

**BAND 41**

**1998**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION**

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)  
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Julia Kursell  
Renata von Maydell

## **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

## **EIGENTÜMER UND VERLEGER**

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

## **DRUCK**

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck  
Peter-Müller Str. 43  
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## Inhalt

### Literaturwissenschaft

- D. Zachar'in (Konstanz), Die olfaktorische Kommunikation im russischen und westeuropäischen Paradigmenwechsel (des 17-19. Jh.) 5
- A. Sergl (München), Ostrovskijs *Groza*. Der natürliche und der soziale Körper in der bürgerlichen Tragödie und in der Kritik des russischen Realismus 39
- D.V. Shlapentokh (South Bend, Indiana), Writer as a Political Prophet: The Case of Ivanov 97
- P. Янгиров (Москва), Берлинские забавы Владимира Набокова 105
- С. Ельницкая (Burlington), "Сто их, игр и мод!" Стихи Цветаевой Н. Гронскому. Часть 2. 117
- W. Weitlaner (Wien), Aneignungen des Uneigentlichen. Appropriationistische Verfahren in der russischen Kunst der Postmoderne. (Teil I) 147
- R. Kiefer (Trier), Odysseus in Freiberg. Zur Intertextualität von Viktor Paskovs Roman *Германия – мръсна приказка* 203

### Sprachwissenschaft

- H. Pfandl (Graz), Some Remarks on the Role of the First Culture for Russian-speaking Emigrants of the Third and Fourth Waves 215
- S. Schmid (Wien), Zur Bezeichnung weiblicher Personen im Russischen. Eine empirische Pilotstudie 239
- Ch. Sappok (Bochum), Der dialogisch organisierte Dialekttext aus diskursiver, auditiver und gattungsbezogener Sicht 263

## Rezeensionen

- K. Harer (Marburg), Neues über Paul Celan als Leser und Übersetzer russischer Dichtung 289
- A. Meyer-Fraatz (Göttingen), M. Medarić (Hg.): *Autotematizacija u književnosti* 293
- S. Simonek (Wien), Rainer Georg Grübel, *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen* 299



Dmitrij Zachar'in

## **DIE OLFAKTORISCHE KOMMUNIKATION IM RUSSISCHEN UND WESTEUROPÄISCHEN PARADIGMENWECHSEL (DES 17-19. JH.)**

### **I. Naher "Fernsinn" und ferner "Nahsinn"**

Die olfaktorische Kommunikation wird in der Regel selten als Teil der sozialen Interaktion besprochen (vgl. Scherer/Wallbott 1979, 6). Das mag daran liegen, daß man ein anderes Verhältnis zum Riechen hat, als zum Sehen und Hören. Von den beiden "Fernsinnen", die enger mit der intellektuellen Erkenntnis verknüpft sind, unterscheidet sich das Riechen, das als Nahsinn ausschließlich in Präsenz von Objekten Auskunft über ihre Qualitäten gibt (vgl. Barlösius 1987, 367). In der Tradition des aufklärerischen Denkens, das sinnliche Empfindungen vor allem in Beziehung zur Erkenntnis gesetzt hat, wurde das Riechen als niederer instinkt-bezogener Sinn betrachtet und im Vergleich zum Sehen und Hören fast kaum versprachlicht (Raulff 1982, 241-247). Während das Sehen durch die Malerei und das Hören durch die Musik eine künstlerische Gestaltung erfuhren und dabei innerhalb der Kultur rationalisiert und instrumentalisiert wurden, erlebte das Riechen keine symbolische Wiedergeburt auf der abstrakten Ebene. Die Zivilisation hat Bilderausstellungen für das "gefräßige Auge" (vgl. Mattenklott 1982, 230) und Konzerträume für das "gefräßige Ohr" in die Welt gesetzt, aber keine Museen der Gerüche. Bislang ist noch keine Klassifikation der Düfte gelungen, die eine Reproduzierbarkeit der Empfindungen sichern würde.

### **II. Psychologische Maximen und Experimente**

Wegen der Freiheit und "Flüchtigkeit" des Materials, die es vor Normierungsversuchen schützt, wird die Ätiologie der Gerüche zum gemeinsamen Problem von Naturwissenschaft und Ästhetik. Man kann sogar annehmen, daß das Verhältnis zwischen dem Objekt und der Methode in diesem Fall reziprok ist. Der Geruch wird nicht nur klassifiziert, sondern klassifiziert seinerseits die Präferenzen von Klassifikatoren.<sup>1</sup> Die Geruchspsychologie wird dadurch an die Grenze zwischen Wissenschaft und Literatur gesetzt, wobei letztere als System einer hohen Redundanz einen besonderen Erkenntniswert besitzt. Als Redundanz wird hier die Überflüssigkeit, "sicherheitstechnisch zum Beispiel eine doppelte und

dreifache Absicherung" der Information verstanden, (Luhmann 1992, 436). Als solches Informationsmittel bietet die Literatur eine Möglichkeit, zu erraten, was im Zusammenhang mit dem Geruch *sonst der Fall* ist. Im Sinne der willkürlichen Erzeugung einer hohen literarischen Redundanz kann man z.B. die Texte von S. Freud lesen, in denen das Phänomen des Geruchs gleichzeitig anthropologisch, psychologisch und sozialhistorisch gedeutet wird.

"Das Zurücktreten der Geruchsreize, - schreibt Freud in *Das Unbehagen in der Kultur*, scheint aber selbst Folge der Abwendung der Menschen von der Erde, des Entschlusses zum aufrechten Gang, der nun die bisher bedeckten Genitalien sichtbar und schutzbedürftig macht und so das Schämen hervorruft. Am Beginne des verhängnisvollen Kulturprozesses stünde also die Aufrichtung des Menschen. Die Verkettung läuft von hier aus über die Entwertung der Geruchsreize und die Isolierung der Periode zum Übergewicht der Gesichtsreize, Sichtbarwerden der Genitalien, weiter zur Kontinuität der Sexualerregung, Gründung der Familie und damit zur Schwelle der menschlichen Kultur" (Freud 1925-1931, 459). Der Geruchsreiz wird von Freud in einer literarischen Form durch die Konfiguration von verschiedenen beigeordneten Kultur und Naturbegriffen abgesichert: Scham, Familie, Konkurrenz des Riechens und Sehens, Konkurrenz der olfaktorischen Wirkung des Menstruationsvorgangs und der visuellen Gesichtserregungen usw. Die Kombination von Topoi, auf die Freud in seiner Geruchsanalyse zurückgreift, sichert seine Hypothesen gegen den Zeitwandel ab.

Von Freuds paradoxen und provokativ formulierten Aussagen unterscheiden sich die Ergebnisse moderner psychologischer Experimente, deren Beschreibungen eine geringere Figürlichkeit besitzen, dadurch aber eine höhere Objektivität beanspruchen. So beweist das Experiment von Marget Schleidt (1980), daß die Menschen doch imstande sind, sich selbst und ihre Sexualpartner allein nach dem Geruch zu identifizieren. 50 deutsche Ehepaare, die sich in der Untersuchung beteiligten, demonstrierten diese Fähigkeit unter der Bedingung, daß der Gebrauch von duftigen Seifen und Parfüm ausgeschlossen war (Schleidt 1980, 225-231). Der Vergleich der psychoanalytischen Geruchstheorie, die auf der geraden Stellung des Menschenkörpers basiert, mit den Daten der olfaktorischen Experimente deckt Widersprüche auf. Wenn der Geruchsreiz als Differenzierungsmerkmal in Sexualpraktiken fungiert, ist es unklar, warum, wie Freud es behauptet, die Geruchsempfindung aus natürlichen Gründen unlustig geworden sei (Freud 1904-1905, 54). Sei dies wirklich der Fall, so bleibt das Aufkommen des Parfüms unbegründet, das gerade in der Neuzeit die Sublimierung und Mystifizierung des Körpergeruchs verursachen sollte. Um aus der Aporie einen Ausweg zu finden, wird vorgeschlagen, auf das Konzept des "natürlichen" Geruchsinns zu verzichten, dafür aber eine "Chemie des Sozialen" (Raulff 1982, 247) anzunehmen. Der olfaktorische Kommunikationswandel soll meines Erachtens danach beschrieben

werden, welche Geruchspolitik die Gesellschaft betreibt und wie sie auf verschiedene chemische Substanzen reagiert.

Die historischen Geruchsurteile schlage ich vor, in Bezug zu ihrer Produktionsweise anders auszulegen. Zu unterscheiden wären drei Typen von Dokumenten: 1) Fixierungen der primären Beobachtung (z.B. Kaufbelege für Duftmittel an fürstlichen und königlichen Höfen) 2) Kondensate des Wissens (vor allem historische Wissenschaftstraktate, Verhaltensvorschriften und Lexica), die sich im "Beobachten des Beobachtens" bzw. in der Beobachtung der zweiten Ordnung bewähren (Luhmann 1992, 320); 3) Literarische Werke, die sich im 19. Jh. besonders aktiv als Gegeninstanzen zum festgelegten Wissen entwickelten und dem modernen Kontingenzbewußtsein Halt geben.<sup>2</sup>

### III. Der soziale Sinn von tierischen Aromaten

Der von Freud angenommene natürliche Untergang des tierischen Geruchsreizes stimmt nicht mit den sozialen Praktiken der höfischen Gesellschaft überein, in denen Duftstoffe tierischen Ursprungs eine prominente Rolle spielten. Sowohl europäische als auch russische Belege sprechen für die animalische Konsistenz von damals verwendeten Duftmitteln. Unter aromatischen Schmierern und Pulvern, die die Hofadeligen in Beuteln und Riechkapseln unter der Kleidung und am Gürtel tragen, befinden sich Moschus, Ambra und Zibeton. Der animalische Reiz, den solche Düfte evozieren sollten, wird in ihrer Herkunft bereits angedeutet: *Moschus* (vgl. skr. *muškas* 'Hodensack') wird aus den männlichen Geschlechtsdrüsen verschiedener Säugetiere wie Schafochs und Bisamochs beschaffen. Er dient Tieren als olfaktorisches Signal bei der Markierung des Territoriums und der Benachrichtigung von Rivalen. *Ambra* findet sich im Magen-Darm-Trakt von Kachelotten. *Zibet* wird aus den Analdrüsen der Bisamratte gewonnen.

Für die Archäologie des Wissens ist die Tatsache kennzeichnend, daß die Medizin des 17. Jh. Moschus und Ambra als heilsame Duftstoffe gebührend würdigt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird die neue Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft den Schaden erfinden, den die animalischen Stoffe dem Körper zufügen. In der höfischen Epoche jedoch sind die Aromate für die Befriedigung spiritueller und existenzieller Bedürfnisse zuständig. "Man behauptet, - schreibt Nicolas Laméry in *Pharmacopée universelle* (Paris, 1697), daß Zibet, Moschus und graue Ambra, wenn sie auf den Nabel oder die Gegend der Gebärmutter angewendet werden, letztere durch ihren guten Geruch nach unten ziehen und sie in ihre natürliche Lage zurückversetzen ..." (Lémery 1697, 896; Corbin 1984, 88-89). Außerdem hilft Moschus paradoxerweise bei der Reinigung der Atemluft, die nach Vorstellungen der Zeit ein brodelndes Gemenge fauler Miasmen ist. Es gibt verschiedene Versuche die rätselhaften Miasmen-Vorstellungen des 17. Jh. und die heilsame Wirkung aromatischer Stoffe soziologisch zu

begründen. Corbin betrachtet vor allem den Diskurs der Gelehrten als Ausgangspunkt für die Verfeinerung der Nase. Der Mangel an Körperhygiene, die Problematisierung von Schweiß und stinkenden Ausscheidungsorganen, die Beobachtung der vom Urin zersetzten Hausfassaden seien die wichtigsten Gründe für die Legitimierung der animalischen Düfte, die "alles andere verdecken" (Corbin 1984, 97). Wolfgang Sofsky revidiert die These Corbins durch die Historisierung von gesellschaftlichen Kommunikationsabläufen und weist dabei auf die Legitimitätskrise des Ancien Régime, auf das "Selbstverständnis der bürgerlichen Eliten und den Prozeß der Urbanisation" hin, der "allererst die Menschen in bisher unbekanntem Ausmaß zusammendrängt und sie den Ausdünstungen der anderen aussetzt" (Sofsky 1985, 310-312).

Es besteht auch eine dritte Möglichkeit, den Charakter der adeligen Sensibilität auf der symbolischen Ebene als Auseinandersetzung der neuen gesellschaftlichen Elite mit traditionellen Lebensformen zu betrachten. Gerade in Rußland, wo der Urbanisationsprozeß nicht so intensiv wie in Westeuropa ablief, wo die traditionelle Badekultur<sup>3</sup> viel konsequenter als in Versailles gepflegt wurde, waren animalische Düfte trotzdem weitgehend im Gebrauch. Gerade dieses Beispiel demonstriert einen immanenten zivilisatorischen Wert der höfischen Geruchskultur. Die magische Kraft, die man dem Moschus zuweist, ist eng an die sozialen und sexuellen Praktiken gekoppelt, die vom Hofadel kultiviert und in Bezug auf den Favoritismus thematisiert wurden. Moschus hatte die gleiche Funktion wie das Korsett, das die sexuelle Wirkung der Körperformen zur Geltung bringen sollte.<sup>4</sup> Um ihre Weiblichkeit herauszustreichen haben die Frauen bis dahin stets nach möglichst starken, animalischen Gerüchen gesucht, schreibt Albert Hagen in der *Sexuellen Oosphresiology* (Hagen 1901, 226). Die Körperpraktiken der adeligen Höfe fungieren als Symbole, die nicht nur den Erwerb der legitimen Kultur ermöglichen, sondern sie stellen auch "die Illustrationen höchst seltener Erwerbsbedingungen" (Bourdieu 1987, 129) und Konsumrechte dar. Doch liegt die symbolische Spannung im 17. Jh. nicht zwischen dem Adel und der Bourgeoisie, wie Foucault meint (Foucault 1983/1997, Bd.I, 148), sondern zwischen dem alten feudalen Landjunktum und der landabwesenden, beutenabhängigen Aristokratie des Hofes, der sich an monarchischen Residenzen Frankreichs im 16. und 17. Jh. herausbildet.

Eine ähnliche Konstellation entsteht in Rußland im ausgehenden 17. Jh. noch vor den Petrinischen Reformen zwischen den Bojaren und dem aufsteigenden Dienstadel (*služilye ljudi, strel'cy* usw.).<sup>5</sup> Animalische Stoffe fungieren als primitives Unterscheidungssystem, das die traditionellen Bojarengewohnheiten dem neuen, vom Westen über Polen eindringenden Lebensstil gegenüberstellt. Der Geruch der neuen Hofelite behauptet die Eigenart ihrer Körperkonstitution, aber anders, als es die alte Aristokratie tut. Zuvor geschah dies in der Form des Blutes, d.h. des Alters der natürlichen Aszendenzen (Foucault 1983/1997, 150). Am

Ende des 17. Jh. markiert der animalische Duft die "natürlichere Natürlichkeit", zu der das Kennen von Tischmanieren und die Kunst der Unterhaltung gehören. Der Duft bedeutet, wenn auch nur zum Teil, eine Befreiung von der festen Sitzordnung *mestničestvo*.

Favorit und Liebhaber zu sein heißt unter Preisgabe des unverfälschten Körpers den Weg der Gnaden zu verkürzen. Unter diesen Umständen wird der Begriff *passion* paradoxiert. Das Wort bedeutet nicht mehr den passiven ritterlichen Dienst an Herrn, sondern weist auf das aktive höfische Werben hin. "Im 17. Jh. verlagert sich die Bewährung in die Rolle des Liebhabers selbst, - bemerkt Niklas Luhmann im Buch *Liebe als Passion* (1994), - und die gesellschaftlichen Anforderungen erscheinen hier nur noch als Rahmenbedingungen in Begriffen wie *honnêteté*, *bienséance* und in den Verbalformen der Galanterie. Dadurch wird der Liebesprozeß auf Selbstantrieb umgestellt. Er muß sich selbst redynamisieren" (Luhmann 1994, 90). Aus der Zeit der Regentschaft (1682-1689) der älteren Schwester Peters des Großen, Sophia (1657-1704), kennen wir einen der ersten Fälle des höfischen Favoritismus. Die höchsten Gnaden der Regentin genießt ihr Günstling Vasilij Golicyn.<sup>6</sup> Lange vor den Petrinischen Reformen finden also der höfische Lebensstil und die entsprechende adelige Geruchsymbolik ihren Weg nach Rußland. Die Zeitgenossen wußten die Feinheit des alten russischen Hofes zu schätzen und haben ihr die Grobheit und Ungezogenheit von Peters Familie entgegengestellt. "Galizin hatte die meisten Vorzuege von Peter, und manche von seinen groessten Fehlern gar nicht. Er trank z.B. keinen Brantwein, und noethigte an seiner Tafel Niemanden zum Trinken", bemerkt de la Neville (Neville 1689, 55; nach Meiners 1798, 160).<sup>7</sup>

Einzelne Quellen erlauben die Annahme, daß die animalischen Gerüche in gleicher Weise wie die potenzsteigenden Mittel *Aphrodisiaca* in höfischen Liebesbeziehungen eine prominente Rolle spielten. In der symbolischen Form signalisierte der Duft die Geburt des Individuums.<sup>8</sup> Am Hof von Sophia (1682-1689) hat "Essentia ambrae" einen besonderen Erfolg. Dieses Parfüm besteht aus einem halben Pfund Vodka, einem halben Pfund des Elixiers *Vita Mathioli* und etwa 4, 2 Gramm (=1 *Zolotnik*) von *Ambra Grysea* (Забелин 1918, 247). Für die Herstellung der Düfte ist eine spezielle Abteilung des Zarenpalastes, *Masterskaja Palata*, zuständig.<sup>9</sup> Es ist kein Zufall, daß ungefähr in dieser Zeit die ersten Übersetzungen von lateinischen Rhetoriken<sup>10</sup> und französischen Ritterromanen<sup>11</sup> ihren Weg nach Rußland finden. Die Ritterromane tragen als fikionalisierte Wissensquellen eine andere Bedeutung als im Mittelalter. Sie propagieren keine kriegerischen Tugenden, sondern erziehen im Sinne der *Courtoisie* zur Kunst des höfischen Werbens. Darauf weisen vor allem jene Stellen hin, die später in der sensualistischen Epoche (offenbar als moralverletzend) gestrichen wurden.<sup>12</sup>

#### IV. Der Ekel gegenüber dem Anderen

Indem den neuen höfischen Sitten eine vermeintlich wiedergefundene Echtheit und Natürlichkeit zugewiesen wird, wird die "natürliche Kultur" des alten Ritterturns umbewertet und als Grobheit gesetzt. Wie Bourdieu in *Den feinen Unterschieden* zeigt, steht die Ideologie des s.g. *natürlichen Geschmacks* in engster Beziehung zum jeweils dominierenden Wissenserwerb. Die Modi des Erwerbs von Bildung werden in solche von Natur umgekehrt (Bourdieu 1982/87, 124). Das betrifft im 17. Jh. den Geruch, die Gewürze, den Wein, aber genauso die Regeln der Schönen Rede, der Grammatik und der Malerei.<sup>13</sup> Die Bojarengesellschaft gerät deswegen sehr früh in Verruf, wie wir es den Berichten von europäischen Reisenden entnehmen können. Die deutschen, italienischen und österreichischen Diplomaten, deren Blick von den im Westen kursierenden Anstandsbüchern geschult und gesteuert wird, erzählen an den Höfen von groben russischen Sitten. Die Bojaren furzen, rülpfen, stinken nach Knoblauch und können den Duft ihrer Ausscheidungsorgane nicht verbergen. Darauf weist der in Uppsala gebürtige Peter Petreius de Erlesunda (Peer Persson) hin, der lange Zeit beim Hof von Vasilij Šukskij (1605) verbrachte und später von Karl dem IX. von Schweden als Gesandter nach Rußland geschickt wurde (Adelung 1846, Bd. II, 238-239):

... die Muskowiter von Natur in ihren Sitten/ Geberden und Conversation, überaus gar grob/ unbendig und barbarisch seyn/ daß Sie vor keine Suend und Schande halten / von unnatuerlichen Sachen zu discutiren: Se schemen Sie sich gleicher masse nicht/ wenn Sie Mahlzeit halten/ seyn zu gaste/ in der Kirchen/ oder anderswo/ auff der Gassen / oder auff dem Markte / zu husten/ speyen/ schlucken/ mit dem hindertesten etliche lauffen lassen/ und dazu lachen und große Frewde haben. (Petreius de Erlesunda 1620, 592).

Etwas dezenter im Ausdruck ist der Gesandte des Gottorper Hofes Adam Olearius,<sup>14</sup> der in den Jahren 1632 und 1636 mit der Holsteiner Botschaft am Hof vom Zaren Michail Romanov (1596-1645, reg. 1613-1645) empfangen wurde (1656):

Grosse Hoefflichkeit und ehrbare Sitten darff man bey ihnen nicht suchen/ seynd zimlich versteckt. Sie tragen keinen schew/ daß/ was die Natur nach dem Essen oben und unten zu wircken pfeget/ vor jederman hoeren und empfinden zu lassen. Und weil sie viel Knoblauch und Zipollen genießen/ faellt einem der es nicht gewohnet/ ihre gegenwart gar beschwerlich. Sich recken/ und überlaut rültsen [rülpfen - D.Z.] pfegete sich vor diesem in geheimen Audienzen (vielleicht wegen der guten Leute ihren Willen) mit einzumischen (Olearius 1656, 192).

Es werden in gemein ihre Speisen mit Knoblauch oder Zipollen zugerichtet/ daher all ihre Stuben und Häuser/ auch die köstlichen Großfuerstlichen Gemaecher und Palasten auff dem Schloß/ ja die Russen sind/ wenn sie mit einem reden/ und alle oerter/ da sie nur ein wenig gewesen/ einen starcken uns Deutschen widerwertigen Geruch von sich geben (Olearius 1656, 205).

Das gleiche berichtet der Kaiserliche Ablegat August von Mayern (Freiherr von Meyerberg) über seinen Empfang in Moskau am 12. Juni 1661. Er hat aber den Mut, die Unsitten der Russen zu ironisch zu betrachten, indem er diese mit den Gebräuchen der Stoiker vergleicht:

Durante convivio erumpunt frequentissime in repentinos sonorissimi bombi ructus, qui per allij, ceparum, raphanorum, et vini adusti indigestam mixturam foetidi, et licentia stoicorum, qui ructus et crepitus liberos esse volunt, crepitis imi ventris exhalationibus mixti pestilentissimum mephiti adstantes afflant (Mayerberg 1661, 20).

Während der Mahlzeit stoßen sie plötzlich und sehr oft Rülpsse vom schallenden Klang aus, die sehr übel nach einem unverdaulichen Gemisch aus Knoblauch, Zwiebel, Rettich und Branntwein riechen, und nach der ungezwungenen Art der Stoiker, die das Furzen und Rülpsen frei lassen wollten, atmen sie, wenn sie daneben stehen, einen übelsten Duft aus, dem sich die schallenden Ausblähungen des Hinterns beimischen

Viel mehr scheinen die Gefühle von Johan Arnold Brand Professor aus Duisburg verletzt zu sein, der 1673 im Gefolge des Brandenburgischen Gesandten Scultetus nach Moskau kam:

Kaum hatten wir uns in unsere ordnung gestellt, da lässt einer auss denen dreyzehn Boyaren einen solchen rülps, dass wir alle erschrecken, und noch mehr uns verwunderten, dass solches ohne einzige alteration des Czaren und anderer bedienten geschehen" (Joh. Arn. v. Brand, Reysen. Wesel 1702, 229) (Ровинский 1881, т. 4, 270-271).

## V. Diskursivierung des Geruchs mit politischen Zwecken

Bis zum Untergang des Ancien Régime wird im Hofklatzsch der schlechte Körpergeruch der anderen thematisiert und als politisches Mittel verwendet. 'Übel zu riechen' bedeutet jedoch nicht 'seinen Körpergeruch ganz aufzugeben'. Als tierischer Gestank wird der Geruch von Urin und Kot disqualifiziert, nicht aber der Geruch von Moschus. Es ist unanständig, Fäulnis, Zwiebeln und Knoblauch

auszuatmen, der Duft von Wein und Tabak oder vom Braten wird aber selten als störend beschrieben, der Duft von Gewürzen schon gar nicht.<sup>15</sup> Der übelriechende wird wegen des Mangels an technischer Gewandtheit verunglimpft und verlacht. Dabei wird gegen ihn das Schweigen als "Mittel der Diskretion" nicht angewandt. Im gleichen Dunstkreis (wenn auch bei nachwirkender Abwesenheit) kann der Mangel offen besprochen werden, ohne gegen die *bienséance* zu verstoßen. Durch die soziale Interpenetration im Sinne der feinen Gesellschaft wird eine zwischenmenschliche Interpenetration im Sinne der Moral nicht vorausgesetzt. Lächerlichkeit, die als Intimfeindin der Moral in der Romantik problematisch wird, ist in der höfischen Epoche ein legitimer Teil des reflexionsfreien Diskurses. So etabliert sich in der französischen Brief- und Memoirenliteratur des Ancien Régime eine auf Ironie und Sarkasmus beruhende Diskursivierungsform des Geruchs, die mit Verspätung in Rußland übernommen wird. Von einem der witzigsten Repräsentanten dieses Stils in Versaille, dem Duc de Saint-Simon, erfahren wir z.B. über die "natürliche" Art von Madame d'Harcourt, einer Prinzessin des Lothringischen Hauses, ihre Bedürfnisse zu verrichten.

