist” attitude towards language is quite popular. In their view, all language forms *not* corresponding to the contemporary classification criteria of standard literary Ukrainian are immediately dismissed as Suržyk, without considering the possibility that such forms could have been, at some stage, integral parts of the Ukrainian lexicon and grammar.

However, questions concerning psycholinguistic factors affecting people’s language selection and evaluation, as well as the role of linguistic consciousness will be not dealt with here.

Certain characters' speech does contain more Russified set phrases and/or pet phrases, such as *"тес-то як його,"* etc. - such as Voznyj's, for example. These are not at all infrequent in some elder Suržyk speakers; however, I deliberately did not report their language in order to avoid criticism from scholars who maintain that specific characters are well-known for using this kind of "mixed language".

Even Ševčenko's language, particularly when he spoke (wrote) in unofficial situations, reveals traces of features common to a whole generation of authors, still found in contemporary prototype Suržyk. Scholars have various views on the use of certain features, perceived as Russianisms. Bilaniuk (2005:109) in her most recent publication suggests: *"Despite Ševčenko's desire for Ukrainian, he included quite a few Russianisms in his own letters to his brother, so that a reader today could even label some passages as Suržyk. But because the Ukrainian language was not yet standardized, it is not really appropriate to call this language Suržyk."*

However, a few lines later, she does not exclude the possibility that we are in presence of dialectal elements¹¹. (...) *"I have italicized non-standard forms that would have been seen as Russian-influenced according to the contemporary Ukrainian standard, although some of these could be interpreted as dialectisms that happen to be similar to Russian"*.

The selection criterion of lexical items, with special reference to the nouns, was made according to two basic principles. First of all, some very common and recurring words were presented, for prototype speakers of Suržyk would not use a particularly complex vocabulary. These words are still in use in present-day Suržyk.

We should also bear in mind that many of these words have co-existed for long time with a doublet. In fact, words such as *язик, краска, цвіток, голова* etc. had a concurrent form; e.g.: *мова, фарба, квіток, глава*; which was eventually accepted in the normative Ukrainian lexicon, and became the only standard available form.

Indeed, the opinion expressed by Hnatjuk (2006:47) confirms the postulation: *"(...) наведені слова, зокрема й церковнослов'янськи, широко вживалися в народі поряд з іншими синоніми, частина з яких увійшла до складу сучасної української літературної мови"*.

Other nouns, as for example, *"хазяїн"*, though still part of the standard Ukrainian lexicon, are often replaced, due to their formal (and sometimes semantic) similarity to the Russian equivalent, by a term felt more appropriate;

¹¹ Once again the term dialect has to be regarded in its broader sense. Since the "dialect(s)" here meant is the way Ukrainian people indeed spoke in the area subject to the Russian empire, and these forms were considered part of their language.

in our case, with the word “*господар*”, wrongly considered more Ukrainian; therefore a sentence like (21) can be easily designated as Surżyk.

The adjectives may present the following suffixes: *-ый, -ая, -яя*, etc. The examples reported in the scheme derive from Skovoroda's writing; however, such forms can be found, in gradually decreasing way, throughout 19th century Ukrainian literature. The modern reader may be inclined to judge such forms as being Russianisms or Surżyk, overlooking the fact that even in normative grammars of the Ukrainian Language, these forms are defined as “literary, stylistic” devices of poetry of the past.

The short form of adjectives appears to have a much wider diffusion than would be the case in contemporary standard Ukrainian. Surżyk speakers do not show wide use of the short forms, but they are likely to say: *доволен/довольна* in place of *задоволений*.

Presence of the adjectival affix *-ен/н*, can also to be seen as a typical characteristic of Surżyk.

Indefinite pronouns show the pair *каждый/кожий*, still in use in some dialectal varieties. So far, I have no recorded Surżyk examples of the standard Ukrainian *кожний*.

The most striking verbal features, apart from some clear infinitive forms kept in Russian, but not in standard Ukrainian, as in the doublet: *начати/начинати* – *почати/починати*, are undoubtedly the infinitive suffix in *-ть*, distinctive of several dialectal varieties, and consequently, of Surżyk. The past tense of the masculine is marked by the ending in *-л*; even though Surżyk can occasionally have two concurring endings, with clear prevalence of the Ukrainian *-в*.

Finally, the verb “*получить*” found in Ševčenko's letter in its past tense form, is still quite widespread, and rooted in the speech of several western Ukrainians, whose language otherwise can be identified with Ukrainian¹².

Adverbs and prepositions also offer interesting points. The majority of scholars who have considered the nature of Surżyk, would affirm that prepositions as *от / од*¹³, *к* (instead of their standard Ukrainian counterparts *від, до* etc.), and the alternation of adverbs like *сюда/сюди* etc. are to be attributed to a rather strong Russian influence or adstratum. Literary texts seem to imply a totally different outcome, since they provide instances which perfectly reflect the actual Surżyk situation, where we can have either “*сюда or сюди, добре*

¹² I wish to remind that the use of this verb, especially in its meaning of “if it will happen / *если получится*”, belongs to those prototypical Surżyk (recurrent) features, which I noticed in the speech of people coming from Western regions, and whose language was substantially Ukrainian.

¹³ In connection with the issue whether or not the phonetic realization of *од* instead of *от* depends on the phonological context, can be confused, since both in Surżyk as well as in dialectal/archaic Ukrainian it occurs without a specific constrain; as in (34)

and/or хорошо“, or even both possibilities alternating in the same statement. It is interesting to observe the prepositional phrases expressed by *no* + dat.; and *об* + acc.; the former occurs mainly in modern Russian, though its use is still mentioned in some Ukrainian grammars and dictionaries, even though a contemporary pure Ukrainian speaker would be unlikely to use such a construction, considered non standard.

The specification of a topic used to be expressed in Ukrainian also by means of *о* + acc., although this construction is quite rare even in Suržyk.

The use of the conjunctions and particles reported above is characteristic in Suržyk; in fact, we seldom hear, at least in the varieties examined, the following: *але, або, та, коли* etc., but rather their corresponding archaisms *ес(т)ли, но, или, да*¹⁴ and so on, just as *когда* expressing a temporal adverb will often replace *коли*. However, it's important to remember that, in this respect, similar forms could be interchangeable in Russian, also; for example, *коли* (with the stress placed on the first syllable) is considered to be a colloquial and obsolescent synonym of *если*. (Wade 1992: 501).

Similar cases do underline the close historic-cultural and linguistic ties of the eastern Slavic group of languages.

There are nonetheless due exceptions to suggested patterns; for example, suržyk will not select the adverb *нельзя*, preferring to it its Ukrainian semantic equivalent *не можна*; perhaps because the former is not suitable to an economic way of speaking, where the negation is simply expressed by the same predicative form preceded by a negation. *Багато*, on the other hand, seems to enjoy a larger success than *много*, at least in some areas or individual speakers, although both may recur in the same oral text.

With more explicit reference to sentences taken from Skovoroda's works, as in the "Aesop's Fable" (Hnatiuk 2006: 45 - 46), we are likely to find such sentences as "*Разговор, называемый алфавит, или Букварь мира*" – or further (...) "*для учеников поэтики (...)*".

Or else the wide usage of the word "*фамилія*", as in (37a.): "*Имя ему Фридрик. Родовое же, или фамильное, прозвание, или, как обычно в народъ говорят, фамилія*".

Apart from evident lexical forms common to modern Russian, we can notice in these examples a tendency to express the genitive singular of masculine nouns in *-а*; and the genitive plural of masculine nouns in *-ов*, in contrast to modern Ukrainian, where we have *-ів*. These endings are typical of some Suržyk varieties, and they represent specific dialectal features¹⁵ of the Charkiv area.

¹⁴ The conjunction *да*, corresponding to standard Ukrainian *та*, is not used, at least in Suržyk, any longer with this function but only as a particle, whose Ukrainian counterpart is *так*.

The use of an imperfective passive participle in its adjectival function “*называемый*” adheres to the contemporary Russian model.

5. The Convergence of Archaisms and Surżyk

The codification of the term Surżyk is to be attributed to Hrinčenko's (1909) dictionary, and even if it existed prior to that time, it designated a concrete mixture of “mixed grains or flour made thereof.” This rural concept was gradually extended to serve as metaphor denoting “language mixing.”

In the first half of the 19th century, well before the Emperor's edicts (1863 - Valuev; 1876 - Emskyj) officially forbidding the use of the Ukrainian language, the relationship between the linguistic – dialectal boundary of Russian and Ukrainian was quite different from the one we observe today. One could argue along with Shevelov (1966) that before the Ukrainian language became relatively well established, especially after the embodiment of Galician elements (from 1876 until approximately 1920), supra-regional dialectal features typical of the Northern and South-Eastern regions played a considerable role, as a result of the geo-political and cultural partition of the country. To put it with Shevelov (1966:2): “*Hingegen gewann das Problem der geographischen Schichtungen um so größere Bedeutung, weil es durch die politische Trennung der ukrainischen Länder noch verschärft wurde...* “. And a few lines further: (...)“*Von der Kraft mundartlicher Einflüsse auf die Schriftsprache mag jene Tatsache ein beredtes Zeugnis ablegen, daß der Autor in einer unlängst herausgegebenen Übersicht über die ukrainischen Mundarten nicht nur jeden Typ, sondern sogar fast jeden Untertyp der ukrainischen Dialekte durch Abschnitte aus den Werken der Schriftsteller des 19./20. Jahrhunderts illustrieren konnte. Denn diese Schriftsteller haben, obwohl sie sich der Schriftsprache bedienen, den Text teilweise absichtlich, manchmal aber auch unbewusst so sehr durch Züge ihrer lokalen Mundart gefärbt, daß sie einem Dialektologen als Material dienen können.*“ (ibidem)

Shevelov's opinion can only support the thesis that specific Ukrainian dialectal elements¹⁶, carried along in the speech of ordinary people, gradually resulted in the formation of that (mainly oral) language, later to be called “Surżyk”.

¹⁶ By the term “dialectal” here, in its broader sense, is roughly meant the kind of Ukrainian (even the one used in prose) as it was spoken and written in the area between Kyjiv and Charkiv, including Poltava and, to a lesser extent, the area around Čerkasy in the first half of the nineteenth century. It should be reminded that the newly founded University of Charkiv (1805) was actually the only influential cultural centre where the Ukrainian literature and culture was somehow cultivated.

It's worth remembering that an entire series of words and grammatical constructions, as listed above, were perceived in those days as part of the Ukrainian-Russian common stock, whereas nowadays they are stigmatized either as Surżyk, or dismissed as Russian elements in Ukrainian. (Hnatjuk 2006:45- 47)

Ohnienko's view (2004: 328 – 329), in his paragraph dedicated to Ukrainian archaisms, offers useful support of the argument that archaisms have contributed to the formation of Surżyk, and that they constitute part of its lexicon and grammatical constructions. He writes: "*Архаїзми словникові з бігом часу позникали зовсім з нашої мови (...)*".

A few lines further he observes "*(...) Проте архаїчних форм у нашій мові позосталося немало, тільки ми не відчуваємо їх за архаїзми. - Говірки наші, особливо західно – українські,¹⁷ переповнені різними архаїзмами (...)*" And then, speaking about the choice made by some literary men in trying to reproduce particular stylistic effects in translating, for example, Shakespeare or the Bible, he adds: "*Громадянство не підтримало цю Кулішеву ідею про староруську мову, вбачаючи в таких архаїзмах просто церковнослов'янізми або москалізми*".

A final remark substantially confirms the theory that maintains that an evaluation error has led us to regard apparently Russian forms solely as the result of interference, and the major cause of Surżyk.

In fact, he concludes: "*(...) У нас наші архаїзми, коли вони однакові з виразами російськими, зуть русизмами, а це погляд зовсім не науковий (...)*".

However, it remains a difficult task, even for language historians, to draw a neat boundary between those features which can be considered part of the Ukrainian language, and those which pertain to Russian.

6. Conclusion

In this article, I have tried to demonstrate that several expressions, words and grammatical constructions, at first sight of dubious (spurious) origin, represent nothing other than older stages of the Ukrainian language. During the long process of formation and emancipation of Ukrainian, these language fragments have gradually converged to form that non-standard speech which I have defined "prototype Surżyk" with regard to its constituent morpho-syntactic elements. The introduction of this new concept was necessary in order to present a proper socio-linguistic evaluation of the acquired language data (delimited and classified on the basis of specific language traits, peculiar of this mainly oral

¹⁷ Even though Western Ukrainian dialects keep archaic features, here Ohnienko's opinion can be, without hindrance, extended to the dialectal areas object of the present study.

language variety which serves as the true medium of expression for many people).

Finally, I am convinced that Suržyk needs to be investigated along three research directions: a) on a synchronic level within the language contact theory, and to a lesser extent sociolinguistic and psycholinguistic; b) in a dialectological perspective, for an interaction between standard Ukrainian and dialectal/regional subdivisions has always existed; and c) according to the diachronic axis, using the meagre material available: literary sources and, wherever possible, not easily accessible documents/manuscripts.

Although this paper has not explored the full scope of all three points, the evidence I have presented and analysed in support of point (c) clearly reveals something of the true nature of Suržyk.

Literature

- Auer, Peter 1999. "From Codeswitching via Language Mixing to Fused Lects: Towards a Dynamic Typology of Bilingual Speech", *International Journal of Bilingualism* 3 (4), 309-332.
- Bilaniuk, Laada 1997. "Speaking of Surzhyk: Ideologies and Mixed Languages", *Harvard Ukrainian Studies* XXI, 1-2, 93-117.
- Bilaniuk, Laada 2004. "A typology of Surzhyk: mixed Ukrainian-Russian language", *International Journal of Bilingualism*, 8 (4), 409-425.
- Bilaniuk, Laada (2005) *Contested Tongues: Language Politics and Cultural Correction in Ukraine*, Cornell University Press.
- Del Gaudio, Salvatore (2006). „Vom ukrainisch-russischen Sprachkontakt zum Suržyk“, Peter Cichon (Hrsg.) *Gelebte Mehrsprachigkeit. Akten des Wiener Kolloquiums zur individuellen und sozialen Mehrsprachigkeit, 5./6.XI. 2005, Wien*, 100-112.
- Flier, Michael S. 1998. „Surzhyk: The Rules of Engagement“, *Harvard Ukrainian Studies* XXII, 113-136.
- Geist, Katharina 2003. „Суржик как стилистический прием в современной украинской литературе, *Nonstandardlexik in der Ukraine. Aktuelle Situation und Aspekte der Forschung*, Wien. Unpublished PhD Dissertation.
- Horbatsch, Olexa 1988. „Das ukrainisch-russische Sprachgemisch ("suržyk") und seine stilistische Funktion im Werk von Volodymyr Vynnyčenko und Olexander Kornijčuk“, *Slavistische Studien zum X. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia*. Köln-Wien, 25-41.
- Shevelov, George Y. 1966. *Die ukrainische Schriftsprache 1798 – 1965*. Wiesbaden.
- Reuther, Tilmann 2006. „Zur sprachlichen Situation in der Ukraine: Ukrainisch und Russisch in der Ostukraine und in Kiev 1991-2005“, *Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 65*, Wien, 295-313.

- Гнатюк Л., 2006. "То якою ж мовою писав Григорій Сковорода?", *Диво-слово* 3, 44-48.
- Гринченко, Б.Д. 1909. *Словарь украинского языка*, Том IV, Киев, 231.
- Квітка-Основ'яненко, Г. 2005. *Повісті - П'єси*. Харків: «Фоліо».
- Котлярєвський І., 1982. *Поетичні твори, драматичні твори, листи*, Київ: Наукова думка.
- Лингвистический энциклопедический словарь* 1990. Москва.
- Масенко, Л. 2004. *Мова і суспільство*. Київ.
- Нечуй-Левицький, І. 1988. *Микола Джеря: Повісті, оповідання, нариси*, Київ: Веселка
- Огієнко, І. 2004. *Історія української літературної мови*, Київ.
- Тараненко, О. 2000. "Просторіччя.", *Українська мова. Енциклопедія*. Київ, 498.
- Шевченко, Тарас 1964. *Листи, нотатки, фол`клорні записи (= Повне зібрання творів у шести томах. Том 6*. Київ: Академія Наук Укр. РСР).
- Труб, В. 2000. "Явище «суржик» як форма просторіччя в ситуації двомовності", *Мовознавство*, 1, 46-58.
- Українська мова. Енциклопедія* 2000. Київ: Українська Енциклопедія, 616.
- Українська мова. Енциклопедія* 2004. Київ: Українська Енциклопедія, 665-668.
- Флаєр, Майкл 2000. "Суржик: правила утворення безладу", *Критика*, 6, (32), 16-17.

Аннотация

О природе суржика: диахронический аспект.

В последнем десятилетии значительно вырос интерес к определению суржика как со стороны американских антропологов, так и со стороны лингвистов разных стран.

Еще недавно, этот специфический украинский феномен исследовали почти исключительно в рамках узкого круга параметров, предпочитая синхроническую перспективу. В большинстве публикаций о суржике этот так называемый «смешанный язык» рассматривали как результат случайных факторов; классифицировали его как пиджин/креол или относили его к категории просторечия.

В научных работах последнего времени предпринималась попытка определить «типологию» этого, в основном, устного варианта языка.

В данной статье поставлена цель показать, что природа суржика объясняется не только с точки зрения социолингвистической теории и языкового контакта на синхроническом уровне, но также и в диалектологической и диахронической перспективах. Введение понятия «**прототипа**» суржика очень важно для анализа лингвистических данных, собранных в результате полевого исследования. Это понятие является центральным в предлагаемой статье и важным для исследования феномена суржика.

Holt Meyer

**RANCOUR-LAFERRIERES MASOCHISTISCHE RUSSEN – DIESMAL
RELIGIÖS (ZUR ‚ORTHODOX-FREUDIANISCHEN‘
PSYCHOPATHOLOGIE DER VEREHRUNG VON
GOTTESMUTTERIKONEN)¹**

(wie bei so vielen russischen Charaktertypen)

S. Freud: Das ökonomische Problem des Masochismus²

Rancour-Laferriere-Bücher in zweistelligen Zahlen

Spätestens mit diesem Band geht die Menge der von Daniel Rancour-Laferriere vorgelegten Monographien in die zweistelligen Zahlen. Nach meiner Zählung handelt es sich bei dem hier zu besprechenden Buch um das elfte, allerdings hat das vorige Buch *Russkaja literatura i psichoanaliz* (Russische Literatur und Psychoanalyse), eher Übersetzungs- und Sammelbandcharakter.³ Diese Monographie ist zugleich die erste von diesem Autor, die ausschließlich religiöses Material behandelt (wenn auch eher nicht als religiöses, sondern als „psychoanalytisches“), nämlich russische Ikonen. Der Titel (in der russischen Version) enthält freilich ein Element, das im Titel der (ebenfalls russischsprachigen) neunten Monographie des Verfassers bereits enthalten ist: Rancour-Laferriere sieht Ikonen ausdrücklich „mit den Augen eines amerikanischen Psychoanalytikers“ (*glazami amerikanskogo psichoanalitika*), so wie die neunte Monographie angibt um nichts Geringeres als „Russland und die Russen“ mit solcherart beschriebenen „Augen“ zu sehen.

Im hier zu besprechenden Band steht dieses Element nur in der russischen Version des Titels. Damit ist eine ungewöhnliche Eigenschaft des Bandes angesprochen: Er ist als russische und amerikanisch-englische Version in einem Einband erschienen. Dieses ‚Doppelleben‘ des Buches ist weit mehr als eine

¹ Ein Rezensionartikel zu: Daniel Rancour-Laferriere, *The Joy of All Who Sorrow: Icons of The Mother of God In Russia*, Daniël Rankur-Lafer'er, *Tradicija počitanija ikon Bogomateri v Rossii glazami amerikanskogo psichoanalitika*. Russische Version übersetzt aus dem Englischen von A.G. Georgiev, Verlag „Ladimir“, Moskva 2005, 176 (russ.) +170 S. (engl.) + 24 S. Farbabbildungen.

² *Gesammelte Werke*, XIII: 382.

³ Vgl. die Literaturliste am Ende dieses Rezensionsartikels.

technische Angelegenheit, wie an verschiedenen Stellen dieses Rezensionartikels deutlich wird.⁴

Im allgemeinen lässt sich folgendes feststellen: Rancour-Laferriere hat sehr umfangreiches Material ausgewertet zu Gottesmutterikonen und deren Verehrung in Russland; er hat wissenschaftliche Studien, theologische Traktate (zumeist von Pavel Florenskij), religiöse Gebrauchsliteratur, aber auch persönlich erlebte Begegnungen mit Ikonenpraktiken dokumentiert und analysiert. Das Buch wirft weiterführende Fragen nach der Beschaffenheit und dem Umfang des Materials für eine solche Studie auf, wenn auch oft implizit. Dies betrifft das theologisch Diskursivierte, d.h. die Frage nach Grund und Zeitpunkt der Versprachlichung orthodoxer Praktiken. Die Problematik der Auswahl und der Behandlung des Materials ist noch spannender mit Blick auf die empirische Auswertung gegenwärtiger religiöser Praktiken einzelner Gläubiger, welche eine (v.a. in der Soziologie angewandte – auch in Russland!) Stringenz erfordert. Der Verfasser wird dieser erforderlichen Stringenz allerdings nicht unbedingt immer gerecht.

Rancour-Laferriere tritt als ein westlicher Russlandforscher (man möchte fast sagen – Post-Sowjetologe) mit einer geradezu zivilisatorischen Mission auf und an, jedenfalls einer solchen, welche ein Zivilisationsgefälle voraussetzt, von der aus Russland pauschal beurteilt bzw. abgeurteilt werden kann. Er beschreibt Russland mit einer Geste, die gewissermaßen in der Tradition des Marquis Adolphe de Custine steht, jenes französischen Russlandreisenden, der gravierende Diskrepanzen zwischen Russland und der ‚westlichen Zivilisation‘ so eindringlich festgehalten hat und damit gewissermaßen ‚protoethnographisch‘ vorgegangen ist.