...sie hatte die Lust und Promptheit, ihre Notdurft zu verrichten, und sie versetzte damit in Verzweiflung alle, bei denen sie zum Essen eingeladen war, denn beim Aufstehen vom Essen gelangte sie nicht zur Toilette, die zu erreichen ihr die Muße fehlte, und sie beschmutzte den Weg mit einer üblen Spur, weswegen die Diener von M-me du Maine und monsieur le Grand sie zu wiederholten Malen verdammten. Sie selbst geriet nicht einmal im geringsten in Verlegenheit, band ihre Röcke auf und trottete ihren Weg entlang, dann kehrte sie zurück und sagte, sie hätte sich schlecht gefühlt: man war daran gewöhnt (Saint-Simon 1702, 271).<sup>16</sup>

Im Zeichen der Hofintrige wird das Harnträufeln und der Uringeruch in den *Memoiren* Katharinas II. instrumentalisiert. Nach dem Brand im Moskauer Palast fand Katharina unter eigenen Sachen Röcke von der enuresiskranken Gräfin Šuvalova. Diese Röcke hat sie der Besitzerin gleich zugeschickt, damit die Gräfin sie auch mal wieder anriechen konnte.

Unter meinen Habseligkeiten befanden sich auch einige von der Gräfin Schuvalova; Vladislavova hat mir aus Neugier die Röcke dieser Dame gezeigt, die alle von hinten mit Leder gefüttert waren, weil sie ihren Harn gar nicht halten konnte. Dieses Unglück ist ihr nach ihrer ersten Geburt passiert- und der Geruch hat alle Röcke durchtränkt; ich habe sie sofort an die zuständige Stelle weitergeleitet (Екатерина II. 1758, 143).



## VI. Die Trennung des öffentlichen und des intimen Körpergeruchs

Foucaults Beobachtung, daß der Sex seit dem 18. Jh. unaufhörlich "eine Art allgemeinen diskursiven Erethismus hervorgerufen" hat, trifft im ganzen auch für den Körpergeruch zu, wenn man die beiden Begriffe 'Sex' und 'Geruch' undifferenziert betrachtet. Der fortschreitenden Tabuisierung des üblen Fäulnis- und Fäkaliengeruchs im öffentlichen Diskurs steht die Mystifizierung eines Sympathie erregenden Geruchs in der Intimsphäre entgegen. Die semantischen Codes für die Intimbeziehungen und für die öffentliche Geselligkeit treiben auseinander (Luhmann 1987/1993, 321). Die sympathetische Wirkung des Geruchs wird durch medizinische Aussagen von Vitalisten (Théophile de Bordeu, *Recherches sur les maladie chroniques*. Paris 1775) und Sympathisten (Tiphaigne de la Roche, *L'amour dévoilé ou le système des sympathistes*. Paris 1749) nach neuen Erkenntnissen dingfest gemacht und wissenschaftlich begründet. Die Riechlust schwindet nicht, sondern konzentriert sich auf den einzelnen leiblichen Fetisch. In der Begründung des Fußfetischismus kann man Freud jedoch kaum beipflichten. Seine These, laut der der Fuß "den schwer vermißten Penis des Weibes" ersetzt (Freud 1904, 54), erklärt nicht die kennzeichnende Ausbreitung der fetischistischen Fußanbetung gerade im 17.-18. Jh., wenn der höfische Tanz in adeligen Palästen und bürgerlichen Salons seine Wurzeln schlägt. Dieser symbolische Zusammenhang kommt in Goethes Briefwechsel noch deutlich zum Vorschein:

Schicke mir mit nächster Gelegenheit deine letzten neuen, schon durchgetanzten Schuhe, - schreibt Goethe am 14 Juli 1803 an Christiane Vulpius, - von denen du mir schreibst, daß ich nun wieder etwas von dir habe und an mein Herz drucken kann (Goethe 1803, 451).<sup>17</sup>

Als Fetischobjekt konkurriert der Schuh mit dem Handtuch oder sogar mit dem Mieder der Geliebten (Ellis 1919, 89-90). Das Wort "souvenir" hat eine doppelte Bedeutung, bemerkt Ranum. - Es meint die Erinnerung selbst, aber auch ein schlichtes Andenken - ein Band oder einen Kamm der Geliebten - oder ein Geschenk, das zum Geber oder Empfänger besonders gut paßt" (Ranum 1991, 237). Beim Versuch, sich in die symbolischen Formen der westlichen Zivilisation zu integrieren, sollte der russische Adel auch auf geruchsfetischistische Praktiken stoßen. Auch der aufklärerisch gesinnte Diderot bat nach dem Treffen mit Katharina II., "ihm eine Kleinigkeit aus ihrer Toilette zu schicken, die sie wirklich benutzt hätte" (zit. nach Рамбо 1877-7, 290). Indem der Furz aus der öffentlichen Sphäre als ein wilde Ungehobeltheit verbannt wird, soll er in den reservierten Bereichen der Intimität als die allernatürlichste Natürlichkeit gepriesen werden. Zu solchen erlaubten Zonen gehört aus der Sicht der Aufklärung sowohl die von der

Vernunft unberührte Keuschheit von Dienstmädchen als auch die Naivität der Kinder.

Die erste wird von Casanova in einer von ihm beschriebenen galanten Szene mit der Tochter der Wäscherin angesprochen. Sein Liebeseifer wird nämlich durch einen "seltsamen Laut" gedämpft, der "aus der Nachbarschaft jener Stelle kam", die er besetzt hielt. Hätte solches Verhalten einen Frühaufklärer abgestoßen, so findet man die spontanen Laut- und Geruchsausstoße in der 2. Hälfte des 18. Jh. nur komisch. So avancieren die feinen Anstandsregeln, die zuvor nur imitiert wurden, in den Rang der *Expression*. Aus einem *galant homme* entwickelt sich ein *dandy*, der auch die andere Seite des Anstands zu rechtfertigen und zu instrumentalisieren weiß.

Man könnte sogar leicht eine an der Schleuze anzubringende Vorrichtung ersinnen - schreibt Casanova - welche den Zweck hätte, die Explosionen mit Wohlgerüchen zu versetzen; denn ein Sinn soll nicht leiden, wenn ein anderer Sinn genießt, und der Geruchssinn ist beim Spiel der Venus nicht wenig beteiligt (Casanova 1969, Bd. III, 148).

Unter den Umständen, daß die Grobheit des Wilden von einem Aufklärer paradoxiert wird und zur "Edelheit" avanciert, kann auch das Windlassen vermeintlich verziehen und sogar verlangt werden. Die Kinder gehören fortan zu den nicht-affektierten und nicht-reglementierten olfaktorischen Milieus, die als Kompensation für die zivilisatorischen Körperzwänge auftreten. Folgenden Bericht erstattet Ribopier, der als Kuschelkind die alte Kaiserin Katharina II. unterhalten sollte:

Die Zarin hat mich besonders für mein offenes und ungezwungenes Umgehen mit ihr geschätzt ... Valentin Esterhazi, den Fürst Zubov [der letzte Favorit von Katharina-D.Z.] an meiner Stelle sehen wollte, sprach hingegen zur Zarin nur das, was ihm seine Eltern zuflüsternten ... Einmal hat er zuviel Rübe oder Erbsen gegessen und stieß dabei einen Seufzer aus, der seinen Ausgangsort verwechselt hat. "Na, - bemerkte die Kaiserin, - endlich habe ich von ihm etwas Eigenes gehört" (Рибопьер 1877, 474).

Zusammenfassend, läßt sich annehmen, daß die Wertordnung der höfischen Epoche den Körpergeruch als Besitz- und Anwesenheitsmarke beibehält und in symbolischen Formen kultiviert. Er fungiert als Umschalter zwischen dem Monarchen und seinem Untertanen, zwischen den Eingeweihten und Außenstehenden. In den unzureichend beleuchteten Sälen der höfischen Paläste signalisiert der starke Geruch die Ich-Präsenz des Sprechenden, die auch später zu spüren ist, nachdem die Konversationspartner die Räume verlassen haben.

## VII. Die pflanzliche "Natürlichkeit" und die tierische "Unnatürlichkeit"

Die Situation ändert sich offensichtlich in Europa in der ersten und in Rußland - in der zweiten Hälfte des 18. Jh., als die Ideen des englischen Sensualismus den Kontinent erobern. Im Zeichen der Verbürgerlichung werden die animalischen und andere stark riechenden Duftstoffe als barbarische, vulgäre und der Gesundheit schadende disqualifiziert. "Auf diese Weise", bemerkt Corbin, "wird die sexuelle Rolle des Geruchssinns geleugnet oder zumindest in dem Bereich der Erregung und diskreten Anspielung abgedrängt, denn nun bahnen sich Intimbeziehungen nicht mehr durch den kräftigen Geruch der Sekretionen an, sondern durch zarte, unmerkliche Ausdünstungen".

Die neue Welle der Mystifizierung bedeutet zugleich eine symbolische Bestimmung neuer "Natürlichkeit", die nicht *animalisch*, sondern *pflanzlich* ist. Die aufgeklärte Vernunft weist die Nähe von Menschen und Tieren zurück und hält dafür die neuen wissenschaftlichen Argumente parat. Das in jener Zeit ins Russische übersetzte *Ėkstrakt Savarievva Leksikona o komercii* (1743 & 1744) gibt noch eine lobende Definition für Ambra:

Амбра - благовонная мазь, из которой парфумы или курительные порошки делают: да она же и в лекарстве кладется (*Экстракт Савариева Лексикона о коммерции* 1747, 101)

Ambra ist eine wohlriechende Schmiere, aus der man Parfüm und Rauchpulver macht: sie wird ebenfalls in die Arzneien getan (D.Z.)

Einen ganz anderen Akzent legt die Enzyklopädie von Diderot und D'Alambert auf den stark riechenden Stoff. Die russische Übersetzung der Enzyklopädie wurde unter Katharina II. unternommen:<sup>18</sup>

Autrefois les *parfums* où entroient le musc, l'ambre gris, & la civiette, étoient recherchés en France, mais ils sont tombés de mode, depuis que nerfs sont devenus plus délicats (*Encyclopédie* 1765, T.11, 940, Parfum).

Früher waren in Frankreich solche Düfte gefragt, die Moschus, graue Ambra und Zibeton enthalten. Sie sind aus der Mode gekommen, nachdem unsere Nerven empfindlicher geworden sind.

Die Literatur nimmt in Frankreich seit dem 18. Jh. eine geschmackerziehende Aufgabe wahr. Der zuvor in natürliche Praktiken integrierte Moschus wird zum schicksalhaften Merkmal von Bäuerinnen und Kurtisanen, wobei auch dieser letzte Begriff nicht auf eine Hofdame, sondern auf eine Prostituierte hinweist. "Ein Elegant riecht nicht nach Ambra", schreibt L. Mercier in *Tableau de Paris*

(Mercier 1782, T.1 158).<sup>19</sup> In *Histoire de ma vie* erzählt Casanova, wie er den "unausstehlichen Moschusgestank" der verwelkten Herzogin von Ruffec<sup>20</sup> nicht ertragen konnte und einen Tripper vortäuschen wollte:

Völlig verdutzt gehorchte ich und fühlte mich sogleich durch einen unausstehlichen Moschusgestank abgestoßen. Mein Blick fiel auf einen abscheulichen Busen, den das Scheusal zur Gänze zeigte; Schönheitspflaster verdeckten die zahlreichen Pickel ... Kaum war der Prinz fort, überfiel mich dieser Drache mit zwei geifernden Lippen, die sich zu einem Kusse boten, den ich vielleicht hätte hinunterschlucken müssen; aber im gleichen Augenblick faßte sie mit ihrer knochigen Hand dorthin, wonach ihre schändliche Seele in höllischer Tollheit gierte und sagte: "Laß mich sehen, hast du einen schönen ...?" "Mein Gott! Aber Madame!" "Was, du willst nicht? Sei doch nicht kindisch!" "Doch Madame, weil ..." "Was denn?" "Ich habe, ich kann nicht, ich wage nicht ..." "Was hast du?" "Ich habe den Tr. ..." "O du elendes Schwein!" (Casanova 1964, Bd. III, 183).

Wenn Casanova als Vertreter eines neuen repräsentativen Stils im europäischen Kontext angesehen werden kann, so trifft es in besonderem Sinn für Rußland zu, wo er als Graf Farussi im Jahre 1765 verweilt hat. Die Spaziergänge und Souters mit prominenten russischen<sup>21</sup> Adelfigen und drei Gespräche mit Katharina II., die für Casanova im Sommergarten organisiert wurden, bezeugen die herausragende Bedeutung, die man seinen Aussagen beigemessen hat. An vielen Stellen seiner Memoiren thematisiert Casanova seinen Verzicht auf den nahen Kontakt mit einer Frau zugunsten eines visuellen Genusses. So läßt er die dreizehnjährige O-Morphy, mit der er sich "ohne sie zu entjungfern, vergnügt hatte", entblößt malen (Casanova 1969, Bd. III, 236). Später wird das Bild Ludwig XV. vorgeführt, der verlangt, man sollte das Mädchen nach Paris bringen, um das Feuer zu löschen, das die "Abbildung in seinem Herzen entfacht hat" (ib., 238). O-Morphy kommt in den Hirschpark (Parc aux Cerfs), wo sie zusammen mit anderen Konkubinen die Gnaden des Königs genießt. Während seines russischen Aufenthaltes kauft sich Casanova ein dreizehnjähriges Bauernmädchen, das er nach dem Vorbild von Voltaires Tragödie *Zaire* nennt.<sup>22</sup> So beteiligt sich die Literatur bei der Neugestaltung von höfischen Kommunikationsabläufen: die primäre Bedeutung in der epochenspezifischen Konfiguration von Sinnen wird dem Sehen (nicht dem Riechen oder dem Tasten also) zugewiesen. In keiner Beschreibung der russischen Sitten wird bei Casanova (im Unterschied zu seinen reisenden Vorgängern) auf den üblen Körpergeruch der "edlen Wilden" verwiesen. Die Unnötigkeit einer Handgreiflichkeit in Liebesaffären kommt ebenfalls immer öfter zur Sprache:

Das Mädchen war da, als wir zu den Bauern kamen ... Nun sagte mir Zinowioff, ich müsse mich vergewissern, daß sie Jungfrau sei, und schriftlich bestätigen, daß ich sie als solche zu meiner Bedienung

gekauft hätte. Auf Grund meiner Erziehung war es mir höchst peinlich, sie durch eine Untersuchung kränken zu müssen; doch Zinowioff ermunterte mich dazu mit den Worten, für ihn wäre es ein Vergnügen, den Eltern in meinem Namen die Tatsache zu bestätigen. Nun setzte ich mich, nahm sie zwischen meine Beine, fühlte mit der Hand und fand sie unversehrt ... (Casanova 1969 (1765), Bd. X, 124).

Durch ein attraktives Aussehen, das seinerseits durch die Verwendung von einer bestimmten Art der Kleidung und durch Schmuck aktiviert wird, rücken die visuellen Partialtriebe in den Vordergrund, die "die Verschiebung der Peinlichkeitsgrenze möglich und erforderlich machen" (Elias 1992, Bd. I, 156). Die höflich feine Art, eine Geliebte zu würdigen, demonstriert Casanova mit seinem Hinweis, er sei nicht früher aus dem Haus ausgekommen, als bis er Zaire "nach französischer Mode ohne Luxus, jedoch sehr schmuck eingekleidet hatte" (Casanova 1969, Bd. X, 124).<sup>23</sup> Das Vorrücken von Gesichtsrizen geht im bürgerlichen Paradigmenwechsel mit dem Untergang von stark riechenden Stoffen einher.

Unter den natürlichen Düften werden als Anspielung auf englische Blumengärten (*pleasure gardens*)<sup>24</sup> vor allem pflanzliche Stoffe genannt. Veilchen-, Thymian-, besonders aber Lavendel- und Rosmarindüfte werden Mode ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. "Es wird üblich, sich den Mund mit Rosenwasser auszuspülen und den Atem mit Irispaste zu parfümieren" (Corbin, ib., 105). Wir finden die Spuren dieser Mode auch in Rußland, und zwar in einem aus dem Französischen übersetzten Handwörterbuch der Naturgeschichte oder: *Slovar' natural' noj istorii* (1788):

Есть ли жевать оный [фиалковый корень] почасту, истребляет зловонье из рта (*Словарь натуральной истории* 1788, 191).

Wenn man diese [Veilchenwurzel] öfter kaut, vernichtet sie den üblen Geruch im Munde (D.Z.).

Aber schon früher verkündet das Reglement (1768) für "edle Jungfrauen" des Smol'nyj Instituts die strikten Regeln der Hand- und Mundhygiene, die die russische Frauenkultur zuvor nicht kennt :

Они же [надзирательницы] наблюдать должныest-вуют, чтобы девицы после кушанья руки умывали, а особливо во рте б полоскали (*Устав благородных девиц* 1768, 52).

Ebenfalls sollen die [Aufseherinnen] darauf aufpassen, daß die Jungfrauen nach dem Essen ihre Hände waschen und besonders darauf, daß sie den Mund ausspülen (D.Z.).

Als Vorbild wird in der Memoirenliteratur das Verhalten von Katharina II., der Stifterin der ersten weiblichen Bildungsanstalt, belobigt: "Nach dem Aufstehen ging sie gleich ins Ankleidezimmer, wo sie das warme Wasser für das Ausspülen des Mundes<sup>25</sup> und den Eis für das Abreiben des Gesichts vorfand" (Сумароков, 1819, 2085). Im Laufe des 18. Jh. häufen sich die Vorschriften, die die Senkung der olfaktorischen Toleranzschwelle bezeugen:

So stellt das Anstandsbuch *Junosti čestnoe zercalo* (1719), das auf Befehl Peters I. ins Russische übersetzt wurde, folgende gute Wünsche zur Bereinigung anheim:

Рыгать, кашлять и подобные такие грубые действия в лице другого не чини, или чтоб другой дыхание и мокроту желудка мог чувствовать (Юности честное зерцало 1719, 37).

Vermeide das Rülpsen, Husten und dergleichen grobe Handlungen in Anwesenheit des anderen, so daß der andere deinen Atem und die Feuchtigkeit deines Magens nicht spüren kann (D.Z.).

Die Ermunterungen gegen das Rülpsen und Stinken tauchen später auch in *Pravila učtivosti* (1779) auf. Die aus verschiedenen europäischen Quellen übersetzten Vorschriften zielen vor allem auf die Reinheit des Atems ab:

*Правила учтивости* (1779)  
Убегай сколько возможно, чтоб ... не вздыхать крепко и не дышать так, чтобы другим дух из носа или изо рта был чувствителен (19).

*Règles de la bienséance* (1766)  
Evitez aussi, tant que vous pourrez ... de faire aucun soupir, ni aucun bruit de la bouche en respirant, qui soit entendu des autres (28-29).

*Richtschnur der wohlansändigen Sitten* (1766)  
So viel an dir ist ... laß im Atemholen keinen Seufzer oder Geräusch des Mundes von dir hören (28-29).

Eine neue Einstellung zum Körpergeruch entwickelt sich als Paradoxierung der Herrschaft. Fortan muß der höher Stehende seinen Körpergeruch ebenfalls im Interesse der Anwesenden unterdrücken. Die entscheidende Entwicklung findet in der zweiten Hälfte des 18. Jh. statt. Früher (z.B. in den *Mémoires* des Duc de Saint-Simon) kommt der Selbstzwang des Königs kaum vor. Saint-Simon beschreibt hingegen das Mißgeschick von M-r d'Harcourt, der Ludwig XIV. mit seinem Tabakgeruch irritierte. Aus Angst, in Ungnade zu fallen, hat d'Harcourt das Tabakrauchen abgestellt und ist sehr bald an einem Schlaganfall gestorben.<sup>26</sup> Trotz der Ironie oder eher gerade durch die Ironie Saint-Simons wird die höfische

Konstellation des Riechens und Gerochen-Werdens als Machtkonstellation betont. Bezeichnet der Körpergeruch des Ancien Régime die legitime Körperpräsenz, so wird diese am Vorabend der Französischen Revolution relativiert. Der ursprüngliche olfaktorische Code wird paradoxiert, wenn der Herrscher und der Diener im Geruch einander gleichgestellt werden. Als Ideal der neuen Geruchsmoral setzt sich das Ideal der fein riechenden Weiblichkeit durch. Damit wird der ursprünglich politische Sinn des Körpergeruchs unterdrückt. In Rußland wird das Paradox des Herrschergeruchs dadurch zugespitzt, daß die regierende Frau, die eine souveräne Zarenmacht repräsentiert, zusätzlich und im Zeichen der aus dem Westen kommenden Verbürgerlichung sich weitgehend in olfaktorischen Zwängen befindet. Potemkins Verwandter P. Karabanov hat folgendes Zeugnis über das Verhalten von Katharina II. hinterlassen:

Графиня Браницкая, заметив, что императрица, против обыкновения, нюхает табак левою рукою, пожелала узнать причины. Екатерина ответила ей: "Как царь-баба, часто даю целовать руку и нахожу непристойным всех душить табаком" (Karabanov, Ende des 18-n Jhs., zit. по Русская старина 1872, т.5., 679).

Die Gräfin Branickaja, als sie bemerkte, daß die Kaiserin gegen ihre Gewohnheit den Schnupftabak mit der linken Hand nimmt, wollte den Grund dafür erfahren. Katharina antwortete: "Als "Zar-Weib" gebe ich oft meine Hand zum Küssen und finde es unanständig, jeden mit meinem Tabak zu ersticken" (D.Z.).

### VIII. Nationalspezifische Phasen der Geruchswahrnehmung

Die wirtschaftlichen und sozialen Gründe, die den olfaktorischen Wandel in Europa auslösen, fehlen in Rußland, das bis ins 20. Jh. hinein keine bürgerliche Verfassung kennt und wo der landesabhängige Adel noch im 19. Jh. nicht eine wirtschaftliche und intellektuelle Elite bildet. Die galante Literatur, die sich in Rußland des 19. Jh. auf den Lesergeschmack des gebildeten Adels richtet, registriert sogleich die verspätete Durchsetzung der bürgerlichen Geruchsästhetik. Die verlorengegangenen starken Düfte der höfischen Epoche, die alten und jungen Körpern einen sexuellen Merkmalsreiz vermittelten, kommen bei Puškin, wenn auch in einer leicht ironischen Form, zum nostalgischen Ausdruck:

От меня вечер Леила //  
 Равнодушно уходила // я  
 сказал: "Постой, куда?" // А  
 она мне возразила // "Голо-  
 ва твоя седа". // я насмеш-  
 нице нескормной // Отве-  
 чал: "Всему пора! // То, что  
 было мускус темный, //  
 Стало нынче камфора" //  
 Но Леила неудачным //  
 Посмеялась речам и сказа-  
 ла: "Знаешь сам, // Сладок  
 мускус ковобрачным, //  
 Камфора годна гробам!"  
 (Пушкин, ПСС, т. 3, 440).

Gestern Abend ging Leila von  
 mir weg. Ich sagte ihr: "Warte,  
 warum gehst du?" Und sie  
 erwiderte: "Dein Kopf ist  
 grau". Ich habe der unbe-  
 scheidenen Spöttlerin geant-  
 wortet: "Alles hat seine Zeit.  
 Das, was dunkler Moschus  
 war, ist jetzt Kampfer gewor-  
 den". Leila lachte aber über die  
 mißlungenen Reden und mein-  
 te: "wisse selbst, süß ist Mo-  
 schus für die Jungverheirate-  
 ten, Kampfer paßt zu den Grä-  
 bern"! (D.Z).

Die verschobene Peinlichkeitschwelle, die mit einer Intoleranz gegenüber dem animalischen Duft verknüpft ist, wird von Puškin in *Dubrovskij* dargestellt, zugleich aber als eine künstliche, für die russische Realität fremde Verhaltensweise thematisiert. Derjenige, der den Geruch des Hundestalls nicht aushalten kann, ist ein Fremdling, wie Fürst Verejskij in *Dubrovskij*, der sein ganzes Leben im Ausland verbrachte und sein Dorf noch nie gesehen hat:

Кирилла Петрович ... по  
 обыкновению своему стал  
 угощать его [Вереяского]  
 осмотром своих заведений  
 и повел на псарный двор.  
 Но князь чуть не задохся в  
 собачьей атмосфере, и спе-  
 шил выйти вон, зажимая  
 нос платком, опрысканном  
 духами (Пушкин, ПСС. т.  
 8., 207).

Kirilla Petrovič machte sich  
 nach seiner Gewohnheit daran,  
 ihm [Fürst Verejskij] seine ei-  
 genen Unternehmen vorzuzei-  
 gen, und führte ihn in den  
 Hundestall. Aber der Fürst er-  
 stickte fast von der Atmosphä-  
 re der Hunde und eilte hinaus,  
 er drückte die Nase mit einem  
 Taschentuch zu, das mit Par-  
 füm bespritzt war.

Als Kulturphänomen erklärt sich die Geruchstoleranz der russischen Adligen aus der Zwiespältigkeit ihrer Wertorientierung. Die provinziellen Lebensformen stehen im Widerspruch zu den aus dem Westen importierten urbanistischen Lebens Einstellungen und Gebräuchen der europäischen Stadtkultur. In Europa entwickeln sich die Ideologien des Urbanismus und Gegenurbanismus parallel zum Wachstum von städtischen Metropolen und zur Verschmutzung von biologischen Landschaften (Franklin 1900, 153). In Rußland, das im 19. Jh. als Bauernland vor der Modernisierungskrise steht, fehlen eigentliche Grundlagen für die Kultivierung von modernen hygienischen Gewohnheiten. Das betrifft auch die Auszeichnung von sozial Gefährdeten mit dem üblen Körpergeruch. "... Das 19. Jh. sollte



versuchen, den Fäkalgeruch auf die Armen zu beschränken, sie mit dem Gestank der Exkremente zu identifizieren", bemerkt Corbin (Corbin 1982/4, 191). Aber auch diese Tendenz, die im Westen dazu führt, daß man den Proletarier durch die Deodorisierung seiner Person zu Disziplin und Arbeit zwingen könnte, drückt sich im adeligen Rußland nicht in dieser Form aus. Als Vertreter des Bildungsadels beschreibt I. Turgenev in *Otcy i deti* (1861) ironisch den Anglomanen Pavel Kirsanov, der während eines Gesprächs mit seinen Bauern Kölnischwasser schnuppert:

...он всякому рад помочь и, между прочим, всегда вступается за крестьян; правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон (И. Тургенев 1981, Т.7 34).