Auch dieser Verfasser geht nicht so sehr soziologisch als ethnographisch vor, sammelt exotische Kuriositäten und pathologisiert sie im Namen Sigmund Freuds und des „moralischen Masochismus“.⁵ Letzterer Begriff ist der Schlüsselbegriff im Schreiben Rancour-Laferrieres zumindest in den Arbeiten der letzten zehn Jahre (Stichwort: Sklavenseele). Die Mission des Verfassers ist es, die Russen von ihrem „Masochismus“ zu erlösen; würde dieses allerdings gelingen, so würden die Russen, wie man in einer anderen seiner anderen Arbeit liest, überhaupt aufhören werden, Russen zu sein.

Der Band beginnt mit einer „Notiz zur Psychoanalyse und Religion“, in der der Begriff der „illusion“ bzw. „delusion“, also „Täuschung“, im Mittelpunkt steht. Darauf folgen zwei Kapitel mit jeweils 10 und 12 Unterkapiteln. Die

⁴ Im Laufe meiner Darstellung wird auf zahlreiche Diskrepanzen zwischen den beiden Versionen verwiesen. Vgl. insbesondere die Anmerkungen 6, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 24.

⁵ Zu Rancour-Laferriere und Ethnographie vgl. S. Ušakins Rezension zur *Slave soul-Monographie* und anderen neueren Arbeiten zur „russischen Seele“ (<http://knowledge.isras.ru/sj/sj/sj2-01ush.html>).

beiden Kapitel sind jeweils „Der Verehrung religiöser Ikonen in Russland“ und „Ikonen der Gottesmutter in Russland“ gewidmet.

Im ersten Kapitel, zu „Počitanija ikon v Rossii / Veneration of Icons in Russia“, wird die Ikone definiert und deren Verehrung mit dem bereits erwähnten „Masochismus“ verbunden. Darauf folgen empirische und analytische Bemerkungen zum Ikonoklasmus, zur Verbreitung von Ikonen, zur Ikonentheologie, zur Frage des Lichts, zu wundertätigen Ikonen, zu therapeutischen Aspekten des Wunderglaubens und zum Verhältnis zwischen Ikonenverehrung und „traditionellem russischem Kollektivismus“.

Im zweiten Kapitel, „Ikony Bogomateri v Rossii / Icons of the Mother of God in Russia“ wird zunächst zur Marienverehrung insgesamt Stellung genommen, diese dann „psychoanalytisch“ als Ergebnis einer Angst vor der Trennung von der Mutter analysiert. Anschließend wird über das Verhältnis zwischen Mutter und Jungfrau reflektiert. Dann wird auf spezifisch russische Mütter und russische Gottesmutterikonen eingegangen, wobei der „psychoanalytische“ Grundsatz des „allmächtigen und idealisierten mütterlichen Objekts“ immer wieder thematisiert wird. Zum Schluss kommen drei exemplarische Studien: Zwei russisch-orthodoxe theologische Sichtweisen werden herangezogen (von Bulgakov und Vinnikov) und „persönliche Reaktionen auf die Vladimir-Ikone“ werden im Sinne einer „Apotheose der entfremdeten bzw. unerreichbaren Mutterschaft“ („apoteoz otčuždennoj materi“ / „apotheosis of unavailable motherhood“) betrachtet.

Ich werde nun einiges zum pragmatischen Umfeld des Bandes sagen, dann die soeben skizzierten Argumentationsgänge ausführlicher darstellen, anschließend eine Beurteilung des Buches in methodologischer Hinsicht – als ‚Apotheose‘ des „psychoanalytischen“ Schreibens von Daniel Rancour-Laferriere im Sinne der „Entlarvung von Illusionen“ – formulieren. Zum Schluss werde ich versuchen, diesen Sachverhalt im Zusammenhang mit einer zeitgemäßen Analyse der Gottesmutterverehrung in Zusammenhang zu bringen.

Zum Verlag und dessen Verantwortlichkeiten und zur russischen Rancour-Rezeption

Seit dem bereits erwähnten Band *Rossija i russkie glazami amerikanskogo psichoanalitika* („Russland und Russen aus der Sicht eines amerikanischen Psychoanalytikers“) ist deutlich, dass Rancour-Laferrieres Schreiben auf eine bestimmte Art und Weise im russischen Markt positioniert werden soll. Der Moskauer Verlag „Ladimir“ ist der Ort, von dem aus diese Positionierung bis dato betrieben wurde. Ich stelle dies gleich zu Anfang fest, da die Verantwortlichkeiten bei diesem ‚russisch-amerikanischen‘ Band in weiten Teilen offensichtlich bei diesem Verlag liegen müssen, sowie für bestimmte in der

russischen Version enthaltenen Formulierungen der Übersetzer A.G. Georgiev verantwortlich zeichnet.

Jedenfalls scheint dieser Verlag prädestiniert zu sein, dieses „psychoanalytische“ Buch zu drucken, da er nicht nur Russland und die Russen, sondern im Jahr 2004 auch die ebenfalls bereits erwähnte Textsammlung *Russkaja literatura i psichoanaliz* („Die russische Literatur und die Psychoanalyse“) veröffentlicht hat (Rancour-Laferrieres erster Band in russischer Sprache, die Übersetzung der Monographie *The Slave Soul of Russia* [1995], erschien 1996 in Moskau als *Rabskaja duša Rossii: Problemy npravstvennogo mazochizma i kul't stradanija*, aber (noch) nicht bei Ladamir).

In den Ladamir-Bänden von Rancour-Laferriere soll – so die implizite, aber deutliche Botschaft dieser medialen Selbstpositionierung – das „psychoanalytische Schreiben“ und überhaupt der orthodoxe Freudianismus am Anfang des 21. Jahrhunderts, also 100 Jahre nach seiner Entstehung, einer erneuten Rezeption in Russland entgegengeführt werden. Der Vorgang ist insgesamt geistesgeschichtlich interessant, da er deutlich macht, dass die erste bedeutende russische Freudrezeption in den 1920er Jahren (literaturwissenschaftlich am interessantesten Ermakov mit seinen Arbeiten zu Puskin, Gogol' u.a.) aus dem kollektiven Gedächtnis spurlos verschwunden ist. Auf jeden Fall tritt der Verlag mit diesem Anspruch an, denn Rancour-Laferriere präsentiert die Geschichte der Psychoanalyse gewissermaßen ab ovo. Er nimmt damit bestimmte Entwicklungen – auch und vor allem was die Konfiguration ‚Psychoanalyse-Semiotik-Ästhetik-Literaturanalyse‘ – gar nicht erst zur Kenntnis, jedenfalls nicht explizit. Dies betrifft nicht nur Ermakov, sondern auch Vološinovs/Bachtins *Frejdzizm*-Band (1927) und sogar Lotmans (sowjetisch-normative) Bemerkungen zu Freud, und v.a. das für seine Fragestellung entscheidende Schreiben Jacques Lacans. Doch dazu mehr später.

Der Verlag „Ladamir“ hat sich unter anderem durch die Beschäftigung mit dem Erotischen und Obszönen in der russischen ‚Volkskultur‘ und darüber hinaus hervorgetan, insbesondere in der Buchserie „Erotika v russkoj literature“ [Erotik in der russischen Literatur]. Dazu zu zählen sind Anthologien wie *Belo-russkij erotičeskij fol'klor* [Weißrussische erotische Folklore] sowie A. Toporkovs *Russkij erotičeskij obrjadovyj fol'klor* [Russische erotische rituelle Folklore] und V. Žel'vis' *Zlaja laja maternaja*. In diesem Jahr erschien auch eine Übersetzung von Maurice Levers 2003er Biographie des Marquis de Sade. Der Verlag hat aber nicht nur dieses eine Profil, hat er doch Übersetzungen der Texte von Robbe-Grillet, Leni Riefenstals Memoiren, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* sowie eine Anthologie ins russische übertragener altgriechischer Lyrik vorgelegt.

Nun kurz zur bisherigen Rezeption: In Russland wurden die russischsprachigen Bücher Rancour-Laferrieres z.T. skeptisch aufgenommen. Seine globalen Statements (man möchte sagen: Rundumschläge) wurden des Reduktionismus

und – vielleicht noch wichtiger – der Abwesenheit eines Sinnes für Humor bzw. eines jeglichen Einfühlungsvermögens bezichtigt. Bereits in Nikolaj Gladkichs Rezension der vor zehn Jahren erschienenen russischen Version von *Slave Soul*, werden diese Punkte aufgelistet.⁶ Man meint oft einen normativen und auftrumpfenden amerikanischen Liberalismus hinter diesen Schriften zu entdecken. Die „Ladomir“-Strategie des Verfassers nimmt diese Reaktion offensichtlich im Kauf, wohl unter der Annahme, dass es sich um eine gesunde Form des Widerstands gegen die unumgängliche Heilung vom russischen „Masochismus“ handelt.

Grundzüge der Marien-Monographie Rancour-Laferrieres: Präsenz einer Illusion

In der „Notiz zur Psychoanalyse und Religion“ ist der Begriff der „illusion“ bzw. „delusion“, also „(Selbst)Täuschung“, zentral. Dabei wird Kultur insgesamt vom Verfasser als eine „tissue of illusions, religious and otherwise“ definiert. Rancour-Laferriere lehrt dabei: „we cannot live without illusions“ (178). Für die russische Kultur seien religiöse „Illusionen“ von besonderer Wichtigkeit, und um so verwunderlicher ist es für Rancour-Laferriere, dass bisher keine „psychoanalytische Studien“ zur russischen Orthodoxie verfasst worden sind.

Mit diesem Pionierbewusstsein führt der Verfasser den Begriff der „illusion of presence“/„illuzija pristutstvija“ (7/179; in der amerikanisch-englischen Version wird dieser Begriff kursiv, in der russischen in Anführungszeichen ohne Quellenangabe gesetzt⁷) an.

Die Differenz zwischen ästhetischer „Illusion“ (d.h. Fiktion) und dieser religiösen „delusion/illusion“ liegt laut Rancour-Laferriere gerade in der Annahme

⁶ <http://gladkeeh.boom.ru/Books/Rancourt.htm>. Vgl auch Valerij Lebedev und Svetlana Klišinas temperamentvolle Rezension dieses Buches aus dem Jahr 1997.

(<http://www.lebed.com/1997/art15.htm>). Auf die Feststellung, Masochism sei das Hauptmerkmal der Russen, antworten sie zum Schluss „Спасибо, что не идиотизм.“ (sinngemäß: Danke, dass Sie nicht Idiotismus gewählt haben). Vg. auch skeptische Rezensionen der *Slave soul* von Paramonov (Website von Radio Svoboda:

<http://www.svoboda.org/programs/RQ/2000/RQ.32.asp>) und Jarskaja-Smirnova (Žurnal sociologii i social'noj antropologii, 2000:

<http://www.soc.pu.ru/publications/jssa/2000/1/19jarskaja.html>).

⁷ In der russischen Version wird wiederum das Hauptthema des gesamten Buches mit der Formulierung „vizual'nye obrazy v ruskoj pravoslavnoj tradicii“ [visuelle Bilder in der russisch orthodoxen Tradition] skizziert und diese Worte werden kursiv gesetzt. In der amerikanisch-englischen Version wird die Ausgangsformulierung „the visual representation of religious figures in Russian Orthodox Christianity“, von der die russische Version stark abweicht (keine „Repräsentation“, keine „religiöse Figuren“, kein „Christentum“, dafür „Tradition“, was wiederum im ‚Original‘ fehlt), ihrerseits nicht kursiv gesetzt. Unzählige Beispiele solcher starken Abweichungen in unterschiedlichen Textbereichen ließen sich anführen.

der „Präsenz“ bei religiösen „Illusionen“, welche wie folgt beschrieben wird: „it is more wrenching [...], more powerful emotions are accessed in prayer before an icon than in the process of ordinary aesthetic perception“. Eine ähnliche Differenz zeigt der Verfasser im Verhältnis der orthodoxen Ikone zur katholischen religiösen Kunst auf: Rancour-Laferriere gibt an, in seiner Jugend „a good Catholic“/„dobryj katolik“ gewesen zu sein (7/179) und begründet darin auch sein Wissen um den Unterschied („I know this, because I grew up a Catholic...“).

Rancour-Laferrieres fundamentaler methodologischer Ausgangspunkt für eine solche Feststellung sind die Schriften Sigmund Freuds: Freud „indicated that religious illusions have the character of a delusion“⁸ Rancour-Laferriere bezieht sich recht plakativ auf Freuds Spätschrift „Zukunft einer Illusion“.⁸ In Fußnoten beider Versionen wird diese Arbeit Freuds aus dem Jahr 1927 als „pioneering“/„novatorskoe“ bezeichnet (142; Anm. 6; 304, Anm. 19),⁹ wobei nicht angegeben wird, worin die „Neuerung“ besteht – ob in der Entwicklung des Freudschen Schaffens oder in der Beschäftigung mit der Religion im allgemeinen.

Im Grunde bleibt der Verfasser auf diesem (weitgehend unhistorischen) Fundament der ‚Lehre Freuds‘ stehen und nimmt weder Relativierungen der Freudschen Polemik innerhalb oder außerhalb der psychoanalytischen Tradition noch die Entwicklung des Freudschen Denkens¹⁰ (insbesondere nach der radikalen Wende, die mit der Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ im Jahre 1917 verbunden ist) zur Kenntnis. Gleichzeitig nimmt er für die Freudsche Position das Alleinstellungsmerkmal der psychologischen Wahrheit in Anspruch und zieht gegen die „Theologie“ ins Feld, die ihrerseits als mächtige – und ignorante – Gegnerin dargestellt wird: Sie leugne den Erkenntniswert der Psychologie, aber kein einziger orthodoxer Theologe „has ever displayed any professional knowledge of psychology“ (S. 182).

Somit sind die Fronten auf dem Rancour-Laferriereschen Schlachtfeld klar.

Wie bereits angemerkt, geht es im ersten Kapitel, „Počitanija ikon v Rossii / Veneration of Icons in Russia“, um die Ikone im allgemeinen und deren Ver-

⁸ *Gesammelt Werke*, XIV, 323-380; insbesondere 352f.

⁹ Die Anmerkungen der beiden Versionen sind übrigens schwer zu vergleichen, denn beide Versionen enthalten zwar Endnoten, doch werden sie, wie man an diesem Beispiel sieht, völlig unterschiedlich nummeriert. Dies hat zwei Gründe: in der russischen Version werden die Anmerkungen nach Kapiteln, in der amerikanisch-englischen Version durchgehend von 1 bis 669 nummeriert. Die russische Version benutzt wiederum zum Teil das Harvard-System des Literaturhinweises im Haupttext, währenddessen in der amerikanisch-englischen Version dieses System fehlt, was zur Folge hat, dass z.B. die Einleitung der russischen Version 8 Anmerkungen hat, währenddessen in der amerikanisch-englischen Version der Einleitung 20 Anmerkungen zu finden sind. Für denjenigen, der nur eine Version liest, ist dies freilich kein Problem.

¹⁰ Eine beiläufige Erwähnung von C.G. Jung findet sich in den Ausführungen zum Kollektivismus und „Archetypen“ (244).

ehrerung als „Masochismus“. Die allgemeinen Bemerkungen zur Ikone halten sich an das Grundwissen, das man in jeder Beschreibung finden kann: das Urbild-Abbild-Verhältnis; die fehlende Zentralperspektive; die Tatsache, dass Ikonen nicht gemalt, sondern „geschrieben“ werden, und deswegen gewissermaßen „sprechen“; die von der Ikone hergestellten enge Beziehung zu Gott, die weit über bloße Illustration biblischer Szenen hinausgeht (Ikonen als „windows to a distant past“). Komplexere neuere Forschungen zur russischen Ikonenrezeption, wie z.B. die von Krieger (1998), aber auch grundlegende Arbeiten zur sakralen Kunst wie die von Victor Stoichita (z.B. 1995) oder Georges Didi-Huberman (z.B. 1990), werden nicht zur Kenntnis genommen. Hans Beltings grundlegendes Werk zu *Bild und Kult* (1990) wird zwar erwähnt, aber kaum zur Erläuterung der grundlegenden, im Beltingschen Titel benannten Unterscheidung herangezogen (nur cursorisch als Beleg dafür, dass „einige Kunsthistoriker“ den Glauben an „literal presence“ des Abgebildeten in der orthodoxen Kunst registriert haben¹¹).

Die Ausführungen zum „Masochismus“ werden als Antwort auf die Frage nach dem Dogma als das formuliert, was Ikonen „ausdrücken“ („How can an icon express religious dogma?“ [S. 188]). Der entsprechende Abschnitt heißt in den beiden Versionen recht unterschiedlich: amerikanisch-englisch ist von „The Masochistic appeal of Icons“, die Rede, während das Kapitel russisch schlicht „Ikony i mazochism“¹² [Ikonen und Masochismus] heißt. Dabei ist es in den Ausführungen zum „Masochismus“ der Ikonenverehrung, wo Rancour-Laferriere beginnt, das russische Spezifikum dieser Praktiken zu unterstreichen. Nachdem er den „Kern“ des Christentums in wenigen Sätzen skizziert und Nietzsches und Byrons scharfe Angriffe auf das selbige referiert, hebt Rancour-Laferriere mehrere Beispiele russischer Kommentatoren hervor, welche die Weltlichkeit und Sexualität ‚westlicher‘, insbesondere italienischer religiöser Darstellungen ablehnen, oder sogar angeben, vom bloßen Anblick dieser Darstellungen physische Beschwerden wie Übelkeit zu bekommen (Beleg hierfür ist ein Selbstzeugnis aus Evgenij Trubeckoj's Skizze „Umozrenie v kraskach“ aus dem Jahr 1915). Der entblößte Leib des Heiligen auf der russischen Ikone weise nämlich keine sexuelle Attraktivität auf, erzeuge also keinen „erotogenen“ Masochismus, sondern ausschließlich ethisch-moralischen Masochismus (hier bezieht sich Rancour-Laferriere auf eine Unterscheidung Freuds in der im Jahre 1924 erschienenen Schrift „Das ökonomische Problem des Masochismus“. Auf seinen Umgang mit dieser Freudschen Kategorie bzw. dieser Freudschen Schrift werde ich später eingehen).

¹¹ Hier, 179, Anm. 5. Sie wird ausführlicher in einer konkreten und thematisch begrenzten Diskussion zur Hodegetria-Ikone angesprochen (188, Anm. 41).

¹² Hier, 18 / 189 Die ‚Übersetzung‘ lässt wieder einen zentralen Bestandteil des englisch-amerikanischen ‚Originals‘ weg: *appeal*.

Auf diese Bemerkungen zum „Masochismus“ folgen weniger polemische Ausführungen zum Ikonoklasmus, zur Verbreitung von Ikonen und zu den Grundzügen der Ikonentheologie. Sie sind z.T. sehr knapp – so genügen dem Verfasser weniger als drei Seiten für die gesamte Geschichte der „Iconoclasts and Iconophiles“ vom Alten Testament bis zum Russland der post-sowjetischen Ära. Auf vier Seiten liefert er Belege für die Wichtigkeit von Ikonen im russischen Leben seit dem 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Eine „psychoanalytische Bemerkung“ fehlt in dieser Skizze: Die Tatsache, dass Russen die Ikonen während des Geschlechtsverkehrs oder Streitigkeiten abschirmen bzw. entfernen, wird als Nachweis dafür angeführt, dass (die) Ikonen eine Art „supplementäres Über-Ich“ (supplementary superego / dopol’nitel’nogo sverch-Ja [32 / 201]) darstellen.

Es folgen „empirische Beobachtungen“ des Verfassers zum Verhalten vor den Ikonen, einschließlich einer Tabelle mit 25 willkürlich betrachteten IkonenverehrerInnen und Angaben dazu, wie oft sie Kerzen anzündeten, das Kreuzzeichen machten, sich verbeugten oder auf den Boden warfen, die Ikone küssten oder mit der Stirn berührt haben usw. Rancour-Laferrieres Fazit: Die Einstellung der IkonenverehrerInnen ist stark emotionalisiert und meist „unterwürfig“ („servile“). Die Liebe, Zuneigung und sich unterordnende Verehrung sind nach Einschätzung des Verfassers „echt“ bzw. „Realität“ („real“ / „real’nost“ [38 / 207]). Rancour-Laferriere unterstreicht, dass diese Feststellungen innovativ sind, da Theologen kaum beachten, was Menschen vor den Ikonen eigentlich machen. Im Anschluss daran geht er darauf ein, was die Theologien mit Blick auf Ikonenverehrung stattdessen thematisieren.

Im Mittelpunkt dieses relativ ausführlichen Abschnitts steht der Begriff der „personification“, der in der russischen Version mit *vočelovečenie*¹³ wiedergegeben wird. Ausgehend davon, dass auch die Dreifaltigkeit aus Personen besteht, stellt der Verfasser die These auf, dass die Ikonen selbst wie Personen behandelt werden – beispielsweise mit Blick auf die Weihe, die einer Taufe gleichkomme. Daher die Feststellung: „personification of icons has become the norm“ (S. 210) Dafür führt Rancour-Laferriere verschiedene Beispiele an, die bis auf den Untergang des Ikonoklasmus zurückgehen. Da die Person auf der Ikone oder als Ikone verehrt wird und diese Person in der Vergangenheit gelebt hat, spricht der Verfasser von weitreichenden „psychoanalytic consequences“, nämlich einer Verehrung von Ikonen als „a profound psychological regression“. Eine Passage aus den Schriften von Pavel Florenskij wird entsprechend gelesen

¹³ Die Verwendung des Wortes „vočelovečenie“ an dieser Stelle in der russischen Version ist merkwürdig, handelt es sich doch um den üblichen russischen Ausdruck für „Menschwerdung“ (incarnatio). Es lässt sich nicht nachvollziehen, ob es sich hier um eine bewusste Verwendung des religiösen Begriffs handelt. Jedenfalls ist die Abweichung vom amerikanisch-englischen Wort „personification“ erheblich.

im Sinne einer „personal delusion of presence he has achieved in his regressed state.“ (214)

Im nächsten Kapitel werden Ausführungen zur theologischen Bedeutung des Lichts angekündigt und z.T. eingelöst. Zwei thematische Schwerpunkte werden gebildet: erstens die Bedeutung des Aktes des Kerzenaufstellens mit Blick auf den jeweiligen Wert des Ikonenverehrs und des durch die Ikone Verehrten, zweitens die Problematik der paradoxen Sichtbarkeit Gottes in der Apophatik (womit die Ausführungen zur „Personifikation“ fortgesetzt werden) und der orthodox-theologischen Vermeidung der Vorstellung, dass in den Ikonen Personen repräsentiert werden, und zwar mit dem Argument, dass Gott vom Menschen nicht geschaffen werden kann. In diesem Punkt sieht Rancour-Laferriere die Theologie sich in Widersprüche verwickeln, die wiederum nur „psychoanalytisch“ zu lösen bzw. zu erklären sind: Die absolute Dominanz und Unentrinnbarkeit Gottes ist Ausdruck einer „infantilen Abhängigkeit“ von den Eltern, welche durch „delusive regression to an otherwise unrepresentable past“ (221) gewissermaßen verewigt wird. Die Existenz Christi, sei, so der Verfasser, vollkommen abhängig von dieser sich unterordnenden Haltung des „orthodoxen Kollektivs“. Diese Idee wird im letzten Kapitel des ersten Kapitels zum Verhältnis zwischen Ikonenverehrung und „traditionellem russischem Kollektivismus“ wieder aufgegriffen.