...er ist bereit, jedem zu helfen, und setzt sich unter anderem immer für seine Bauern ein; wenn er jedoch mit ihnen spricht, verzieht er das Gesicht und riecht das Kölnischwasser.

Die Geruchsintoleranz wird als eine von außen herangetragene Erscheinung verspottet, was beim Schriftsteller, der jahrelang in Paris lebte, nicht zuletzt als Selbstironie zu verstehen ist. Die Empfindlichkeit läuft den nationalen Werten zuwider und bezeugt aus der selbstreferentiellen Sicht die Isolation der traditionellen Kulturelite - des russischen Bildungsadels.

### IX. Synthetisierte Düfte und synthetisierte Geruchsinstanzen in der Literatur

Trotz der phasenverschobenen Urbanisierung und der national-spezifischen Züge beim Wandel der Geruchswahrnehmung in Rußland, bleibt die Tendenz zur Mystifizierung des Riechens im 19. Jh. dominierend. Die Texte von Gogol', Tolstoj, Turgenev, Dostoevskij und Čechov wurden von mir in Bezug auf die Häufigkeit des Auftretens der Wortstämme *-von'* 'stinken' (вонять, воняю, вонь, зловонье, благовонье, etc.); *-pach* 'riechen' (запах, пахнуть, пахучий, etc.); *-duch/š* 'Duft' (дух, духи, воздух, душистый) und *-njuch* 'anriechen' (нюхать, понюхать, нюх etc.) mit Hilfe der computergesicherten Datenerfassung quantitativ statistisch analysiert.<sup>27</sup>

Die Tabellen demonstrieren eine relativ geringe Belegzahl von Riechsituationen in der Literatur des 19. Jh. Die Grenze bei der Darstellung des Geruchs und seiner Wahrnehmung kann eindeutig zwischen der Beschreibung des "Eigenen" und des "Fremden" gezogen werden. Unter dem Eigenen werden hauptsächlich die dem Schreibenden sozial, kulturell und zeitlich gleichgestellten Zeitgenossen verstanden. Mit ihnen als Lesern wird der Illusionsvertrag geschlossen. Zu den Fremden gehören Vertreter vom jeweils anderem Lebensstil. Es sind (vor allem bei Gogol')

entweder altmodische Gutsbesitzer ("starosvetskie pomeščiki"), deren archaische Lebensweise mit Mitteln der Ironie poetisiert wird, oder Vertreter einer "anderen", nicht urbanen Kultur (z.B. Kosacken in *Večera na chutore bliz Dikan'ki* und in *Taras Bul'ba*), oder auch die provinziellen Beamten (Gogol's *Revizor*; Saltykovs *Istorija odnogo goroda*).

## Gogol'

	Stinkt	Geruch von								
		Rauch	Fäulnis	Tier	Essen	Alkohol	Tabak	Leib	Parfüm	Pflanze
Večera 1831					2		6			1
Starosvetskie 1835				1	1	1				
Vij 1835					1	1	2			
Revizor 1836	2			1	1	1				
Taras bul'ba 1841				1		1		1		
Povest' o... 1841					1	1	5			

## Dostoevskij

	Stinkt	Geruch von								
		Rauch	Fäulnis	Tier	Essen	Alkohol	Tabak	Leib	Parfüm	Pflanze
Dvojniki 1846									1	
Bednye ljudi 1846			2						1	
Chozjajka 1847										
Belye noči 1848										
Čužaja 1848										
Siaboe 1848										
Netočka 1849										
Djadjuš. son 1859			1						2	

## Turgenev

	Stinkt	Geruch von									
		Rauch	Fäulnis	Tier	Essen	Alkohol	Tabak	Leib	Parfüm	Pflanze	Luft
Rudin 1856							1		1	1	1
Asja 1858										5	

## Saltykov-Ščedrin

	Stinkt	Geruch von								
		Rauch	Fäulnis	Tier	Essen	Alkohol	Tabak	Leib	Parfüm	Pflanze
Istorija 1870	1		2		7		3	1	1	

## L. Tolstoj

	Stinkt	Geruch von										
		Rauch	Fäulnis	Tier	Essen	Alkohol	Tabak	Leib	Parfüm	Pulver	Pflanze	Luft
A. Karenina 1878	5	1		10	6	2	2	2	5	2	10	9

## Čechov

	Stinkt	Geruch von								
		Rauch	Fäulnis	Tier	Essen	Alkohol	Tabak	Leib	Parfüm	Pflanze
Čajka 1896							2(Frau)		1	
Dama s... 1899									1	2
Tri sestry 1901									1	
Višnevij sad 1904									1	

Sobald die urbane Wirklichkeit ins Blickfeld des Schreibenden rückt, entzieht sich automatisch das Geruchsorgan. Die Darstellung von Essens- und Alkoholgerüchen kommt fast ausschließlich bei der grotesken Beschreibung des jeweils "Anderen" in Gogol's und Saltykov-Ščedrin's Werken vor. Diese Gerüche fehlen aber in den untersuchten Texten von Dostoevskij, Turgenev und Čechov, die sich hauptsächlich mit den Porträts ihrer urbanen Zeitgenossen befassen. Das Fehlen von Essens- und Alkoholgerüchen bei den Einwohnern von Metropolen wird zur Manifestation von adelig-urbanen und/oder bürgerlich-urbanen Einstellungen, die

die "paradoxe Form einer denkbar umfassenden Freiheit gegenüber den Zwängen des ökonomischen Notwendigen annehmen" (Bourdieu 1982/87, 104). Dem Helden des Briefromans *Bednye ljudi* von Dostoevskij, dem kleinen Kanzleibeamten Makar Devuškin, wird eine außerordentliche Empfindlichkeit gegenüber dem Fäulnisgeruch zugeschrieben:

я уже описывал вам расположение комнат; оно, нечего сказать, удобно, это правда, но как-то в них душно, то есть не то чтобы оно пахло дурно, а так, если можно выразиться, немного гнилой остро-улащенный запах какой-то. [...] стоит только минуты две побыть у нас, так и пройдет, и не почувствуешь, как все пройдет, потому что и сам как-то дурно пропахнешь, и платье пропахнет, и руки пропахнут, и все пропахнет, - ну, и привыкнешь. У нас чистики так и мрут.

В кухне у нас на веревках всегда белье висит старое; а так как моя комната недалеко, то есть почти примыкает к кухне, то запах от белья меня беспокоит немного; (Ф.М. Достоевский, 1972, T.1, 22).

Ich habe Ihnen die Lage der Zimmer bereits beschrieben, sie ist an sich bequem, das ist wahr, aber es ist dort irgendwie schwül, nicht daß es dort schlecht gerochen hätte, aber es steht dort, wenn man so sagen kann, ein fauler, scharfsüßer Fäulnisgeruch. [...] so reicht es, dort nur zwei Minuten zu bleiben, und der Geruch verschwindet, das heißt, man merkt kaum, wie er nachläßt, denn man fängt an, selbst übel zu riechen, und die Kleidung fängt an zu riechen, und alles, - na so gewöhnt man sich daran. Bei uns sterben daher ständig die Zeisige.

In der Küche hängt die Wäsche auf den Leinen; und da mein Zimmer nicht weit ist, das heißt, fast an die Küche grenzt, so macht mir der Geruch der Wäsche ein bißchen Sorgen.

Das Stinken im Sinne der Wortwurzel *-von'* wird grundsätzlich selten und nur in grotesken Beschreibungen erwähnt:<sup>28</sup> einmal verflucht Chlestakov (Gogol's *Revizor*) die stinkende Suppe im Gasthof, dann den stinkenden Tee, den er nicht bezahlen kann. Bei Saltykov (*Istorija...*) raucht der einem Tier gleichende und in eine Uniform eingewickelte Ugrjum-Burčeev einen dermaßen stinkenden Tabak, daß selbst die Polizisten rot werden, wenn sie diesen riechen.<sup>29</sup> Der Geruch von Alkohol, den z.B. die Kosacken in Gogol's Werken ausatmen, wird später zum Bestandteil des *fiziologičeskij očerk*. So nennt man ab Mitte der 40-er Jahre die spezifische Ästhetik, in der die dezidiert nicht literarischen Sprachschichten (Dialekt, Jargon) ihre Ausprägung erfahren (Lachmann 1994, 295). Zum Begründer

dieser Richtung (die auch *natural'naja škola* genannt wird) wurde Gogol' erklärt. In seinem *Revizor* lesen wir vom Beisitzer, daß er ein "kundiger Mensch ist und doch geht von ihm solcher Geruch aus, als ob er gerade aus der Spiritusbrennerei herausgekommen wäre".<sup>30</sup> Die alten Gutsbesitzer in *Starosvetskie pomeščiki* pflegen nach Pfirsichvodka zu riechen. In *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* breiten der Kanzleiangestellte und sein Helfer durch das Atmen aus dem Mund solchen starken Duft aus, daß das ganze Zimmer sich durch ihre Präsenz in eine Schankwirtschaft verwandelt.<sup>31</sup> Von Einwohnern der ukrainischen Provinz wird in der Erzählung *Vij* berichtet, daß sie den Duft von Tabakpfeife oder Schnaps so weit zu verbreiten pflegten, daß ein vorbeigehender Handwerker noch lange stehen blieb und wie ein Jagdhund die Luft roch. Zur gleichen Tradition der grotesken Beschreibungen, die vor allem auf das urbane Publikum in Petersburg und Moskau *épatant* wirken sollten, gehören die monströsen Staatsangestellten in der "Geschichte einer Stadt" (*Istorija odnogo goroda*) von Saltykov, darunter der Adelsmarschall, der jeden Morgen "in der Stadt herumschlenderte, um die Gerüche aus den Philisterküchen zu schnuppern".<sup>32</sup> Später frißt er den nach Trüffeln riechenden Kopf des Bürgermeisters auf.<sup>33</sup> Die Hypertrophie des Essenseruchs sollte auf das Wuchern des primären Sinnvermögens verweisen, das, durch urbane Praktiken unterdrückt, in der fantastischen Literatur wieder zum Vorschein kam. Aus dem gleichen Grunde werden die künstlichen Duftstoffe und das Parfüm in den untersuchten Texten Gogol's und Saltykovs nur selten belegt. Sie waren schlicht uninteressant für Autoren, die die Wirklichkeit durch eine satirisch verzerrte Brille betrachtet haben. Das gilt auch für den Duft von Pflanzen (Blumen, Bäume, Heu etc.).

Der pflanzliche Duft bildet in der adelig-bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jh. einen Kompromiß zwischen dem verfälschten Parfümgeruch der alten Aristokratie und dem "natürlichen" Mist- und Tiergeruch des Bauern. Die Pflanze ist am engsten an die "Natürlichkeit" des adeligen Körperausdrucks gekoppelt. Im Hinblick auf den nationalen Wertwandel bildet das Dorf einen sublimierten Raum in den Schriften von adeligen Autoren, wie Turgenev und Tolstoj. Dem Geruch des Dorfes werden die Attribute der Echtheit, Aufrichtigkeit usw. zugewiesen. Eine realistische Affektschilderung ist mit dem offenen Fenster und einer entsprechenden hygienischen Qualität der Luft verankert. So entsteht die Opposition zwischen dem inneren Raum (bezeichnet als schwül, drückend, stickig) und dem äußeren Raum, wo der Held, frei vom sozialen Zwang, zu den wichtigsten Passions- und Erkenntnisschlüssen kommt.

Vgl. die Bitte der verliebten Tatjana in Puškins *Onegin*:

Не спится, няня, здесь так  
душно // Открой окно да  
сядь ко мне (Пушкин, *Оне-  
гин*, III-17).

Ich kann nicht schlafen, Am-  
me, es ist so schwül hier //  
Mach das Fenster auf, und  
setz' dich zu mir.

In der romantischen Novelle *Asja* (1858) von Turgenev sind alle Geruchsbelege pflanzlichen Ursprungs: "der süße Geruch von Linden", "die Luft von Feldern", der "Steppenduft von Hanf", "der feine Geruch von Harz in den Wäldern", die vertrocknete Blüte von Geranium".<sup>34</sup> Tolstoj hat ein anderes Äquivalent für den mit starken Affekten beladenen Raum entdeckt: die "Luft", die mal als "frostige Luft", mal als "reine" Luft variiert wird. Dementsprechend werden die Gefühle von Anna Karenina im Petersburger Zug dargestellt. Anna begreift in dem Moment, daß sie in Vronskij verliebt ist.

- Выходить изволите? -  
спросила Аннушка.  
- Да, мне подышать хочется.  
Тут очень жарко....

Möchten Sie hinausgehen? -  
fragte Annuška,  
- Ja, ich möchte frische Luft  
atmen. Hier ist es sehr heiß....

С наслаждением, полною  
грудью, она вдыхала в себя  
снежный морозный воздух  
(Толстой 1934, т. 18, 108).

Mit Vergnügen, mit voller In-  
brunst hat sie die Luft von  
Schnee und Frost eingeatmet.

Auf dem Lande, dem natürlichen Raum, ist Levin in *Anna Karenina* von "dem warmen frischen Geruch des Schnees und der Luft" berauscht. Die gleiche Szene wiederholt sich, als er, von Sehnsucht ergriffen, beide Klappfenster aufreißt, um seinem Gedankenstrom einen *freien* Ausdruck zu geben. Es ist zwar kalt im Zimmer, Levin wird dennoch von "Hitze" erstickt. "Er atmete die frische frostige Luft auf, die gleichmäßig ins Zimmer eindrang". Seine zukünftige Frau Kitty fühlt sich im Ausland nicht wohl und strebt nach Rußland, nach "der frischen Luft".

Anders als die "pflanzlich-reine" Wirklichkeit präsentiert sich das "falsche" Parfüm in der Bewertung von Schriftstellern von der Mitte des 19. Jh. Dort, wo das Parfüm bei Dostoevskij auftaucht, bedeutet es Unechtheit der Gefühle und Unklarheit der Absichten. Makar Devuškin beichtet schmerzlich in dem Briefroman *Bednye ljudi*, er sei einmal in eine Schauspielerin verliebt gewesen, und habe "für sein ganzes Geld" Parfüm beim Franzosen für sie gekauft. Offenbar besitzt das Parfüm bis zum Ende des 19. Jh. einen ideologischen Nebensinn. Der künstliche Duft, den sich im 18. Jh. nur Hochadelige und Stutzer beiderlei Geschlechts leisten konnten, wird im 19. Jh. von der neuen gesellschaftlichen Elite (der kleine urbane Adel, Bildungsadel, Bildungsbürgertum) als "Lüge" disqualifiziert. Unter den männlichen Protagonisten von Tolstoj's *Anna Karenina* konsumiert nur Stepan Oblonskij das Parfüm, das in Konfiguration mit seiner ehelichen Untreue und der aristokratischen Flatterhaftigkeit steht und auch neben dem "Geruch von Wein und Zigarette" auftritt. Oblonskij wird als Gegenteil des zum Konsum ablehnend eingestellten Levin konzipiert, dessen adelige Tugenden im spezifisch russischen Kontext mit der bürgerlichen Askese kurzgeschlossen werden. Die Legitimität des Parfüms für das männliche Geschlecht ist bei Tolstoj und

Dostoevskij meist an das Alter gekoppelt. In *Anna Karenina* ist es der "kleine zivile Alte", den Kitty auf dem Ball trifft und der vor dem Spiegel seine parfümierten Schläfen richtet. In Dostoevskijs *Djaduškin son* ist der von der Gesellschaft nicht ernst genommene alte Fürst vom "Parfüm durchtränkt". Dazu gehört aber auch das stutzerhafte Hinken, das lornettierte Auge und die gedehnte gewichtige Aussprache. Über die Kosmetik von Frauen erfahren wir aus den großen Romanen nicht viel: an einer Stelle parfümiert Anna ihren Brief, in welchem sie die Treuhänderin um ein Wiedersehen mit dem Sohn bittet.

Auf die moralische Ablehnung des künstlichen Duftes wird in der Epoche des *fin de siècle* verzichtet. Die billigere Produktionsweise von synthetisierten Riechmitteln hat wohl seinen Beitrag dazu geleistet (Classen/Howes/Synott 1994, 182-192).<sup>35</sup> Das früher "unnatürliche" und "altmodische" Parfüm wird bei Čechov umbewertet und im Vergleich zu anderen Gerüchen am häufigsten thematisiert. Čechovs Helden leben bereits in der parfümierten Wirklichkeit, wie der intellektuelle Einzelgänger Gurov aus der Erzählung *Dama s sobažkoj*, dessen Urlaubsaffäre mit einer verheirateten Dame seine zweite mit, symbolischen Assoziationen beladene Existenz hervorruft. Der symbolische Geruch tritt an die Stelle des Körpers, genauso wie die Erinnerung an die Stelle der Realität tritt. Gurovs Geliebte Anna Sergeevna riecht an den gepflückten Blumen. Der Liebhaber registriert nur diesen Geruch, als er sich plötzlich entscheidet, Anna Sergeevna auf die Lippen zu küssen. Weiter riecht es im Hotel nach dem synthetisierten Parfüm, das Anna Sergeevna im Japanischen Laden gekauft hat. Die künstlichen Gerüche sollen das ersetzen, was Čechovs Helden so dringend brauchen - ihre persönliche und berufliche Identität innerhalb einer ebenfalls künstlich gewordenen Wirklichkeit, wo zwischen dem "echten" und "unechten" Körper nicht mehr unterschieden wird.

"Es ist vorbei mit dem Theater der Repräsentation, dem Raum der Zeichen, ihrer Konflikte: es bleibt nur die 'black box' des Codes, das Molekül, von dem die Signale ausgehen ..., - wird J. Baudrillard später bemerken. "Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums - Werbung, Photo etc..." (Baudrillard 1988, 154-156). Auch den Duft kann man zu diesen Medien zählen. Die Zufälligkeit bei der Code-Wahl (sei es Beruf, Liebe oder politische Orientierung) und die irreführende Beliebigkeit bei der Bestimmung des individuellen Lebensstils sind beim schreibenden Arzt Čechov eng an die Geruchssymbolik gekoppelt. In *Čajka* schnupft Maša Tabak, was auf die neue Repräsentation von Weiblichkeit hinweist. Das männlich geprägte Tabakschnupfen kann den in sie verliebten Dorflehrer Medvedenko nicht abstoßen.<sup>36</sup> Es verheißt ihr aber kein Glück mit dem Ästheten Treplev, für den sie schwärmt. Der junge Dramatiker läßt Treplev während der Inszenierung seines Stücks Schwefel verbrennen. Der Trick kommt jedoch nicht an. Sein künstlerisches Projekt wird von der Umgebung mit allerlei Spott verunglimpft. Treplev muß sich schmerzlich damit abfinden, daß

Nina, die ihrerseits den Schriftsteller Trigorin vergeblich liebt, sein Talent nicht anerkennt.

Аркадина. Серой пахнет.  
 Это так нужно?  
 Треплев. Да.  
 Аркадина (смеется). Да, это  
 эффект.  
 Треплев. Мама!  
 Нина. Он скучает без чело-  
 века!  
 (А. Чехов 1943, т.11, 152).

Arkadina. Es riecht nach  
 Schwefel. Muß das so sein?  
 Treplev. Ja.  
 Arkadina (lacht). Ja, was für  
 ein Effekt!  
 Treplev. Mama!  
 Nina. Er vermisst den Men-  
 schen!

Die Konflikte, die die Literatur des Symbolismus darstellt, verschieben sich auf eine rein ästhetische Ebene des Geruchs und Geschmacks, wo die zuvor sozial reglementierten Medien eine neue Rolle ergreifen. Aus der ästhetischen Sicht wird der kalkulierten Körperbotschaft die Bedeutung eines synthetisierten literarischen Symbols beigemessen. Sie soll die reichlich kodierten Assoziationen im kulturellen Gedächtnis des Individuums hervorrufen. Der Geruch ist meistens als "Erinnerung an den Geruch" angelegt. Ein Austausch mit den unterschiedlich kodierten Sprach- und Körperbotschaften wird aber bei Čechov als *dialogue des sourds* konzeptualisiert. Die Intoleranz gegenüber dem fremden Lebensprogramm ist so unmotiviert, wie die Präferenz eines bestimmten Duftes. Der systemrelevante Sinn einer sprachlichen Aussage kann weniger übers Hören vermittelt, sondern eher gerochen werden. Im *Kirschgarten* stellt sich der alte Aristokrat Gaev ganz vom Hören aufs Riechen um. So kann er durch den starken Geruch von Patschuli in die Welt seiner Jugend zurückkehren und dem Gespräch über das verschuldete Landgut mit dem bürgerlichen Einsteiger Lopachin zu entgehen.

Лопажин. Да время идет.  
 Гаев. Кого?  
 Лопажин. Время, говорю,  
 идет.  
 Гаев. А здесь пачулями  
 пахнет.  
 (Чехов 1943, Т. 11, 316).

Lopachin. Ja, die Zeit vergeht.  
 Gaev. Wen?  
 Lopachin. Die Zeit vergeht,  
 sag' ich.  
 Gaev. Hier riecht es aber nach  
 Patschuli.

So wie man es Čechovs Beschreibungen entnehmen kann, hört der zivilisatorische Standard auf, zwischen lebendigen und nicht lebendigen Gerüchen zu unterscheiden. Es geht fortan weniger um Geruchsempfindungen als um Geruchsassoziationen, die künstlich reproduzierbar sind und in eine kaum reglementierte Beziehung zu Lebensstil und Rhetorik treten. Der sozial-repräsentative Sinn der olfaktorischen Körperkommunikation geht verloren, wobei die sekundäre Ordnung der ästhetisierten Körpergerüche nach und nach zum Vorschein kommt.



## Anmerkungen

- 1 Vgl. das gleiche über den Geschmack: "Geschmack klassifiziert - nicht zuletzt den, der die Klassifikationen vornimmt" (Bourdieu 1987, 25).
- 2 Unter Kontingenz verstehe ich die Wahrscheinlichkeit des gemeinsamen Auftretens zweier Sachverhalte, Merkmale in einer möglichen, aber nicht notwendigen Konfiguration.
- 3 Vgl. den Bericht von Casanova (1765): "Jeden Samstag ging ich in das russische Bad, um mit ihr [*Zaire*, dem gekauften Bauernmädchen - D.Z.] in Gesellschaft von dreißig oder vierzig anderen ganz nackten Männern und Frauen zu baden... Dieser Mangel an Scham hatte seine Quelle in der Einfaltigkeit des Zwecks" (Casanova 1969, Bd. X, 126). Das bürgerliche Europa hat russische Bäder wieder entdeckt, nachdem die Geburtsstunde der modernen hygienischen Person mit ihren entsprechenden Ekelreaktionen geschlagen hatte (vgl. die Veröffentlichungen von Pochhammer 1824, Breuer 1832, Bachmann 1845, etc).
- 4 Vgl. B. Malinowski über das Geschlechtsleben der Trobriander: "Kehren wir nun zur Magie der *Kwoyawaga*-Kräuter zurück: dieses wohlriechende Zaubermittel kann nur aus nächster Nähe angewendet werden; es muß eine noch innigere Annäherung an das begehrte Mädchen zustande kommen als mit der Betelnuß oder dem Tabak der vorigen Magie, denn ein Teil des wohlriechenden Öl muß ihr auf den Körper geschmiert oder aufs Gesicht gegossen oder am besten auf die Brüste gestrichen werden" (Malinowski 1929/1972, 300-302).
- 5 Im Gegensatz zum Hof Ludwig des XIV. kennt aber Rußland vor den Reformen Peters des Großen fast keine Integrationsmechanismen, die einen Übergang von einer in die andere Schicht ermöglichen würden.
- 6 Später wiederholt sich die Konstellation der regierenden Frau und des männlichen Favoriten in Fällen bei der Zarin Katharina I. (1684-1727) und Vilim Mons (1688-1724), bei der Zarin Anna Ionanovna (1693-1740) und Peter Byron (1724-1800), bei der Zarin Elizaveta Petrovna (1709-1761) und Aleksej Razumovskij (1709-1771), bei der Zarin Ekaterina Alekseevna II. (1729-1796) und Sergej Saltykov (geb. 1726), Stanislav Ponjatovskij (1732-1798), Grigorij Orlov (1734-1783), Grigorij Potemkin (1739-1791), Aleksander Lanskoj (1758-1784), Aleksander Mamonov (1758-1803), Platon Zubov (1767-1822) usw.
- 7 "Ceux, qui avoient temoigné le plus de joye de la disgrace du grand Galichin, s'apperçoivent bien aujourd'hui de la perte, qu' ils ont faite, puisque les Nariskins, qui les gouvernent à present, sont également ignorans, et sauvages, et commencent à détruire contre la politique et le bon sens, tout ce, que ce grand homme avoit fait avec esprit, et jugement, pour la gloire et l' avantage de la Nation" (Neville 1689, 174; nach Meiners 1798, 159).

- <sup>8</sup> Zum Gebrauch von potenzsteigernden Kanthariden (=Spanische Fliege) am Hof von Katharina II. s. vor allem das Tagebuch von Adam Weikard 1803.
- <sup>9</sup> Selbstverständlich werden außer den animalischen Düften auch pflanzliche konsumiert. Ein Beleg aus dem Jahr 1672 bezeugt, daß frische Kräuter - basilicum, maiorana, thymus und hyssopus - extra gesammelt, getrocknet und von der Apotheke nach einer der Zarenresidenze Kolomenskoe im Vorort von Moskau geschickt wurden. Die Sendung wurde mit einer Überschrift versorgt: "In die Gemächer für Düfte" (в хоромы для духов) (Забелин 1918, 246).
- <sup>10</sup> Vgl. Die *Makarij*-Rhetorik vom Ende des zweiten Jahrzehntes des 17. Jh. (Lachmann 1994, 51).
- <sup>11</sup> *Povest' o Petre Zlatych Ključej* ist eine Bearbeitung des französischen Romans *Histoire de deux vrais et parfaits amoureux Pierre de Provence et la belle Magellone Fille du roy de Naples*. Paris. (Ровинский 1881, т. 4, 152, siehe auch В.Д. Кузьмин, *Рыцарский роман на Руси*, Москва 1964). *Povest' o Bove Koroleviče* ist eine Bearbeitung des Poems von Alcuin *Realii di Francia* (14.Jh) (vgl. Ровинский 1881, т. 4, 142-151).
- <sup>12</sup> Das betrifft z.B. die Szene aus dem Roman *Povest' o knjaze Petre zolotych ključach* (Ende des 17. Jh.), in der die schöne Magellona auf Peters Knien einschläft. Der ihre Schönheit bewundernde Peter habe erst den Kragen an ihrem Kleid aufgeknüpft und dann das ganze Kleid. Er ergötzte sich an der Schnee-weiße ihres Leibes und tastete ihre weißen Brüste: 'et tastoit ses douces marmelles' (nach Ровинский 1881, 152-3). Diese Szene wurde in der russischen Übersetzung (1796) vollständig unterdrückt.
- <sup>13</sup> Vgl. auch Elias in der Arbeit *Die höfische Gesellschaft*: "In der streng hierarchisierten Gesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts wurde dieser Gegensatz zwischen dem 'Edlen' und dem 'Unedlen' geradezu zu einem Hauptthema der Kunstdliteratur. [...] man nahm an, daß bestimmte Formen oder Genres *wirklich* vulgär sind, da sie dem gemeinen Volk gefallen, während andere ihrem Wesen nach edel sind, weil nur ein gebildeter Geschmack sie schätzen kann" (Elias 1969, 92).
- <sup>14</sup> ... der immerhin 1627 in Leipzig eine Magisterwürde erlangte über Astronomiekennnisse verfügte und Gedichte schrieb (vgl. Olearius 1656, Nachwort des Herausgebers, 3-9).
- <sup>15</sup> Dazu auch W. Schivelbusch: "Die großen Entdeckungsreisen, die Entdeckung der Neuen Welt, der Beginn der Neuzeit, das alles ist eng gekoppelt mit dem eropäischen Appetit auf den Pfeffer ... Die Gewürze spielen bei der Überführung des Mittelalters in die Neuzeit eine Art Katalysatorenrolle" (Schivelbusch 1990 / 1995, 22).
- <sup>16</sup> ...elle en avait encore la gourmandise et la promptitude à s'en soulager, et mettait au désespoir ceux chez qui elle allait dîner parce qu' elle ne se faisait

*faute de ses commodités au sortir de table, qu'assez souvent elle n'avait pas loisir de gagner, et salissait le chemin d'une effroyable traînée, qui l'ont maintes fois fait donner au diable par les gens de Mme du Maine et de monsieur le Grand. Elle ne s'en embarrassait pas le moins du monde, troussait ses jupes et allait son chemin, puis revenait disant qu'elle s'était trouvée mal: on y était accoutumé.*

- <sup>17</sup> Vgl. auch bei Rétif de la Bretonne in *L'Anti-Justine ou les Délices de l'Amour*: "Je flairai avidement le dedans de ces devins souliers. Ah! je b...!" (Rétif de la Bretonne Bruxelles, 1890, 125-126).
- <sup>18</sup> Nach dem königlichen Erlaß von 1759, der die Veröffentlichung der Encyclopédie verboten hat, bot Katharina II. Diderot an, die Auflage in Peterburg fortzusetzen (Бильбасов, 1884, 50).
- <sup>19</sup> "L'élégant n'exhale point l'ambre, son corps ne paroît pas dans un inflant sous je ne sais combien d'attitudes; son esprit ne s'évapore point dans des complimens à perte d'haleine (Mercier 1782, T.1, 158).
- <sup>20</sup> Vgl. Anm. des Herausgebers: "Catherine-Charlotte. Thérèse Herzogin von Ruffec (1707-1755). Schwiegermutter des ... genannten Prinzen von Monaco [Charles-Maurice Grimaldi, Graf von Valentinois (1727-1790)]... Sie war also keineswegs 60 Jahre alt, wie Casanova erzählt (Casanova 1964, Bd.III. 371).
- <sup>21</sup> Unter anderen sind Adam Alsuwiev (1721-1779), russischer Staatsrat und Senator, Nikita Panin (1718-1783), Leiter des Kollegiums für Auswärtige Angelegenheiten, Ekaterina Daškova (1743-1810), von 1782 bis 1796 Präsidentin der Russischen Akademie der Wissenschaften, der schwule Sekräter und Berater von Katharina II., Gregorij Teplov (1711-1779) zu erwähnen.
- <sup>22</sup> Bei Voltaire wird die Christin Zaire Sklavin des Sultans von Jerusalem.
- <sup>23</sup> Vgl. auch ein ähnliches Erlebnis in Polen, wenn Casanova auf dem Anschauen des Bauernmädchens besteht:  
 "Wo ist das Mädchen?" fragte ich den Hausmeister.  
 "Was nutzt es Ihnen, wenn Sie das Gesicht sehen, da man Ihnen versichert, daß sie Jungfrau ist?"  
 "Hören Sie, mich interessiert das Gesicht; ein häßliches Mädchen zu entjungfern, ist für meinen komischen Geschmack eine Fronarbeit" (Casanova 1969, Bd. X, 218).
- <sup>24</sup> Solche beschreibt mit Begeisterung einer der bedeutendsten Memoiristen des 18. Jh. Andrej Bolotov, der sie im Jahr 1759 in Königsberg erlebt hat: "По счастью, находились тогда в Кенигсберге множество таких садов, в которые ходить и там с удовольствием время свое препровождать было нам невозбранно. ... ходят в них купцы, ходят хорошие мещане, ходят студенты, а иногда и мастеровые. Словом, вход в них, кроме самой подлости никому невозбранен, и всякий имеет свободу в

них сидеть, или гулять или забавляться разными играми, как например, в карты, в кегли, фортунку и в прочем тому подобном. (Болотов 1738-1759. Т.1, 460).

- 25 Die schönen Zähne spielten eine herausragende Rolle in der politischen Repräsentation. Nicht zuletzt deswegen, weil ihr Zustand selbst in höchsten Kreisen der Gesellschaft meistens miserabel war. Vgl. H. Schipperges: "Der heilige Ludwig, König von Frankreich, hatte, als er 1270 starb, nur noch einen einzigen Zahn. Karls des Kühnen Leiche erkannte man auf dem Schlachtfeld (1477 bei Nancy) erst an den fehlenden Oberkieferzähnen wieder. Und Ludwig XIV., der Sonnenkönig, hatte bereits 30 Jahre vor seinem Tode (1715) nur noch kariöse Stümpfe im Mund, während seine Geliebte Maintenon darüber klagte (1714), daß sie mit den Zähnen auch ihre Sprache verloren habe (Schipperges 1981, 408).
- 26 *Il prenait autant le tabac que le maréchal d'Huxelles, mais non pas si salement que lui, don't l'habit et la cravate en étaient toujours couverts. Le Roi haïssait fort le tabac: Harcourt s'aperçut, en lui parlant souvent, que son tabac lui faisait peine; il craignit que cette répugnance n'éloignât ses desseins et ses espérances: il quitta le tabac tout d'un coup. On attribua à cela les apoplexies, qu'il eut dans la suite, et qui lui causèrent une terrible fin de la vie. Les médecins lui en firent reprendre l'usage pour rappeler les humeurs à leur ancien corps.* (Saint-Simon 1702, 310).
- 27 S. home-page: "Russkaja literatura v internete" & "Publičnaja elektronnaja biblioteka" Evgenija Peskina. This electronic text is copyrighted by Eugene's Electronic Library (Eugene Peskin), 1998. Free distribution is allowed on the condition that the text remains in its integrity (including this copyright message). Internet e-mail: eugene@eugene.msk.su.
- 28 Diese Wortwurzel wurde im Laufe der Geschichte umgemünzt. Im altrussischen Kulturkontext wurde *von'* nicht als Stinken, sondern im neutralen Sinn als 'Geruch' verwendet. Die zivilisatorische Verschiebung der Toleranzgrenze läßt sich aus diesem Bedeutungswandel ersehen: das, was einen undefinierten Geruch besaß, fängt an zu stinken, nachdem der Geruchssinn psychologisiert wird. Vgl. den alten Ausdruck "*Vonja*" *des Heiligen Geistes*: 1) От куду ти припахну воня Святаго Духу (Илар.Зак.Блар) 2) Многа же множества и аромат рекше добрых вонь (Георг. Ам. 298об.); 3) Видиша тело его цело и бело, и благоуханье от гроба бысть и воня подобна аромат многоценных (Ип. лет. 6796) (zit. nach: Срезневский, *Словарь древнерусского языка*, Т.1, 300-301).
- 29 "...вставал с зарею, надевал вицмундир и тотчас же бил в барабан; курил махорку до такой степени вонючую, что даже полицейские солдаты и те краснели, когда до обоняния их доходил запах ее (Салтыков-Щедрин 1969, т. 8, 401).

- 30 "Городничий: также заседатель ваш ... он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах, как будто бы он сейчас вышел из винокуренного завода - это тоже нехорошо" (Гоголь 1937, Т.4, 14).
- 31 "Причем канцелярский и его помощник, инвалид, от дружных усилий дыханием уст своих распространили такой сильный запах, что комната присутствия превратилась было на время в питейный дом" (Гоголь 1937, Т.2, 252).
- 32 "Каждый день с раннего утра он отправлялся в поход по городу и поднюживал запахи, вылетающие из обывательских кухонь" (Салтыков-Щедрин 1969, Т.8, 368).
- 33 Глаза его сверкали, брюхо сладострастно ныло. Он задыхался, стонал, называл градоначальника "душкой", "милкой" и другими несвойственными этому сану именами; лизал его, нюхал и т.д. Наконец с неслышанным остервенением бросился предводитель на свою жертву, отрезал ножом ломоть головы и немедленно проглотил ... (Салтыков-Щедрин 1969, Т.8, 369).
- 34 Ср. 1)"...и липы пахли так сладко ... и слово "Третхен" ... так и просилось на уста"; 2)"Я отправился домой через потемневшие поля, медленно вдыхая пахучий воздух"; 3)"меня поразил знакомый, но в Германии редкий запах. Я остановился и увидел возле дороги небольшую грядку конопли", 4)"одно общее чувство, в котором слилось все, что я видел и ощутил ... : тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов"; 5) "...высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах" (Тургенев 1980, Т.5, 149-197).
- 35 "What is new in our era - the era of consumer capitalism - is the availability of ready-made, mass-produced products to deal with body odours and the advertising used to promote them. Furthermore, due in part to these new techniques of production and marketing and in part to life style changes, whereas in previous centuries it was largely the well-to-do who were preoccupied with 'smelling sweet', this concern has now penetrated the consciousness of all social classes" (Classen/Howes/Synott 1994, 182).
- 36 Маша. Пустяки. (Нюхает табак.) Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. (Протягивает ему табакерку) Одолжайтесь.  
Медведенко. Не хочется. (Пауза.) (Чехов 1943, т. 11, 144).

## Literatur

- Adelung, Fr. v. 1846. *Übersicht der Reisenden in Rußland*, Bd.I- II, St. Petersburg.
- Bachmann, G. 1845. *Das russische Dampfbad*, Heilbronn.
- Barlösius, E. 1987. "Riechen und Schmecken - Riechendes und Schmeckendes. Ernährungssoziologische Anmerkungen zum Wandel der sinnlichen Wahrnehmung beim Essen, dargestellt an den Beispielen der 'grande cuisine' Frankreichs und der modernen Aromenherstellung", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 2, Jg. 39, 367- 376.
- Baudrillard, J. 1988. "Die Simulation", *Wege aus der Moderne*, Hrsg. v. W. Welsch, Weinheim.
- Bordeu, Th. de 1775. *Recherches sur les maladies chroniques*, Paris.
- Bourdieu, P.1982/87. *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main.
- Breuer, J. 1832, *Russische Dampfbäder*, Köln.
- Casanova, G. 1964. *Geschichte meines Lebens*, Hrsg. v. E. Loos, Übers. v. H. von Sauter, Berlin.
- Classen, C./Howes, D./ Synott, A. 1994. *The cultural history of smell*, London. New York.
- Corbin, A. 1982/1984. *Pesthauch und Blütenduft*. Eine Geschichte des Geruchs (=orig. *Le Miasme et la Jonquille*. L'odorat et l'imaginaire social XVIII-e - XIX-e siècles, Paris 1982). Aus dem Französischen von Grete Osterwal, Berlin.
- Elias, N. 1969. *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied & Berlin.
- Elias, N. 1992/1994. *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd.1-2, Frankfurt am Main.
- Ellis, H. 1919. *Sexual selection in man*, London. Dt. *Die Gattenwahl beim Menschen*, Leipzig.
- Encyclopédie* 1965= *ENCYCLOPÉDIE ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Neufchastel.
- Foucault, M. 1977/83. *Der Wille zum Wissen*. Sexualität und Wahrheit. Bd. I, Frankfurt am Main.
- Franklin, A. 1900. *La vie privée d'autrefois*, Bd. VII, Paris.

- Freud, S. 1904/5, "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", *Gesammelte Werke*. Bd. V, Hamburg, 3-145.
- Freud, S. 1925-1931, "Das Unbehagen in der Kultur", *Gesammelte Werke*. Bd. XIV, S. Fischer Verlag.
- Goethe, W. 1988. *Briefe*. Hrsg. von K. Mandelkow in 6 Bänden. Bd. II. München.
- Hagen, I.B. 1901. *Sexuelle Oosphresiology*, Leipzig.
- Kamper, D./Wulf, Chr.1982. *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main.
- Lachmann, R.1994. *Die Zerstörung der schönen Rede*. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 93.), München.
- Lémery, N.1697. *Pharmacopée universelle*, Paris.
- Luhmann, N. 1994/6. *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main.
- Luhmann, N. 1990/1992, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, N. 1987/93, *Soziale Systeme*. Grundriß der allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main.
- Malinowski, B. 1929/1972. *Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest-Melanesien*, Mit einem Vorwort v. H. Ellis. Hrsg. v. F. Kramer, Frankfurt am Main.
- Marcard, M. v. 1994. *Rokoko oder das Experiment am lebenden Herzen, Galante Ideale und Lebenskrisen*, Hamburg.
- Mattenklott, G.1982. *Das gefräßige Auge*, Kamper, D./ Wulf, Chr.1982, 224-241.
- Mayerberg, 1661 = Iter in Moschoviam Augustini Liberi Baronis de Mayerberg, Camerae Imperialis aulicae consilarii, et Horatii Gulielmi Calvuccii equitis, atque in regimine interioris Austriae consilarii, ab Augustissimo Romano- rum imperatore Leopoldo ad Tzarem, et magnum Ducem Alexium Michalowitz Anno MDCLXI.
- Meiners, C. 1798. Vergleichung des älteren und neuern Rußlands in Rücksicht auf die natürlichen Beschaffenheiten der Einwohner ihrer Cultur, Sitten, Lebensart, und Gebräuche, so wie auf die Verfassung und Verwaltung des Reiches. Nach Anleitung älterer und neuerer Reisebeschreiber. von C. Meiners, Leipzig, Bde- 1-2.

Mercier, L.S. 1782-1788. *Tableau de Paris*, Amsterdam.

Neville, de la 1689. *Relation curieuse, et nouvelle de Moscovie*, Haag.

Olearius, A. 1656. *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen und Persischen Reise*, Schleswig (= Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 21. Hrsg. von E. Trunz, Tübingen 1971).

Petreijs de Erlesunda 1620. Historien und Bericht von dem Großfürstenthumb Muschkow/ mit dero schoenen fruchtbaren Provinzien und Herrschafften / Festungen/ Schloessern / Staedten / Flecken/ Fischreichen/ Wassern/ Fluesen/ Stroemen und Seen/ Wie auch von der Reussischen Großfürsten Verkommen / regierung / Macht / Eminenz und Herrligkeit ... Mit der Muschowiter Gesetzten/ Statuten / Sitten / Geberden / Leben / Policy und Kriegswesen ... publiciret durch Petreium de Erlesunda Lipsiae. Anno MDCXX.

Pochhammer, G. 1824. *Russische Dampfbäder als Heilmittel durch Erfolge bewährt*, Berlin.

Ranum, O. 1991. "Refugien der Intimität", Ariès, Ph. & Chartier, R. *Geschichte des privaten Lebens*, Frankfurt am Main, 237-239.

Raulff, U. 1982. "Chemie des Ekels und des Genusses", *Die Wiederkehr des Körpers*. Hrsg. v. D. Kamper und Chr. Wulf. Frankfurt am Main, 241-259.

*Règles de la bienséance ou la civilité qui se pratique parmi les honnetes gens = Richtschnur der wohlständigen Sitten*. 1766, Strassbourg.

Roche, Th. de la 1749. *L'amour dévoilé ou le système des sympathistes*, Paris.

Saint-Simon, Duc de 1691-1701. *Mémoires*. Additions au Journal de Dangeau, Paris, 1983.

Scherer, R./ Wallbott, H. 1979. *Nonverbale Kommunikation. Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*, Weinheim und Basel.

Schipperges, H. 1981. "Die Zähne und das Schöne", *Deutsche zahnärztliche Zeitschrift*. Heidelberg, 36, 406-413.

Schivelbusch, W. 1990/1995. *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft, Eine Geschichte der Genußmittel*, Frankfurt am Main.

Schleidt, M. 1980. "Personal Odor and Nonverbal Communication", *Ethology and Sociology*, 1, 3, Sept., 225-231.



- Sofsky, W. 1985. "Besprechung «Alain Corbin, Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs. Berlin. 1984»", *Soziologische Revue*. Jg. 8, 1. Oldenburg.
- Synott, A. 1991. "A sociology of smell", *The Canadian Review of Sociology and Anthropology*, Bd. 28-1, 437-457.
- Weikard = Вейкарт.
- Бильбасов, В.А. 1884. *Дидро в Петербурге*. С-Петербург.
- Болотов, А. 1738-1759. *Жизнь и приключения Андрея Болотова. Описанные самим им для своих потомков*. Том Первый. Изд. А.В. Луначарского. Москва-Ленинград, 1931.
- Вейкарт, А. 1784-1789. "Из записок доктора Вейкарта", *Русский Архив* 1886, Т.3, Петербург, 229-261.
- Гоголь, Н.В. 1937. *Полное собрание сочинений*, Издательство Академии наук СССР.
- Достоевский, Ф. 1972. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград.
- Екатерина Вторая 1758-1774. "Собственнооручные записки", *Сочинения Екатерины II*, Москва, 1990.
- Забелин, И. 1918, *Домашний быт русских царей в 16-ом и 17-ом ст.* Часть I. четвертое издание с дополнениями, Москва.
- Захарьин, Д. 1997. "Просветительские регламенты речевого и неречевого поведения как феномен русской психоистории", *Die Welt der Slaven*. Bd. XLII, 150-171.
- Лотман, Ю. 1994. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (18- нач. 19-го в.)*, С-Петербург.
- Правила учтивости*, 1779, С-Петербург.
- Пушкин, А. 1937. *Полное собрание сочинений*, Издательство Академии наук СССР.
- Рамбо, А. 1877. "Императрица Екатерина Вторая в переписке с иностранцами", *Русский Архив*, Т.7, 290.
- Рибопьер, А. ок. 1795/1877. "Записки оберкамергера графа Александра Ивановича Рибопьера (1781-1865), с вступительными примечаниями А.А. Васильчикова", *Русский Архив*, 1877. Т.4, 464-498.

Ровинский, Д. 1881. *Русския народные картинки*. Книга IV. Примечания и дополнения, Санктпетербург.

Салтыков-Щедрин, М. 1969. *Собрание сочинений в двадцати томах*, Москва.

*Словарь натуральной истории* = Леклерк де Моллино Ш. А. Ж. Словарь ручной натуральной истории, содержащий историю, описание и главнейшие свойства животных, растений и минералов; перев. с фр. языка ... Василием Левшиним.

Сумароков, П. 1870. "Черты Екатерины Великой", *Русский Архив*, 2078-2126.

Толстой, Л. 1934. *Полное собрание сочинений*. Под ред. В. Черткова, Москва-Ленинград.

Тургенев, И. 1980/1. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Сочинения в двенадцати томах, Москва.

Чехов, А. 1943. *Полное собрание сочинений и писем*, Изд. А. Еголина, Н. Тихонравова, Москва.

*Экстракт Савариева Лексикона о коммерции ... с фр. на рос. яз. переведена сия книга Академии наук секретарем Сергеем Волчковым, в 1743 и 1744 гг. Петербург, 1747.*

*Юности честное зерцало или показание к житейскому обхождению. Собранное от разных авторов. С-Петербург, 1719.*

Anton Sergl

**OSTROVSKIJS GROZA**  
**Der natürliche und der soziale Körper**  
**in der bürgerlichen Tragödie und in der Kritik des russischen Realismus**

An A.N. Ostrovskijs (im folgenden: O.) Drama *Groza* (Das Gewitter; 1859; UA 1860)<sup>1</sup> läßt sich zeigen, wie im russischen Realismus<sup>2</sup> erstmals eine Tragödie im bürgerlichen Ambiente „realisiert“ wurde.<sup>3</sup> Bereits im 19. Jh. wird *Groza* in und außerhalb des russischen Kulturraums zum bekanntesten Text O.s, zur meistgespielten russischen Tragödie.<sup>4</sup> *Groza* gehört seither zum Kernbestand des Kanons, z.B. als obligater Schulstoff.<sup>5</sup> O.s Poetik zielt auf die Gattungserneuerung:

Драматург не изобретает сюжетов: все наши сюжеты заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. [...] Драматург и не должен придумать, что случилось, его дело написать, как это случилось, или могло случиться; тут вся его работа; при обращении внимания на эту сторону у него являются живые люди, и сами заговорят.<sup>6</sup>

Der Dramatiker erfindet keine Sujets: Alle unsere Sujets sind angeeignete. [...] Der Dramatiker soll sich auch nicht ausdenken, was geschieht, seine Sache ist es zu schreiben, wie etwas geschieht oder geschehen könnte; das ist seine gesamte Arbeit; wenn er seine Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt lenkt, werden ihm lebendige Menschen gelingen, die für sich selber sprechen.<sup>7</sup>

O.s Werk wurde in Zeitschriften von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert und zum Referenztext für die literarische Kritik.<sup>8</sup> Mit seiner Hilfe kann die Frage nach dem Wesen des Realismus jenseits ideologischer und programmatischer Festlegungen (wie „Arbeit“, „Volk“, „Leben“ usf.) untersucht werden,<sup>9</sup> wie das Ju. Tynjanov in seiner Studie zur literarischen Evolution demonstriert hat.<sup>10</sup> Mit dem realistischen (als einem „primären“<sup>11</sup>) Gattungssystem verbindet sich das Gebot der Gattungsreinheit, das im Gesamtwerk von Autoren bzw. Literaturen dominiert. Realismus wird so unter der axiomatischen Dominante des Romans rekonstruiert. O. hat (mit Ausnahme einiger Prosafragmente) nur Dramen verfaßt – ebenso ausschließlich wie z.B. Dostoevskij Erzähltexte, Grigor’ev Kritik oder Nekrasov Verstexte. O., Dostoevskij, Gončarov, Fet und Nekrasov bilden ein Paradigma, dem man Autoren wie Turgenev und vor allem Tolstoj entgegenstellen

könnte, die in allen eingeführten Gattungen, sogar in Gattungshybriden<sup>12</sup> Arbeiten veröffentlicht haben. O.s Realismus ist eine Poetik der Spezialisierung und Genreausschließlichkeit.