Die dazwischen liegenden Ausführungen zu wundertätigen Ikonen und zu therapeutischen Aspekten des Wunderglaubens skizzieren die Bedingungen dafür, dass eine Ikone als wundertätig betrachtet wird (z.B. das Austreten von Flüssigkeiten, Umstände der Erscheinung der Ikone selbst, Erfüllung von Wünschen usw.). Die spezifischen Arten von Wundern, die von jeweiligen Ikonen bewirkt werden sollen (in diesem Zusammenhang findet man weitere Tabellen mit unterschiedlichen Formen von Heilungen, welche auf neueste orthodoxe Publikationen zurückgehen), werden auch aufgelistet. Darauf folgen wieder „psychoanalytische“ Argumentationslinien zum „Erwerb des Glaubens an die Wunder“ (in der russischen Version heißt das: *obretenie very*) bzw. „Aussetzen des Unglaubens“ (wie es in der amerikanisch-englischen Version heißt: *suspending disbelief*). Hier kommt Rancour-Laferriere zu dem Schluss, dass der Glaube an Ikonen-Wunder zwar eine Selbsttäuschung ist, dass aber die therapeutische Wirkung durchaus real sein kann: „icon therapy is real, even though it depends upon a delusion“ (237).

Im bereits erwähnten letzten Kapitel zum russischen „Kollektivismus“ (einem zentralen Thema in vielen Schriften Rancour-Laferrieres über „die Russen“) unterstreicht er, dass all die Vorgänge, welche im ersten Kapitel beschrieben wurden, nur durch das „offizielle Theo-Kollektiv“ zustande kommen können, und zwar zunächst in Form der Notwendigkeit der Weihe sowohl für die Ikone als auch für denjenigen, der die Ikone schafft. Dieser Umstand hat den negativen Effekt der Nicht-Entwicklung, d.h. der ästhetischen Stagnation der

Ikonenkunst (dies wird historisch nachgezeichnet unter Hinweis auf den Stoglav und die entsprechenden Konzile). „Psychoanalytisch“ gesehen bedeutet dies die „theo-kollektive“ Unterdrückung der Individualität: „The theo-collective worked in such a way as to discourage the manifestation of individual psychical experience and individual unconscious processes in the production of icons“. Für letzteren Aspekt werden die Forschungen von Irina Šved (2001) zur Wahrnehmung der Perspektive referiert.

Der russische „Kollektivismus“ wird wiederum mit dem Konzept der *sobornost'* bei den Slavophilen und deren theologischen Ausläufern verknüpft. Hier werden Schriften von Aleksej Chomjakov, Pavel Florenskij und Sergej Bulgakov als Belegquellen herangezogen (z.B. Bulgakovs Begriff des „sobornoe tvorčestvo“ [kollektives Schaffen] mit Blick auf Ikonenmalerei). Der Abschnitt und das Kapitel schließen mit einer politischen Beobachtung: „sobornost' may be said to be alive and well in Russia still“ (247; in der russischen Version ist dies noch stärker formuliert: „sobornost' wird so lange in Russland leben, solange die kollektive Ikonenverehrung weiter existiert“¹⁴).

Das zweite Kapitel zu den Gottesmutter-Ikonen in Russland beginnt mit globalen Feststellungen zur Wichtigkeit der Gottesmutterverehrung insgesamt. Er unterstreicht den transkonfessionellen Umstand, dass christliche Gläubige angeben, eine größere Nähe zur Jungfrau Maria als zu Christus selbst zu spüren (hier wird Berdjaev als Autorität herangezogen): In Russland wird diese Behauptung dadurch untermauert, dass die meisten wundertätigen Ikonen und die Mehrzahl der Feiertage marianisch sind. Rancour-Laferriere konstatiert mit Genugtuung, dass der Theologe Pavel Florenskij diesen Umstand auch „psychologisch“ erkläre.

In diesem Zusammenhang hebt Rancour-Laferriere die äußerst wichtige allgemein bekannte Diskrepanz zwischen der Volksreligion, welche der Gottesmutter eine enorme Rolle zuweist, und der offiziellen Theologie, welche den Primat Christi immer betonen muss. Wie erwartet wird dies „psychoanalytisch“ erklärt: Die Theologie ist „the theologistic ego“,¹⁵ also das Bewusstsein, das von der Volksreligion als Unbewusstem unterlaufen wird. Die Bindung an die Gottesmutter ist, so die Schlussfolgerung, auf einen infantilen Komplex zurück-

¹⁴ „[...] соборность будет жить в России, пока живы такие вот единые коллективы почитателей икон“ (81). Diese massive Abweichung von der englischen Version ist bemerkenswert und schwer zu erklären – möglicherweise handelt es sich um ein Missverständnis des Übersetzers. Wenn nicht, dann hat der Verfasser beschlossen, die Zukunft der *sobornost'* in Russland ausgerechnet und ausschließlich in der russischen Version vorauszusagen. Damit erhalte die russische Version insgesamt eine völlig andere Ausrichtung – es gilt zu unterstreichen, dass diese Stelle eine der gesteigerten Aufmerksamkeit ist: der Satzesatz des ersten Kapitels.

¹⁵ In einer (offensichtlich auf ein Missverständnis zurückzuführenden) erheblichen Abweichung gibt die russische Version diese Formulierung als „samouverennost' teologov“ [die Selbstsicherheit der Theologen] und verwischt damit die psychoanalytische Spur.

zuführen. Die Gläubigen drücken das in ihrer Gottesmutterverehrung aus, was sie mit Blick auf die echte Mutter nicht sagen können oder dürfen.

Im Mittelpunkt dieses Komplexes steht die „Trennungsangst“ mit Blick auf die Mutter. Denn, was die Gottesmutter betrifft, so gilt der Satz „She will never leave us“. ¹⁶ Um dies zu belegen, zitiert Rancour-Laferriere die russisch-orthodoxen Theologen Sergej Bulgakov und Georgij Fedotov, die Maria als „aller Menschen Mutter“ bezeichnen, und verweist auf die Ikone, welche der englischen Version des Buches seinen Titel verleiht: „Aller Betrübten Freude“ (*Vsech skorbjaščich Radost*). Die Übersetzung in die „Psychoanalyse“ des Verfassers lautet: „the Mother of God ist the perfectly empathic mother“ (252). ¹⁷ Gerade in der Wichtigkeit der richtigen Rahmung von „Mariä Entschlafen“ (Uspenie) werde dies belegt, so Rancour-Laferriere, der zu Recht darauf hinweist, dass die Textgrundlage für diesen Sachverhalt keineswegs biblisch (es sei denn Jh 19, 26-27) ist, sondern auf Apokryphen und Legenden basiert.

Hier will der Verfasser eine Besonderheit Russlands sehen (an dieser Stelle wäre ein Vergleich mit anderen orthodoxen Kulturen hilfreich gewesen): Maria ist Mutter, und nicht so sehr Jungfrau. Damit sei ein wesentlicher Unterschied zu südeuropäischen katholischen Kulturen wie Spanien und Italien mit ihren Jungfrauenkulten festzustellen (als Quelle hierfür stützt sich Rancour-Laferriere auf die psychologisch-soziologische Studie Michael P. Carrolls, der bereits einiges in Sachen Psychoanalyse des Marienkults geleistet hat).

Logisch erscheint dann die darauffolgende Feststellung des mutter-orientierten Wesens der gesamten russischen Kultur (Carroll argumentiert übrigens ähnlich mit Blick auf das katholische Südeuropa); diese Orientierung betrachtet er als allgemein anerkannt. Unter den neueren Quellen hierfür werden amerikanische Studien wie die von Adele Barker zum *Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination* (1986), David Ransel zu *Child Abandonment in Russia* (1988) und Joanna Hubbs zur *Feminine Myth in Russian Culture* (1998) aber auch sein eigenes Buch zur *Slave Soul of Russia* (1995) genannt. Hierfür werden die russischen Forscher N. Matorin und Boris Uspenskij, sowie die russischen Theologen Fedotov und Smolitsch angeführt. Rancour-Laferriere verzichtet darauf, die Gottesmutterverehrung historisch zu verfolgen, denn diese Aufgabe wäre für sein Vorhaben – nämlich „to psychoanalyze (the veneration of) icons of the Mother of God in Russia“ (256) irrelevant. Für dieses „Psychoanalysieren“ ist die „ontogenetische“ Beziehung der/des einzelnen Gläubigen zur eigenen Mutter ausschlaggebend. Das ist die Basis für die bekannte Verbindung von

¹⁶ „She“ ist die Gottesmutter als Mutter. Daher reduziert die russische Version der Überschrift, „Bogorodica nikogda nas ne pokinet“ [Die Gottesmutter wird uns nie verlassen] die doppelt ausgerichtete Aussage auf nur einen Aspekt.

¹⁷ Russisch heißt das „das Ideal der empathischen Mutter“ („ideal ėmpatičeskoj materi“ – 86), was auch wieder erheblich abweicht. Denn der psychoanalytische terminus technicus „Ideal“ findet in der amerikanisch-englischen Version an dieser Stelle keine Verwendung.

Gottesmutter, Mutter Erde und eigener Mutter, wobei die letztgenannte aus „psychologischer Sicht“ Vorrang genießt. Für diesen Sachverhalt verwendet Rancour-Laferriere das von Melanie Klein entwickelte Schema „gute Mutter – schlechte Mutter“, wobei er unterstreicht, dass alle psychoanalytischen Schulen („Freudian, Kleinian, Winnicottian, Mahlerian, attachment theory, etc.“ – 259) der Mutterbindung große Bedeutung zumessen.

Auf diese allgemeinen Bemerkungen zur Mutter-Kind-Beziehung folgen Abschnitte mit Beschreibungen konkreter Ausprägungen der Gottesmutterverehrung bzw. der Gottesmutterikonenverehrung in Russland. Der Verfasser kehrt dann auf die „psychoanalytische“ Linie zurück, und zwar in den Abschnitten zur Gottesmutter als „allmächtigem und idealisiertem mütterlichen Objekt“ und dem „masochistischen Faktor“.

Die beschreibenden Abschnitte lenken das Augenmerk auf die Schutzfunktion der Gottesmutterikone in Russland: „Icons of the Mother of God as Defenders of Russia“. Diese ist laut Rancour-Laferriere oft mit einer nationalpolitischen oder gar nationalistischen Agenda verbunden, wofür viele Beispiele aus allen Epochen seit dem Mittelalter angeführt werden. Hier konkurriert die Gottesmutter nicht nur mit Jesus, sondern auch mit dem Zaren: Nach der Abdankung des Imperators 1917 sei eine Ikone mit der Bezeichnung „Deržavnaja“ aufgetaucht, die auch als „russische Zarin“ bezeichnet wurde (eine Abbildung findet sich im umfangreichen Bildteil zwischen der russischen und der amerikanisch-englischen Version des Textes.) Zahlreiche nationalistische Stimmen des 20. Jahrhunderts, insbesondere aus der Zeit nach dem Zusammenbruch der UdSSR, werden zitiert, um die Aktualität dieser Tendenz zu dokumentieren. Hier schließt Rancour-Laferriere wieder an seine These der „Sklavenseele Russlands“ an, denn die nationalistische Haltung fordert ein Untertan-Bewusstsein (submissiveness and patience – 268), das der Verfasser wiederum direkt auf Marias Worte in Lk 1, 38 zurückführt: „Siehe ich bin des HERRN Magd“ (Luther 1545).

Man merkt deutlich, dass Rancour-Laferriere an dieser Stelle bei seinem Lieblingsthema angelangt ist: dem russischen Nationalismus. Er geißelt den säkularen politischen Missbrauch der Gottesmutter in allen einschlägigen christlichen Konfessionen (katholische Belege bezieht er aus Marina Warners bekannter Monographie *Alone of All Her Sex*). Vor diesem Hintergrund richtet er seinen Fokus auf die Vladimir-Ikone der Gottesmutter, und liefert einen historischen Abriss ihrer Schutzfunktion bis in die Gegenwart hinein. Ihre Wichtigkeit wird dadurch dokumentiert, dass drei orthodoxe Feiertage mit dieser Ikone zusammenhängen, und vom Moskauer Patriarchat approbiertes schriftliches Gegenwartsmaterial (Gebetsbücher und Belletristik) wird angeführt, um die Aktualität dieses politisch-säkularen – und als russisch-chauvinistisch kritisierten – Kults zu belegen.

In den bereits erwähnten Abschnitten zum „Mutter-Objekt“¹⁸ und zum „Masochismus“ wird betont auf theologisches und auf folkloristisches Material zurückgegriffen. Beispielsweise folgt einer Auflistung von Marien-Hyperbeln in Florenskijs *Stolp i utverzdenie istiny* unmittelbar ein Folklore-Gedicht, in dem die Gottesmutter als „universelle Hebamme“ auftritt. Danach wird der als „sophisticated“ charakterisierte Akathistos-Hymnos zitiert, und die Marienhyperbeln werden als „imcomprehensible, or silly, or even surreal“ (278) beschrieben. Die einzelnen Aussagen werden (unter Bezugnahme auf Hilda Graefs geschichtlichen Überblick) als theologisch inkorrekt kritisiert. Es wird aber auch festgestellt, dass die musikalische Darbietung eine unwiderstehliche Plausibilität erzeugt („hearing is believing“ – 278). Leider verfolgt Rancour-Laferriere diese fundamental wichtige ästhetische und medienanalytische Argumentationslinie nicht mehr. Man könnte argumentieren, dass dies seine Aufgabe als Literaturwissenschaftler und Fachmann für ästhetische Fragen wäre. Er sieht aber die russische Maria „mit den Augen eines amerikanischen Psychoanalytikers“.

Rancour-Laferriere kommt daher stattdessen auf die Masochismus-Problematik zurück. In diesem Zusammenhang stellt der Verfasser eine Verbindung zwischen Russland als dem „Land des Leidens“ (A. Voznesenskij) und sowohl Christi als auch Marias (des Herren Magd, Mater Dolorosa, usw.) Demut her. Maria ist aber immer die Mit-Leidende: „her suffering is never direct“ – „Aller Betrübten Freude“ sei sie eben deshalb, weil sie die Betrübnis auf sich nimmt. Als Beleg dafür dient die Tatsache, dass auf der Rückseite der Gottesmutter-von-Vladimir-Ikone das Passionswerkzeug gemalt wurde (the entire sadomasochistic tool kit of Christ's passion – 288); Gegenüberstellungen der Gottesmutter mit dem Gekreuzigten werden als visuelles Material angeführt (wie beim musikalischen Aspekt des Akathistos Hymnos wird der besondere Effekt der Visualität, also die Medien-Spezifität, hier nicht weiterverfolgt). All dies dient als Quellenmaterial für die Feststellung, dass die „erste Schicht“ des Masochismus mit der schmerzhaften Lösung der Mutterbindung verbunden ist (für diese These werden Psychoanalytiker wie Edmund Bergler [1949] und Karry Kelly Novick [1987] angeführt).

In den letzten drei kurzen Abschnitten werden schriftliche und empirische Fallstudien angeführt, um die in der Arbeit aufgestellten Thesen zu konkretisieren. Hier handelt es sich um Sergej Bulgakovs Bücher zur Gottesmutterverehrung und zur Ikone und Ikonenverehrung (aus den Jahren 1927 und 1931) und Vjačeslav Vinnikovs Buch zur Pokrov-Ikone aus dem Jahr 2000, sowie zum Umgang mit der Vladimir-Ikone. Hier findet man kaum Reflexion über die grundsätzliche historische und kulturelle Heterogenität des herangezogenen Materials, beispielsweise zum Status einer Exiltheologie der 30er Jahre und

¹⁸ In der russischen Version ist in der Überschrift nicht vom „Objekt“, sondern vom „Bild“ („obraz“) die Rede.

einer russischen Nachwende-Theologie neuesten Datums. Bulgakovs Buch könnte und müsste man als Beispiel einer neu entstandenen russischen (Ikonen-) Theologie lesen, Vinnikovs Band mitnichten. Trotzdem liest der Verfasser beide Texte im undifferenzierten Kontinuum einer ahistorischen „psycho-theology of mother and child“ (290).

Mit genau diesem Begriff der „Psychotheologie“ wird die Abhandlung Bulgakovs umschrieben, und zwar v.a. deshalb, weil die „enge Verbindung zwischen Mutter und Kind“ im gemeinsamen „masochistic suffering“ (a.a.O.) ausführlich erläutert werde. Rancour-Laferriere greift Bulgakovs Behauptung auf, die Gottesmutter und ihr Sohn würden ein bruchlos „geteiltes Leben“ führen, und deutet sie wie folgt: „He wants us to see the *eternal* union of Mary and child by reminding us that the closeness of *any* mother to her child abides in memory, long after the child grows up“ (291 – Hervorhebung von Rancour-Laferriere). Über den ‚Trick‘ der Gleichsetzung von „Mat“ und „mat“ (Mutter groß- und kleingeschrieben) wird jede Mutter potentiell zur Gottesmutter und umgekehrt. So werde die „erasure of any boundary between mother and child“ als Dogma und als allgemeine Wahrheit gleichzeitig festgestellt. Dieses „psychotheologische“ Fundament sei der ‚Klartext‘ der Bulgakovschen Theologie. Alle spezifischen orthodoxen Komponenten, beispielsweise die sophiologische Komponente (d.h. die Union der göttlichen Sophia mit der geschaffenen Sophia), werden explizit als irrelevant ausgeklammert: „here we need not explore Bulgakov’s ‚sophiology‘“ – a.a.O.). Wichtig für den Verfasser ist der Umstand, dass Mutter und Kind untrennbar verbunden werden, und zwar im Leiden verbunden. Die von Bulgakov konstatierte Teilhabe der Gottesmutter an den Qualen der Passion (dies ist nichts spezifisch Orthodoxes, sondern ein Element zahlreicher anderer Konfessionen) sind für Rancour-Laferriere selbstredend Symptome eines geteilten Masochismus. Genau in diesem Sinne wird auch die Aussage Bulgakovs zur Gottesmutterikone gedeutet, dass Mutter und Kind zusammen das „ganze Bild des Menschen“ („polnyj obraz čeloveka“, 129 – zitiert aus Bulgakov 1927) darstellen: „Bulgakov’s psycho-theology deals with rather regressive psychical material [...] Merging or fusion of mother and child“ (293).

Mit genau diesem Begriff der „Psychotheologie“ wird die Abhandlung Bulgakovs umschrieben, und zwar v.a. deshalb, weil die „enge Verbindung zwischen Mutter und Kind“ im gemeinsamen „masochistic suffering“ (a.a.O.) ausführlich erläutert werde. Rancour-Laferriere greift Bulgakovs Behauptung auf, die Gottesmutter und ihr Sohn würden ein bruchlos „geteiltes Leben“ führen, und deutet sie wie folgt: „He wants us to see the *eternal* union of Mary and child by reminding us that the closeness of *any* mother to her child abides in memory, long after the child grows up“ (291 – Hervorhebung von Rancour-Laferriere). Über den ‚Trick‘ der Gleichsetzung von „Mat“ und „mat“ (Mutter groß- und kleingeschrieben) wird jede Mutter potentiell zur Gottesmutter und umgekehrt. So werde die „erasure of any boundary between mother and child“ als Dogma

und als allgemeine Wahrheit gleichzeitig festgestellt. Dieses „psychotheologische“ Fundament sei der ‚Klartext‘ der Bulgakovschen Theologie. Alle spezifischen orthodoxen Komponenten, beispielsweise die sophiologische Komponente (d.h. die Union der göttlichen Sophia mit der geschaffenen Sophia“, werden explizit als irrelevant ausgeklammert („here we need not explore Bulgakov’s ‚sophiology‘“ – a.a.O.). Wichtig für den Verfasser ist der Umstand, dass Mutter und Kind untrennbar verbunden werden, und zwar im Leiden verbunden. Die von Bulgakov konstatierte Teilhabe der Gottesmutter an den Qualen der Passion (dies ist nichts spezifisch Orthodoxes, sondern ein Element zahlreicher anderer Konfessionen) sind für Rancour-Laferriere selbstredend Symptome eines geteilten Masochismus. Genau in diesem Sinne wird auch die Aussage Bulgakovs zur Gottesmutterikone gedeutet, dass Mutter und Kind zusammen das „ganze Bild des Menschen“ („polnyj obraz človeka“ – 129 – zitiert aus Bulgakov 1927): „Bulgakov’s psycho-theology deals with rather regressive psychical material [...] Merging or fusion of mother and child“ (S. 293).

Exakt in diesem Sinne wird auch das Buch des heutigen orthodoxen Priesters Vinnikov gelesen, wo – und das ist das Interessante für Rancour-Laferriere – Gefühle für die Gottesmutter und für die eigene leibliche Mutter explizit eng verknüpft werden. Was die Empfindungen für die eigene – verstorbene – Mutter betrifft, so betont der Verfasser Vinnikovs ausgeprägte Schuldgefühle ihr gegenüber. Vinnikovs glühende Gottesmutterverehrung wird als „stepping in and substituting [...] his lost real mother“ gedeutet. Rancour-Laferriere referiert Vinnikovs sehr persönliche Beschreibung von zehn Typen der Gottesmutterikone. Sie seien weitere Beispiele der „vollkommenen Empathie“ der Gottesmutter, sind aber auch „devoid of historical background, aesthetic evaluation or theological analysis“ (297 – hier unterscheidet sich Vinnikov nicht so sehr von Rancour-Laferriere selbst). Das schade aber nicht, so der Verfasser, denn Vinnikov liefere wertvolle „Informationen“ zur alltäglichen Gottesmutterverehrung.

Im abschließenden Kapitel wird die Gottesmutterikone von Vladimir analysiert. Hier kommt es zum ersten und letzten Mal zu einer näheren Betrachtung von einer einzelnen Ikone. Dabei wird Rancour-Laferriere geradezu poetisch:

What is the appearance of the Vladimir Mother of God? What do we see there when we actually look her in the face? What *I* see is pain. You cannot look at the Vladimir Mother of God, because *she* is not looking *at you*. Or at least not quite. Look closely (cover of this book). The Christ-child is looking at her, her eyes are turned away from his, but they have not turned so completely away as to make full eye contact *with you* – the venerator, or the art lover, or the writer of books about icons. Her eyes possess a certain sad dreaminess. She is making eye contact *with no one*. She seems slightly depressed. Least of all is she interested *in you*, and that is somewhat unpleasant or painful. *You* feel the way the Christ-child must

feel: dis-regarded. Or at least I feel that way. The reader may wish to consider this final chapter of my book an exercise in viewer-response criticism.

The Christ-child seems hungry for attention from his mother, he looks beseechingly toward her, presses his head to her cheek, reaches round her with both of his little arms to embrace her. The left arm, not visible except for the fingers, is stretched to the limit. The lips of mother and child are closely contiguous, and close in color. Yet the mother is uninvolved, or at least at that holy moment she is uninvolved. True, her head is tilted down toward the child, so that the two are in contact cheek-to-cheek. The mother also holds the child. But her arms do not *embrace* the child. The right arm merely supports him under his over-large bottom, the left does not so much hold him as gesture to the viewer in slightly incongruous Hodegetria fashion, in effect: see what I have here.

But most painful is the fact that the mother's eyes are turned away from the child's eagerly imploring eyes. Indeed, her whole head is turned away from the child and only vaguely toward the viewer. Her large eyes are sad, as if requesting commiseration from the viewer for the troubles this Christ child brings – and will bring – into her life.

Seine eigenen subjektiven Betrachtungen findet der Verfasser in den 1928 geschriebenen Ausführungen von A.I. Anisimov, die er ausführlich zitiert und deutet im Sinne seiner Schlüsselbegriffe: „unavailability“, „projection“ und „representing humanity as a whole“. Sein Fazit besteht darin, dass die Mutter „overaggrandized“ und dass das Christus-Kind „diminished“ ist (300). Mit Hilfe einer Argumentation von Nikolaj Tarabukin zum „Verschmelzen“ der beiden Gesichter („oba lika slity meždu soboju“ – 138) wird abermals „the pre-Oedipal fusion of mother and child“ und das Fundament der orthodoxen Betrachtungen geltend gemacht. Sendlers (1988) Betrachtungen zum „Naturalismus“ in der Gestaltung des Schattens wird ebenfalls im Sinne dieser „fusion“ gedeutet: als Verwischen der Grenze zwischen den Gesichtern.

Der Abschnitt, das Kapitel und das Buch enden mit Tarabukins Betrachtungen zur Differenz zwischen der überlegenen „eigenen“ Gottesmutterikone im Gegensatz zu Darstellungen der italienischen Renaissance, die von Tarabukin als „drittklassig“ und „grob“ bezeichnet werden. Nach diesem letzten Beispiel für den russischen „Nationalismus“ schließt Rancour-Laferriere mit einer an Häme kaum zu überbietenden Passage, die man nicht beschreiben, sondern nur zitieren kann, und wohl auch nicht mehr kommentieren muss:

Tarabukin begins by admitting that he does not have the mother's gaze, he ends by asserting that he does have her gaze, her attention. Tarabukin did not gain her attention out of a consideration of the objective properties of the icon as it existed in 1928, roughly the time he was writing his article. Rather, he gained it through prayerful fantasy. The fact is that, even if the mother's gaze is interpreted as directed at the viewer, it is not concerned with the viewer. Mary's face has the vacant expression of one immersed in

thought, one preoccupied with a sad truth, one slightly depressed. This particular expression legitimizes the conventional interpretation of the Vladimir Mother of God: she muses sadly over the coming sacrifice of her child. But this very interpretation bars the viewer from interaction with this mother. If she is truly preoccupied with the fate of her son, then the only way to get her attention is to identify with that son, to put oneself in the position of that masochist-to-be who, as is clear from the icon itself, is as desperately seeking the mother's gaze as the viewer is.

The solution, then, is only in a future seen by the mother. Sacrifice yourself, she seems to say, and you will gain my attention, my loving kindness. Be like Christ, that paragon of moral masochism. Diminish yourself, humble yourself to the point of accepting pain and death on a cross of your own making. Life is a Golgotha. When you suffer this way, as my son did, I will be with you. When you die I will help take you down from the cross, I will wail over your body, I will wrap you in swaddling rags, then I will help deposit you back into Mother Moist Earth.

And then, to the amazement of all, you will arise from your humiliating state of deadness. You will ascend into heaven and everlasting life. Your need for my gaze will be fulfilled beyond your wildest dreams, and your sufferings will have been only temporary. I will watch as your grandiose self prances about unswaddled, high above our Orthodox collective, forever and ever. Amen. (303)

Das Entlarven der „Illusionen“ und das Unbehagen der Kultur in den „Augen eines amerikanischen Psychoanalytikers“

In der Einschätzung des Buches setze ich wieder bei der „Notiz zur Psychoanalyse und Religion“ an. Hier verwendet Rancour-Laferriere den Begriff der „illusion“ bzw. „delusion“ zum einen zur Abqualifizierung der Religion als insgesamt irrational, und zwar aus einer betonten ungläubigen Perspektive („Ja – ateist“ / „I am an atheist“ [11 / 182]). Zum anderen wird die Rede von der Täuschung verwendet, um einen Trennstrich zwischen religiösen Wahnvorstellungen und künstlerischen Entwürfen zu ziehen, wobei die religiöse „Täuschung“, im Gegensatz zur Fiktion, als extreme Form der „delusion“ charakterisiert, ja denunziert wird.

Wer die bisherigen Schriften von Daniel Rancour-Laferriere kennt (der Gogol-Band [1982] wurde in der Fachwelt am stärksten beachtet), würde auch nichts anderes erwarten, denn bereits fünf seit 1978 erschienene russistische Monographien des Verfassers (ich lasse die zahlreichen Artikel außer Acht) geben bereits im Titel an, „psychoanalytic“ zu sein oder von einem „psychoanalyst“ geschrieben worden zu sein (Rancour-Laferriere 1978; 1982; 1988; 1993; 2003), während zwei weitere (Rancour-Laferriere 1995; 1998) sich durch die Erwähnung des Begriffs „masochism“ im Titel ebenso eindeutig als ‚psychoanalytisch‘ ausweisen.

Es schiene also auf den ersten Blick, als wäre dieses Buch leicht zu erfassen, da es wenig Überraschendes enthält. Bis zu einem gewissen Grad ist dies auch so. Einige Momente bedürfen aber durchaus eines Kommentars. Die wichtigsten sind:

- die Mehrsprachigkeit, die auf eine versuchte Gleichsetzung zweier sprachkultureller Ausrichtungen zurückzuführen ist
- die Beschaffenheit und der Status der „Psychoanalyse“ und des „Masochismus“ im Text
- die Komplexität und erforderliche Multidisziplinarität, vor allem an der Schnittstelle zur Analyse der Religion und hier insbesondere im mit Blick auf die orthodoxe Gottesmutter bzw. der Verehrung der Ikonen der Gottesmutter in der russisch orthodoxen Kirche).

* * *

1. Zum Doppelbuch: Die Komplexitäten bzw. Schwierigkeiten dieses Buches beginnen, wie bereits erwähnt, damit, dass es sich hier nicht um *ein* Buch, sondern um *zwei* Bücher handelt: ein russisches und ein amerikanisch-englisches (auch wenn beide dieselbe ISBN-Nummer haben). Dieses ‚Doppelleben‘ schlägt sich in der doppelten Titelgebung nieder: Während der englischsprachige Titel ‚Aller Betrübtens Freude: Gottesmutterikonen in Russland‘ lautet, wird der Paratext ‚Titel‘ in der russischen Version als ‚Die Tradition der Verehrung von Gottesmutterikonen in Russland, gesehen mit den Augen eines amerikanischen Psychoanalytikers‘.

Worin liegt die Differenz zwischen den Aussagen der Titel selbst? Die Selbstmarkierung des Verfassers als ‚amerikanischer Psychoanalytiker‘ in der russischen Version wirft Fragen nach dem Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Literatur- bzw. Kunstwissenschaft, oder vielleicht vielmehr zwischen dem ‚Psychoanalytiker‘ und dem Literaturwissenschaftler auf, die seit den Anfängen der Psychoanalyse im Raum sind. Besonders bemerkenswert ist die empfundene Notwendigkeit, dieses im russisch(sprachig)en Titel mitzuteilen, und die empfundene fehlende Notwendigkeit im Falle der englisch(sprachig)en Version.

Diese Fragen spricht der Verfasser des ‚Doppelbuchs‘ nicht an, sondern lässt die beiden ‚Versionen‘ gewissermaßen nebeneinander laufen, ohne dass eine übergeordnete Klammer hergestellt worden wäre. Damit wird eine eins-zu-ein-Äquivalenz zwischen beiden Versionen unterstellt, welche nicht unbedingt vorliegen muss und in diesem Fall faktisch nicht vorliegt.

2. Zur „Psychoanalyse“ und zum „Masochismus“, insbesondere im Verhältnis zur Literatur- und Kunstanalyse: Es drängt sich die Frage auf, in welchem Sinne Daniel Rancour-Laferriere Psychoanalytiker ist. Hier geht es nicht darum

zu unterstellen, Rancour-Laferriere hätte sich auf unlautere Weise falsch ausgewiesen. Es geht um die Rolle der Selbstmarkierung als Psychoanalytiker für diesen Text.

Auf seiner eigenen Website präsentiert sich der Verfasser als „interdisziplinär“ arbeitender Professor für Russistik, nicht aber als Psychoanalytiker.¹⁹ Einer seiner Verlage weist ihn als „Autor zahlreicher Bücher und Artikel zur russischen Kultur“, aber ebenfalls nicht als Psychoanalytiker.²⁰ Auch die psychoanalytische Zeitschrift „Journal of European Psychoanalysis“ beschreibt ihn nicht als jemand mit einer entsprechenden Ausbildung.²¹ Daniel Rancour-Laferriere ist also kein Psychoanalytiker im Sinne eines hauptberuflich praktizierenden Therapeuten. Damit ist die Frage aber immer noch nicht beantwortet, was es bedeutet „als Psychoanalytiker“ Kunst, Literatur oder zeichenhafte Praktiken im Allgemeinen zu analysieren, und was die ständig wiederholte Behauptung, „psychoanalyst“ zu sein und Dinge „mit den Augen eines amerikanischen Psychoanalytikers“ zu sehen, für eine Lektüre des Textes bedeutet.

Im Falle von Rancour-Laferriere scheinen die ungewöhnlich häufige Betonung der Behauptung, „psychoanalyst“ zu sein und seine eigentliche berufliche Ausrichtung, Literaturwissenschaftler (bzw. Vertreter der Russian Studies mit Schwerpunkt in der Literaturanalyse), jedenfalls im Widerspruch zueinander zu stehen. Alle Reflexion über den besonderen Status und deshalb auch der besonderen – beispielsweise zeichentheoretischen, aber auch diskursgeschichtlichen – Komplexität der künstlerischen Literatur in psychoanalytischen Studien, welches an sich das Hauptanliegen eines Literaturwissenschaftlers sein sollte, wird ausgeklammert. Damit verhält sich Rancour-Laferriere wie ein orthodox-freudianischer klinischer Nervenarzt, nicht wie ein Literaturwissenschaftler.

Wie Freud selbst in seiner Studie „Dostoevskij und die Vätertötung“ tut, werden Autorbiographie und der ‚Lebenslauf‘ fiktiver Figuren auf praktisch

¹⁹ “I am currently Professor of Russian and at UC Davis. All things Russian are of interest to me - language, literature, culture, society, politics, history, the arts, religions, nationalities, and so on. All the courses I teach at UC Davis have interdisciplinary and cross-cultural components. I try to relate Russia to the outside world.”
<http://russian.ucdavis.edu/DRL/DRL.htm>

²⁰ “Dr. Daniel Rancour-Laferriere is Professor of Russian and Director of the Russian Program at the University of California in Davis. He is the author of numerous books and articles on Russian culture, most recently *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering* (New York University Press, 1995) and *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother* (MacMillan, 1998)”
<http://www.mellenpress.com/mellenpress.cfm?aid=2593&pc=10>

²¹ „Daniel Rancour-Laferriere (b. 1943) is currently Professor and Director of the Russian Program, University of California, Davis. He holds a Ph.D. in Slavic Languages and Literatures from Brown University (1972). Currently he is completing a psychoanalytic study of the veneration of religious icons in Russia.”
<http://www.psychomedia.it/jep/number12-13/contributors.htm>

derselben Ebene behandelt. Fragen des Status der Fiktionalität (dieser Punkt wird in Derridas w.o. erwähnten Erwiderung auf Lacan ausführlich diskutiert) und der Repräsentation werden ignoriert oder auf Vorstellungen der „Illusion“ reduziert. Eine Geschichte der Psychoanalyse in prinzipieller Hinsicht, auch diejenige, die sich im Werk Freuds nachvollziehen lässt (vgl. die für den späteren Freud charakteristischen kulturalistischen Hintergründe des Begriffs des „moralischen Masochismus“, die w.u. besprochen werden), scheint es für Rancour-Laferriere gar nicht zu geben.

Aus dieser Perspektive scheint Rancour-Laferriere zu glauben, bestimmte Tätigkeiten Psychoanalytikern verbieten zu dürfen und zu müssen: Einem russischen Kollegen, den der Verfasser dabei ‚ertappt‘ hat, sich vor einer Ikone zu verneigen, spricht er die notwendige Rationalität zur psychoanalytischen Tätigkeit ausdrücklich ab. An dieser Stelle scheint der „Psychoanalytiker“ Rancour-Laferriere wirklich übermäßig rigoros vorzugehen, und man fragt, von welcher Perspektive aus er gläubige Psychiater in Russland aus ihrer Zunft auszuschließen zu dürfen glaubt.

Methodologisch hätten an dieser Stelle die Arbeiten von Michel de Certeau zu religiösen Praktiken seit der frühen Neuzeit ‚mäßigend‘ gewirkt, denn die nicht-normative kulturalistische Vorgehensweise des Foucault-Schülers und ehemaligen Jesuiten ist richtungweisend. Auch mit Blick auf die Positionierung hinsichtlich traditioneller Machtstrukturen würde Certeaus Zugang eine günstige Alternative zur hier vorliegenden ‚rationalen‘ Anti-Religiosität bieten.

Rancour-Laferriere geht aber seit bald drei Jahrzehnten unbeirrt seinen Weg. Er hat bereits 1981 im *Wiener Slawistischen Almanach* einen Text veröffentlicht, in dem „Metempsychose“ mit „Literaturgeschichte“ zusammengeführt wird.²² Bereits hier argumentiert er „psychoanalytisch“: Die Verwendung von „Subtexten“ wird auf vier grundsätzliche (pathologisch formulierte) Haltungen zurückgeführt: *megalomaniac, repressive, epistemophilic* und *anal* (Rancour-Laferriere 1981, 294).

Spätestens seit einem Jahrzehnt steht der bereits erwähnte Freudsche Begriff des „moralischen Masochismus“ im Vordergrund von Rancour-Laferrieres Forschung. Diesen Begriff verwendet er im Titel seiner mehrfach hier erwähnten Studie *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering* (Rancour-Laferriere 1995) und er wird in der 1996 erschienenen russischen Übersetzung als „nравstvennyj mazochizm“ übersetzt. Seit diesem Zeitpunkt steht für Rancour-Laferriere fest, dass die russische Kultur (bzw. der ‚russische Mensch‘) eine generelle Neigung zu jener Veranlagung hat, die Freud in der bereits erwähnten Schrift „Das ökonomische Problem des Masochismus“ als dritte und „wichtigste“ Art des Masochismus neben dem „erogenen“ und dem

²² „On Subtexts in Russian Literature“, *WSA*, 7, 1981, 289-296.

„femininen“ definiert.²³ Während die erstere Variante mit der schlichten erotischen „Schmerzlust“ verbunden ist, wäre die zweite Variante auf die – so Freuds inzwischen problematisch erscheinende Formulierung – „für die Weiblichkeit charakteristische Situation [...] Kastriertwerden, Koitiertwerden oder Gebären“ zurückzuführen. Der dritte Masochismus, der „moralische“, ist für den in den 10er und 20er Jahren zunehmend kulturanalytisch werdenden Freud am „wichtigsten“, da er mit „kultureller Triebunterdrückung“²⁴ zusammenhängt.

So als ob er Freuds – im Motto meines Textes zitierte –, in die Erläuterung des „moralischen Masochismus“ eingesetzte Parenthese „(wie bei so vielen russischen Charaktertypen)“ zur Leitlinie eines Jahrzehnts russistischer Forschung machen würde, entwickelt Rancour-Laferriere seit 1995 eine globale Methode zur Erfassung des „Russen“ unter der Rubrik dieses einen Begriffs.

Das Nachvollziehen des Platzes der Kunst-, Literatur-, Kultur bzw. Ästhetik-Analyse beginnt mit der Reflexion innerhalb der Psychoanalyse selbst, d.h. damit, dass sich dieser Text effektiv in eine sehr lange Kette von in der Analyse hergestellten Schnittstellen zwischen ästhetisch und psychoanalytisch verwertbarem Material einreihet, zu deren berühmtesten Gliedern sicherlich Lacans Seminar zu E.A. Poes „Purloined Letter“ und den Nachfolgetexten dazu (v.a. Derridas *Le facteur de la vérité*²⁵) gezählt werden können. Dieses Glied ist deshalb so zentral, weil hier – insbesondere in den Kommentartexten zu Lacan – die fundamentale Verbindung zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft reflektiert wird, und zwar mit Blick auf unterschiedliche und vergleichbare Verwendungen semiotischer Modelle.

Es stellt sich generell die Frage, wie sich eine „Rückkehr zu Freud“ im Jahre 2005 gestalten kann, also ein halbes Jahrhundert nach Lacans berühmtem „retour à Freud“, formuliert in *La chose freudienne* (1956). Seit Samuel Webers (1978/2000) meisterhaftem Nachvollzug dieses Vorgangs vor fast 30 Jahren ist ein Rahmen für eine solche Forschung geschaffen.

Rancour-Laferriere schlägt einen solchen selbst-reflexiven (d.h. meta-psychoanalytischen und ironischerweise auch zumindest ansatzweise für den späteren Freud, d.h. auch den Freud der „Masochismus“-Arbeit, charakteristischen) Weg genau nicht ein. Erstaunlich ist es ebenfalls, dass Leopold von Sacher-Masoch und die berühmte Arbeit von Gilles Deleuze (1961) zu dessen *Venus im Pelz* nicht angesprochen werden – dies um so mehr angesichts der Tatsache, dass gerade die Visualität des Fetisches (diesen Begriff spricht Rancour-Laferriere nicht an) und des Masochismus von Deleuze hervorgehoben wird,

²³ XIII: 373-374.

²⁴ A.a.O., 383.

²⁵ Derrida 1980.

was für eine Arbeit über die Ikonenbetrachtung durchaus von Interesse sein müsste.²⁶

Nicht auf solche Erneuerungen, nicht auf ein solches Weiterdenken und auf kulturologische und mediale Einbettung der Psychoanalyse bezieht sich der Verfasser, sondern auf ahistorisches klinisches Material, und dies bereits im mehrfach angesprochenen Werk *The Slave Soul of Russia*.

Eine solche Unterbelichtung des Kulturologischen und Medienanalytischen ist auch charakteristisch für den generellen Umgang Rancour-Laferrieres mit religiösen Sachverhalten. Die reduktionistische Gleichsetzung des *Ad maiorem Dei gloriam* der Jesuiten mit dem Masochismus in der 1995er Monographie zur „Sklavenseele“ gibt einen Vorgeschmack auf den Umgang mit (orthodoxer) Religion zehn Jahre später. Im Vorwort des Buches wird das „Wesen des Christentums“ („the essence of Christianity“ – unklar ist, ob dem Verfasser die Feuerbach-Paraphrase bewusst ist) als „pripisanie mazochizmu Christa iskupajuššej funkcii“ / „the ascription of redemptive value to Christ's model masochism“ (13 / 184)²⁷ beschrieben, und diese soll „in Ikonen verkörpert“ („embodied in icons“ / „voploščena v ikonach“) sein.

Bleiben wir bei der Religion selbst und deren „Masochismus“. Das Kapitel zum Masochismus heißt zwar „Die masochistische Anziehungskraft der Ikonen“, handelt aber v.a. von der (christlichen) Religion selbst. Dabei geht Rancour-Laferriere nicht mehr auf den Masochismus selbst ein; er scheint davon auszugehen, dass seine Ausführungen zu diesem Thema in früheren Publikationen bekannt sind. In der Monographie zur „Sklavenseele“ der Russen hat Rancour-Laferriere bereits das Christentum der Russen ausführlich mit dem Masochismus verknüpft, und beispielsweise festgestellt, dass die Nachfolge Christi eine „conscious search for humiliation“ und „concrete [...] suffering“ sei.²⁸ Später im Buch versteigt er sich zu der Feststellung: „Christ is the masochistic person of God“.²⁹

3. Die Komplexität und erforderliche Multidisziplinarität, vor allem an der Schnittstelle zur Analyse der Religion: Im hier zu besprechenden Buch konstatiert Rancour-Laferriere schlicht, dass „Christ's kenotic self-debasement“ masochistisch sei. Er argumentiert, dass die christliche Vorstellung, diese „Selbsterniedrigung“ sei gleichzeitig eine Glorifizierung Gottes, unsinnig ist,

²⁶ Ich danke Natascha Drubek-Meyer für diesen Hinweis. Dieses Thema ist in der neuesten Forschung mehrfach aufgegriffen worden: Vgl. z.B. Deutschman 2003. Unlängst erschienen ist auch eine Sondernummer der Zeitschrift *Multitudes* (Bd. 25, 2006) zum Komplex Deleuze-Sader-Masoch erschienen (vgl. <http://www.eurozine.com/articles/2006-06-13-multitudes-fr.html>).