Ein zweites Paradigma enthält alle Autoren, die überhaupt realistische Dramen verfaßt haben. O. bildet mit Turgenev, L. Tolstoj, A.K. Tolstoj und Saltykov eine Gruppe, in die Fet, Nekrasov, Gončarov und Dostoevskij nicht eingegliedert werden können. Vor allem die sechs Theaterstücke, die Turgenev in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren vorgelegt hat, bieten sich für einen Vergleich mit O.s Werken an; beide Autoren bilden aus literaturhistorischer Perspektive den Kernbestand realistischer Theatertexte. Bei Turgenev manifestiert sich im Gegensatz zu O. die künstlerische Entwicklung im Gattungswechsel. Der frühe Turgenev schreibt Lyrik und Versepik, später auch Skizzen und Erzählungen. Dann folgen seine dramatischen Arbeiten. Erst Jahre nach Abschluß seines letzten Dramas – *Mesjac na derevne* (Ein Monat auf dem Lande; 1851) – legt Turgenev seinen ersten Roman *Rudin* (1855) vor.<sup>13</sup> Während bei Turgenev jeweils in sich „genreine“ Phasen lyrischer, dramatischer und Prosaproduktion einander ablösen, hat das Drama bei L. Tolstoj eine periphere Stellung. So betrachtet ist es typologisch interessant, daß O.s *Groza* von Kollegen wie Gončarov, Dostoevskij,<sup>14</sup> Turgenev, Dobroljubov und Černyševskij als Gattungsapotheose gepriesen wurde, während es Tolstoj, Fet und Nekrasov – Autoren, die O. persönlich nahe standen – als schwach bezeichneten.<sup>15</sup>

## Die Handlung

*Katerina ist seit Jahren mit Tichon verheiratet, doch die Ehe ist kinderlos. Beide leben im Haus von Tichons Mutter, der Kabanova, die das Kaufmannsgeschäft in einem Städtchen an der oberen Volga führt. Katerina ist dort zutiefst unglücklich und wird von der Schwiegermutter ständig gedemütigt. Als sich während eines Spaziergangs mit ihrer Schwägerin Varvara ein Sommergewitter nähert, flieht sie panisch nach Hause. Eine alte Gräfin, die Barynja\*\*\*, stellt sich in den Weg und verflucht Katerinas Schönheit. Während desselben Spaziergangs trifft sie auch auf Boris, einen jungen Mann aus Moskau. Seine Eltern, die Bankrott gemacht haben, lassen ihn bei seinem Onkel Dikoj ausbilden. Das ist der reichste Kaufmann am Ort. Er tyrannisiert betrunken seine Familie ebenso wie die bei ihm verschuldeten Bauern. Einzig zur Kabanova hat er Vertrauen.*

*Tichon fährt auf eine Geschäftsreise. Varvara arrangiert zusammen mit Kuligin, dem Uhrmacher, ein nächtliches Stelldichein zwischen Boris und Katerina. Varvara und ihr Geliebter Kudrjaš wachen darüber, daß die Kabanova nichts bemerkt.*

*Nach der Rückkehr Tichons gesteht die wie unter Hochspannung stehende Katerina während eines über dem Boulevard niedergehenden Sommergewitters vor*

*aller Öffentlichkeit ihren Ehebruch. Weder Varvara noch Tichon können sie daran hindern. Katerina flieht vor der Menge. Boris findet sie schließlich am Ufer der Volga. Sie schlägt ihm vor, gemeinsam zu fliehen, doch er zögert, will nach Moskau zurückkehren. Katerina, wieder allein, springt in die Volga und ertrinkt. Dikoj birgt ihre Leiche. Tichon bricht über der Toten zusammen und beschuldigt seine Mutter, an allem schuld zu sein. Die Kabanova bedankt sich bei der Menge für ihre Anteilnahme und befiehlt ihrem Sohn zu schweigen.*

### Foto-Illustrationen und Ortsbilder

Bis in die sechziger Jahre waren O.s Dramen – ihrer produktions- wie rezeptions-ästhetischen Intention nach – primär Lesedramen,<sup>16</sup> denen man ihre Eignung für die Bühne, vor allem aber ihren dramenpoetisch regelhaften Bau („postrojka p'esy“) jedoch bereits beim Durchblättern ansehen können sollte.<sup>17</sup> Sie wurden meist bereits Monate vor der Uraufführung in Zeitschriften und oft in Einzelausgaben veröffentlicht. Die Buchausgaben präsentieren nicht nur den Stücktext und das Frontispizporträt des Autors, sondern fast immer auch Illustrationen führender Maler und Buchgraphiker des 19. Jhs. Mit O. arbeiteten P.A. Fedotov, V.E. Makovskij und P.M. Boklevskij, aber auch zahlreiche weniger namhafte Künstler (A.N. Bogdanov, A.I. Lebedev, M.N. Malyšev, V.I. Profir'ev, V.S. Šaskoli).<sup>18</sup> Buch und Malerei, die Opposition Malerei vs. Photographie sind Motive in allen Dramen O.s um 1860.<sup>19</sup>

*Groza* handelt in einem Städtchen Kalinov an der oberen Volga, einer Gegend, die O. während zweier Reisen im Auftrag des Marineministeriums volkskundlich zu erforschen und dokumentieren hatte. Kalinov ist kein realer Ort, sondern auch eine Allegorie für die dramatische Schöpfung: eine phantastische Insel jenseits der Volga, in der sich die Allmacht des Schöpfers wie in Shakespeares *Tempest* im Modell vorführen läßt: das unschuldige junge Paar, der Kampf des guten und des bösen Prinzips, die Rekonstruktion des Paradiesgartens mit Warnung an die Frau vor dem Sündenfall im Auftritt der „Barynja“ und im Lied Kudrjašs, das Strafgewitter usf. Der Schauplatz des „Gewittersturms“ ist Prosperos Reich und „Realisierung“ des Autor-Namens: Ostrovskij > „ostrov“, die Insel > der Insulaner. Im August 1859 vermerkt eine Notiz „... otn {ošenie} kak k narodu čužomu, nedavno otyskannomu na kakich-to ostrovach“. (XI, 113: Beziehung wie zu einem fremden Volk, das erst kürzlich auf irgendwelchen Inseln entdeckt wurde).

O. beschäftigt die Frage der räumlichen Zeichen und ihrer symbolischen Bedeutung. Sein Text ist ein Beitrag zum russischen Realismus, der sich dem Petersburg-Text strikt verweigert; dies betrifft die Schauplätze der Dramen ebenso wie seine Biographie.<sup>20</sup> Während Moskau in den Stücken O.s detailgenau, historisch korrekt und allegorisch erscheint, werden Provinzorte pseudonymisiert;<sup>21</sup> Kalinov als eine „Figur“ der realistischen Poetik O.s (und welche Figur wäre

entscheidender für den Realisten als der Ort!<sup>22</sup>) ist weder Dokumentatio noch Allegorie eines Milieus („byt“) oder gar Karikatur. L. Grossman kritisierte an derart typologisch-topologischen Misch-Figuren, daß sie „privodili k poročnomu, tendencioznomu metodu tipizacii“.<sup>23</sup> Nicht um die Verschmelzung, um die Entfaltung der Facetten der „Typisierung“ ist es O. dramatisch zu tun. Während Shakespeare, wie O. meint, mit dem niedrigen Wissensstand seines Publikums rechnen konnte (dem es nichts ausmachte, wenn ein Schiff auf der Reise von Tunis nach Neapel auf den Bermudas strandete), muß er selbst mit dem Kenntnisreichtum seines jetzigen und vor allem des zukünftigen literarischen Publikums kalkulieren (XII, 477ff). O. versteckt das Symbol hinter der historisch und räumlich exakt bezeichneten Identität der Figur. Wie ein Schauspieler oder eine Charakterdarstellung einer Figur durch einen Maler, die stets ein distinktes Äußeres haben, andererseits aber nicht notwendig etwas vom Innenleben der Figur mitteilen, präsentiert auch der Theaterautor O. seine Schauplätze, Figuren oder Genres: exakt in der Beschreibung, jedoch ohne auktoriales Wissen. Alle Angaben, die den Rezipienten auf einen Zusammenhang zwischen äußerer Zeichenhaftigkeit und innerer Entsprechung hindeuten könnten, werden vom Text destruiert. Kalinov ist ein erfundener Name für einen Ort, den es nicht wirklich und doch nur ganz spezifisch gibt. Über das Verb „kalit“ – bis zum Glühen erhitzen – verweist der Ortsname auf den Punkt, in den der Gewitterblitz einschlägt und das „Feuer vom Himmel fällt“ (II, 250). Die T(r)opik dieser Realisation des Namens ist im Text mehrfach reflektiert: Eine Gartentüre („kalitka“) ist die räumliche und moralische Schwelle, die Eingeschlossenheit und Freiheit, Unterdrückung und Sündenfall voneinander trennen; der vierten Akt läuft vor den – vierzig Jahre früher von einem Brand zerstörten und seither mit Büschen („kaliny“) zugewachsenen – Arkaden des Boulevards ab, auf denen noch Malereien zu erkennen sind, welche das Feuer einer Schlacht und das der Höllenqualen darstellen. Auf diese rotglühende „geenna ognennaja“ (II, 250) verweist der Fluch der Barynja: Welcher Sündenfall ereignete sich aber vor vierzig Jahren in Kalinov, da der Himmel seine symbolische Strafe in die Stadt schleuderte? Das Motiv verweist (worauf zurückzukommen ist) auf die „uneheliche“ Abkunft Tichons, des vierzigjährigen Sohns der Kabanova, der damit implizit mit Katerina parallelisiert wird.

In einer Tagebuchnotiz mit progammatischem Charakter hält O. fest: „Dlja teatra: ot vsech inogorodnych fotografov sobrat' fotografii vidov i tipov.“ (Für das Theater: von allen auswärtigen Fotografen Aufnahmen von Ansichten und Typen sammeln.)<sup>24</sup> Bei O.s Volgaexpeditionen ist ein Fotograf mit von der Partie. Dokumentiert wird seit 1847 im Regierungsauftrag durch die Russische Kaiserliche Technische Gesellschaft ganz Rußland samt seiner volks- und naturkundlichen Besonderheiten in Text- und Bild. Das Foto hält die Eroberung neuer Räume als Besitz fest: den Orient, die Kolonien, den Wilden Osten, die Weiten Rußlands und des Himmels, den unbekanntem Körper. Die Petersburger Regierung

verpflichtet mit Fenton und Carrick auch erstrangige ausländische Spezialisten für diese Aufgabe.<sup>25</sup> Carrick erstellt u.a. einen Typen-Katalog von Frauen in Trachten, nach dem O. für *Groza* Kostüme anfertigen läßt. Fenton hält 1858 erstmals mithilfe der von ihm entwickelten kurzbelichtbaren Papiernegative und des adaptierten Magnesiumblitzverfahrens ein russisches Sommergewitter fest. Die Aufnahme macht, ähnlich wie seine Momentdokumentation von Schüssen im Krimkrieg, Sensation: Talbots „pencil of nature“ thematisiert sich selbst. Der „Licht-Magnetblitz“ der Chlorsalzsilberlösung, der Magnesiumblitz der Belichtung und der „eingefangene“ Blitz als Motiv bilden sich gegenseitig ab.<sup>26</sup> Gleichzeitig entwickelt sich der Markt der stereoskopischen Doppelbilder: Der Betrachter kann es nun auf einem Diorama hintereinandergeschobener, perforierter Fotopapiere selbst blitzen lassen; er macht sich sein eigenes fotografisches Theater.<sup>27</sup>

Die stereoskopische Dioramatechnik des Bühnenmaschinisten und die Magnesiumkünste des Pyrotechnikers sind auch die Voraussetzung für die Aufführung von *Groza*: Der Effekt der Eindunkelung und des Gewitterausbruchs muß auf offener Szene als naturalistischer Übergang bewältigt werden, wobei die Perspektivik und Tiefenwirkung der Außenszenen, des „Blicks über die Volga“ nicht beeinträchtigt werden dürfen. *Groza* dokumentiert 1860 den aktuellen Stand der Dokumentierbarkeit von sich selbst thematisierenden Bildern und projiziert ihn auf die Bühne und den Körper der Frau. Das Foto ist der Triumph der chemischen Experimente aller Kuligins: Daguerre und Talbot sind wie Kuligin „chimi-ki-samoučki“ (Dilettanten-Chemiker).<sup>28</sup> Die alchemistische Sensitivität des fotografischen Prozesses ermöglicht nicht nur das Festhalten des Flüchtigen, ja des tragischen Pathos des Stillstands, sondern auch die Fixierung der Sensibilität des Weiblichen. Charcot läßt in fotografischen Katalogen die Posen dieser Fixationen festhalten und versucht so das neurotische Weibliche gleichzeitig wissenschaftlich zu erforschen und zu therapieren. Die Dunkelkammer, die platonische Höhle und der neurotisierte Mutterbauch adaptierten weibliche Elektrizität, das Licht des Blitzes und das der Kamera.<sup>29</sup> Katerinas neurotische Posen im Blitzlicht von *Groza* sind gleichsam Aufnahmen für Charcots Atlas und alle seine ikonographischen Nachfolger, denn selbstverständlich sind auch sie – als gestellte Schauspiele ihrer selbst – festgehalten. Im Jahr 1860 beschäftigt das Moskauer Malyj teatr laut Gehaltsliste erstmals einen Theaterfotografen.<sup>30</sup> Gab es zuvor in Fotogeschäften Dagerrotypen von posierenden Diven und kostümierten Helden zu kaufen, so zieht das Theater diese Funktion jetzt an sich: Die Szene wird vom Veranstalter fotoarchiviert und als Werbung in Kästen am Eingang ausgehängt.

### **Blitze in Idylle und Geheimnis, Blitzlichter auf Gewalt und Sexualität**

*Groza* dokumentiert eine Epoche der „Restauration“, eine Dichotomie von repräsentativem Empire der öffentlichen Fassaden (dem „fremden“ und „falschen“)

und repressivem Biedermeier des Privaten (dem „eigenen“ und „eigentlichen“).<sup>31</sup> Im fiktiven Toponym „Kalinov“ tritt die Ambivalenz von Tradition und Reaktion durchaus satirisch zugespitzt hervor, ohne allerdings für eine Komödie nutzbar gemacht zu werden. „Vse lica, krome Borisa, otdety po-russki“ (II, 209: Alle Personen, außer Boris, sind russisch gekleidet). Auf dem kleinstädtischen Boulevard hebt sich Boris so deutlich von den anderen ab – nicht, weil er nach der neuesten Mode gekleidet wäre, sondern weil er überhaupt nach einer Mode gekleidet ist. Der Boulevard mit den sich dahinter abzeichnenden Ladenarkaden des verfallenden „Gostinnyj dvor“ ist der vorgefundene biedermeierliche Ort: die Passage. Er ist nicht Innenraum, aber auch nicht Außenraum im Sinne eines Naturraums; O.s Boulevard läuft nicht mehr wie noch derjenige des Empire gerade, „fortschrittlich“ und unendlich in den Fluchtpunkt des Bühnenraums hinein, sondern parallel zur Bühnenpforte; der Fluchtpunkt der Perspektive führt den Blick der Figuren, den O. zu Beginn des Stücks inszeniert, hinaus in eine gänzlich symmetriefreie Natur, auf Hügel und Wälder jenseits des Stroms. Das Zeitalter des Flaneurs und der Passage zeichnet sich an die Rampe gedrückt auch in der Provinz ab. Dobroljubov nennt denn auch *Groza* – ungeachtet der tragischen Anstrengung des Dramatikers – eine „Idylle“ bzw. eine tragische Idylle – eine Ekloge.<sup>32</sup>

O.s „Idylle“ stellt allerdings auch im Sinne der von Dobroljubov angemahnten dialektischen Ästhetik ein Biedermeier dar, das selbst alles andere als „idyllisch“ ist, und ohne formal auf die Verfahren der Idylle zurückzugreifen. Kaum ein Genre dürfte sich mit diesem Begriff so schwer verbinden lassen wie die fünftaktige Tragödie,<sup>33</sup> kaum eine Nationalliteratur scheint sich der biedermeierlichen „Idyllik“ des 19. Jhs. mehr zu versperren als die russische.<sup>34</sup> O.s Werks demonstriert die „Katachrese“<sup>35</sup> der Idylle, die nicht sein kann, was sie selbst sein will. Lassen sich z.B. Gončarovs und Stifters Werk durchaus auf vielerlei Ebenen vergleichen, was W. Rehm bereits in den fünfziger Jahren versucht hat,<sup>36</sup> so scheint dies in Hinblick auf O. nur motivisch möglich. Was Oblomov in die biedermeierliche Idylle zwingt, ist seine Unfähigkeit, „Arbeit“ zu begreifen. Was er nicht vermag, das darf Katerina nicht. Ihre „idyllische“ Untätigkeit ist alles andere als selbstgewählt. Die Funktionslosigkeit ist die ihr sozial zugewiesene Funktion. Sie begreift nicht, warum sie nicht arbeiten darf. Zwang und Grausamkeit der „Idylle“ spiegeln sich in der Symbolik des Gewittermotivs<sup>37</sup> und der Psychologie des/der schuldlos schuldigen Helden.<sup>38</sup>

O. hat sein Drama *Groza* als eine Paraphrase auf das Motiv der Beziehung zu den Kindern aus Shakespeares *Lear* interpretiert.<sup>39</sup> Auch in Stifters *Nachsommer* wird vom jugendlichen Helden eine Aufführung desselben Dramas besucht, welche diesen trotz des „günstigen Ausgangs, den man den Aufführungen dieses Stückes in jener Zeit gab, um die fürchterlichen Gefühle, die diese Begebenheit erregt, zu mildern“, stark beeindruckt.<sup>40</sup> Der König unterliegt in der Auseinandersetzung mit der Natur, wenn er mit Sturm und Ungewitter wetteifert. Durch die



Natur gedemütigt, bittet er seine Tochter Cordelia schließlich um Verzeihung, auch wenn er sich in seinem verbliebenen Stolz dafür wahnsinnig stellen muß: „Mein Herz war in dem Augenblicke gleichsam zermalmt, ich wußte mich vor Schmerz kaum mehr zu fassen. Das hatte ich nicht geahnt, von einem Schauspieler war schon längst keine Rede mehr, das war die wirkliche Wirklichkeit vor mir.“<sup>41</sup> O. insistiert in *Groza* auf Shakespeares tragischer Lösung. Die Auseinandersetzung von Bedroher und Bedrohtem, zwischen Mensch und Natur, fechten jedoch nicht mehr die männlichen Figuren, sondern die weiblichen durch. Im Gewitter gipfelt der Kampf zwischen Mensch und Schöpfung, eine Schlacht, in welcher der Held dem Gott unterliegen muß. Am Ende stehen die Überlebenden gebeugt über die Leiche der Frau. Während bei Shakespeare Lears Liebe zur (toten) Cordelia „obsiegt“, bietet O. eine alternative Lösung: In Kabanovas Schlußworten scheint ein weiblicher Lear dargestellt, der tyrannisch, stolz, starrsinnig bleibt. Das Finale von *Lear* ist nicht in einen günstigen Ausgang „gemildert“, sondern noch verstärkt; die bösen Schwestern triumphieren. Die Gewichtung in *Groza* ist insofern verändert, als die Drohung gegen die Schöpfung sich nun nicht mehr auf die Auslöschung des Lebendigen beschränkt. Der Blitzableiter bietet die Möglichkeit, die Natur selbst zu bezähmen, er impliziert den Übergang von Angst vor der Natur zum Haß auf die Natur, welcher nur zur Beherrschung und Zerstörung einer autonomen Natur durch den Menschen führen kann.

Das Gewitter bietet auch eine „musikalische“ Grundierung der Handlung. Die Angabe von Geräuschen oder konkreter Klanglichkeit bezieht sich immer auf das Gewitter; dagegen gibt es reichhaltige und detaillierte Angaben zu den sichtbaren Dingen – diese wiederum niemals in Bezug auf das Gewitter. Blitz und Donner werden in *Groza* auch auf der Ebene der „Inszenierung“ (z.B. der vom Nebentext vorgesehenen Geräusche, der Rededynamik, der Akkumulation von Figuren in einzelnen Szenen), der Syntax (jambisch fließende vs. durchbrochen-unvollständige Syntax, syntaktische Markierungen von Individualdiskursen, Folge von Syntax und Pausen – „molčanie“<sup>42</sup> –) und der lautmalerischen Verdichtung evoziert, beschrieben und nachgeahmt, noch bevor sie zu Ende des ersten Akts zum ersten Mal zu sehen/zu hören sind. Der Natur-Klang wird absolut, so wie ihn das musikalische Biedermeier freilegte: Beethovens Pastoralsinfonie benutzte die Nachahmung des Gewitters zum Zwecke der Katharsis, d.h. einer Reinigung der konkreten Bedeutung der gehörten Klänge. In einer Notiz weist O. darauf hin (X, 456), daß in Rossinis und Bellinis Opern (vgl. ihre Rolle in Gončarovs *Oblomov*) die Gewittermusik sowohl als Zwischenspiel dient als auch auf den Punkt der tragischen Peripetie, d.h. des Irrsins oder des Todes der weiblichen Heldin vorausweist: Das Gewitter ist die Musik, welche die Heldin hört. Mit ihr wird das defekte Hören der Heldin hörbar. Im Sinne des Realismus noch weiter gehen 1851 G. Verdi und sein Librettist F.M. Piave, die im dritten Akt ihres *Rigoletto* Innen- und Außenraum während des Gewitters gleichzeitig zeigen und damit weit

über die literarische Vorlage, Victor Hugos *Le roi s'amuse* (1832), hinausgehen.<sup>43</sup> Der Mord an Gilda – d.h. der Tod der gefallenen Frau unter den musikalischen Donnerschlägen der Nemesis – wird vom Zucken der Blitze erhellt. Nach dem Gewitter neigt sich der Vater über die Leiche des nun wieder „unschuldigen“, bleichen und durchnähten Mädchens.<sup>44</sup> Diese Paradigmen greift O. intertextuell auf und richtet sie für seinen tragischen Zweck ein: Katerinas Tod im kalten Wasser löscht den Blitz und die Musik. So erlischt ihr unerhörtes Flehen.

Plinius' *Historia naturalis* (II, 52) überliefert, daß der Blitz die Frau von unerwünschter Schwangerschaft befreien kann:

Marcia, eine vornehme Römerin, wurde während ihrer Schwangerschaft vom Blitze getroffen und blieb selbst ohne anderweitigen Unfall am Leben, während ihre Leibesfrucht getötet wurde.

Der Blitz jagt aber auch Katerina, ereilt und ergreift sie wie ein Tier durch die Macht seiner Geschwindigkeit. Er schließt sie von der Außenwelt ab, so daß sie die Rufe von dort nicht mehr hören kann und – ganz „taub“ geworden – im elektrisierenden Klang des Sausens isoliert ist.

Das Schnellste aber ist, was schon immer das Schnellste war: der Blitz. Die abergläubische Angst vor dem Blitz, vor dem es keinen Schutz gibt, ist weit verbreitet. [...] Es soll alles vermieden werden, was ihn hervorlocken könnte. Der Blitz ist oft die Hauptwaffe des mächtigsten Gottes. Sein plötzliches Auftauchen aus dem Dunkel hat den Charakter einer Offenbarung. Der Blitz ereilt und erhellt. [...] ‚Die Macht des Herrschers‘, heißt es in einem alten chinesischen Text, ‚ähneln dem Blitzstrahl, wenn sie ihm auch an Wucht nachsteht.‘ Es ist erstaunlich, wie häufig Machthaber vom Blitzstrahl erschlagen werden. Die Erzählungen darüber können nicht immer auf Wahrheit beruhen. Aber die Herstellung des Zusammenhangs ist an sich schon bezeichnend. [...] Der Blitz wird als ein übernatürlicher Befehl aufgefaßt. Wen er trifft, den *soll* er treffen. [...] Er ist von den Menschen nachgemacht und zu einer Art von Waffe ausgebildet worden: die Feuerwaffe. [...] Die physische Geschwindigkeit als Eigenschaft der Macht hat sich seither in jeder Weise gesteigert. [...] In die Sphäre des Ergreifens gehört auch eine ganz andere Art von Raschheit, die der *Entlarvung*. Ein harmloses oder ergebenes Wesen steht vor einem; man reißt ihm die Maske herunter; es steckt ein Feind dahinter. Um zu wirken, muß die Entlarvung plötzlich geschehen. Diese Art der Geschwindigkeit läßt sich als die *dramatische* bezeichnen. Wie beim Blitz beschränkt sich das Ereilen hier auf einen ganz kleinen Raum, es konzentriert sich.<sup>45</sup>

Der Blitz, der Katerina trifft, weil er sie treffen soll, macht sie zu einer hohen Figur, verleiht ihr eine akustische Aura und beleuchtet sie. Der Blitz als Vorbild der Feuerwaffe ersetzt im Naturzustand auch den Revolver. Katerinas Selbstmord ist

kein Tod durch den, sondern mit dem Blitz. Vom Blitz ergriffen, konzentriert Katerina ihre Macht und reißt sich mit äußerster Geschwindigkeit die Maske des Lebens vom Leib. Sie springt so rasch als möglich in den Fluß, dort, wo er reißend ist, wo er knistert und rauscht, weil der Blitz in ihn eingeschlagen hat. Die Tradition der Identifikation des Himmelherrschers mit einem Gewittergott reicht aus ältesten indoeuropäischen Überlieferungen über den altslavischen Olymp (Perun) bis in eine volkstümliche christliche Tradition. Der Gewittergott ist in der russischen Überlieferung der Heldenepik und Folklore mit Grab, Baumopferkult und dem ewigen Leben an der Paradiestafel für wenige tapfere Helden verknüpft.<sup>46</sup> Er ist immer der Antagonist der Muttergottheiten und damit des Matriarchats, wie es im Haus der Kabanova herrscht; er wird von den Reiter- und Kriegerstämmen verehrt und symbolisiert die patriarchale Ordnung, unter die sich Katerina zu beugen wünscht. Unter der Macht des Gewittergotts regedieren alle Antihelden, die sich opfern, zurück in den Infantilismus, in den Fötus. Der Tod durch den Blitz entspricht dem Befruchtungsakt; so wie er zeugte, löscht er wieder aus:

Да, что домой, что в могилу!... что в могилу. В могиле лучше...  
Под деревцем могилушка... как хорошо!... Солнышко ее греет,  
дождичком ее мочит [...] (II, 263)

Ja, was ist nachhause, was ins Grab!... was ist ins Grab. Im Grab ist es besser... Unter dem Bäumchen ein kleines Grab... wie gut!... Die liebe Sonne wärmt es, der liebe Regen benetzt es. [...]

O. illustriert die Zerstörung der Idylle durch das Motiv „Sünde“ in Katerinas Monologen als die Zerstörung des Menschen, der von der Idylle träumt. Weil Katerina nicht eigentlich weiß, was „Sünde“ ist, begeht sie sie. Danach weiß sie, daß sie die Idylle kannte. Tod ist nicht Strafe für die Sünde, sondern phantasierte Rückkehr in die Idylle. Dies hat D.I. Pisarev 1864 in seinem Ostrovskij-Essay mit dem doppeldeutigen Titel „Motivy russkoj dramy“ (Motive des russischen Dramas) in Hinblick auf *Groza* expliziert.<sup>47</sup> Die Idylle und die Träumerei sind nur die Fassade von Leere und Beschäftigungslosigkeit, sie sind falscher Ersatz für die ihr vorenthaltene Arbeit. Selbst die Fassade hat nichts Erstrebenswertes; sie besteht aus der Banalität der Gewohnheit und verdeckt pathologische Symptome. „Groza“ (Gewitter) ist paranomastisch zu „greza“ (Träumerei, Spinnerei); innere und äußere Natur entsprechen sich im Falle von Katerina, weil sie ihre „Arbeit“, die ihr Menschsein konstituiert, in die Fantasie verlegen muß und dabei in einer euphemistischen Idylle der Untätigkeit dahinvegetiert. O.s Drama inszeniert das biedermeierliche Genre als Rahmen. Doch es ist der Rahmen eines beengten und falschen Lebens, der durchbrochen werden mußte, um die Figur aus kausalen Abhängigkeiten zu lösen. Die Wertbeziehung, die zwischen Idylle und Arbeit besteht, definiert den Körper. Sie (und damit die körperliche Tonik, das Leben)

wird parallelgesetzt zur Spannung zwischen den Abhängigkeit der Figur vom Milieu und von der Nemesis eines leeren – idyllischen – Fatums.

### Die Verbesserung des Lebens

Ein weiteres Beispiel für O.s Umgang mit der Tradition der dramatischen Ästhetik ist die Figur Kuligins. Er vertritt vermeintlich „fortschrittliche“ Ansichten,<sup>48</sup> ist aber ein anachronistisches Überbleibsel der Aufklärung des 18. Jhs. Immer noch (das Stück, soweit es an den Indizes auszumachen ist, spielt um 1850) schreibt Kuligin Verstexte, die sich an Lomonosov und Deržavin orientieren. Als „naš antik, chimik“ (II, 210: Unser Antike, der Chemiker), wird er bereits am Anfang angesprochen, wobei diese Spitze weniger auf sein Alter denn auf seine Vorliebe für das naturwissenschaftliche Denken und die pathetische Stilhöhe erhabenedidaktischer Oden des 18. Jhs. zielt. Kuligin arbeitet nicht als Universalgenie, sondern ist in der Provinz Uhrmacher – leider 50 Jahre nachdem John Harrison das Chronometer vervollkommen hatte.<sup>49</sup> Kuligin verkörpert die aufklärerische Vorstellung von Gott als Uhrmacher. Er will der Angst vor dem Gewitter mit der Installation von franklinschen Blitzableitern beikommen, während Dikoj auf dem Erhabenen und Gefährvollen der Natur besteht. Seine Bitte um Dikojs Investition gilt nur vorgeblich dem Blitzableiter, tatsächlich plant der von seinem Genie überzeugte Kuligin mithilfe des erborgten Gelds den Bau seines eigenen „Perpetuum mobile“, mit dem sich der Uhrmacher selbst an die Stelle des unbewegten Bewegers setzen will. Das irrationale Verhaltensmuster des dilettantischen und unzeitgemäßen Lomonosovianismus wird nicht diffamiert, aber die von Kuligin propagierten Ideale von Bildung und natürlicher Liebe erweisen sich im Rahmen der Umstände als anachronistisch. Sie sind ebenso „unaufgeklärt“ wie die irrationalen Hoffnungen und Ängste der anderen Figuren. Kuligins Blitzableiter sind eine inadäquate Lösung für Katerinas Problem des panischen Erschreckens vor der Natur. Auch wenn er nur in den Kategorien von Ursache und Wirkung denkt, versteht Kuligin das genausowenig wie Katerina selbst, die davor verstummt. Dikojs ablehnende Reaktion auf Kuligins Behauptung, es handle sich bei Gewittern um nichts als Elektrizität, offenbart sogar dessen literarische Bildung, die es mit Kuligin aufnehmen will: „Kakoe ešče tam elestričestvo! Nu kak že ty ne Razbojnik!“ (II, 252, Großschreibung im Original: Was für eine Elestrizität soll da noch sein–Wenn du bloß kein solcher Räuber wärst!) Es gibt für Dikoj keinen sinnvollen Grund, Kuligin, einen unbescholtenen Bürger der Kleinstadt, als Räuber (razbojnik) – nicht als „Dieb“ (vor) – zu bezeichnen. Dikojs Antwort greift hier den Diskurs Kuligins parodistisch (als „skaz“) auf.<sup>50</sup> Er dreht ihm sein Lieblingswort „Elektrizität“ als „Elestrizität“ im Munde um, ganz so, als ob Kuligin lisple. Er entlarvt damit Kuligins kriecherische Haltung, denn die Verdrehung markiert die betonte Silbe „lest“ (Schmeichelei, Scharwenzelei). Er

ironisiert Kuligins Bildung mithilfe von Schillers Drama *Die Räuber* (*Razbojniki*) an, wobei er die feindlichen Brüder Karl und Franz vertauscht bzw. verwechselt – eine Anspielung, die dem Publikum O.s zumindest partiell einsichtig sein mußte.<sup>51</sup> Auf Schillers Drama bezieht sich auch O.s Komödie *Gorjačee serdce* (Ein heißes Herz), die im selben fiktiven Ort Kalinov einige Jahre früher als *Groza* spielt. In diesem Text wird die Katastrophe dadurch verhindert, daß sich unter der Leitung eines Landjunkers, der den agnostischen Sitten des 18. Jhs. huldigt, und seines jungen Friends Kuligin im Wald eine Räubertruppe zusammenfindet, die der Polizei ein Schnippchen schlägt.<sup>52</sup> Dikoj „erinnert“ sich an dieses karnevaleske Theater in Räuberkostümen und bezichtigt Kuligin, wie Franz ein hemmungsloser Materialist zu sein, obwohl er die Rolle des idealistischen Karl spiele.

Das Insistieren auf dem offenen Eingeständnis des Scheiterns aller moralisch motivierten Anstrengungen kann als Merkmal des frühen Realismus insgesamt gelten. Die egoistische Beschränktheit triumphiert, nicht weil sie vom bösen Prinzip angetrieben würde, sondern weil sie nicht durchdacht wird. Grigor'ev hat versucht, damit die eigentliche Definition des realistischen Ästhetik gegen eine romantische abzusetzen und spricht von einem auf dieser Basis erneuerten Möglichen werden des Tragischen.<sup>53</sup> Das Thema wird bei O. anders als akzentuiert: Die „Natural'naja škola“ realisiert mit umfassendem Impetus das Problem des Scheiterns aller bisherigen Bemühungen um die Qualität eines hohen, tragischen Stils, auf den die „organičeskaja kritika“ Grigor'evs sensibel reagierte. Bei O. werde diese Tragik durch die direkte Verknüpfung von Thematik und Wert erzeugt.

Katerinas Charakter entspricht dem „Typus“ der biedermeierlichen bürgerlichen Frau als dem Produkt ihrer Erziehung.<sup>54</sup> Diesen Typus hatte Gercen 1845 in seinem Roman *Kto vinovat?* (Wer ist schuld?) skizziert:

Именно такая натура была у Бельтовой: ни любовь мужа, ни благотворное влияние на него, которое было очевидно, не могли исторгнуть горького начала из души ее; она боялась людей, была задумчива, дика, сосредоточена в себе, была худа, бледна, недоверчива, все чего-то боялась, любила плакать и сидела молча целые часы на балконе.<sup>55</sup>

Genau diese Natur war auch der Bel'tova eigen: weder die Liebe des Gatten noch die wohlthuende Beziehung zu ihm, so offensichtlich sie war, konnten den bitteren Quell aus ihrer Seele locken; sie fürchtete die Menschen, war nachdenklich, wild, auf sich selbst konzentriert, sie war dürr, bleich, mißtrauisch gegenüber allem, was sie fürchtete, sie liebte es, zu weinen und saß stundenlang schweigend am Balkon.

O. vertauscht lediglich die Generationen. Porträtiert Gercen die „Schwiegermutter“, ist es bei O. die „Schwiegertochter“, während die Schwiegermutter mit antagonistischen charakterlichen Vorzeichen eingeführt wird. Den Typus bedingen weniger das soziale Milieu oder ein vorherbestimmtes Fatum als vielmehr Kom-

munikationsbeziehungen, in diesem Fall zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter. Die Tragik der Handlung ergibt sich aus der gescheiterten Beziehung und der Unfähigkeit, miteinander zu sprechen. Katerinas „Schuld“ und Tragik sind Produkte des Milieus, das Reden verbietet. Katerina ist zwar eine labile Persönlichkeit, die unfähig ist, sich zu erklären, doch sie wirkt erst dadurch tragisch, daß ihre Schuld nicht besprochen oder erklärt werden darf.

### Kinderlosigkeit

Die „Schuld“ Katerinas beruht implizit, schon Leskov hat das herausgearbeitet,<sup>56</sup> auf ihrer Kinderlosigkeit. Das Thema selbst wird im Drama, sogar in den Monologen, nie an- bzw. ausgesprochen; jedes mit Sexualität – auch ehelicher – verbundene Motiv verbleibt unter dem Deckmantel des Schweigens, wo es sich zu Konflikten aufstaut, um sich in Aggressionen Luft zu machen. Das Problem der Kinderlosigkeit ist die Konsequenz eines Konflikts, der nicht durch öffentliche Schuldzuweisung zu klären ist. Kuligin polemisiert mit dieser ethischen Aporie, die er als Sittenkritik verdeckt und in indirekter Personenrede einführt:

И все што да кръго – никто ничего не видит и не знает, видит только один бог! Ты, говорит, смотри в людях меня да на улице, а до семьи моей дела нет; на это, говорит, у меня есть замки, да запоры, да собаки злые. Семья, говорит, дело тайное, секретное! (II, 241)

Alles zugenäht und verdeckt – niemand sieht und weiß irgendwas, nur Gott allein! Sie sagen, du kannst ja auf die Leute schauen, die sich auf der Straße zuwinken, aber meine Familie geht dich nichts an; dafür, sagen sie, haben wir Schlösser und Riegel und bissige Hunde. Die Familie, sagen sie, ist eine geheime, private Angelegenheit.

Was immer nicht gesagt wird bzw. was als Geheimnis präsentiert wird, ist für die Bewohner von Kalinov wie für den Rezipienten weit wichtiger, als was ausgesprochen wird. O.s Charaktere wachsen aus ihrer Verschwiegenheit. Damit gewinnen sie jene Autonomie, die Voraussetzung des tragischen Konflikts und seiner Spannung ist. Das Schweigen charakterisiert die Öffentlichkeit.

Der „Grund“ von Katerinas Kinderlosigkeit ist nicht auszumachen; es wird nicht einmal deutlich, ob diese „Schuld“ von den Figuren bestimmt werden könnte oder ob auch sie über die genauen Gründe im Dunkeln tappen. Die Frage, ob es sich um eigene „Schuld“ oder die ihres Mannes handelt, beschäftigt Katerina beständig. Katerina denkt nicht an objektive Gründe; sie ist wie alle Einwohner Kalinovs dazu erzogen, auf Fragen nicht eine im objektiven Sinne wahre Antwort zu finden, sondern jene, die dem Fragenden weitestmöglich entgegenkommt. Was „zutrifft“, entscheidet so nicht ein Maßstab, eine meßbare Größe, sondern der Gesprächspartner, der sich richterliche Befugnisse anmaßen kann und auf den

man sich einzustellen hat. Katerina neigt dazu, den Richtern – das ist die durch die Kabanova vertretene öffentliche Meinung in Kalinov – recht zu geben, die von ihrer Schuldigkeit sprechen, ohne Gründe dafür zu nennen.<sup>57</sup> Dennoch grollt sie ihnen – und deswegen sich selbst. „Der [...] manipulierte Gehorsam wird unerbittlich und schwarz, er macht sich zum Halbkomplicen, das Opfer nimmt das Urteil an und bemüht sich sogar in einer unerschütterlichen Achtung des Gerichts, es zu radikalisieren: für ein Verbrechen bestraft, von dem es nicht einmal sicher weiß, daß es von ihm begangen wurde“ – ganz jenseits der Frage, ob es sich dabei überhaupt um ein Vergehen handelt – „legt es seinen ganzen Eifer darein, sich zum Verbrecher zu machen.“<sup>58</sup> Katerina bringt sich um, weil sie ES ihren Beschuldigten und Richtern recht macht. Ihr Verbrechen ist ein Vergehen, da es sich in jedem Fall durch ihre Vergänglichkeit manifestiert. Katerina achtet das, wogegen sie aufbegehrt. Damit begeht sie jenen Formfehler, den die Schwiegermutter ihr zum Vorwurf macht, weil ihre völlige Ergebung den Beigeschmack stumpfer Aufsässigkeit, boshafter Verweigerung bekommt. Katerina wird für das formal Unterlassene bestraft, für eine Körperhaltung: Unterwürfigkeit.

Aus der Perspektive der Schwiegermutter wird die latente Schuldfrage zum Antrieb. Die Aggression Kabanovas gegen ihre Schwiegertochter wird durch deren Passivität – ohne sie explizieren zu müssen – angefacht. Kabanova hat ihren Sohn verheiratet, der nun nach jahrelanger Ehe noch kinderlos ist. Dieses „Geheimnis“ ist offensichtlich Stadtgespräch. Laut kann sie mit ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter nicht über Sexualität sprechen. Kabanova macht Katerina für die ungeborenen Stammhalter verantwortlich. Die Frau trägt die Verantwortung für Kinderlosigkeit. Wichtiger noch ist, daß kein schändlicher Verdacht der Impotenz auf ihren Sohn und damit auch auf sie selbst fällt. Andererseits ist es der selbständigen Frau und beherrschenden Mutter in der dramatischen Situation bewußt, daß die „Schuld“ auch bei ihrem Sohn zu suchen sein könnte. So versucht Kabanova über beständiges Insinuieren und die Ausübung von unmotivierter Gewalt auf das Thema hinzulenken, das doch „Geheimnis“ bleiben muß. Sie erinnert ihren Sohn daran, daß seine Frau ihn „fürchten“ müsse. Sie versucht durch die Demonstration ihrer Potenz die des Sohnes anzustacheln. Die Anspielung darauf, daß er seine männliche Sexualität entschiedener zu Geltung bringen müsse, kontert er so, als ob er seine Mutter nicht verstünde. Sie verlangt Evidenz:

*Кабанова:* Посмотри ты на себя! Станет ли тебя жена бояться после этого?

*Кабанов:* Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит.

*Кабанова:* Как зачем бояться! Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же порядок в доме будет? (II, 219)

*Kabanova.* Schau dich selber an! Kann dich deine Frau nach soetwas noch fürchten?

*Kabonov.* Aber warum soll sie mich denn fürchten? Mir reicht es auch, wenn sie mich liebt.

*Kabanova.* Warum denn fürchten! Warum denn fürchten! Du bist wohl nicht mehr ganz bei Trost, oder? Wenn sie dich nicht fürchtet, dann mich schon lange nicht mehr. Welche Ordnung soll dann im Haus herrschen?

Sexualität und Gewalt, „žestokie нравы“ (II, 214: grausame Sitten) bestimmen über die herrschenden Hierarchien innerhalb der Familie – nicht die Generationsordnung oder die Frage der Funktion des sozialen Geschlechts.<sup>59</sup> Kabanova wird gegen ihren Sohn ganz deutlich, wenn sie ihm – „soveršenno chladnokrovno“ (völlig kaltblütig) – vor versammelter Familie als „durak“ (Idiot) beschimpft und damit den Sündenvorwurf verknüpft: „Čto s durakom i govorit'! Tol'ko grech odin.“ (II, 219: Was soll man sich mit einem Idioten auch unterhalten! Das ist bloß Sünde.) Worin kann die „Sünde“ Kabanovs bestehen, wenn nicht darin, daß er seinen ehelichen Pflichten nicht nachkommt? Daß Katerina ihren Mann letztlich nicht fürchtet, beweist nicht nur der Schritt in den Ehebruch, sondern wird bereits am Ende der Exposition (I. Akt, 9. Auftritt) angedeutet. Sie ist auf Furcht als Manifestation ersehnter Autorität fixiert, doch sie fürchtet nicht ihren Mann Tichon – „Tiša“, wie sie ihn nennt, den *stillen*, schweigsamen Alkoholiker, der sich gegenüber seiner Mutter nicht durchsetzen kann und sein Heil in der Flucht vor der Familie überhaupt sucht –, sondern sie fürchtet „groza“:

*Варвара:* Что это братец нейдет, вон никак гроза заходит.

*Катерина:* Гроза! Побежим домой! Поскорее!

*Варвара:* Что ты, с ума, что ли, сошла! Как же ты без братца-то домой покажешься?

*Катерина:* Нет, домой, домой! Бог с ним!

*Варвара:* Да что ты уж очень боишься; еще далеко гроза-то. [...] Я не знала, что ты так грозы боишься. Я вот не боюсь.

*Катерина:* Как, девушка, не бояться! Всякий должен бояться. Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. (II, 224f)

*Varvara:* Wo nur der Bruder bleibt, ganz als ob kein Gewitter kommen würde.

*Katerina:* Ein Gewitter! Laufen wir nachhause! So schnell als möglich!

*Varvara:* Was ist mit dir, bist du jetzt ganz durchgedreht! Wie willst du denn zuhause ohne den Bruder auftauchen?

*Katerina:* Nein, nachhause, nachhause! Gott mit ihm!

*Varvara:* Daß du dich schon so fürchtest; das Gewitter ist doch noch weit entfernt. [...] Ich habe gar nicht gewußt, daß du dich so vor Gewittern fürchtest. Ich fürchte mich da nicht.

*Katerina:* Wie, Mädchen, soll ich mich denn nicht fürchten! Jeder soll sich fürchten. Schrecklich ist ja nicht, daß du davon erschlagen wirst,



sondern daß dich der Tod plötzlich erhascht, so wie du bist, mit allen deinen Sünden, mit allen deinen teuflischen Gedanken.

Das Donnergrollen als panischer Moment erschreckt Katerina bereits, bevor sie ihre Todsünden begeht; noch ist sie ihrem Ehemann treu, noch hat sie nicht an Selbstmord gedacht.<sup>60</sup> Trotzdem ist das Erschrecken (užas) mit dem Gedanken an die Permanenz der Sünde, und d.h. an die Latenz von Sexualität verbunden, die sich in der ewigen Schrecknis des Höllenfeuers fortsetzt („mne strašno“; vgl. den Auftritt der Barynja im ersten Akt, II, 223f). Das Motiv „grech“ legt die Wertvertauschung bloß, an der die Familie der Kabanovs krankt: Tichon liebt seine Frau zärtlich-still (ticho), nicht bedrohlich besitzergreifend (grozno). Das Verhältnis zu seiner Mutter ist voll von Spannungen. Die finanzielle Abhängigkeit lähmt ihn auch sexuell:

*Кабанова*: Ох, грех тяжкий! Вот долго ли согрешить-то! Разговор близкий сердцу пойдет, ну и согресишь, рассердишься [...] Полно, полно, не божись! Грех! Я уж давно вижу, что тебе жена милее матери. С тех пор как женился, я уж от тебя прежней любви не вижу. (II, 217)

*Kabanova*. Och, Sündenlast! Lange versündigst du dich schon! Das Gespräch geht mir recht zu Herzen, aber du versündigst dich, wirst zornig [...] Genug, genug, schwör nicht bei Gott! Das ist Sünde! Ich sehe ja schon lange, daß dir deine Frau lieber ist als die Mutter. Seit du geheiratet hast, sehe ich nichts mehr von der früheren Liebe.

Nach dieser ausfälligen Szene Kabanovas spricht Katerina vor Tichon und Varvara die „Schuldfrage“ – die bis dahin nur angedeutet im Raum stand – offen an.

*Кабанов*. Вот видишь ты, вот всегда мне за тебя достается от маменьки! [...]

*Катерина*. Чем же я виновата?

*Кабанов*. Кто ж виноват, я уж не знаю [...] То все приставала: «женись да женись, я хоть бы поглядела на тебя, на женатого»! [...]

*Варвара*. Так нешто она виновата! Мать на нее нападает, и ты тоже. (II, 220)

*Kabanov*. Da siehst du, was ich mir die ganze Zeit wegen dir von Mama anhören muß! [...]

*Katerina*. Woran bin ich denn schuld?

*Kabanov*. Wer da schuld ist, weiß ich auch nicht [...] Sie hat mir ja dauernd in den Ohren gelegen: «Heirate, heirate, ich möchte dich als Ehemann sehen»!

*Varvara*. An gar nichts ist sie schuld. Mama fällt über sie her und jetzt auch noch du.

Varvara ist der Überzeugung, daß an der Kinderlosigkeit nicht Katerina schuldig ist. Sie verhält sich denn auch im folgenden zwar entsprechend den herrschenden Sitten, jedoch nur aus pragmatischen Gründen. Sie fädelt Katerinas Ehebruch ein, weil sie darauf vertraut, damit das Problem der innerfamiliären Spannungen zu lösen. Boris wird nicht ewig bei seinem Onkel in der Stadt bleiben. Wenn das Verhältnis innerhalb der schicklichen Grenzen verheimlicht wird, ist kein Skandal zu befürchten. Das dann zu erwartende gemeinsame Kind wird von Tichon anerkannt als eheliches gelten und sowohl Katerinas Psyche als auch das Verhältnis zur Schwiegermutter stabilisieren.

In O.s Drama erhält der Rezipient keine Informationen über Vorgeschichte und Motivation der Figuren. Wie lange ist „lange“, z.B. wie lange sind Tichon und Katerina schon verheiratet? Warum und wieso kam es zu dieser Ehe? Man erfährt von Tichon, daß Kabanova ihren Sohn zur Ehe gedrängt habe, aber warum gerade mit Katerina? Woher und aus welcher Familie stammt Katerina? Man erfährt lediglich, daß sie in ihrer Jugend ein Leben führte, in dem sie sich – wie ihr jetzt in der Erinnerung scheint, da sie im Kabanovschen Haus und in die Ehe wie in einen Käfig eingesperrt ist – frei wie ein Vogel fühlte.<sup>61</sup> Katerina ist fremd, Tichon aber Teil der Familie. Auch um ihn bleibt ein verdächtiges Dunkel. Was meint Kabanova, wenn sie von der Beziehung zu ihrem Sohn spricht, die früher so viel intensiver gewesen sei; vor allem aber, warum reagiert Kabanova so gereizt und tyrannisch auf ihre Schwiegertochter? Im Umgang mit Varvara oder auch Glaša erweist sie sich als durchaus herzliche Frau.<sup>62</sup> Man erfährt nichts über die Ehe Kabanovas, kein Wort über den Vater Tichons. O. weicht jeder möglichen psychologischen Motivierung des tragischen Konflikts aus. Er will keine Erklärungen, sondern den Konflikt selbst. Die Charaktere werden nicht vom Willen, sondern von Moralregeln gelenkt. Sie lassen keine Rückschlüsse zu. Sie wollen nichts, sie reagieren. Da es keine Informationen über die Vorgeschichte gibt, fehlen die Hinweise auf ein für bestimmte Figuren typisches Verhalten.

Die aristotelisch-klassizistische Tragödienkonzeption verlangt, daß die Darstellung des Schicksals zweier Familien in einem Drama durch die Aufdeckung von Verwandtschaftsbeziehungen motiviert werde. Das tragische Finale im Falle von *Groza* ist eine Konsequenz der unterbliebenen Aufdeckung einer Verwandtschaftsbeziehung. Eine Verbindung zwischen Kabanova und Dikoj KANN unterstellt werden. Sie bilden dramaturgisch ein Paar. Tichon ist das Kind eines vertuschten Ehebruchs – wie ihn Kuligin (II, 241) beschreibt. Von Tichons Vater, einem Kabanov, ist nirgends die Rede. Dikoj und Tichon sind die einzigen Figuren mit sprechenden Namen. Der Name Tichon ist verheimlichende Kompensation im Sinne von Lacans Analyse der *Lettre volée*: so heißt das stille/ungestillte Kind einer heimlichen Liaison mit dem lauten Dikoj. Vater wie „Sohn“ haben die gleichen Schwierigkeiten mit ihrer „Familie“. Dikoj, dessen Ehe offensichtlich ebenso kinderlos ist wie die Tichons, entflieht seinem Haus, d.h. seiner Familie,

die er doch tyrannisch beherrscht, ebenso erleichtert wie Tichon. Beide sind Alkoholiker, wobei es jeweils nur diese Eigenschaft ist, die diese Figuren über ihre Funktion im Sujet hinaus zu Charakteren aufwertet.

O. greift dabei 1859 die erregte öffentliche Diskussion über die von Auguste Morel wenige Jahre zuvor in einer bis dahin ungeahnten Radikalität formulierten Hereditätstheorie der „Degenerationen“ auf.<sup>63</sup> Der latent erbliche Alkoholismus geht auf das väterliche Erbgut zurück, das sich im Gegensatz zum quasi „neutralen“ mütterlichen im Defekt als prägend erweist. Kabanova ist auf die „Sünde“ ihres Sohns fixiert, womit sie ihre eigenen Gewissensbisse auf den Sohn projiziert. Der dritte Akt, der in den Ehebruch Katerinas mündet, beginnt damit, daß sich der betrunkene Dikoj zu Kabanova „flüchtet“, um ihr betrunken seine „Sünden“ zu beichten (II, 239). Während Kabanova Dikoj von der Straße in ihr Haus hineinzieht, folgt Boris, der den Onkel zurückholen sollte, bereits nach und trifft sich dann hinter dem Haus der Kabanovs mit Katerina. Es sind also in der Nachtszene nicht zwei, sondern sogar drei Paare räumlich hintereinander gestaffelt: Katerina und Boris hinter der Bühne, am Abhang hinter dem Garten hinunter zum Ufer der Wolga; Varvara und Kudrjaš im Garten, den der Bühnenraum zeigt; Kabanova und Dikoj quasi „vor“ dem Garten im Haus der Kabanova. Im Theater-Raum teilt der Zuschauer den Ort/die Bank mit Kabanova und Dikoj! Das komplexe Verhältnis der Kabanova zu ihrem Sohn ist psychologisch sinnfällig, wenn er im Rahmen dieser dramatischen Parallelsetzungen als ihr verkörperter „Sündenfall“ erkannt wird. Mit ihm unterdrückt Kabanova sich selbst, an ihm praktiziert sie die Rache, die ihr droht. Ihr Haß auf die Schwiegertochter ist Angst vor der Selbstentblößung, vor dem Entdeckt-Werden; ihre Fürsorge für Feklušja ist Identifikation mit dem eigenen Schicksal.