²⁷ In der russischen ‚Übersetzung‘ fehlt der Begriff ‚model‘.

²⁸ Rancour Laferriere 1995, 27

²⁹ A.a.O., 228.

und zwar aus der Sicht sowohl der Heiligen Schrift als auch der „Psychologie des gesunden Menschenverstands“ („commonsense psychology“): „How can abasement be glorious? The notion is an oxymoron“ (190).

Es ist nun aber spätestens seit den Paulinischen Briefen *communis opinio*, dass das Christentum sein Fundament in der Paradoxalität, d.h. auch im Oxymoron, hat. Formulierungen wie „credo quia absurdum“, die sinngemäß auf die früheste christliche Literatur zurückgeführt werden (Tertullians *De carne Christi*, wo es wörtlich von Christi Geburt heißt: „non pudet, quia pudendum est“). Dieses im Jahre 2005 zu konstatieren, als ob man eine Entdeckung machen würde, ist ein merkwürdiger Vorgang, denn Rancour-Laferriere spricht das zentrale christliche Paradoxon an: die Verherrlichung durch Erniedrigung. Dies um so mehr, als der Standpunkt der „Heiligen Schrift“ als Beleg dafür herangezogen wird.

Rancour-Laferriere zitiert die berühmte „Kenosis“-Stelle im Philipperbrief (2: 5-8³⁰) als Beleg dafür, dass Christus „not a sadist – or not only a sadist – but a masochist“ sei. Erst in der Folge dieser Feststellungen liefert der Verfasser eine Definition des „Masochismus“, und zwar nachdem er konstatiert, dass Christi „Verhalten“ (behavior) „constituted what psychoanalysts refer to as masochism“. In der Fußnote zu dieser Stelle erwähnt Rancour-Laferriere zum ersten und letzten Mal den Freudschen Terminus „moral masochism“ (S. 306) als Kontrast zu einer der anderen von Freud beschriebenen Varianten („erogenic masochism“) und bezieht sich auf die weiter oben zitierten Passagen aus *The Slave Soul* zur „bewussten Suche nach Erniedrigung“. ³¹

In der Arbeit über die Ikonen geht es nicht nur um Religion („Illusion“) im Allgemeinen. Es kommen weitere entscheidende Elemente hinzu: die Zeichenverhältnisse des religiösen Bildes, die Spezifika der russischen sakralen Visualität und die generellen pragmatischen Beziehungen zwischen Kunst und Kult im Umgang mit ihnen. Denn Rancour-Laferriere will – trotz des englisch-amerikanischen Titels – nicht über die Gottesmutter selbst, und auch nicht über die Ikonen selbst, sondern über die Verehrung dieser Ikonen schreiben.

Die Frage, inwieweit orthodoxe Ikonen – insbesondere die der *per definitionem* ‚schönen‘ Maria, Mutter Jesu – als Kunst- oder als Kultbilder angesprochen werden, wird aber von Rancour-Laferriere gar nicht erst behandelt. Statt-

³⁰ Nirgends erwähnt der Verfasser, welche Übersetzung der Bibel er verwendet, geschweige denn diese Wahl begründet. Er verwendet offenbar die 1995er Version der „New American Standard Bibel“, die an dieser Stelle bis zur Unkenntlichkeit vereinfacht. Die – auch ohne Angabe und Begründung – zitierte russische synodale Übersetzung überträgt die Schlüsselwortformulierung in Phil 2:6, die Luther als „hielt er's nicht für einen Raub“ mit der gebührenden Wörtlichkeit: „не почитал хищением“ (King James Version: „thought it not robbery“).

³¹ Eine vorbereitende Studie zu diesem Sachverhalt trägt aber doch den Begriff „moral masochism“ im Titel (Rancour-Laferriere 2003a), und zwar als etwas, dass im „Herzen des Christentums“ liegt („moral masochism at the heart of Christianity“).

dessen scheinen beide Aspekte, Kunst und Kult, gleichermaßen unter das Schlüsselwort „Illusion“ subsumiert werden zu können. Es fragt sich daher, welche Art von „Psychoanalyse“ hier vorliegt und wie sie sich positioniert. Bleiben wir bei der Beantwortung dieser Frage beim Titel (bzw. bei den Titeln) des Buches.

Vor diesem Hintergrund sollte man noch einmal auf die Versionen des Buches und ihre jeweilige Betitelung zu sprechen kommen. Es schien dem Verfasser (oder dem Verlag? dem Übersetzer?) wohl deshalb unmöglich, die russische Version einfach „Tradicija počitanija ikon Bogomateri v Rossii“ („Die Tradition der Verehrung von Gottesmutterikonen in Russland“) zu nennen, da die Worte „v Rossii“ („in Russland“) aus kulturhistorischen Gründen nach einer Stellungnahme verlangen, von welcher Stelle aus diese „Tradition“ betrachtet wird.

Auch das Wort „tradicija“ („Tradition“) fehlt im englischsprachigen ‚Original‘, ebenso der Hinweis auf die „Verehrung“ (počitanie) – nur von „icons“ ist die Rede. Hier ist der russische Titel präziser, denn die Ikonen selbst werden weitaus weniger analysiert als die Praktiken um sie herum.

Dafür wird im russischen Titel darauf verzichtet, diejenige Gottesmutterikone zu benennen, die durch ihre Platzierung im englischsprachigen Titel in den Mittelpunkt gerückt wird: „Vsech skorbjaščich Radost“ („Aller Betrübten Freude“³²). Dies scheint mir in vieler Hinsicht die markanteste Diskrepanz zwischen den Titeln zu sein: Die Benennung dieser Ikone würde im Russischen eine Grenze des *decorum* überschreiten, welche evtl. anstößig gewirkt hätte.

Wer immer all diese Entscheidungen getroffen hat – sie oder er hat den entscheidenden Paratext vollkommen anders gestaltet, und der Text selbst bleibt von dieser Rahmung keineswegs unberührt.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen komme ich zu meinem letzten Abschnitt: Der Auseinandersetzung mit Rancour-Laferrieres Behandlung der Gottesmutter.

Rancour-Laferrieres (Gottes)Mutter und die Jungfrau Maria

Charakteristisch für Rancour-Laferrieres Zugang zur Gottesmutter ist die Behandlung dieser Figur vor allem als (russische) Mutter. Dies ist nicht anders zu erwarten, denn der Verfasser disqualifiziert den Glauben an Gott als indisputable irrationale Illusion bzw. Täuschung.

Mit der schicksalhaften Formulierung „psychoanalytisch gesagt“ beginnt in einer vorbereitenden Studie Rancour-Laferrieres eine Passage, welche die

³² Die ist die übliche deutsche Übersetzung und behält die Inversion aus dem russischen Original bei.

Gleichsetzung von Gottesmutter mit Mutter im Allgemeinen besonders deutlich macht:

Psychoanalytically speaking, the Mother of God is the perfectly empathic mother. We may have sinned terribly, we may be wracked with guilt feelings, but she understands and is not offended, she forgives everything, she washes away our guilt and continues to love us. However badly we may feel about what we have done, she makes us feel good again. As a result of her ministrations, humans are also relieved of whatever anxious, guilty and depressive feelings may have come over them (Rancour-Laferriere 2001)

Es stellt sich hier die Frage, was von der Gottesmutter verloren geht – oder vielleicht besser umgekehrt, was von ihr erhalten bleibt, wenn man sie auf diese Weise (buchstäblich, d.h. therapeutisch) ‚behandelt‘. Hier meine ich wieder nicht etwa Pietätlosigkeit, d.h. die radikale Nicht-Anerkennung der Sakralität, die mit Rancour-Laferrieres „psychoanalytischem“ Zugang verbunden ist. Der Verfasser ist letztlich nicht Theologe und daher nicht unbedingt zum Respekt vor dem Glauben verpflichtet. Vielmehr ginge es mir um den Verlust oder die Verminderung der Perspektive, von der aus eine umfassende Beschreibung und Analyse kulturell und diachron spezifischer Ausprägungen der Marienrepräsentation möglich wird. Eine solche Perspektive könnte man allerdings als diejenige betrachten, die mit Rancour-Laferrieres Metier, der literaturwissenschaftlichen Russistik, am engsten verbunden ist.

Rancour-Laferriere mag nicht Theologe sein, aber er ist durchaus ein Mariologe, wenn auch ein negativer. Hier lässt sich die Differenz zwischen Mariologie und Mariographie, die ich anderenorts vorgeschlagen habe, anwenden. Als negativer Mariologe sieht sich der Verfasser dazu genötigt, einen normativen Standpunkt zum Marienkult zu entwickeln. Letztlich ist „Masochismus“ ein zu beseitigendes, zumindest zu behandelndes Leiden, auch wenn er – gerade als „moralischer Masochismus“ – in gewisser Weise eine Voraussetzung für die Kultur ist. Somit erhält die Gottesmutter(ikonen)verehrung zwangsläufig pathologische – eben zwanghafte – Züge.

Ein solcher Zugang umschifft wichtige Probleme. Behandelt man nämlich die Gottesmutter in der Weise wie sie in ‚russischen Ikonen‘ (will man eine solche undifferenzierte globale Kategorie zulassen und auf alle russischen Ikonen beziehen) dargestellt und verehrt wird, ‚lediglich‘ als eine Mutter (perfectly empathic mother), so ist man der Aufgabe entbunden, den Eigenbeitrag der Kultur und der Besonderheiten der Jungfrau Maria – so wie ihre Entwicklung über die Jahrhunderte – in Rechnung zu ziehen. Bezeichnend ist auch der Umstand, dass Rancour-Laferrieres russische Gottesmutter angeblich nicht als Jungfrau betrachtet wird. So wird der mehr als zwanzigfach wiederholte Refrain des Akathistos-Hymnos – „Nevesto nenevestnaja“ (wörtl. „Braut, nicht-bräut-

liche“ – englisch wäre das „bride unbrided“³³ oder sogar die „unravished bride“, wie Rancour-Laferriere Tat’jana in seinem Aufsatz zu *Onegin* bezeichnet) – zwar an zwei verschiedenen Stellen zitiert, aber als Verweis auf die Jungfräulichkeit schlicht ignoriert. Nur das Paradoxe (oder, wie Rancour-Laferriere es ausdrückt: das „unverständlich-surrealistische“) daran wird unterstrichen, nicht aber die paradoxe – weil eben mütterliche – Jungfräulichkeit.

Auch die Paradoxalität als poetisch-ästhetisches Prinzip wird hier nicht einbezogen, obwohl die literatur- und kunstwissenschaftliche Forschung spätestens seit den Arbeiten von Gustav René Hocke auf diese Kategorie immer wieder zurückgegriffen hat (vgl. die einschlägigen Arbeiten von Renate Lachmann).

Rancour-Laferriere zieht zahlreiches Schriftmaterial von orthodoxen Theologen v.a. des 20. Jahrhunderts heran, um seine Thesen zu belegen. Aber seine Lektüren – hier mögen die Fallbeispiele Bulgakov, Vinnikov und Tarabukin am Schluss des Bandes als Beispiel dienen – suchen nur Belege für ein bestimmtes ‚Empfinden‘ der Autoren. Im Falle des Ausklammerns der Bulgakovschen Sophiologie ist diese Vorgehensweise besonders krass. Man könnte aber argumentieren, dass die konkrete Sprach- und Bildarbeit der Zeugnisse (und dies betrifft auch die Patristik und der Ikonen selbst) das eigentlich Kulturspezifische und Interessante an dem Material darstellen.

Hier schlägt der Entschluss, die „ontogenetische“ Beziehung der/des einzelnen Gläubigen zur eigenen Mutter als für die Analyse der Gottesmutterikonenverehrung ausschlaggebend zu betrachten folgeschwer zu Buche. Damit wird die (Knochen)Arbeit der Kulturgeschichte der russischen Gottesmutterikonenverehrung umschifft. Diese Arbeit wäre wiederum notwendigerweise mit einem Vergleich zu anderen orthodoxen Kulturen (Griechenland, Serbien, Bulgarien, usw.) und dann zu nicht-orthodoxen Konfessionen (an erster Stelle unterschiedlichen Ausprägungen des Katholizismus in Europa, Amerika usw.) verbunden gewesen. Denn nur diese beiden Schritte legen den Sachverhalt in seiner Spezifität frei. Hätte sich Rancour-Laferriere mit der lateinisch-kirchlichen Mariologie auseinandergesetzt, statt sich auf seine katholische Erziehung zu berufen und auf monographische Darstellungen wie die von Warner, Carroll und Graef zurückzugreifen, so hätte er viele Momente und Motive gefunden, die er *faute de mieux* implizit als russisches Spezifikum hinstellen musste.

Dies beträfe nicht nur die Bilderverehrung. Diese weist in der katholischen Volksfrömmigkeit eine analoge Annahme („illusion“) der Präsenz und eine vergleichbare Schutzfunktion (vgl. die Mariensäulen in Mitteleuropa, insbesondere die Münchner Variante mit ihrem klaren Bezug zum Dreißigjährigen Krieg) auf. Das Votivwesen, mit seinen ‚sekundären Bildpraktiken‘ wiederum stellt ein komplett anderes Praxis-Modell dar, und dessen weitgehendes Fehlen

³³ Diese Übersetzung findet sich tatsächlich in Gambero 1999, 242ff.

in der (russischen) Orthodoxie wäre zu erklären. Hier würde sicherlich die Abgrenzung gegenüber dem mehrheitlich katholischen Nachbarland Polen eine wichtige Rolle spielen (dieses wesentliche Thema spielt bei Rancour-Laferriere kaum eine Rolle). Auch Positionierungen der Mutterschaft könnten betrachtet werden, welche sich teilweise mit bestimmten russischen Praktiken decken, aber in anderen Punkten – z.B. mit Blick auf die Betonung der legendären Mutter Marias, der Hl. Anna, in Mitteleuropa – recht unterschiedlich sind. So könnten Eigenschaften der Verzahnung der Marienverehrung mit jeweiligen kulturellen Beschaffenheiten und Entwicklungen herausgearbeitet werden, welche die Konturen der russischen Variante – so es (nur) eine gibt – sichtbar werden lassen könnten.

Der Kontrast zu Marina Warners einflussreichem Marienbuch *Alone of All Her Sex* (1976) ist auffällig. Während Warner eine sehr breite Palette von (v.a. ‚westlichen‘, aber in vielen Punkten konfessionsübergreifend gültigen) Marienrollen mit vielfältigem Material vorstellt und sich in der Beschreibung nach diesem Material richtet, steuert Rancour-Laferriere einen sehr engen Kurs und vertritt letztlich eine einzige These. Es bleibt von der russischen Gottesmutterikonenverehrung letztlich nur das übrig, was sie als eine Form des „russischen Masochismus“ bzw. der ‚Sklavenmentalität‘ erscheinen lässt.

Die implizite (weil unkommentierte) Annahme einer absoluten Gleichheit zwischen der russischen und der amerikanisch-englischen Version ist vor diesem Hintergrund symptomatisch. Der Verfasser ist überzeugt, kultur- und sprachunabhängig ‚Klartext‘ schreiben zu können.

Es ist daher auch folgerichtig, dass Rancour-Laferriere kaum *close readings* der behandelten Texte (z.B. Akathistos) oder nähere, ausführliche Betrachtungen einzelner Ikonen (mit Ausnahme der Gottesmutter von Vladimir, die auch die Rückseite des Buchdeckels schmückt, im letzten Abschnitt) unternimmt. Es wird nur so viel wiedergegeben um ein Andocken an die generelle ‚masochistische Linie‘ zu ermöglichen. So beschränkt er sich auf die quantitative Dominanz der „Mutter-Kind-Bilder“, welche „from a psychoanalytic standpoint“ klar auf die „childish position“ der Verehrenden hinweist. Die „great variation from icon to icon in the way the mother embraces the child“ (284) wird nur konstatiert, nicht aber weiter verfolgt, geschweige denn analysiert.

Daher kann man generell konstatieren, dass eine Chance vertan wurde, eine präzise und literaturwissenschaftlich (bzw. kulturgeschichtlich oder analytisch und/oder medienwissenschaftlich) informierte Analyse derjenigen Texte, Bilder und Praktiken vorzulegen, welche im (russischen) Gottesmutterkult figurieren. Dabei hätten viele Ansätze des Verfassers durchaus großes Potential. Hervorzuheben wären insbesondere

- diejenigen Fragen, die in Verbindung mit der Beobachtung und dem Festhalten von tatsächlichen individuellen Verehrungspraktiken stehen.

Rancour-Laferriere hat sicherlich darin recht, dass die Theologen diese ungeheuer wichtige Informationsquelle nicht beachten.

- *close readings* liturgischer und theologischer Zeugnisse der Marienverehrung auf ihre rhetorische und andere Techniken hin (wie sich dies abzeichnet in den „psychologischen“ Lektüren von Autoren wie Florenskij und Bulgakov, bevor der Verfasser reflexartig auf seine gleichschaltende Generalthese einschwenkt)
- kunstanalytische und evtl. narratologische Betrachtungen der Ikonen selbst (wie dies bei den Ausführungen zu der Vladimir-Ikone angedeutet wird)
- konkreter: die Analyse des Problem von Licht und Schatten in künstlerischer Praxis und theologischen Diskursen (auch wieder bei der Vladimir-Ikone, wobei der Schatten zwischen den Gesichtern der Gottesmutter und des Christuskind tendenziös nur als „fusion“ gesehen wird)

Beim letzten Punkt könnte eine Lektüre von Stoichitas *Short History of the Shadow* (1997) Abhilfe leisten. Insgesamt wäre das Heranziehen solcher neueren Ansätze zur Kunst-, Ritual- und Medientheorie sowie der theoretischen (d.h. nicht nur klinischen) Entwicklungen der Psychoanalyse nach Freud (auch bereits innerhalb des Freudschen Werkes) eine *conditio sine qua non* einer zeitgemäßen Lösung der Fragestellung. Es handelt sich nämlich um eine Fragestellung, die einen sehr hohen Grad an methodologischer Selbstreflexion erfordert, denn es ist alles andere als deutlich, von welcher Warte aus man eine zeitgemäße Analyse betreiben kann. Der dem hier besprochenen zweisprachigen Band zugrunde liegende orthodoxer Freudianismus scheint dazu jedenfalls nicht auszureichen.

Die literaturwissenschaftlich (bzw. kulturgeschichtlich oder –analytisch und/oder medienwissenschaftlich) informierte Analyse der Zeugnisse der Marienverehrung bleibt also weitgehend ein Desideratum der Forschung, insbesondere was Ost- und Ostmitteleuropa betrifft.

Schlusswort

Ich hatte schon Gelegenheit, mich mit einer „Psychoanalyse“ kanonischen Kulturmaterials aus der Feder dieses Verfassers auseinanderzusetzen, nämlich mit der bereits erwähnten Behandlung Tat'janas als „unravished bride“. Dort hatte ich angemerkt, dass Rancour-Laferriere mit fiktionalen Gestalten so umgeht, als ob sie echte Personen wären, und Momente wie Intertextualität und sprachlich-prosodischer Materialität so gut wie unberücksichtigt lässt (Meyer 1995: 338). Damit verfehlt er gerade bei einem Werk wie *Evgenij Onegin* ein Hauptgewicht der Puškischen Textarbeit (im übrigen steht gerade Puškin am Anfang einer rationalistischen und/oder liberalen Tradition innerhalb der russischen Kultur, die mit Namen wie Čechov und Nabokov verbunden ist und

ebenso stark wie Rancour-Laferriere den ‚russischen Irrationalismus‘ abgelehnt haben – war dies auch eine Ausprägung des ewigen und allgegenwärtigen ‚russischen Masochismus‘?).

Es stellt sich heraus, dass meine damaligen Bemerkungen in dem Moment veröffentlicht wurden, als Rancour-Laferriere seine globaleren Publikationen zur „slave soul“ und zu „Russland und den Russen“ insgesamt vorzulegen begann. Rückblickend auf die letzten zehn Jahre Rancour-Laferriereschen global-russistischen (man könnte fast sagen: normativ-landeskundlichen) Schaffens lassen sich analoge Argumente anbringen. Der (essentiell wichtige) breitere kulturelle Hintergrund der Gottesmutterikonenverehrung erleidet dasselbe Schicksal wie die (überbordende) Literarizität Puškins: Er gerät in den Hintergrund. Die „Augen des amerikanischen Psychoanalytikers“ erblicken offenbar nur bestimmte Sachverhalte. Ob diese Augen die Ikonen überhaupt hätten sehen müssen, um diese Dinge zu erblicken, wenn ohnehin immer wieder nur dieselben „Masochisten“ gefunden werden.

So fragt man sich nach der Lektüre dieser Monographie, welche weitere masochistische Gestalt aus der russischen Kunst-, Literatur-, und/oder Kulturgeschichte bei Rancour-Laferriere als nächste an die Reihe kommt. Möglicherweise der russistische Literaturwissenschaftler selbst?

Literatur

Arbeiten von Daniel Rancour-Laferriere

1977. *Five Russian Poems: Exercises in a Theory of Poetry*, Englewood, New Jersey: Transworld Publishers.
1978. *Sign and Subject: Semiotic and Psychoanalytic Investigations Into Poetry*, Lisse, The Netherlands: Peter de Ridder Press, volume 14 of the series *Studies in Semiotics*.
1981. „On Subtexts in Russian Literature“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 8, 289-298.
1982. *Out From Under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study*, Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers, 1982.
1985. *Signs of the Flesh: An Essay on the Evolution of Hominid Sexuality*, Berlin: Mouton de Gruyter; reprinted by Indiana University Press, 1992.
1988. *The Mind of Stalin: A Psychoanalytic Study*, Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers.
- 1989a. „Pushkin's Still Unravished Bride: A Psychoanalytic Study of Tat'jana's Dream“, *Russian, -Croatian-and-Serbian, -Czech-and-Slovak, -Polish-Literature*, 25, 215-258.
- 1989b. *Russian Literature and Psychoanalysis*, (Herausgeber), Amsterdam: John Benjamins.
1993. *Tolstoy's Pierre Bezukhov: A Psychoanalytic Study*, London: Bristol Classical Press, 1993.

1994. *Self-Analysis in Literary Study* – (Herausgeber), New York: New York University Press, 1994).
1995. *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*, New York: New York University Press – russisch als: *Rabskaja duša Rossii: Problemy npravstvennogo mazochizmy i kul't stradanija*, Moskau, Art-Biznes-Centr, 1996.
1998. *Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism and the Absent Mother*, London and New York: Macmillan.
2000. *Russian Nationalism from an Interdisciplinary Perspective: Imagining Russia*, Lewinston, New York: Edwin Mellen Press.
2001. „Psychoanalytic Remarks on Russian Icons of the Mother of God“, *Journal of European Psychoanalysis*, 12-13 (<http://www.psychomedia.it/jep/number12-13/rancour.htm>).
- 2003a. „The Moral Masochism at the Heart of Christianity: Evidence from Russian Orthodox Iconography and Icon Veneration“, *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society* – Bd. 8, Nr. 1, 12-22.
- 2003b. *Rossija i russkie glazami amerikanskogo psichoanalitika*, Moskau, Ladomir.
2004. *Russkaja literatura i psichoanaliz*, Moskau, Ladomir.

Weitere Literatur

- Barker, A. 1986. *The Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination*, Columbus/Ohio.
- Belting, H. 1990. *Bild und Kult*, München.
- Bulgakov, S. 1927: *Kupina neopalimaja: Opyt dogmaticeskogo istolkovaniiia nekotorych čert v pravoslavnom počitanii Bogomateri*, Paris.
- 1931. *Ikona i ikonopočitanie. Dogmaticeskij očerk*, Paris.
- Carroll, M. 1986: *The Cult of the Virgin Mary. Psychological Origins*. xx
- Certeau de, M. 1980. *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*, Paris.
- Deleuze, G. 1961. „De Sacher-Masoch au masochisme“, *Arguments*, Bd. 21, 40-46 (dt. in: Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main 1997).
- Derrida, J. 1980. „Le facteur de la vérité“, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, 439-524.
- Deutschmann, P. 2003. *Die Wahrheit der Gewissheit des Masochisten*, in: *Leopold von Sacher-Masoch*, hg. von I. Spörk und A. Strohmaier, Graz, 121-145.
- Didi-Huberman, G. 1990. *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris.
- Gambero, L. 1999. *Mary and the Fathers of the Church. The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought*, San Francisco.
- Graef, H. 1964. *Maria: Eine Geschichte der Lehre und Verehrung*, Freiburg u.a.
- Hubbs, J. 1998. *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln.
- Lacan, J. 1956. „La chose freudienne ou sens du retour à Freud en psychoanalyse“, *L'Évolution Psychiatrique*, fascicule I, 225-252 (eine

leicht veränderte Version wurde in die *Ecrits* 1966 und entsprechende Übersetzungen aufgenommen)

Meyer, H. 1995. *Romantische Orientierung*, München.

Sendler, E. 1988. *The Icon: Image of the Invisible*, Redondo Beach.

Stoichita, V. 1995. *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London.

Stoichita, V. 1997. *Short History of the Shadow*, London.

Vinnikov, V. 2000. *Ia poveril ot rožden'ja v Bogorodicyn Pokrov*, Moskau.

Warner, M. 1976. *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*, London.

Weber, S. 2000. *Rückkehr zu Freud*, 2. Aufl., Wien (zuerst erschienen 1978).

Herta Schmid (Hg.), *Der Text und seine Spielarten im polnischen Barock. Bausteine zu einer Epochensynthese* (Die Welt der Slaven, Sammelband 23), München: Otto Sagner 2005, 208 S.

Damit vertrete ich aber die Ansicht, daß es einbarer Hochmut sei, sich beim Erklären von Sprachkunstwerken auf den Text beschränken zu wollen.

Staiger 1955, 17

Der von Herta Schmid 2005 herausgegebene,¹ auf eine gleichnamige Potsdamer Tagung vom November 1995 zurückgehende Sammelband *Der Text und seine Spielarten im polnischen Barock* enthält neben elf bedenkenswerten Studien ein methodisches Pamphlet, das in einer Rezension nonchalant hätte übergangen werden können, wäre es nicht prominent an erster Stelle platziert worden und wäre nicht die Gliederung des gesamten Bandes an den darin markierten Frontlinien aufgehängt worden. So aber muss sich der Rezensent (und seine Leserinnen und Leser) zunächst durch das Pamphlet hindurchbeißen, bevor die lesenswerten weiteren Beiträge gewürdigt werden können.

Der besagte Grundsatzbeitrag der Warschauer² Barockforscherin Alina Nowicka-Jeżowa „Fragen zum Barock“ krankt zuallererst an einem Übersetzungsproblem. Ihr Text, der in leicht abweichender Fassung auf Polnisch bereits 1996 erschien,³ enthält in der deutschen Übersetzung von Jan Conrad, die in syntaktischer wie idiomatischer Hinsicht als gelungen gelten kann, literaturwissenschaftliche *termini technici*, die nicht ins Deutsche übertragbar sind: So entspricht „synteza“ ungefähr Literaturgeschichte, nicht aber „Synthese“ (16; auch in den Untertitel des Bandes geraten), „ergocentryczny“ in etwa werkimmanent,⁴ während „ergozentrisch“ (17) außerhalb der Polonistik nicht verstanden wird. Hinter der Unmöglichkeit der Übersetzung von Termini aber verbirgt sich ein größeres Problem – das der Inkompatibilität methodischer Grundroutinen.

¹ An der insgesamt soliden redaktionellen Bearbeitung haben nacheinander Holt Meyer und Bernd Hartmann mitgewirkt. Einige kleinere Fehler („Dramensuvre“, 60; „des wiedergewonnen Wissens“, 166; „allgeoretische“, 173), die bisweilen noch nicht ganz konsequent umgesetzte neue Rechtschreibung (70, 175: „in bezug“) oder Schusterjungen wie auf Seite 161 fallen kaum ins Gewicht. Nicht recht zu überzeugen vermögen – im Gegensatz zu den deutschen und polnischen – einzelne englische Abstracts; besonders holprig ausgefallen ist dasjenige zu Kauer-Bugajnas Beitrag (80; bedauerlich, dass Holt Meyer da nicht bis zuletzt mitgewirkt hat!). Nichtsdestotrotz ist der Import der polnischen Gewohnheit, den Beiträgen anderssprachige Zusammenfassungen beizufügen, begrüßenswert.

² Im Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Bandes wird sie fälschlicherweise in Krakau angesiedelt.

³ Das polnische Original weist seine historische Beschränkung; es ist „Pytania o barok A.D. 1995“ betitelt (Nowicka-Jeżowa 1996). Das Alter des Originaltexts hat Folgen auch für die Bibliografie: Ein 1995 noch nicht publizierter Text von Miroslaw Perz, der im Literaturverzeichnis noch 2005 als „O systemacie i programie muzykologicznego poznania, Maschinenschrift [gemeint ist: Typoskript]“ auftaucht, hätte durch die zwischenzeitlich veröffentlichte englische Fassung (Perz 1998) ersetzt gehört.

⁴ Siehe zur Aktualität der Frage in der polnischen literaturtheoretischen Debatte der Zwischenkriegszeit bspw. Markiewicz 1985, 200-202.

Mag das als Forschungsbericht getarnte Pamphlet von Nowicka-Jeżowa in Polen 1995/96 seine wissenschaftsgeschichtliche Funktion erfüllt haben, auf Deutsch wirkt es im Jahre 2005 wie ein Anachronismus. Man fühlt sich an Wolfgang Kayzers und Emil Staigers werkimmanente Methode als Antidotum gegen völkische Wissenschaft in den 1950er Jahren erinnert,⁵ wenn Nowicka-Jeżowa die „für die polnische Literaturwissenschaft“ traditionell charakteristische „reservierte Einstellung zu ergozentrischen Vorgehensweisen“ (19) beklagt und politisch-ideologische Vorgaben für die Literaturwissenschaft als wichtigsten Gegner erkennt: Sie meint, dass „[...] die allzu lang andauernde Lähmung der polnischen Literaturwissenschaft durch Methoden, die aus der positivistischen Doktrin stammen (eine Lähmung, die – *fas et nefas* – durch marxistische Praktiken noch perpetuiert wurde) nun glücklicherweise überwunden wird und die polnische Literaturwissenschaft an jenem Punkt angekommen ist, von dem die verschiedenen Wege der modernen Geisteswissenschaft abzweigen.“ (20). Diesen polemischen Husarenritt ordnet die Herausgeberin Herta Schmid treffend „im Kontext der jüngeren Geschichte der Polonistik im sozialistischen Polen“ (10) ein. Nun könnte man meinen, die Abstoßung vom verordneten Sozialismus im Polen der 1990er Jahre müsse ja wohl in Richtung Pluralisierung weisen. Weit gefehlt: Für Nowicka-Jeżowa sind präskriptive „Regelungen“ im Bereich der Methodologie „sogar unerlässlich“ (18). Jede einschließende Regelung setzt Exklusion voraus, so auch hier: „Wird es [das literarische Werk] ausschließlich als Text der Kultur interpretiert, ohne Rücksicht auf den Aspekt der Literarizität, so liegt es außerhalb des Gegenstandsbereichs unserer Disziplin.“ (18). Ausgeschlossen wird bei Nowicka-Jeżowa also kulturwissenschaftliches Arbeiten in der Philologie: „Die Losung von der Öffnung der Literaturwissenschaft für andere Disziplinen soll – nach der Absicht ihrer Befürworter – weg-führen von philologischer Akribie und traditioneller ‚Einflussforschung‘, hin zu attraktiven Forschungen, die sich der Kulturgeschichte nähern.“ (17). Dazu zwei Anmerkungen. Die erste: Die Diskussion um „*wplywologia*“ ist nur im polnischen Kontext überhaupt verstehbar,⁶ für die westeuropäische methodische Diskussion nach über 30 Jahren Intertextualitätsdebatte hingegen ein Rohrkrepierer. Die zweite: Nowicka-Jeżowas Verdikt gegen kulturgeschichtlich arbeitende Forscherinnen und Forscher erfüllt, da sie jeglichen Beleg für ein kulturwissenschaftliches Credo des „Unakribischen“ schuldig bleibt, den Tatbestand der Verleumdung. Es ist wohl weniger kulturgeschichtliches als „synthetisches“ Arbeiten (Über-einen-Kamm-Scheren wie den des „Barock“), welches das Gegenteil von Akribie darstellt. Bei allem „Synthese“-Streben kann schließlich selbst Nowicka-Jeżowa nicht umhin, die Unmöglichkeit einer Subsumierung aller heterogenen Phänomene der „Barockkultur“ einzugestehen (26). Und ihrem „ergozentrischen“ Credo zuwider votiert sie für die Berücksichtigung von Christentum, Sarmatismus und Klassizismus, also Religion, Alltagskultur, Politik und epochenübergreifenden Formationen bei der Barockforschung (27). Nicht jedem Text ist mit nachgereicherter Übersetzung in andere Sprachen gedient.

⁵ Wobei dies freilich nicht rigoros gehandhabt wurde, wie bspw. das Staigers Hauptwerk entnommene Motto zeigt; weiter dazu: Berghahn 1980.

⁶ Siehe die – es lässt sich nicht verhehlen – kulturgeschichtliche und so gar nicht „ergozentrische“ Rückführung auf den polnisch-sowjetischen Krieg 1919/20 (Uffelman 2005).

Eine Widerlegung des normativen „Ergozentrismus“ Nowicka-Jeżowas *in actu* geschieht durch die folgenden Texte, und das obwohl der II. Block (der I. bestand nur aus dem besprochenen Pamphlet) „Beiträge zu einer ergozentrischen Literaturgeschichte des polnischen Barock“ überschrieben ist. Auch die darin vertretenen Texte zeigen aufs Augenfälligste, das es verschiedene Ebenen von Textualität gibt, die in literarische Texte hineinwirken, was der Band mit dem Titel *Der Text und seine Spielarten im polnischen Barock* auch andeutet.⁷

Gleich der erste Beitrag zeigt die Produktivität einer kombinierten kulturgeschichtlichen Herangehensweise an Literatur: Henriëtte Alida Menting werbet in ihrer Renate Lachmann (1970, 54) fortschreibenden Anwendung des Sarmbiewskischen Concettismus auf Simeon Polockijs *Komidija pritići o bludnem syne* (zwischen 1665 und 1678) die Rhetorik des Concettismus mit einer poetischen Personifizierung, also Sprach- mit Sujetebene und dekonstruiert die kulturmodellierende (eben nicht allein literaturmodellierende) Opposition von Ruhm und Ehre, wie sie Jurij Lotman an der altrussischen Kultur festmacht, in Verbindung mit der Ablösung feudaler Wertordnungen durch bürgerliche, also mit der Sozialgeschichte. Mag Nowicka-Jeżowa Solches unakribisch finden – Menting macht plausibel, dass die Verbindung des Unähnlichen im Sinne Sarmbiewskis (*discors concordia*) in Polockijs Version des Lukanischen Gleichnisses vom verlorenen Sohn auf die Figurenebene transponiert wird: Der ältere Sohn erkennt die (feudale) Autorität des Vaters an, der jüngere setzt andere, bürgerliche Werte von Ruhm und Ehre dagegen (54). So lässt sich das literarische Werk Polockijs ohne die Sozialgeschichte in seiner historischen Brisanz nicht verstehen, denn die ähnliche Unähnlichkeit der Ruhmbegriffe der beiden Brüder unterläuft die scheinbar affirmative Benutzung des neutestamentlichen Gleichnisses vom verlorenen Sohn: „Die Parabel erweckt den Eindruck, die religiöse und gesellschaftliche Autorität zu unterstützen, während die ideologiekritische Geschichte das Feudalsystem kritisiert.“ (54). Was leistet Menting da anderes als eine auf kulturgeschichtliche Daten gestützte, im besten Sinne akribische und dekonstruktive Literaturlektüre?

Die Flexibilisierung der für die Barockforschung so klischeehaften (Schmid, 11) Kategorie des *conchetto* widmen sich auch Witold Kośny und Herta Schmid. Kośny verbindet in seiner Lektüre von Tomasz Nargielewicz' Prosaroman *Historija o rzymskim cesarzu Otonie i żenie jego z dziećmi* (zwischen 1689 und 1692 entstanden) das rhetorische *acumen* eines sozial herabziehenden und trotzdem oder gerade deswegen treffenden Vergleichs (85) mit Überlegungen zur Alltagskultur des adligen Lachens (87f.), um die Modernisierung des Stoffes durch Nargielewicz sozialgeschichtlich zu interpretieren: „Man könnte von einem Versuch sprechen, einen zur Jahrmarktliteratur abgesunkenen Stoff in zweifacher Hinsicht zu ‚adeln‘: ihn ästhetisch durch die – zugegeben meist ober-

⁷ Nicht eigentlich dem polnischen Barock gewidmet ist die Studie „Bild und Buchstabe: Emblematisierung und visuelle Poesie in Stettin“ der Germanistin Sabine Mödersheim, in welcher sich der Bezug zu Polen in metonymischen Relationen erschöpft – durch ein Figurengedicht Daniel Naborowskis im Stammbuch Daniel Cramers (Mödersheim, 122) sowie durch die höchstens relative räumliche Nähe Stettins zum Polen des 17. Jahrhunderts (Schmid, 13). Über den Rahmen der Barockpoetik hinaus gehen die Beiträge von Alicja Nagórko („Ethnolinguistische Analyse des Lexems *gospodarz* und seiner Derivate“) und Janusz Rieger („Kilka uwag o polszczyźnie pisarzy Rusinów w XVII w.“), die den IV. Block, „Beiträge zur Wort- und Sprachgeschichte der polnischen Barockliteratur“, bilden.

flächliche – Anwendung barocker Stilverfahren anspruchsvoller zu gestalten und ihn weltanschaulich durch die Berufung auf gängige Vorstellungen des Sarmatismus für mittlere Adelsschichten goutierbarer zu machen.“ (91).

Herta Schmid hat ihren eigenen Text bezeichnenderweise in den III. Block, „Beiträge zu einer interdisziplinären Literaturgeschichte des polnischen Barock“, eingeordnet, für den, wie sie schreibt, „abweichend von Nowicka-Jezowas Empfehlungen“, „der jeweilige Blick der Verfasser über die literaturwissenschaftliche Grenze hinweg“ ausschlaggebend gewesen sei (10). So diagnostiziert sei in der Struktur des *conchetto* „eine merkliche Lockerung der Beziehung von bezeichnendem Wort (*verbum*) und bezeichneter Sache (*res*)“ (152), welche einerseits das „poetologische Bewusstsein um die gänzliche Losgelöstheit des poetischen Werks von allen werkexternen, vorgegebenen Instanzen“ gefördert habe (155) – also der Literarizität Vorschub leistete. Andererseits stellt sich der religiöse Impetus weiter Teile der Barockliteratur als „Kampf um den Wiedergewinn der *res*“ dar (157). Bei Zbigniew Morsztyn vollzieht sich dies im späten Gedicht „Pieśń w ucisku“ folgendermaßen: „Morsztyn gewinnt die Gegenständlichkeit der *res* auf zwei Ebenen wieder. Eine von ihnen ist die inszenierte Gerichtsrede, deren *res* jedoch als Spur und Fingerzeig der göttlichen Intention in bezug auf das irdische Leben der Menschen gelesen und gedeutet werden muss. [...] Die andere Ebene bildet die materielle Lautschicht der dichterischen Sprachzeichen selber. Die Lautlichkeit der Sprache ist eine *res sui generis*.“ (175). Also Literarizität qua Euphonie, aber im Verbund mit dem religiösen Motiv und im gerichtsrhetorischen Gewand. Mit de Man gesprochen: Figuralität mit Referenzialität verschränkt.

Dariusz Chemperek nimmt in seinem Beitrag „*Descriptio gentium* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Daniela Naborowskiego. Problemy powstania, translacji i recepcji utworu“ die von der – „ergozentrischen“ – Literaturwissenschaft lange vernachlässigte, als *politically incorrect* eingestufte Gattung der Völkercharakteristik, die der pragmatischen Orientierung von Reisenden diene, in den Blick: „Służyły czytelnikom [sic] jako przewodniki w naukowych czy dyplomatycznych peregrynacjach [...]“ (93). So überzeugend Chemperek die kulturorientierende Funktion dieser Gattung auf dem Wege lesesoziologischer Einordnung ermittelt, deren Werke – wie Sarbiewskis *Descriptio gentium* – oft in ungedruckter Form ihren Zweck erfüllten, so wenig kann seine Auflösung des Rätsels überzeugen, warum der Calvinist Naborowski das lateinische Werk des Jesuiten Sarbiewski ins Polnische übertrug. Reicht dafür eine vermeintlich „wspólna obu twórcom metoda oglądu rzeczywistości“ hin, wonach „[h]ermeneutyka mitów, pojęć, stereotypów służy budowaniu spójnej całości złożonej z wielu różnych elementów“ (98)?

Den dritten, nicht nur in den verwendeten Leseroutinen kulturgeschichtlich ausgerichteten, sondern auch in der Überschrift als „interdisziplinär“ ausgewiesenen Block eröffnet Henriette Stöbl, die Naborowskis *Impreza: Calando Poggiando, To Na Dół, To Do Góry* „als Symptom einer kulturbedingten geistigen Haltung“ liest (109). Sie tut dies unter expliziter Berufung auf Panofsky, für den „sich die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen“ treffen sollen, „statt sich gegenseitig als Handlanger zu dienen.“ (109). Die Gattung der *Impreza*, der emblematisch illustrierten Lebensmaxime ist vom Habitus des Autors

nicht zu trennen. Hier gehört es zur Werkspezifität, dass die Grenzen des Werks transzendiert werden.

Ist es bei Naborowski, wie Stößl zeigt, eine neostoische *tranquillitas animi*, welche die philosophische Leitinspiration liefert, so bei Szymon Zimorowicz, um den Paweł Stępień Beitrag kreist, der Neoplatonismus (133). Stępień, dessen Beitrag wie der von Nowicka-Jeżowa schon 1996 auf Polnisch erschien (sogar an zwei verschiedenen Orten: Stępień 1996a und 1996b) und von Jutta und Jan Conrad ausgezeichnet ins Deutsche übertragen wurde, kann als Musterbeispiel einer interdisziplinären, zwischen Philosophie und Literaturwissenschaft angesiedelten Lektüre gelten, die gerade durch die Überschreitung des engen Werkhorizonts das spezifische literarische Moment (Nowicka-Jeżowas *ultima ratio* Literarizität) von Zimorowicz' „Roksolanki“ herauszuarbeiten vermag. Denn es gelingt Stępień, nicht nur die moralischen und theologischen Berührungspunkte mit Ficino aufzuzeigen, sondern die von Ficino beeinflusste Harmoniekonzeption des Architekturtheoretikers Leon Baptista Alberti auf Zimorowicz' Gedichtzyklus zu projizieren. Der lebensfrohe, wohl an einer Geschlechtskrankheit früh verstorbene Szymon Zimorowicz verwendet in der Verteilung der Sänger über seinen Zyklus das Prinzip des Goldenen Schnitts, was Stępień penibel nachrechnet (146) und dieser mathematischen Struktur auch noch kabbalistische Zahlenmagie unterlegt: „Es ist auch kein Zufall, dass der Dichter den ersten der fünf Sänger, deren Namen mit A beginnen, an die Position des ‚Goldenen Schnitts‘ gesetzt hat. Denn das Pentagramm [...] birgt die ‚goldene Teilung‘ in potenzierte Form in sich. [...] In der kabbalistischen Tradition war das *pentalpha* jedoch auch ein magisches Zeichen, das böse Mächte bannen sollte.“ (148).