### **Die Geburt der Familientragödie aus dem Geist der Unterdrückung**

Das tragische Personal von *Groza* gruppiert sich um eine einzige Familie. Das erst erzeugt den tragischen Konflikt und seine Effekte Furcht, Zittern und Katharsis, wie das Aristoteles – und diesen interpretierend Lessing und Černyševskij – beschrieben haben. Der tragische Konflikt gipfelt nicht in der Konfrontation bzw. tödlichen Bedrohung von Verwandten, auch nicht in der Aufdeckung der Verwandtschaftsverhältnisse. Bereits Lessing hatte auf das Problem aufmerksam gemacht und eine Umorientierung im Sinne des modernen bürgerlichen Verständnisses von Familie gefordert.

[...] ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten oder töten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dies aber kann entweder mit oder ohne Vorbedacht und Wissen geschehen; und da die Tat entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so

entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die Tat wissentlich, mit völliger Kenntnis der Person gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die Tat unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstands, unternommen und vollzogen wird und der Täter die Person, an der sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene Tat nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles der letzteren den Vorzug [...] Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides beieinander bestehen?<sup>64</sup>

O. hat bei der Gestaltung seiner Fabel auf Lessings Einwände – entsprechend Černyševskij's Empfehlung – Rücksicht genommen. Die Konfrontation innerhalb der Familie bildet die Grundlage. Allerdings kommt es, trotz der Möglichkeit einer Aufdeckung der umfassenden Verwandtschaftsverhältnisse (also anstatt einer „Erkennungsszene“), die innerhalb der Fabel mitangelegt ist, zum tragischen Ende, dem Selbstmord Katerinas. Darauf weist Lessing hin: Der Selbstmord ist nur im modernen, nicht aber im antiken Verständnis tragisch. Deshalb ist es in O.'s Konzeption nicht der Selbstmord an sich, der tragisch wäre, vielmehr die Tatsache, daß er aus der unterbliebenen Aufdeckung der tatsächlichen Verwandtschaftsverhältnisse resultiert. Wenn Katerina wüßte, daß selbst ihr Mann ein unehelicher Sohn der Honoratioren Dikoj und Kabanova ist, dann hätte sie keinen Grund, sich wegen der Schande in die Volga zu stürzen. Den Abschluß der Tragödie kann nicht der Selbstmord bilden, denn er ist eine im tragischen Sinne zweifelhafte Kategorie, – insoweit folgt O. dem Vorbild von Hegels Deutung der Sophokleischen *Antigone*. Am Schluß steht die Entzweiung von Mutter und Sohn. Die Affekte kulminieren: die gegenseitige Schuldzuweisung, der Fluch gegen das Gebot der Elternliebe, die Heuchelei, das Motiv des Gerichts, das an die Stelle der Auflösung durch den *deus ex machina* tritt; die im geladenen Raum stehende Drohung, ALLES öffentlich aufzudecken..

Bereits Dobroljubov's Kritik legte den Akzent ausschließlich auf das tragische Pathos des Selbstmords Katerinas. Katerina begeht, obwohl außerordentlich pietätvoll und religiös, zwei Todsünden: Ehebruch und Selbstmord. Konsequenterweise kann Dobroljubov *Groza* so nicht nur unter die Selbstmörderinnentragödien einordnen, sondern auch unter die Kindsmörderinnentragödien. Mit ihrem Selbstmord tötet Katerina auch das Kind, das sie von Boris erwartet. Mit sich reißt sie das ungewünschte Kind in den Untergang – und tut damit, was die placental vergiftete Gesellschaft im „Reich der Finsternis“ erwartet.<sup>65</sup>

Katerina betet an keiner Stelle des Stücks, auch nicht im Schußmonolog, obwohl immer wieder von ihrer Frömmigkeit die Rede ist.<sup>66</sup> Um Dobroljubovs Argumente zu überprüfen, ist es hilfreich, alternative Gestaltungen der Handlung zu skizzieren: Woher kommt Katerina, da sie nicht aus Kalinov stammt? Ist sie eine Fremde, so wie das von Boris gesagt werden kann? Boris kommt aus dem Zentrum Moskau, Katerina entsprechend aus einem Dorf ohne Identität – beide treffen sich in der Kleinstadt. Aus welcher Familie stammt Katerina; ist sie Waise? Welche dramatische Funktion hat es, wenn O. dies alles offenläßt?

– Der tragische Konflikt beschränkt sich auf die Familie Kabanov.

– Für Katerina bleiben zum Selbstmord nur drei Alternativen, da eine Rückkehr nach der Trennung von ihrem Gatten in den Schoß der Eltern ausgeschlossen wird: 1. Das Modell Kabanova, d.h. die Rückkehr in die Ehe mit Tichon, wobei das zu erwartende Kind als ehelich anerkannt wird. 2. Die Verwirklichung des Vorschlags, unter falscher Identität mit Boris in Sibirien eine neue Existenz zu begründen. (Daß Boris die abenteuerliche Variante ablehnt, ist nicht nur ihm anzulasten, sondern auch Katerinas Labilität, die sie für solche Pionierabenteuer wenig geeignet scheinen läßt.) 3. Die Figur Fekluša dient dazu, die verbleibende gesellschaftlich anerkannte Möglichkeit im Drama anzudeuten: Katerina kann sich von ihrem Mann trennen, wenn sie ihm das Erziehungsrecht für das (zu erwartende) Kind abtritt und das Leben einer Pilgerin auf sich nimmt. Diese im Sinne der dramaturgischen und sozialen Konstruktion logischen Lösungsvarianten erweisen, daß der gewählte Abschluß, d.h. Selbstmord, die tragischste Version eines Endes ist. Dobroljubov versteht jedoch das, was O. als Versuch einer Konstruktion des Trauerspiels erprobt, von vornherein im Sinne Schillers als „sentimentalische“ Auf-Lösung. Katerinas Selbstmord erhält seine tragische Dimension durch den moralischen Appelcharakter, auf den sich ihr Handeln reduziert. Steht für O. die dynamische Konstruktion der Dramenhandlung als Bedingung für Affekte und Effekte im Mittelpunkt, so will Dobroljubov nur das statuierte Exempel. Dobroljubov beschäftigt sich nicht mit dem handlungskonstituierenden Gefüge der Charaktere; er liest das Stück als Studie über Katerina, wobei Handlung (Mythos) nur mehr in der Konfrontation des guten Charakters mit der bösen Um-Welt besteht.

Dobroljubov folgt antiker Tradition, wenn er einklagt, daß der Hauptcharakter der Tragödie, sofern die Nachahmung seines Schicksals kathartische Wirkung freisetzen soll, notwendigerweise positiv sein – und also der Hintergrund negativ erscheinen muß. Dobroljubov bemerkt, daß der Konflikt innerhalb der bürgerlichen Familie dann nicht mehr allein zur Absicherung dieses tragischen Gegensatzes taugt, wenn diese Familie selbst kein positives Bild ihres positiven Adels hat. Sogar die Atriden sind davon überzeugt, daß sie eigentlich gut seien. (Die Familientragödien Ibsens sind gerade noch ungeschrieben!) Die Zuspitzung des Konflikts führt zu einer Auseinandersetzung zwischen Charakterfigur und anta-

gonischem Kollektiv, einer Stichomythie zwischen nur einem Schauspieler und einem hierarchisierten Chor. Während diese Auseinandersetzung auf der intellektuellen Ebene der *Dianoia* (des Austauschs exemplarischer Maximen, der Diskussion von Sentenzen durch Handlung) ohne Entscheidung bleibt, zeigt sich die Überlegenheit der Position Katerinas nur durch in ihre Außenseiterrolle, ihren ethisch motivierten (und nur allzu verständlichen) Ausbruch, ihren Selbstmord, der anderen die Augen öffnet. Dobroljubov erstrebt anstatt des bürgerlichen Trauerspiels die Weiterentwicklung einer Exemplum-Dramatik, wie sie aus dem barocken Märtyrerdrama bekannt ist, die er jedoch durch Aristoteles stützt.<sup>67</sup>

### Die „erste“ russische Tragödie – die erste „russische“ Tragödie a. Katachresen der „narodnost“ (Volkstümlichkeit)

Der kritische Ansatz der „narodnost“ (einer der Devisen des russischen Realismus), auf den O.s aus einen ganz bestimmten Milieu entwickelte Tragik in *Groza* Bezug nimmt, bedeutet nicht, daß sie nicht als ästhetisches Werkzeug einem nationalen Konsens über Werte dienlich sein sollte. *Groza* scheint dem Theaterkritiker um 1860 Kritik an Rußland und der „narodnost“ zu sein.<sup>68</sup> Dem ist mit Dobroljubov kaum entgegenzuhalten, Katerina sei ein derart schöner und im idealen Sinne russischer Charakter, daß alleine dessen Darstellung die durchaus unangenehmen nationalen ethischen Verhältnisse überwiege. O.s Anstrengung, die nationale Tragödie zu schaffen, bezieht ihren Wert aus der kritischen Position gegenüber den nationalen und volkstümlichen Zuständen. Die „Dunkelheit“ erzeugt ein Milieu. Die Milieustudie hat die „schädliche“ Großstadt aus der Prosa der „Naturalen Schule“ (natural' naja škola) verlassen und wendet sich einer prototypischen russischen Provinzstadt zu, vergleichbar dem „beliebigen“ Schauplatz von Gogol's *Revizor*. O. entwickelt seine Tragödie aus der für die russische Literatur der ersten Hälfte des 19. Jhs. spezifischen Tradition der lyrisch-satirischen Komödie durch eine tragische Neuinterpretation von deren Verfahren und deren Personal. Die Figuren in *Groza* sind eine charakterlich eingedunkelte Variante des stereotypen Personals der bürgerlichen Komödie: Die böse Schwiegermutter und der geizige Alte (Kabanova und Dikoj); der Hahnrei und der jugendliche Liebhaber (Tichon und Boris); die pathetische Empfindliche und ihr philosophischer Freund (Katerina und Kuligin); das Secondopaar (Varvara und Kudrjaš); die bigotte Schwätzerin und der selbstzufriedene Hausfreund, der eigentlich ein Parasit ist (Fekluša und Šapkin). *Groza* ist ein Musterbeispiel für die Katachrese als Arbeitsverfahren des Realisten: Der Tragödienbegriff wird neu – und aus der spezifischen nationalen literarischen Erfahrung heraus – gefaßt, indem der Tragödie Verfahren und Merkmale der Komödie zugeordnet werden. *Groza* sollte auch in dem Sinne die „erste“ russische Tragödie werden, welche die russische Staatlichkeit und die sozio-kulturelle Spezifik des russischen Demos mit

berücksichtigt. In diesem Sinne ist diese „erste“ mögliche Tragödie auch die normbildende und bestmögliche. Sie verdankt sich einer Poetik des Prototypischen, wie sie durch die literarische Kritik am Begriff der „narodnost“ erprobt worden war. Sie überträgt die poetisch qualifizierenden Merkmale vom idealistischen Modell der „narodnost“ auf das formale Modell der Tragödie und damit des „Tragischen“. *Groza* ist als erste russische Tragödie mit bürgerlichen Helden mit dieser Poetik zum Muster für die russische Tragödie generell geworden.

Der dramatische Realismus O.s will mithilfe des Volkstümlichen das bisher in der russischen Theaterliteratur nicht berücksichtigte Ideal einer nationalen Tragödie verwirklichen; ein Ideal, das aus dem zeitkritisch-journalistischen Blickwinkel des frühen Realismus der „Natural'naja škola“ nicht zu realisieren gewesen wäre. Hier taugte die feine Differenzierung des Erzählens und der Figurendiskurse zur Erzeugung neuer oder zur tiefgreifenden Veränderung überkommener Gattungen, nicht zum Maßnehmen an und zur Anpassung von überlieferten Gattungsnormen. Die „neuen“, oft zwischen Erzählprosa und Drama interferierenden Prosagattungen werden von immer stärker spezialisierten Autoren, Zeitschriften oder Verlagen vervollkommen. In den 1840er Jahren tendiert das russische realistische Theater dazu, selbst diejenigen Gattungsnormen aufzuheben, die dem Text ursprünglich eigen sind. Vaudevillefassungen hochklassizistischer Königsdramen, die von Balletten und Nummerneinlagen unterbrochen werden, haben Konjunktur. Die nachromantischen Einrichtungen der Tragödien Shakespeares, Schillers und Hugos werden gern in Komödienversionen dargeboten. Dramatische Bearbeitungen von Erzähltexten kommen in Mode. O. will wieder Gattungsreinheit erzielen, muß dafür aber noch einen Schritt weiter gehen, wenn er die Komödie als Struktur in der vollkommenen Tragödie enthalten sein läßt. So ebnet sich der Gegensatz von Komödie und Tragödie nicht in einer Misch-, sondern in einer Metagattung fast bis zur Unkenntlichkeit ein. Die Unterschiede zwischen Vers- und Prosasprache werden für die Gattungsspezifizierung bedeutungslos.<sup>69</sup>

## **b. Katachrese als Ersetzung der Funktion der Komödie durch die Tragödie**

Im Manuskript ist O.s *Groza* in den ersten Arbeitsstufen nicht als Tragödie, sondern ausdrücklich als Komödie angelegt.<sup>70</sup> Die nach dem Titelblatt eingelegte Figurenliste nennt in ihrer ersten Version bereits fast alle Namen der Figuren, die auch in der Endfassung gebraucht werden, lediglich die Anordnung der Namen differiert vom späteren definitiven Text; hinzu kommen zwei Figuren, die in der späteren Komposition fehlen. Während in der Endfassung die Hauptfiguren nach Familien gruppiert erscheinen, die Nebenfiguren in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Text präsentiert werden (d.h. entsprechend ihrer Bedeutung für den tragischen Familienkonflikt), sind in der Erstfassung bei den Hauptfiguren die Generationen voneinander getrennt, während die Nebenfiguren neben der Auftritts-

reihenfolge auch noch nach Geschlecht unterteilt wurden, d.h. zuerst alle männlichen und erst dann die weiblichen Figuren. Das Personal im Werk ist um die Figuren der tyrannischen alten Jungfer und des Geizigen gruppiert, denen die Jungen und Vernünftigen gegenübergestellt sind, welche sich letztlich als Primo- und Sekondopaar unter Mithilfe des Menschenfreunds Kuligin zur Ehe finden sollten. Dazwischen steht Tichon als schwacher Sohn, der der Mutter hörig ist.<sup>71</sup> Figurenkonzept und Anlage des Stücks (soweit dies aus der ausgeführten Exposition zu ersehen ist) entsprechen dem Muster der Neuen Komödie Menandrischen Typs, dem sich auch fast alle anderen Werke O.s in den fünfziger Jahren nähern, um sich mehr und mehr vom Aristophaneischen Vorbild der Gogol'schen Satire/Groteske abzusetzen.<sup>72</sup> O.s Verbeugung vor dem Vorbild von Molières Modell des *Misanthrope* ist *Vospitannica* (Das Mündel), ein Stück, das O. unmittelbar vor *Groza* abschloß. Die Handlung ist streng auf den zeitlich, räumlich und personell geschlossenen Kreis eines adeligen Landguts und der dort residierenden Familie begrenzt. Bereits in *Vospitannica* war die Abwendung vom Komödientyp des *Revizor* vollkommen, den V. Ivanov als (erfolgreichen) Versuch Gogol's gedeutet hat, die Tradition der „Alten Komödie“ des Aristophanes zu erneuern.<sup>73</sup>

Auf die Anlage einer Komödie zurück verweisen in der Endfassung von *Groza* die sprechenden Namen der Figuren, welche zu Beginn im Dialog als solche eingeführt werden. So erwähnt Boris den Namen seines Onkels „Dikoj“ unter ironischer Anspielung auf seine eigene Situation: „Matuška rasskazyvala, čto ona trech dnej ne mogla užit'sja s rodinej, už očen' ej diko kazalos'.“ (II, 212: Mama hat erzählt, daß sie sich drei Tage lang nicht bei den Verwandten eingewöhnen konnte, so wild sei ihr alles vorgekommen.); „Vse na menja kak-to diko smotrjat, točno ja zdes' lišnyj, točno mešaju im.“ (II, 214: Alle sehen so wild auf mich, ganz so als wäre ich hier überflüssig, ganz so als ob ich sie nur störte.) Das Motiv der Heiterkeit erscheint mehrmals, z.B. pathetisch und ironisch im „Schlüssel“-Monolog Katerinas: „V nevole-to komu veselo!“ (II, 235: Wer kann in so einer Gefangenschaft schon heiter sein!). Daß O. sein Komödienkonzept nach vierzehn ausgeführten Seiten verwarf, deutet auf mehr als ein peripheres Interesse an der tragischen Gestaltung. O. nennt sein Werk im Untertitel allerdings nicht Tragödie, sondern „Drama v pjati dejstvijach“ (Drama in fünf Akten). Er führt diese Gattungsbezeichnung in die russische Literatur ein.<sup>74</sup> Es steckt in Janáčeks *Groza*-Vertonung *Katja Kabanova* ein hermeneutischer Hinweis darauf, wie nahe sich O. und Wagner im Jahre 1859 kommen. Der Autor von *Tristan und Isolde* schreibt nicht nur im Zentrum seines Werks eine dramaturgisch äquivalent strukturierte Nachtszene; bis in die Wortrepetitionen und Namensanrufungen des ehebrecherischen Liebespaars und die Wachrufe der unsichtbar postierten „Freundin“ hinein erinnert das Liebesduett von Tristan und Isolde (II. Akt, 2. Szene) an die nächtliche Liebesszene in *Groza* (III. Akt, 2. Teil; in Janáčeks Oper das Finale des II. Akts). Wagner erneuert wie O. die Genrebezeichnung, um die



innovative Dramaturgie seines Werks zu betonen. Anstatt der im Deutschen bereits seit langem eingeführten und katachretisch überformten Begriffe „Tragödie“ und „Drama“, wählt Wagner die wörtliche Übersetzung aus dem Griechischen und spricht von „Handlung in drei Aufzügen“.<sup>75</sup> Die Intention Wagners trifft sich mit derjenigen O.s: Es geht beiden um die Konzentration auf die Handlung, d.h. den Mythos selbst. Die Aufmerksamkeit soll auf das Wesentliche, die Fabel und ihre wenigen und starken Implikationen gelenkt werden. Verzichtet wird auf die genaue Charakterisierung der Figuren und auf eine komplizierte Sujetführung. Betont wird jedoch, daß keine Handlung als Fabel (sei sie nun aus überlieferten Mythen zusammengestellt oder neu erfunden) ohne Personen bzw. Figuren auskommen kann, die als ihre Protagonisten dienen.<sup>76</sup>

Die Charaktere der Figuren benötigen keine psychologische Zeichnung. Der Rezipient von *Groza* erfährt nichts über die Vorgeschichte der Figuren, nichts über die Beweggründe ihres Handelns. Warum die Kabanova ihre Schwiegertochter so schlecht behandelt, bleibt rätselhaft: Die genannten Gründe sind keine, vielleicht auch – bewußt – falsch oder zumindest nicht sinnvoll. Warum Katerina Tichon geheiratet hat, ob sie ihn heiraten mußte oder freiwillig in die Ehe trat, erfährt man nicht. Keine einzige konkrete Episode aus Kindheit und Jugend von Katerina, Boris oder Tichon wird als „Schlüssel“ angeboten. Keine noch so winzige Detailinformation über das bisherige Eheleben der Kabanovs! Die Ausnahme ist Boris, dessen Aufenthalt bei seinem Onkel (und damit am Ort der Handlung) zu Beginn des Texts (und damit noch auf der Arbeitsstufe, auf der sich die ursprünglich geplante Komödie und der spätere Text entsprechen) dadurch motiviert wird, daß seine Familie Konkurs gemacht hat. Denselben Grund um einen Städter aufs Land zu schicken, findet man konventionell in zahlreichen Komödien des 18. und 19. Jhs. – seit Fonvizins *Brigadir* (1766) bis zu Turgenevs *Mesjac na derevne* (1851). Die Figuren werden als Charaktere nicht für ein psychologisches Modell oder nach den moralischen Gegensätzen gut/böse und wahres/falsches Handeln entworfen. Nicht einmal der Ehebruch Katerinas erfährt aus einer übergeordneten Perspektive eine Rechtfertigung oder Verurteilung – sieht man von Katerinas Selbstverurteilung ab, die sich nicht notwendig auf den Ehebruch als Todsünde bezieht. Katerina fällt eine vorschnelle Entscheidung; sie hält ihre Lage für ausweglos. Das Fehlen von Charakteristischem und Allegorischem verleiht den Figuren jenes „archaische“ Moment, das es Bearbeitern, Regisseuren und Übersetzern möglich macht, den Realismus von *Groza* in andere Kulturen zu übersetzen und etwa japanischen oder äthiopischen Verhältnissen anzupassen.<sup>77</sup>

### c. Einheiten von Handlung, Personal, Raum und Zeit. Der bürgerliche Körper

Die Konzentration auf den Nachvollzug des „Mythos“ erlaubt es O., ein relativ handlungsreiches Stück zu gestalten, ohne dabei die quantitativen Vorgaben (Textumfang, Personenbegrenzung, Zeit-Raum-Kontinuum) der Aristotelischen Poetik sowie der Aufführungskonvention zu sprengen. Die Anlage in fünf Akten ist symmetrisch proportioniert, wobei der dritte Akt mit seinen zwei Szenenabteilungen die Spiegelachse bildet. Die Exposition (1. Akt) und der Schluß (5. Akt) entsprechen sich jeweils. Sie zeigen den Blick über den Fluß, der mit Weiblichkeit und Tod assoziiert wird. Der erste Akt wird abgeschlossen mit dem ersten Gewitter. Die dramatische und handlungsreiche Aufarbeitung (Abreise des Ehemanns, Bloßstellung Katerinas durch die Schwiegermutter, Vermittlung des Rendez-Vous durch Varvara, Entschluß Katerinas zum Ehebruch) folgt im zweiten Akt. Ebenso handlungsreich wie der Expositionsteil bildet der vierte Akt Peripetie und Kulmination des Stücks. Wenn Katerina nach den Donnerschlägen des zweiten Gewitters ihren Ehebruch gesteht und bewußtlos zusammenbricht, wird die Reprise des Hauptmotivs der Exposition quasi im Fortissimo erreicht. In der Mitte steht der dritte Akt als ausgebreitetes lyrisches Intermezzo, in der ersten Hälfte konzentriert auf die Unterhaltung Kabanovas mit Dikoj (in der das „Verhältnis“ der beiden Familien im „small talk“ aufgearbeitet wird), der zweiten auf die Liebesszene der Paare zur Sommernacht am Volgaufer. Die Angabe des fiktionalen Spielorts in einer allerdings nichtfiktionalen Gegend entspricht der erweiterten Praxis des französischen Klassizismus, die Einheit des Raums auch dann als eingehalten anzusehen, wenn dieser auf verschiedene Spielplätze innerhalb einer Stadt bzw. einer Gegend verteilt wird.

Innen- und Außenraum wechseln sich ab, wobei der Wechsel in Figur und Diskurs Katerinas gespiegelt wird. Das von ihr exponierte Motiv des Eingesperrtseins wird durch die Raumsemantik dynamisiert. Die Kabanovsche Wohnung wird als Vogelkäfig bezeichnet: Bereits ein Blick aus dem Fenster ist verboten. Die „Schlüssel“-szene schafft die Möglichkeit zum Übertritt in einen Frei-Raum, dem Garten hinter dem Kabanovschen Haus, in welchem sich Katerina flatterhaft „frei wie ein Vogel“ im Paradies bewegen kann.<sup>78</sup> Nicht nur in der engen Häuslichkeit sitzen die Figuren auf Bänken. Kuligin genießt zu Anfang des Stücks auf einer Bank die Aussicht; Dikoj und Kabanova treffen sich am Abend auf einer Bank vor dem Kabanovschen Haus: Möbel wie die Bank wechseln aus dem geschlossenen in den offenen Raum. Dem privaten Raum ist der öffentliche vor allem durch die Lichtinszenierung entgegengestellt, die den Körper an Boden und Rampe drückt, um den Blick des Rezipienten auf den von Strömen durchfluteten und doch leeren Bühnenraum zu lenken: Die Uferpromenade des Provinzstädtchens, die biedermeierlich im matten Glanz des Gaslichts aufleuchtet und

vom grellen Blitzen durchzuckt wird; schließlich das Steilufer der Volga, von dem die Figuren schon am Anfang hinabblicken, an dem sie (hinter die Szene) hinablaufen, von dem sie erzählen, wobei der Fluß nie zu sehen ist. Er erscheint nur *pars pro toto* in jenem Naß, das Kleider und Haare der toten Katerina durchtränkt, wenn ihr Leiche geborgen und auf die Bühne getragen wird. Katerina wird (im Sinne von Jakobsons Realismusdefinition) zur Metonymie der Volga.