Angesichts eines Analyseverfahrens, das so für sich selbst spricht wie das Stępieńs, erscheint ein methodisches Toleranzedikt wie dasjenige, das die Herausgeberin Herta Schmid gegen Nowicka-Jeżowas Exklusion stellt, Pflicht: „Sowohl die Länder, Literaturen und Kunstgattungen übergreifenden als auch die innerliterarischen Beiträge des Sammelbandes zeugen von der Aktualität des polnischen Barockzeitalters in der Literaturgeschichtsschreibung und ihrer Methodik, wenn sich diese ‚ergozentrisch‘ und [eine befreiende *contradictio in adiecto*] ‚ergozentrisch-interdisziplinär‘ verhält. Aber noch ein Zweites wird aus den Beiträgen deutlich: Die polnische Barockliteratur enthält einen großen künstlerischen und geistigen Reichtum, den sich jede neue Forschergeneration mit adäquater Heuristik aneignen sollte.“ (15). Wie es die meist jüngeren, auch polnischen Autorinnen und Autoren der Einzelstudien in diesem Band – ungeachtet beflassener Reverenzen an die *grande dame* der polnischen Barockforschung (Kauer-Bugajna, 73) im methodologischen Schützengraben der Nachwendzeit – längst tun. Und dabei, allen voran Stępień, mustergültig interdisziplinär und akribisch verfahren.

Literatur

- Berghahn, K.L. 1980. „Wortkunst ohne Geschichte. Zur werkimmanenten Methode der Germanistik nach 1945“, Berghahn, K.L., Pinkerneil, B. (Hrg.), *Am Beispiel „Wilhelm Meister“*. Einführung in die Wissenschaftsgeschichte der Germanistik, Königstein/Ts., 98–112.
- Lachmann, R. 1970. „Die Tradition des ‚ostroumie‘ und das ‚acumen‘ bei Siimeon Polockij“, Tschizewskij, D. (Hrg.), *Slavische Barockliteratur I. Untersuchungen, Texte, Notizen, Rezensionen* (Forum Slavicum 23), München, 41–59.
- Markiewicz, H. 1985. *Polska nauka o literaturze*, Warszawa.
- Nowicka-Jeżowa, A. 1996. Pytania o barok A.D. 1995, Michałowska, T., Goliński Z., Jasiński, Z. (Hrg.), *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1996*, Warszawa, 191–222.
- Perz, M. 1998. On the Systematics and Programme of Musicological Cognition. A. d. Poln. übers. v. Aleksandr Rodzińska-Chojnowska, in: Jabłoński, M., Jasińska, D., Musialska, B., Wieczorek, R.J. (Hrg.), *Contexts of Musicology*, vol. 2., Poznań, 211–217.
- Staiger, E. 1955. *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich.
- Stępień, P. 1996a. „Amarant‘ znaczy ‚nie wędący‘. Tajemnice neoplatonickiej architektury ‚Roksolanek‘ Szymona Zimorowicza“, *Pamiętnik literacki* 87, 1, 19–38.
- 1996b. *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowicz, Jan Andrzej Morsztyn* (Res Humanae. Studia 2), Warszawa.
- Uffelmann, D. 2005. „Krieg und Kritik. Vom polnisch-sowjetischen Krieg zur polnischen literaturtheoretischen Originalitätsdebatte (1919–22)“, *Anzeiger für Slavische Philologie*, 35, 201–225.

Dirk Uffelmann (Edinburgh)

Susanne Strätling, *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen), Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005, 452 S.

Die Autorin legt mit dieser Monographie die überarbeitete Fassung ihrer Dissertation von 2003 an der Berliner Humboldt-Universität über die semiotischen und medialen Umbrüche im frühen russischen Barock vor. Die vielfältigen und einschneidenden Veränderungen und Transformationen auf allen Ebenen der ostslawischen Kultur im Prozess der Ablösung vom mittelalterlichen Weltbild hat die bisherige russische kulturhistorische und literaturgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte seit A.N. Robinson (*Bor'ba idej v russkoj literature XVII veka*, M., 1974) durchaus erkannt und auch immer wieder zum Thema gemacht. Theoretisch hat sie sie im wesentlichen mit vergleichsweise engen Konzepten wie dem der „Säkularisierung“ oder (in den kultursemiotisch orientierten Arbeiten von B.A. Uspenskij und anderen) dem Konzept der Dichotomisierung/-Antinomisierung auf den Begriff zu bringen versucht (vgl. die Arbeiten von R. Lachmann), die der Fülle der Veränderungen nur partiell gerecht werden. Der Ansatz von Strätling unterscheidet sich von diesen Vorgehensweisen durch die umfassende empirisch-analytische Aufarbeitung der wesentlichen frühneuzeitlichen medialen und diskursiven Neuerungen (Buchdruck, handschriftliches Buch des Barock, Einführung der Rhetorik, des Theaters, Umbrüche der Ikonenmalerei) und in der theoretischen Durchdringung dieses Materials durch Heranziehung einer ganzen Reihe unterschiedlicher Theorieangebote: die Arbeiten von W. Benjamin, vor allem die Dissertation über das barocke Trauerspiel, Methoden der Dekonstruktion (u.a. Paul de Man) und der Diskurstheorie (Foucault), die neuere, im Anschluss an die Semiotik entwickelte Medientheorie und die literaturanthropologische Forschung zur Theorie und Geschichte des Komplexes Wahrnehmung, Vorstellung, Phantasie.

Das ist ein Methodenarsenal, von dessen Anwendung die älteren slavischen Literaturen und besonders die mittelalterliche Literatur der Ostslaven bisher weitgehend „verschont“ worden sind. Die Argumentation der Untersuchung gipfelt in der zentralen These, dass die russische Kultur im Prozess der Ablösung vom „Graphozentrismus“ des traditionellen „altrussischen“ Schriftprimats durch die neue Dominanz der Sichtbarkeit und des Bildes im Barock definitiv in das Zeitalter der Einbildungskraft eingetreten sei und sich damit vom Modell des Abbildes und der Ähnlichkeit hin zur modernen Repräsentationsästhetik entwickelt habe (10f., 409f.) Dass Imagination als Problem bisher kaum ins Visier insbesondere der mediävistischen Forschung gekommen ist, auch wenn in neueren Darstellungen der „altrussischen“ Literaturgeschichte etwa von D.S. Lichačev und seiner Schule regelmässig auf Elemente des *vymysel* und der *chudožestvennost'* hingewiesen wird,¹ ist leicht zu erklären. Es hängt damit zusammen, dass sie in einer vom Prinzip der Kompilation und der mehr oder weniger differenzierten Ausfüllung vorgegebener Muster bestimmten Schrifttum offen-

¹ Vgl. D.S. Lichačev (Red.), *Istorija russkoj literatury X-XVII vekov*, M., 1980.

sichtlich keinen Platz hatte. In den grossen theologischen „Summen“ der Orthodoxie (Johannes Damascenus) und den anthropologischen Schriften der Patristik, von denen nicht wenige ins Kirchenslavische übersetzt worden sind, tritt die Einbildungskraft als eigenständiges Vermögen natürlich nicht auf und ein einheitlicher, spezifischer Terminus existiert für die ältere Zeit ebenfalls nicht: Kslav. *vъobrazenie* (Formgebung, Gestaltung, Darstellung) erhält erst im Lauf des 18. Jahrhunderts die Bedeutung „Einbildungskraft“. Aus dem für das Gesamtschrifttum der „Slavia orthodoxa“ verbindlichen theologischen Wahrheitsbegriff ergibt sich zudem, dass das, was wir heute mit Begriffen wie „Fantasie“ und „Fiktionalität“ beschreiben, als abweichende und „erdichtete“ Erzählungen der Häresie zugeordnet und als *basni i koščuny* verurteilt wurden, wie es in den mittelalterlichen Indizes heisst. Die Verbreitung solcher Erzählungen hat das andererseits nicht wesentlich eingeschränkt. Das zeigt die reiche Überlieferung der slavischen Apokryphen.

Dies alles ist Strätling, die eine ganze Reihe philosophisch-theologischer Grundlagentexte und auch asketischer Werke der Kirchenväter und der byzantinischen und bulgarischen mittelalterlichen Literatur zur Präzisierung ihrer Fragestellung heranzieht (die Schriften des Johannes Damascenus und des Johannes Klimakos, das „Hexaameron“ des Ioan Ekzarch von Bulgarien, die *Dioptra* des Philippos Montropos u. a.) natürlich bekannt. Sie geht davon aus, dass im ostslavischen Mittelalter dennoch ein Diskurs der Einbildungskraft geführt worden sei, allerdings durch Verlagerung in andere Bereiche. Gemeint sind die in der patristischen Rezeption antiker Philosophie entwickelte Lehre von der Vorstellung (*phantasia*² bei Aristoteles in „De anima“, lat. *imaginatio*, kslav. *mečtanie*), die aus der gleichen aristotelischen bzw. neoplatonischen patristischen Tradition seit Origenes stammende, für das ganze slavische Mittelalter massgebende Unterscheidung des geistigen Sehens (*visio spiritualis*) vom körperlichen Sehen (*visio corporalis*); dazu gehört auch die Visionsliteratur und die mit ihr verbundenen imaginativen Praktiken in der Ikonenvision.

Das sind einige ausgewählte Traditionsstränge, die hier als Belege für die lange Vorgeschichte der Einbildungskraft vor ihrer eigentlichen Freisetzung durch den Systembruch im Barock fungieren. Eine solche Traditionslinie ist in der einschlägigen Forschung ein Novum und natürlich eine wissenschaftliche Konstruktion, aber eine durchaus legitime und fruchtbare Konstruktion, durch die, wie die dann folgenden zahlreichen Detailanalysen zum „ästhetischen“ Diskurs des 17. Jahrhunderts zeigen, das Bewusstsein der historischen Differenz nicht unterschlagen, sondern kontinuierlich für die Abgrenzung von den Neuerungen der Umbruchsepoche eingesetzt wird. Schliesslich haben auch die theologisch gebildeten Akteure des 17. Jahrhunderts, die Autoren, Maler und Handschriftenproduzenten, sich noch explizit auf diese Tradition berufen, auch wenn die Neuerer unter ihnen, wie Simeon Polockij, Karion Istomin und andere, in der Praxis die bis dahin stabilen theologischen Hierarchien von geistigen und sinnlichen Kräften, geistigem und sinnlichen Sehen zunehmend ausgehöhlt und umfunktioniert haben. Die Argumentation von Strätling kann man auch durch andere Texte stützen. Wir verweisen hier nur auf einen der frühen ostslavischen „kunsttheoretischen“ Traktate, das Sendschreiben des Epifanij Premudryj an

² J. Decorte, „Phantasia“, *Lexikon des Mittelalters*, Bd VI., München, Zürich 1993, Sp. 2051f.

Kirill von Tver' aus dem 15. Jahrhundert.³ Epifanij schildert hier bewundernd die freie Arbeitsweise des Malers Theophanos (Feofan Grek), der sich, im Gegensatz zu ängstlich nach den Mustern schielenden Ikonenmalern, nie an diese gehalten habe, sondern beim Malen ständig in Bewegung gewesen sei, mit dem Geist das Ferne und Geistige zu erfassen versuchte und mit den sinnlichen bzw.-geistigen Augen die geistige Schönheit geschaut habe („umom dal'njaja i razumnaja ogadyvaše; čjuvstjennyma bo očima razumnyma razumnoju vidjaše dobrotu si“)

Im Zusammenhang dieser groß angelegten Rekonstruktion einer Geschichte der Einbildungskraft kommt nun der Allegoriekonzeption besondere Bedeutung zu. Strätling entwickelt einen komplexen, strukturell-dynamisch bestimmten Allegoriebegriff, der an Benjamins Arbeit zum deutschen Trauerspiel und de Mans *Allegorien des Lesens* anknüpft. Sie hat die neuere theoretische Literatur bis hin zu Autoren wie A. Haverkamp und B. Mehnke gründlich und kritisch durchforstet. Allegorie wird von ihr als in sich gespaltene Trope definiert, die Gegensätzliches auf paradoxe Weise zusammenschliesst. Sie begreift sie als Figur, die die Personifikation mit einschliesst und in ihrer Struktur den Konflikt zwischen Sehen und Lesen, zwischen sinnlicher Wahrnehmung des Körpers und seiner Durchstreichung als Zeichenträger, zwischen materialer Sinnlichkeit und begrifflicher Abstraktion enthält und damit auch die beiden unterschiedlichen optischen Dispositive des geistigen und körperliche Sehens zusammenführt (10f.). Mit diesem, gemessen an der rhetorischen Tradition (Allegorie als fortgesetzte, erweiterte Metapher) offensiv ausgeweiteten und verallgemeinerten Allegoriebegriff, der die Proteus-Natur der Allegorie und ihre figurativ-mediale Vielgestaltigkeit (49) betont, steht Strätling in der gegenwärtigen Allegoriediskussion durchaus nicht alleine.⁴

Was hier interessiert, ist vor allem der Bezug dieses Konzepts zum Gegenstand der Arbeit, dem am Ausgang des Mittelalters einsetzenden „Konflikt um die Inbesitznahme einer sichtbaren Welt über und gegen Textualität/Literalität“ (11), und zu dem ausgewählten reichhaltigen Text- und Bildmaterial, an dem dieser Konflikt untersucht wird. Allegorie und Allegorese sind in allen mittelalterlichen Literaturen breit vertreten, natürlich auch in den älteren slavischen Literaturen und hier nicht nur in der übersetzten, sondern auch in der originalen Literatur seit dem frühen Mittelalter, von der Bibelexegese, der Homiletik und den damals noch seltenen Traktaten zur Rhetorik (z.B. Georgios Choiroboskos' „Über die Tropen“ in der ungelenken slavischen Übersetzung des *Izbornik von 1073*) über naturkundliche Texte wie den „Fiziolog“ bis hin zur Geschichtsschreibung. Insofern ist es nicht ganz zutreffend, wenn Strätling auf S. 64 feststellt, dass eine allegorische Exegese als *Lehre* (Hervorhebung von mir, W.-H. S.) für Russland erst durch den Barock erschlossen worden sei. Ein Gegenbeispiel ist die Auseinandersetzung mit der allegorischen Exegese im Sendschreiben des Kiever Metropoliten Kliment Smoljatič an den Presbyter Foma aus dem 12. Jahrhundert.

³ *Pamjatniki literatury drevnej Rusi, XIV - seredina XV veka*, ed. by L.A. Dmitriev, D.S. Lichacev, M. 1981, 444-447.

⁴ Dazu: V. Biti, „Allegorie“, *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Hamburg 2001, 35-38.

Allegorie und *Allegorisierung* erhalten aber am Ende des Mittelalters und im Kontext des Barock offensichtlich einen anderen Status, so dass es nachvollziehbar ist, wenn Strätling diese Begriffe als Schlüssel- und Zentralbegriffe für die Entwicklung einer neuen Zeichenkonzeption, für die semiotischen und medialen Verschiebungen und die damit einhergehende tiefgreifende Krise der Darstellung betrachtet (11). Diese Krise ist im 17. Jahrhundert im übrigen auch ausserhalb des „Barock“ und damit auch ausserhalb des engeren Bereichs der höfischen Kultur zu beobachten. Durch das umfassende Allegoriekonzept dieser Arbeit soll, wie die Autorin immer wieder unterstreicht, nicht Geschlossenheit suggeriert, sondern der Ambivalenz und durchaus gegenläufigen Dynamik einer Entwicklung Rechnung getragen werden, in deren Verlauf die überkommenen Grenzziehungen zwischen Text und Bild immer stärker in Fluss geraten. Diese Bewegung verläuft in Strätlings Modellierung der vielfältigen Prozesse auf den einzelnen Ebenen und medialen Bereichen der Kultur vom überkommenen Schriftprimat zur Visualisierung der Kultur im Barock und von da zurück zum Text, zu einem neuen (visualisierten) Textverständnis.

Während sich in der altrussischen Kultur die Schrift ins Bild hineindrängt, um dort ihren hegemonialen Anspruch einer Schriftkultur zu behaupten, drängt sich mit dem beginnenden Barock das Bild in die Schrift. Mit der Konsequenz, dass sich hier ein Ikonozentrismus des nicht sichtbaren, aber imaginativ erschließbaren und präsenten Bildes ausbildet. Treibende Kraft dieser Entwicklung ist die Rhetorisierung des Wortes, in deren Sprachfigurativität die Kulturtechniken der Typographisierung der Graphie und der Linearperspektivierung des Bildes hineinspielen. Damit führt die barocke Bewegung zur Visualität paradoxerweise in ein Register der Textualität, das Bildlichkeit über Allegorien der Imagination vermittelt. (17f.)

Einem derartigen Prozess der Herausbildung des Imaginären einerseits und der Verwendung der Allegorie als Sprach-, Bild- und Lesefigur andererseits entspricht die Makrogliederung der Arbeit in die drei Kapitel: I. Sprachfiguren (23-135), II. Sehfiguren (139-271) und III. Lesefiguren (275-407). Schon im Kapitel I, das durch vergleichende Analyse der vor- und frühbarocken Regelkompendien die Strategie der allegorischen Inszenierung und das textuelle Bildkonzept in Metatexten wie der rhetorischen Theorie herausarbeitet, fallen der beachtliche Materialreichtum und die umfassende Handschriftenkenntnis auf.

Im Zentrum der Analyse stehen zunächst vier Rhetoriklehrbücher, durchweg Kompilationen, aus unterschiedlicher, lateinischer und byzantinischer Tradition: die von der einschlägigen Rhetorikforschung in Russland und in Deutschland seit den achtziger Jahren gründlich untersuchte sog. Makarij-Rhetorik (1620) und illustrierte Handbücher wie das Traktat des moldauischen Polyhistor Nikolaï Spafarij (Milescu) von 1672 über die neun Musen und die *artes liberales*, die bisher nicht edierte *Ritorika* des Sofronios Lichuda (1698) und die *Ritoričeskaja ruka* des Stefan Javorskij vom Ende des 17. Jahrhunderts, die ihr Rhetorikverständnis durch eine Reihe allegorischer Miniaturen veranschaulichen. Es folgen barocke Panegyrika und illustrierte Homilien bzw. Frühdrucke: der *Plač* des Silvestr Medvedev auf den Tod des Zaren Fedor Alekseevic (1682), die *Predigten des Simeon Polockij Oběd duševnyj*, 1681, *Večerja duševnaja*, 1683), die *Duši ljudej umerlych* des Ioanikij Galjatovskij (1687) und die *Kniga ljubvi znak v česten brak* des Karion Istomin, eine der typischen, vom Autor selbst für den

Zaren hergestellten illuminierten Prachthandschriften des Frühbarock. Herangezogen werden weitere barocke Rhetoriken, so die ebenfalls unedierte *Ritorika* des Andrej Belobockij, daneben Texte zum traditionellen Bildbegriff und zur Urbild-Abbild-Lehre der byzantinischen Ikonentheologie (Johannes Damascenus), Texte zur Physiognomik (*Secreta secretorum*, die sog. *Personniki*) und die für das entstehende neuzeitliche Weltbild und seine Wissensformen typischen Schriften zur Medizin und Anatomie, um nur einige Beispiele für die Einbeziehung eines weiten Kontextes zu nennen. Dazu gehört hier und in den beiden folgenden Kapiteln auch der regelmässige Vergleich von „europäischer“ und russischer Entwicklung auf dem Hintergrund des stark abweichenden ideologischen und kulturellen Kontextes des russischen Barock.

Diese Verbindung von Theorie, Empirie und Komparatistik im Interesse einer grundlegenden methodologischen Neuorientierung bei der Erschließung eines reichhaltigen Materials ist der Hauptvorteil der vorliegenden Untersuchung. Hinzu kommt eine intensive Auseinandersetzung mit der neueren russischen Forschung, die nicht wenige Grundlagentexte des Frühbarock (vgl. das Verzeichnis bei Strätling, 418-422) ediert, eine Fülle von Studien zu Einzelaspekten und eine Reihe zusammenfassender Arbeiten zum kulturellen Umbruch des 17. Jahrhunderts vorgelegt und auch theoretische Kontroversen wie die interdisziplinäre Diskussion zum Barock bei den Ostslaven geführt hat; diese Forschungen sind aber auch zu einer die literaturzentristische Sicht und die engeren Fachgrenzen transzendierenden synthetisch-theoretischen Gesamtschau der Transformation der medialen Formen und Wissensformationen, wie sie Strätling erstmals bietet, bisher nicht vorgegangen.

Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an einsame Pionierleistungen wie die Arbeiten von I.P. Eremin⁵ seit den vierziger Jahren. Eremin hat noch in der Periode des Stalinismus in einem Aufsatz über den poetischen Stil des Simeon Polockij (1948) die traditionell enge Sicht auf Simeon als Vertreter syllabischer Versifikation revidiert und ihn konsequent als barocken, virtuos mit verschiedenen Medien experimentierenden Autor dargestellt. Er hat darüber hinaus in seinem Überblick über die russische Literatur an der Wende zum 18. Jahrhundert (1961) auf der Basis eines Vergleichs von europäischem und slavischem Barock Stil und Kunst des ostslavischen Barock mit der Formel „allegorizm“ charakterisiert. Schon in diesem noch durchaus „traditionellen“ Ansatz haben wir also eine Tendenz zur Verallgemeinerung des Allegoriebegriffs, wie wir sie dann in der neueren russischen Mediävistik seit den siebziger Jahren wiederfinden, etwa in den auch von Strätling herangezogenen Arbeiten von O.A. Belobrova.

Von den ausgewählten Texten wird das *Panegyrikon* des Sil'vestr Medvedev mit seiner komplizierten Reihung von Allegorien, darunter der Allegorie des Auges, am ausführlichsten untersucht (68-92). Strätling interpretiert diese Dichtung überzeugend als am Rande der Häresie sich bewegende Verknüpfung von Glaubens- und Wissensmodell, von traditioneller Bildlichkeit (Sichtbarkeits-scheu) und allegorischer Optik/optischem Wissen der frühen Neuzeit und sieht sogar Berührungspunkte mit dem perspektivischen Rationalismus des westlichen Denkens (Newton, Descartes, Locke). Im weiteren Verlauf des Kapitels werden die Text-Bild-Beziehungen in den Homilien von Simeon Polockij und

⁵ I.P. Eremin, *Literatura Drevnej Rusi (Etjudy i charakteristiki)*, M.-L., 1966, 211-233, 209.

Galjatovskij als Entwicklung zu einer Verbildlichung der Schrift („Einverleibungen des Bildes im Körper der Schrift“) untersucht und die allegorischen Konditionierungen des Körpers durch die Affektenlehre der barocken Rhetorik herausgearbeitet. Die Anwendung der Affektentopik im dichterischen Text wird am Beispiel des allegorischen Spiels in der *Kniga ljubvi* von Karion Istomin gezeigt, wo die Sinne, angeleitet vom Verstand, als Redesubjekte auftreten.

Das Kapitel II. setzt sich auf dem Hintergrund der einschlägigen patristischen Grundagentexte mit der aus der Tradition ererbten Lehre von den Arten des Sehens (geistiges und sinnliches Sehen in ihren verschiedenen Ausprägungen, Wahrnehmung, Vorstellung, Erkennen) auseinander, um Schritt für Schritt ihre barocke Umfunktionierung in Richtung Imaginäres, Einbildungskraft, Illusionismus zu verfolgen. Schwerpunkt ist hier die Befreiung des Bildes aus sakralen Normierungen. Ausgewählt wird wiederum eine Fülle von Medien und ein in seiner Reichhaltigkeit gelegentlich etwas diffuses Material: Karions Istomins als Einführung in die Kunst der Imagination interpretierte Prachthandschrift über das geistige Sehen (*Kniga vrazumlenie umnago zrënija*, 1683), die barocke Speculum-Literatur, die Ikonenmalerei und die Wandlung zum Kunstbild und zur Zentralperspektive, dazu die Ikonentheologie und die in ihrer Intensität und auch und in den Konsequenzen völlig neue Polemik um die Ikonenmalerei zwischen Vertretern der kirchlichen Hierarchie, traditionalistischen Gruppen wie den Altgläubigen um Avvakum und vorsichtig agierenden Neuerern wie den Autoren Istomin und Polockij und den Malern Ušakov und Vladimirov, ausserdem die Bildlichkeit der „altrussischen“ Literatur nebst einem etwas hastigen Exkurs zur Visions- und „fantastischen“ Literatur und abschließend, als im Barock neu eingeführtes Medium, das Theater. Dieses wird als Institutionalisierung einer neuen, den höfischen Blick irritierenden Wahrnehmungsform dargestellt („Allegorisches Sehen-als ob“), die das Denken in szenischen Bildern wesentlich über die Allegorie einübt. Darüber hinaus werden, soweit das die konkrete Quellenlage zulässt, Repertoire, Aufführungspraxis, Gestaltung des Bühnen- und Theater-raums und die Betrachterdispositive des meist höfischen Publikums unter gründlicher Auswertung der neueren russischen Forschung und in kontrastiver Perspektive zum westlichen Barocktheater systematisch ins medientheoretische Visier genommen. Mit derartiger Präzision sind die Anfänge des russischen Theaters bisher nicht beschrieben worden, obwohl die einschlägige Forschung den medialen Umbruch und auch die „Allegorizität“ des Theaters durchaus gesehen hat.

Ein Wort zum Problem der Bildlichkeit der „altrussischen“ Literatur. Strätling behandelt sie am Beispiel von Texten, die schon in der einschlägigen stilistischen Forschung zum sog. poetischen Stil dieser Literatur als „verbale Ikonen“ immer wieder herausgefiltert wurden: das „Molenie Daniila Zatočnika“ und das byzantinisch-südslavisch-„altrussische“ stilistische Paradigma des *pletentie sloves*. Sie spricht in diesem Zusammenhang völlig zu Recht von einer lange unterschlagenen Bildlichkeit der „altrussischen“ und der älteren slavischen Literaturen (190) und verweist damit auf ein ganzes Forschungsprogramm, das geeignet wäre, einem absterbenden Wissenschaftszweig der deutschen Slavistik wie der im Kern immer noch stark philologisch geprägten literaturwissenschaftlichen Mediävistik wieder etwas Leben einzuhauchen. Zurückführen lässt sich diese „Unterschlagung“ darauf, dass die Bildlichkeit, der in den Poetiken dieser

Literaturen, von der byzantinischen über die bulgarische und serbische bis hin zu Lichačevs seit 1967 immer wieder neu aufgelegter *Poëtika drevnerusskoj literatury*, meist nur ein allgemeines Einführungskapitel eingeräumt wird, in der Breite des Schrifttums kaum untersucht und auch theoretisch nach den Prinzipien mittelalterlich-theologischer „Ästhetik“ noch nicht hinreichend aufgearbeitet worden ist.

Die „fantastische“ Literatur dagegen ist eine letztlich konjunkturbedingte Kreation der neueren russischen Forschung (Ju. Medved'ev u. a.). Als spezifischer Literaturtyp ist sie mit dem mittelalterlichen Literaturbegriff nicht vereinbar und als abgrenzbares Korpus in der handschriftlichen Überlieferung nicht vorhanden. Da macht es wenig Sinn, einen weiten Kreis von Texten ganz unterschiedlicher Genrezugehörigkeit (u.a. das *Skazanie ob Indijskom carstve*, die *Christliche Topographie* des Kosmas Indikopleustes, den *Lucidarius*, 198) unter dieser übergreifenden Kategorie zusammenzuschließen.

Das Kapitel III. wendet sich gemäss dem Prinzip des Umschlagens der Sichtbarkeit in erneute Unsichtbarkeit (19) den Schriftmedien zu, um die Herausbildung einer gegenüber der Tradition veränderten Textwahrnehmung und eines nach der Auseinandersetzung mit den optischen Medien wiederum nach innen verlagerten Sehens, des lesenden Sehens zu verfolgen. Dargestellt wird das u.a. an der in Russland nur wenig, etwa in Nikolaj Spafarijs Kompilation *Kniga ieroglifičeskaja*, reflektierten, als Variante allegorischer Bilderrede rezipierten Emblemik, an den Prachthandschriften des Karion Istomin (neu hinzu kommt das frühaufklärerische *Panegyrikon Kniga želatelno privěstvo mudrosti*, 1683) und den bimedialen Lesefibeln des gleichen Autors, am Buchdruck und den typographischen Experimenten des Simeon Polockij (*Istorija o Varlaame i Ioasafe*, M. 1680) und seinen dem vierfachen Schriftsinn und der barocken „Welt als Buch“- Allegorik gewidmeten Gedichtzyklen „Pisanie“ und „Kniga“ aus dem *Vertograd mnogocvėtnyj*.

Die Reihe der Medien und Materialien ist hier geschlossener dargestellt als im Kapitel II. Ungeachtet dessen hätte man sich in den sehr instruktiven Ausführungen zum performativen und zum imaginativen Lesen doch eine Berücksichtigung des traditionellen Diskurses, nämlich der zahlreichen „altrussischen“ Traktate über das Lesen (*Slovo o čtenii knig* usw.) mit ihrer reichen Bücher-Metaphorik gewünscht. Auf S. 385 wird ein längerer Verstext („Predislovie k car'stvennoj knigě sii reč k Granografu“) als anonyme Vorrede zu einer Herrschergenealogie analysiert. Es handelt sich nicht um eine Herrschergenealogie, sondern um eine der byzantinisch-„altrussischen“ Varianten der mittelalterlichen Weltchronik, den Chronographen. Verstext und Autor, Savvatij, der Korrektor am Druckhof und Hauptrepräsentant der vorsyllabischen Versdichtung (*prikaznaja škola*) aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sind der Forschung seit längerem bekannt.⁶ Die Forschung ist aber blind geblieben gegenüber dem medialen Sprengstoff in diesem Prolog, der sich auf den ersten Blick von den traditionellen Vorreden zum Chronographen, auch denen in Versform, kaum unterscheidet. Strätling fördert ihn zutage und dechiffriert ihn souverän als „Lehrgang zur Einübung in imaginäre Welten als erzählerisch stimuliertes imaginati-

⁶ M.D. Kagan, „Savvatij“, D. Bulanin (Hrg.), *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi. XVII v.*, c. 3, SPb 1998, 326.

ves Sehen“ (386). Das ist die eigentliche Entdeckung, auch wenn der Ausdruck „halluzinogene Lektüre“ für den imaginären Rundgang des Savvatij durch die Welt des Chronographen etwas überschwänglich ist.

Überflüssig zu sagen nach mehrfacher gründlicher Lektüre der *Allegorien der Imagination*, dass es sich um eine herausragende und für die Literatur und Kultur der Slavia orthodoxa im Übergang zur Neuzeit in jeder Hinsicht fundamentale Untersuchung handelt, die der künftigen Forschung Richtung und Maßstab vorgibt, und das nicht nur in theoretisch-methodologischer Hinsicht, sondern auch in der Fülle der Einzelergebnisse und durch den Zugriff auf ein reiches, größtenteils, jedenfalls für den deutschen Leser, erstmalig erschlossenes Handschriftenmaterial. Die komplizierte Allegoriekonzeption der Autorin wird als methodologisches Programm konsequent und schlüssig umgesetzt, ohne widersprüchliche Entwicklungen und widerspenstiges Material zu nivellieren. Die Bibliographie der Handschriften umfasst allein 38 Positionen, die der Frühdrucke 16. Es folgen eine lange Liste der Editionen, eine ausführliche Bibliographie der Sekundärliteratur und drei Register (Sach-, Autoren- und Werkregister). Das Buch ist opulent bebildert (43 Abbildungen, 10 Farbtafeln). Druckfehler sind kaum vorhanden, sachliche Fehler fast keine. Dass Fürst Kurbskij als Autor des 15. Jahrhunderts erscheint (167), dürfte ein Versehen sein. Alle Zitate aus den zahlreichen kirchenslavischen Quellentexten sind ins Deutsche übersetzt und damit auch dem nichtslavistischen Leser zugänglich gemacht. Über manche Übersetzungen kirchenslavischer Termini kann man aus eng philologischer Warte natürlich streiten. Das ist hier nicht hochzuspielen, da es sich häufig um sprachlich schwierige, nicht selten am Rand der Unlesbarkeit angesiedelte Originale handelt, deren Verfasser, jedenfalls im 17. Jahrhundert, schon ihre eigenen Schwierigkeiten mit dem richtigen Gebrauch des Kirchenslavischen hatten. Die *Allegorien der Imagination* sind in einer hochabstrakten und über längere Strecken ausserordentlich komplizierten Sprache verfasst, die auf den Leser wenig Rücksicht nimmt und ihn nötigt, sich die profunden Erkenntnisse dieser Arbeit buchstäblich zu erkämpfen.

Wolf-Heinrich Schmidt (Berlin)

Verena Krieger, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*, Köln: Böhlau 2006

In ihrer Habilitationsschrift „Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit“ befasst sich die Kunsthistorikerin Verena Krieger mit den gedanklichen Konzeptionen, die der russischen Avantgarde-Kunst zugrunde liegen. In hermeneutisch-aufklärerischer Weise zeichnet Krieger plausibel und klar Entwicklungslinien und Einflüsse der geistig-kulturellen Tradition nach. Dabei steht nicht nur das Werk der Künstler im Zentrum der Analyse, sondern vielmehr ihre begleitenden Schriften. Gelegentliche Abbildungen, fünf Farbtafeln und elf Schwarz-Weiß-Darstellungen, dienen der verdeutlichenden Illustration.

Ausgangspunkt der Arbeit ist der von Künstlern und Theoretikern der Avantgarde zwischen 1918 und 1923 erhobene Anspruch, die Wirklichkeit selbst in ihrer Totalität zum Gegenstand künstlerischen Handelns zu machen. Der Künstler ist dabei das zentrale Subjekt der Transformation der Wirklichkeit. Dieser Gedanke sei „Erbe und Kulminationspunkt einer für Russland spezifischen geistigen Strömung, die in Philosophie, Literatur, Musik und bildenden Künsten gleichermaßen herausragende Vertreter hervorgebracht“ (6) habe.

Etwa seit 1850 ist die Ästhetik in der russischen Literatur und Kunst ein zentrales Feld des gesellschaftlich-utopischen Denkens. Die Erlösungshoffnung ist auf die Kunst gerichtet. Die Aufgabe der Kunst soll nicht mehr in der Abbildung der Wirklichkeit liegen, sondern in der Schöpfung von Wirklichkeit. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts gliedert sich die Vorstellung von der Transformation der Wirklichkeit in zwei Linien, der von Solov'ev geprägten religiös-philosophischen, der auch Vjačeslav Ivanov und Nikolaj Berdjaev zu zurechnen sind, und der materialistisch-utilitären, vertreten von Nikolaj Černyševskij und später von Aleksandr Bogdanov. Diese Linie hat besonders auf Filonov gewirkt, während Skrjabin und Malevič eher in der Tradition Solov'evs stehen.

Der Musiker Aleksandr Skrjabin verfasst ein nie zur Aufführung gelangtes synästhetisches „Mysterium“, das als „realistisch-universalistische Utopie“ bezeichnet werden kann. Der Maler Pavel' Filonov entwickelt seine „analytische Kunst“ zu einer „evolutionistischen Utopie“ und bezeichnet das Leben und das Gesetz der Natur als Grundlagen seiner Malerei (159, 172). Kazimir Malevič sieht es als Aufgabe des Künstlers, „den utilitaristischen Gegenstand in Wirklichkeit“ zu verwandeln. In seinem Begriff der „Synthese“ wird die Kunst zum universellen Gestaltungsmittel aufgewertet und die Harmonisierung aller Widersprüche in der „gegenstandslosen“ Welt angestrebt (203, 207). Die „linken Futuristen“ um Nikolaj Punin und Tatlin streben die Vereinigung von Futurismus und Kommunismus an, deren strukturelle Gemeinsamkeit im Schöpferischen bestehe.

Der komplexen Arbeit, in der sich Werkanalyse, faktisches Wissen und vielfältige Bezüge ineinander verschränken, stellt Krieger mit Aleksandr Ivanovs „Christus erscheint dem Volk“ (1837-57) ein Bild als Vorläufer der zu beschreibenden Entwicklung voran. Anders als etwa bei Malevič lässt sich hier die Ideenkonzeption ganz unmittelbar aus der Werkanalyse ableiten. Es ist ein interessantes Phänomen, dass in der Beschäftigung mit der Avantgarde-Kunst der Weg unab-

dingbar von den Werken zu den Ideen führt, und sich die Werke nur vor dem Hintergrund dieser Ideen vollständig erschließen, während ein Verstehen-wollen allein aus der Bildbetrachtung defizitär bleibt. Insofern ist Kriegers Arbeit grundlegend. Mit den gegenseitigen Einflüssen ist es allerdings nicht ganz einfach. Oftmals bleiben die Bezüge im Vagen, da die Künstler nicht explizit auf Solov'ev, V. Ivanov, Berdjaev oder Bogdanov rekurrieren. Das Verdienst von Kriegers Arbeit liegt darin, dass sie die diversen Positionen darstellt, auf ihre Kompatibilität hin untersucht und im Großen zeigt, was Jurij Murašov schon 1994 im Kleinen andeutet: die avantgardistische Überschreitung der ästhetischen Grenzen zum Politisch-Pragmatischen lasse sich möglicherweise auf die Bedeutung des „kollektiven Wortes“ nach Vjačeslav Ivanov zurückführen.

Die Schwierigkeit, die wechselseitigen Einflüsse von Philosophie und Kunst zu ergründen, wird am Beispiel Filonovs besonders deutlich. Krieger erarbeitet zunächst die Ursprünge seines sogenannten „Biomonismus“, der sich von der als „Monismus“ bezeichneten Auffassung des deutschen Naturwissenschaftlers Erich Haeckel ableite. Dieser Auffassung zufolge habe jedes Atom, jede Zelle eine eigene „Seele“, Körper und Seele, Materie und Geist bildeten eine untrennbare Einheit (154-155). Ob Filonov Haeckels Schriften tatsächlich kannte, oder seine Auffassung ihm nur zugetragen wurde, bleibt fraglich (158). Der Bezug rechtfertigt sich nach Krieger durch den Begriff und aus der Ähnlichkeit der Position heraus. Schwächer noch und fast gesucht erscheint der Bezug von Solov'ev und Filonov, wie sich in folgender Formulierung zeigt: „Man kann Filonovs Synthesekonzept als eine säkularisierte Version dieser (Solov'evs, S.R.) religiösen Utopie einer universellen Verschmelzung ansehen.“ (171) Ebenso beruht der Bezug zu Bogdanov auf Indizien, die in gedanklichen und terminologischen Motiven bestehen (179).

In einem Resümee fasst Krieger die gemeinsamen Hauptlinien des „Paradigmas von Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit“ (21) in neun Positionen gewissermaßen als Engführung zusammen. War die Kunst in ästhetischer Weise bisher als von der Wirklichkeit unterschieden aufgefasst worden, so wird sie durch die Gleichsetzung mit der Wirklichkeit antiästhetisch. Der Künstler steht an der Spitze des schöpferischen Kollektivs, so dass durch die Betonung des sozialen Zusammenhangs die Kunstautonomie verloren geht. An die Stelle von Inspiration und Intuition treten Erlernbarkeit und Verantwortung. Die Neuschöpfung der Wirklichkeit durch die Kunst wird zum gesellschaftlichen Projekt und erscheint friedlich und konfliktfrei. Die Wirklichkeitsschöpfung entsteht nicht aus dem Nichts, sondern wird als transformativer Akt verstanden, der in einer höheren Qualitätsstufe mündet. Die bildende Kunst erfährt eine Aufwertung gegenüber der Dichtung und Musik. Letztlich besteht das Ziel darin, in einer Synthese den Idealzustand zu schaffen und einen höheren Weltzustand zu erlangen.

Das Resümee verdeutlicht Differenzen und Gemeinsamkeiten der einzelnen Positionen. Der Erkenntnisgewinn besteht eher in zahlreichen Einzelheiten, auch hier ist das Kapitel zu Filonov besonders zu nennen, als in der ganz großen Linie. Dazu müsste kontrastierend einbezogen werden, was diese Arbeit ausklammert: das Bild der Peredvižniki, der Primitivisten und des eigenständigen Kuz'ma Petrov-Vodkin.

Susanne Ramm-Weber

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

22. J. FARYNO, Poëtika Pasternaka, 1989, 316 S., € 29,65
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**, 1989, 212 S., € 17,90
25. G. NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., € 21,47
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, Romany I. Il'fa i E. Petrova, t. 2, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., € 24,54
29. V.N. TOPOROV, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., € 29,65
30. S. EL'NICKAJA, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., € 33,23
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991, Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., € 38,35
32. Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty, Hrg. Lev Mnuchin, Wien - Moskau, 1992, 262 S., € 30,68
33. **Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., € 33,23
34. W. KOSCHMAL, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., € 29,65
35. Andrej NIKOLEV, Sobranie proizvedenij, 1993, 364 S., € 30,68
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles**, Hg. Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, Wien - Moskau 1994, 454 S., € 35,79
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. U. Junghanns, 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfolog. značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom III (Č. 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli "Smysl«Tekst", Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov V. Chlebnikova, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Hg. R. Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.1, Gedichte 1-153, 1963-1974, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.2, Gedichte 154-401, 1975-1976, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. **"MEIN RUSSLAND"**. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung, München 1996, München 1997, 526 S., € 40,90
45. V.V. DUBIČINSKIJ, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Char'kov, 1998, 160 S., € 20,45
46. G.M. ZEL'DOVIČ, Russkie vremennye kvantifikatory, 1998, 190 S., € 23,01

48. **D.A. PRIGOV**, *Sobranie stichov*, t.3, Gedichte 402–659, 1977, 1999, 341 S., € 25,56
49. **S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREJDLIN**, *Slovar' jazyka ruskich žestov*, Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, Moskau-Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. **I. SANDOMIRSKAJA**, *Kniga o rodine*, 2001, 281 S., € 28,12
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess** (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hg. M. Goller, G. Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. **BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus**, Hg. N. Moranjak-Bamburać, 2001, S. 310, € 35,79
53. **Jazyk ruskogo zarubež'ja**, Hg. E.A. Zemskaja, M.Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien 2001, € 46,02
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**. Beiträge zur gleichnamigen Tagung Wien 1999, Hg. W. Weitlaner, 2001, 512 S., € 43,46
55. **Gender-Forschung in der Slawistik**, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur, Jena 2001, Hg. J. van Leeuwen-Turnovcová et al., 2002, 644 S., € 50,00
56. **Schriften – Dinge – Phantasmen**. Literatur und Kultur der russischen Moderne, Hg. M. Goller, S. Strätling, 2002, 430 S., € 50,00
57. **Bosanski – Hrvatski – Srpski**, Hg. G. Neweklowski, 2003, 326 S., € 40,00
58. **D.A. PRIGOV**, *Sobranie stichov*, t. 4, Gedichte 660-845, 1978, 2003, 229 S., € 25,00
59. **ISAČENKO A.V.**, *Grammatičeskij stroj ruskogo jazyka v sopostavlenii s slovacim*. Morfologija, I-II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. **Novyj ob-jasnitel'nyj slovar' sinonimov ruskogo jazyka**, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Apresjana, Moskau-Wien, 2004, LXVIII + 1418 S., ca. € 95,00
61. **J. KURSELL**, *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*, 2003, 344 S., € 40,00
62. **Nähe schaffen, Abstand halten**, *Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*, Hg. von N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. P. Smirnov, 2005, 508 S., € 50,00
63. **FRaktur**, *Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Hg. A. Hennig, B. Obermayr, G. Witte, 2006, 393 S., € 42,80
64. **The Imprints Of Terror**, *The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*, Anna Brodsky, Mark Lipovetsky and Sven Spieker (eds.), 2006, 286 S., € 40,00
65. **Ethnoslavica**. Festschrift für G. Neweklowsky, Hg. J. Reinhart, T. Reuther, 2006, 361 S., € 35,00

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**