Einheit der Zeit im Sinne einer strikt klassizistischen Vorgaben folgenden Tragödienpoetik liegt nicht vor; O. bezieht sich jedoch auf eine solche Regelung, wenn er bereits auf dem Deckblatt, nach der Bezeichnung des Spielorts, anführt: „Meždu 3-m i 4-m dejstviami prochodit 10 dnej.“ (II, 209: Zwischen drittem und viertem Akt vergehen zehn Tage.) Diese Information ist deshalb von Belang, da sie aus dem Haupttext nicht eindeutig hervorgeht. Ein Rezipient, der nur Theaterbesucher ist, könnte die Zeitunterbrechung erst im Laufe des vierten Akts (und auch dort bis zu Katerinas Geständnis nicht sicher) erschließen. Eine konkrete historische Zeit, zu der die Handlung spielt, wird nicht angegeben. Einige Indizien deuten auf einen unscharf einzugrenzenden Zeit-Hintergrund. So wird erwähnt, daß in Moskau bereits eine Eisenbahnlinie existiere, die Fekluša als „ognennyj zmej“ (Feuerdrache) bezeichnet (II, 236); andererseits spielt das Stück vor der Bauernbefreiung, worauf das Zinsabgabesystem verweist, das Dikoj gegenüber den Bauern praktiziert (II, 239). Diese Motive werden jedoch für die Handlung des Stückes selbst allesamt nicht konstruktiv verwertet. So verlegt etwa Janáček in seiner Opernfassung die Handlung in die sechziger oder siebziger Jahre des 19. Jhs. – also in die Epoche nach der Bauernbefreiung und nach der Uraufführung von O.s Stück. Er fordert dabei von seinen Interpreten eine historisch detailgenaue Ausstattung,<sup>79</sup> ohne daß dafür andere Eingriffe in den Text notwendig wären als minimale Streichungen!

Eingehalten ist die kontinuierliche Einheit der Zeit bei O. dagegen im Ablauf der Tageszeiten; er hält sich an klassizistische Vorbilder, die den Tag auf bis zu 36–48 Stunden ausdehnten, vorausgesetzt, die Figuren der Haupthandlung agieren solange unterbrechungs- und also schlaflos. *Groza* beginnt mitten an einem schönen Tag, folgt diesem bis in die Nacht; der vierte Akt spielt wieder bei Tag, der allerdings verdunkelt wird durch die Gewitterwolken; im fünften Akt setzt die Dämmerung ein und zum Ende des Stückes ist, nach der langen Nacht des Suchens, vielleicht schon das Morgengrauen auszumachen. Dasselbe Verfahren, die Einheit der Zeit zu wahren, findet sich später in allen großen Stücken Čechovs.

Noch wichtiger ist die von O. intendierte Einheit der Figuren. Das Stück erfordert 12 Schauspieler, die von O. im Figurenverzeichnis charakterisiert werden. Zusätzlich verlangt O. eine Reihe von Kleindarstellern als „Einwohner beiderlei Geschlechts“ (Gorodskie žiteli obego pola), denen auch kurze Textpassagen – vor allem die „Chorszene“ am Anfang des vierten Akts, die diesen gegen die intime Stimmung des dritten absetzt – zugeordnet sind. Hier kann unproblematisch

gestrichen werden, wie das O. selbst 1860 praktizierte.<sup>80</sup> H. Schmid hat in ihrer Analyse versucht, die Figuren nach psychologischen und dramaturgisch relevanten Äquivalenzen in „Handlungspersonen“ und „Peripheriepersonen“ zu sondern.<sup>81</sup> Die „Peripheriepersonen“ sind in Opposition zu den „Handlungspersonen“ statisch; zu ihnen zählt Schmid nicht nur Glaša, Feklušā und Šapkin, sondern auch Dikoj, Kuligin und Kudrjaš, obwohl sie in die Handlung eingreifen, z.B. wenn Dikoj die Abreise von Boris befiehlt, Kuligin die Leiche Katerinas birgt, Kudrjaš mit Varvara flieht. Mit dieser Einteilung läßt sich O.s eigenes Figurenverzeichnis vergleichen, das anders gruppiert und hierarchisiert. Es stellt zwei Familien einander gegenüber. Zuerst werden Dikoj und Boris genannt, dann die Kabanovs. Innerhalb der „Familien“ sind die Figuren ihrem Alter nach aufgeführt: Kabanova vor Tichon, Katerina und Varvara. Die nächsten Figuren folgen auf der Liste in der Reihenfolge ihres ersten Auftritts im Stücktext: Tichon, Kudrjaš, Šapkin, dann Feklušā, Glaša und die Barynja. Daß die männlichen Figuren vor den weiblichen aufgeführt sind, ermöglicht eine weitere Unterteilung. Eine Aufteilung nach der im Anschluß an die Namen festgehaltenen sozialen Stellung der Figuren erfolgt nicht. Die Standesdefinitionen untermauern O.s Versuch, die Ständeklausel der aristotelischen tragischen Poetik umzusetzen. O.s Figuren sind durchweg bürgerlich; abgesehen von Glaša, der (leibeigenen) Hausangestellten und der „Barynja“, einer Adelligen, die (als Mischung von Allegorie und der Grafinja\*\*\* aus Puškins *Pikovaja Dama*) gleichsam aus dem Jahrhundert des Absolutismus herüberdroht. Ganz in der Tradition des Schicksalsdramas, wie es zu „ihrer“ Zeit üblich war, exponiert sie im ersten Akt der Tragödie den prophetischen Fluch. Dieser Fluch hat doppelte Qualität. Die Figur bzw. die Figuren, die er trifft, verstehen ihn nicht oder zumindest nicht richtig. Für sie erscheint er als Rätsel, das sich im Fortgang der Ereignisse löst und in seiner impliziten Tragik bewahrheitet. Für den Zuschauer des Dramas dient die Prophetie als Wahrnehmungslenkung. Er richtet sein Augenmerk darauf, wie sich das im Fluch vorausgesagte Schicksal erfüllt, obwohl sich die Figuren dagegen stemmen. Dem adeligen Fluch der alternden Gräfin ist kein völliger Triumph beschieden.

Um ein bürgerliches Umfeld für Rußland zu charakterisieren, mußte O. auf die Kaufmannskultur der oberen Volga zurückgreifen, die er auf seinen Reisen kennengelernt hatte.<sup>82</sup> O. gibt jedoch keine detailgenaue Studie dieser sozialen Schicht. So ist die Problematik des Altgläubigentums, die der Entwicklung der Kaufmannsklasse zugrundeliegt, im Stück nicht präsent. O. benutzt keine dialektalen bzw. für das Altgläubigentum typischen soziolektalen Wendungen; die Sprache zeigt aber Merkmale einer Stilisierung einer topographisch unspezifischen soziolektalen Hierarchisierung.<sup>83</sup>

Der bürgerliche Körper unterscheidet sich vom adeligen; der Nebentext verlangt ununterbrochen Bewegung von allen Figuren (das reicht vom „Spazieren“ bis zum Fingernägelnkauen), um die Statuarik adeliger Repräsentation zu durchbre-

chen. Dem bürgerlichen Körper mangelt die Erziehung in der Gesten-Rhetorik der Unterordnung, er kennt nur Geschäftigkeit und verlogene Mimik der Höflichkeit. O.s Figuren sind Verallgemeinerungen einer bürgerlichen Welt innerhalb der russischen Kultur. Auf den bürgerlichen Körper verweist wiederum die Bezeichnung „Drama“, mit der O. sein Stück von der dem adeligen Körper vorbehaltenen Tragödie abzusetzen versucht.<sup>84</sup>

#### d. Katachresen der aristotelischen Poetik der Einheiten: Das russische „bürgerliche Trauerspiel“

Die ursprüngliche Idee O.s war es, ein Stück im bürgerlichen Ambiente zu schaffen: Noch im März 1859 glaubte er, dies nur als Komödie verwirklichen zu können, doch im Laufe der Arbeit am Stück, d.h. während der Sommermonate, versucht O. dann die Ausführung als bürgerliches Trauerspiel, das er im Oktober abschließen kann.<sup>85</sup> Es ist nicht schwer, hier einen Zusammenhang mit den politischen Reformen zu Beginn der Regierungszeit von Aleksandr II. herzustellen. Bauernbefreiung und Justizreform erscheinen O. als Beginn der bürgerlichen Epoche, für die *Groza* (parallel zu Gončarovs *Son Oblomova*, Oblomovs Traum) ein utopisches Moment im desillusionierten Realismus der fünfziger Jahre anzubringen versucht, das den Gesellschaftsutopien der realistischen Texte der sechziger Jahre bei Černyševskij und schließlich Tolstoj vorausarbeitet. Doch bereits 1873 veröffentlicht O. mit *Sneguročka* (Schneeflöckchen) die erste Anti-Utopie der russischen Literatur.

O. ist nicht interessiert an der Reform des Ständestaats, ebensowenig wendet er seine Aufmerksamkeit den Bauern zu. Die Zukunft gehört für ihn jener bürgerlichen Ordnung, der er entstammt. Die Darstellung des Bürgerlichen auf dem Theater, befreit von den Konventionen des adaptierten und repetierten Komödienklassizismus, macht O.s Text zu einem Brennpunkt in der Debatte um den Status des Bürgers in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. Im Gegensatz zu den großen Epikern des russischen Realismus und auch den Vertretern der Raznočincen-Intellektuellen ist O. nach Herkunft und Interesse ein bürgerlicher Autor.

O. hat die 1855 erschienene russische Übersetzung der *Poetik* des Aristoteles genau studiert. Er beschäftigte sich in diesem Zusammenhang nicht nur mit Černyševskijs Rezension der Aristoteles-Übertragung, sondern vor allem mit dessen aus der Aristotelesrezension erwachsener Studie über *Lessing*.<sup>86</sup> Černyševskij referiert und kritisiert darin Lessings Ansichten über das Tragische, vor allem seine Aristotelesinterpretation. Und Černyševskij weist auf Lessings dem Sturm und Drang vorausarbeitende Neuerung hin, die Ständeklausel aufzuweichen, um die aktuellen Konflikte der bürgerlichen Welt und Moral dramatisch aufzuarbeiten. Fast 70 Jahre nach Karamzins kaum beachteter Übertragung der *Emilia Galotti* erscheint bei Černyševskij die Forderung, die russische Literatur müsse selbst ein

bürgerliches Trauerspiel hervorbringen. O. studiert die deutschen Quellen, wie das Černyševskij auch empfiehlt. *Groza* verweist im Titel programmatisch auf die Bewegung des Sturm und Drang, auf die Černyševskij – historisch unhaltbarerweise – das bürgerliche Trauerspiel zurückführte!<sup>87</sup> Aus der Epochenbezeichnung wird das Sujet des Stücks entwickelt. Das Pathos der Auseinandersetzung zwischen Mensch und erhabener Natur wird in O.s Exposition vorgeführt. Der Blick über den erhabenen Talabsturz der Volga und das Gewitter sind Motive der Erhabenheitsästhetik, die O. seine Figuren diskutieren läßt. Im Gewittermotiv wird, wie bereits erwähnt, der Verweis auf die Sturmszene aus Shakespeares *Lear* beigebracht, die für das Trauerspiel des Sturm und Drang paradigmatisch war. In für die russische Literatur ganz neuartiger Weise inszeniert O. eine dramatische Auseinandersetzung von Mensch und Natur, deren tragisches Potential letztlich dem des ethischen Konflikts gleichkommt. Nicht mehr die Natur ist Spiegel der sentimentalischen Stimmungen des Menschen (wie z.B. in der Poetik Karamzins<sup>88</sup>), sondern im Gegenteil: An die Stelle der psychologischen Äquivalenz von Natur und Mensch tritt nun die physische. Der Körper ist Teil der Natur, ist „Kraft und Stoff“;<sup>89</sup> die Psyche reagiert nur auf Natur.

Zwei Figuren sind Relikte der (Sitten-) Kultur des 18. Jhs. Die realistische Poetik konfrontiert sich im Text mit ihren Vorgängern.<sup>90</sup> Kuligin, als Propagandist des Blitzableiters der Benjamin Franklin der russischen Provinz, spricht von Lomonosov und Deržavin wie von Zeitgenossen; die „Barynja“, eine alte Adelige, gilt gar wegen ihrer anachronistischen Antiquiertheit als „polusumasšedšaja“. Die Konflikte zwischen alt und neu werden nicht ausgetragen; der Konflikt der Generationen bleibt davon sogar eigenartig unberührt. So steht z.B. Kuligin mit seinen moralischen Ansichten auf Seiten der Jugend und gegen Dikoj und Kabanova, nicht jedoch, weil er besonders „modern“ oder ein Libertin wäre (das könnten eher Dikoj und die Kabanova sein), sondern weil er sich gegen die Praxis der öffentlichen Tabuisierung von Sexualität ausspricht und damit die guten, vermeintlich reinen Sitten des 18. Jhs. wiederzubeleben glaubt. Mit der pruden alten Adelligen wollen weder Kabanova noch Varvara zu tun haben.

In O.s Stück herrscht, wie schon an der unterbliebenen Bestimmung der historischen Zeit auf dem Deckblatt zu bemerken ist, eine historische Indefinitheit, die die Figuren entindividualisiert und ihnen typisierend einen allgemeingültigen Status den spezifischen Umständen gegenüber verleiht.<sup>91</sup> Dies hat dazu geführt, daß im Gegenzug der genauer definierten räumlichen Umgebung von den Interpreten eine Bedeutung beigegeben wurde. Die historische Offenheit, ja Zeitlosigkeit wird zu einer Bedingung der räumlichen Geschlossenheit erhoben: An der oberen Volga scheint die Zeit stillzustehen, es findet keine historische Entwicklung statt. Der Fortschritt wird gehemmt. Diese Position findet ihre Entsprechung im Stück vor allem in den Äußerungen von Fekluša. Betrachtet man jedoch den Text insgesamt, so erweist sich die Position Feklušas als in doppelter

Weise täuschend. Feklušas „Ansichten“ werden in ihrer Vertrauenswürdigkeit als Informationen noch nicht einmal durch die Kabanova unterstützt, obwohl sie Fekluša unwidersprochen ausreden läßt. Feklušas Funktion im Stück ist es nicht, den historischen Stillstand als Spezifik der Region der oberen Volga zu exponieren. Sie wird in Bezug auf Katerina eingeführt. Der Sozialstatus der Pilgerin, einschließlich ihrer durchaus zweifelhaft „volkstümlichen“ Frömmerei, bezeichnet die Alternative, die Katerina nach ihrem Ehebruch und der Trennung von ihrem Ehemann in der Gesellschaft einzig offenstünde, würde sie nicht den Freitod wählen. Mit Fekluša gibt O. also ein Statement über die Verhältnisse der zeitlosen Moral innerhalb der Gesellschaft in einem bestimmten Raum ab; und er zeichnet diese Verhältnisse so, als ob sie außerhalb des Historischen stünden, als ob sie sich auch in Zukunft nicht ändern ließen. Daß diese Aussichtslosigkeit O. weiterhin dazu verhilft, sein Sujet auch dramaturgisch überzeugend zu motivieren, bezeugt bereits Dobroljubov, wenn er Katerinas Selbstmord als einzige Möglichkeit begrüßt, zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse aufzurufen. Doch setzt hier auch die Kritik an O. an, dem von seinen slavophilen Kritikern Ausblendungen bei politisch empfindlichen Themen und simple Schwarz-Weiß-Malerei zum Vorwurf gemacht werden. Wenn man die Verhältnisse der Kaufmannsklasse an der Volga als typisch für den Zustand ganz Rußlands interpretiert (wie das zuerst Dobroljubov mit seiner These von der „Schein-Idylle“ getan hat), erwachsen daraus mehrere Probleme. Warum wurde der Raum dann überhaupt so genau bestimmt, d.h. warum wählte O. den für russische Verhältnisse so exotischen „bürgerlichen Raum“ und warum berichtet Fekluša über ihre Pilgerreisen durch Rußland offensichtlich Unsinn, der nur auf Hörensagen beruht?

Nikolaj Leskovs Heldin in der Erzählung *Lědi Makbet našego uezda* (1865; Lady Macbeth aus dem Mzensker Kreis) heißt ebenfalls Katerina, wie denn der Text insgesamt die Situation von *Groza* aufgreift, um sie anders weiterzuspielen. Leskovs Katerina ist ein Beispiel für die Kritik an den – männlichen – Interpreten von O.s Katerina. Bei Leskov ergibt sich Katerina nicht in ihre Situation, sondern ermordet nach dem Ehebruch den Schwiegervater und den zurückkehrenden Ehemann, um ihren Geliebten an sich zu binden und die Erbschaft im Haus an sich zu bringen. Erst nach der Aufdeckung ihrer Taten und der Verurteilung zur Haft im Straflager wird Katerina von der Verzweiflung und der tragischen Notwendigkeit des Selbstmords eingeholt: nicht daß sie ihre „Schuld“ bereute; doch als sie gewahr wird, daß sie ihr Liebhaber Boris, auf den sie alle Hoffnungen für ein neues Leben gesetzt hatte, mit einer anderen betrügt, stürzt auch sie sich ins eisige Wasser der Volga. Davor aber war sie die Lady Macbeth der Provinz. Sie will nicht Opfer sein und glaubt deshalb, Täterin werden zu müssen. I. Smirnov hat die Psychocharakteristik des Realismus darin gesehen, daß sich der Ödipuskonflikt nicht nur zwischen Vätern und Söhnen vollzieht, sondern generell zwischen Eltern und Kindern, wobei in erster Linie zwischen einer Variante unter-

schieden werden muß, wenn Kinder das Elternteil des eigenen Geschlechts „töten“, und einer zweiten, wenn sie gegen das Elternteil des anderen Geschlechts vorgehen.<sup>92</sup> Leskovs erzählerische Kontrafaktur von O.s Katerina in seiner Katerina Izmajlova präsentiert die erste erfolgreiche Mörderin des russischen Realismus, die einzige Frauenfigur, die planvoll tötet bzw. töten läßt.<sup>93</sup> Ihre Bewältigung des ödipalen Konflikts ist jedoch entschärft: Katerina vollführt nicht die Ermordung des eigenen Vaters bzw. der eigenen Mutter, sondern des Schwiegervaters. Die Tat hat wenig vom ödipalen Affekt und von der ödipalen Symbolik der Waffe, handelt es sich doch um einen Giftmord, der in Leskovs Text durch die Metonymie des „Ausbrütens“ mit Schwangerschaft und Geburt parallelgesetzt wird. Den zweiten Mord am Gatten muß Katerina schließlich durch ihren Liebhaber ausführen lassen, dem sie lediglich als Muse beisteht. O.s Katerina kann auf einen solchen Helfer nicht einmal hoffen, ist doch ihr Liebhaber Boris selbst ein ausschließlich auf die Eltern im fernen Moskau fixiertes Kind. Leskovs Drama *Raznočitel* war nach dem zwar umstrittenen aber gescheiterten Roman *Nekuda*, dessen Held Rozanov – Leskovs alter ego – O.s Tragödienpoetik als Hegelianischen Irrweg brandmarkt, ein erneuter Versuch des Autors, sich von O. zu distanzieren.<sup>94</sup> Das 1867 verfaßte und aufgeführte Stück führt wiederum ins „bürgerliche“ Milieu des Kaufmannsstands an der Wolga. Leskov wendet sich im Vorwort explizit gegen O., vor allem aber gegen dessen Interpreten Dobroljubov und den *Sovremennik*. Er versucht, immer in polemischer Absicht, sich von O. und dessen Rationalismus zu lösen. Anstatt jedoch an O.s Konzeption festzuhalten und diese von innen her zu sprengen, verliert sich Leskovs Werk in einer Vielzahl von Einzeldialogen, die das Sujet weit über theatralische Möglichkeiten hinaus strecken. Leskov beklagt, die Konflikte in O.s Dramen wirkten gestellt und formal entwickelt. Andererseits merkt er an, sie seien der Ästhetik der 40er und frühen 50er Jahre, d.h. der „Natural'naja škola“ angemessen. Die soziale, geistige, vor allem aber die moralische Entwicklung – die nach Leskov einen Sittenverfall darstellt – sei wesentlich weiter vorangeschritten, als es O. auf der Bühne, vor allem aber in *Groza* zeige. Soweit hatte Leskov in der *Lèdi Makbet* keinen Zweifel gelassen. Leskov will den negativen Frauenfiguren ein positives religiöses Modell gegenüberstellen. Auch er führt deshalb eine „Pilgerin“ ein, die wie Pilgerfiguren des späten Dostoevskij idealisiert und unbedingt affirmativ aufzufassen ist, aber nicht mehr wie in O.s Stück das Elend und die Naivität dieser Lebensform am Rande der Gesellschaft objektivierend nachspielen läßt.

### Repressive Utopie: Katerinas Selbstmord

Varvara besitzt den Blick für Normalität und Gesundheit. Als ordentlich gezeugtes und weibliches Wunschkind ist sie im Gegensatz zu Tichon, dem dubiosen Stammhalter, von ihrer Mutter geliebt worden. Varvara erhält von Kabanova



alles, was diese den anderen vorenthalten hat. Anstatt der Überfürsorglichkeit wie Tichon erfährt sie eine faire Erziehung. Sie soll es besser haben als Kabanova, die bestimmt niemals von irgendjemandem geliebt worden ist.

Varvara stellt bereits im ersten Akt die Diagnose, daß Katerina krank ist: „Zdorova-li ty?“ (Bist du gesund?) Und Katerina antwortet ihr: „Zdorova... Lučše by ja bol'na byla. Lezet mne v golovu mečta kakaja-to.“ (II, 222: Gesund... Es wäre besser, ich wäre krank. Im Kopf kriecht mir so ein Alptraum herum.) Katerinas Reaktion – die drei Pünktchen zeigen es graphisch – beweist, daß sie eben nicht mehr gesund, daß sie von einer Krankheit befallen ist. Der alptraumhafte Zustand penetriert oder lauert parasitär in der eigenen Konstitution. Er dringt entsprechend der hydraulischen Metaphorik des 19. Jhs. aus dem Körper in ihren Kopf hinauf. Katerina weiß, daß sie mit einem Wahnzustand sympathisiert, der nur durch Gebete nicht verscheucht werden kann. Diese mögen die Seele schützen; den Körper, den Kopf bewahren sie nicht vor dem Gedanken an Sünde und Phallus.

Das Sich-Abfinden mit der Krankheit ist Katerinas eigentliche Krankheit. Der Wahn ist die Krankheit, der sich durch Angstzustände manifestiert. Katerina schämt sich ihrer Krankheit nicht, sie legt sogar ein schamloses Bekenntnis zu ihrem Wahn ab. Sie kann dies tun, weil sie keine leiblichen Eltern und keine blutsverwandte Familie mehr hat, auf die diese Krankheit als Schande fiel. Die Schande des Bekenntnisses fällt dagegen auf die angeheiratete Familie der Kabanovs, die es nicht vermochte, Katerina zu disziplinieren. Die Verbindung von Eros und Thanatos-Bindung, von Schönheit und Gehenna, wie sie die Barynja in ihrem Fluch verkündet, versteht Katerina nicht, weil ihr jedes Gefühl für die eigene Schönheit fehlt. Ihr fehlt das Spiegelstadium. Varvara erkennt im Fluch die Hysterikerin, die nicht darüber hinwegkommt, daß sie nicht Mutter wurde.

Katerina fürchtet ihren Wahn. Ihr ist ständig angst und bange vor dem Fürchten. Sie ist ein Anti-Ivan-Durak, der das Fürchten erst noch lernen muß. Ihr Wahn ist die Folge der latenten Angstvorstellung. Diese widersprüchliche Verdoppelung ohne Spiegel hilft ihr auch darüber hinweg, ganz so, als würden sich Gegensätze aufheben. Katerina kümmert sich ab einem bestimmten Punkt nicht mehr darum, ob ihr Verhalten pathologisch ist. Sie verhält sich so, als ob das Schlimmste, die Krise bereits hinter ihr läge. Auch in den Momenten der Peripetie, wenn sie unmittelbar vor dem Bekenntnis oder dem Selbstmord steht, glaubt sie, diese quälenden Situationen bereits hinter sich zu haben. Sie sind nur mehr Nachbeben einer Krankheit, der sie so und so erlegen ist und schließlich ganz verfallen wird. So wird Katerina zu einer Meisterin der Autosuggestion. Durch ihr wahnhaftes Leiden gelingt ihr eine schmerzstillende Selbsthypnose, die sie schlafwandlerisch die Ängste, die Demütigungen und die körperlichen Versehrungen überstehen lassen, die man ihr und die sie sich selbst zufügt.

Katerinas Dasein stürzt sich in ein Wechselbad von absurden Kasteiungsplänen und dem exzentrischen Rausch des nächtlichen Ehebruchs. Zwischen diesen

Extremen gibt es für sie keine vermittelnde Ebene, obwohl ihre Umwelt, vor allem Varvara und Kudrjaš, einiges unternehmen, um ausgleichend zu wirken. Katerina will Sorge um ihren Körper provozieren und weist sie im gleichen Moment entschieden von sich. Sie will, daß andere besorgt sind, erreicht jedoch, daß Kabanova auf sie eiferstüchtig ist. Weil sie selbst alles andere als sorglos ist, bedeutet das nicht, daß sie eine bestimmte Sorge hätte, um die sie wüßte. Ihre Sorge ist vor dem Ehebruch ohne Ziel und tendiert deshalb zum Wahnsinn. Mit Boris und seiner Sorglosigkeit besorgt sich Katerina eine Sorge. Er besorgt es ihr. In dieser Beziehung gilt ihre Sorge der Verheimlichung. Nach dem Geständnis, mit dem Katerina diese Sorge von sich wälzt, gilt ihre letzte Besorgtheit dem Schicksal des Geliebten. Die Erfüllung in der Beziehung zu Boris ersetzt kurzzeitig die Besessenheit des Körpers von der Sorge um ihn. Andererseits besteht die Intensität ihrer Beziehung zu ihrem Ehemann nur in der Sorge, der er sich um sie macht. Als Tichon abreist, macht sie sich – da hat die Kabanova recht – gar keine Sorgen um ihn. Katerina scheint die Sorge der Familie, die Fürsorge von Eltern, die sie geliebt haben, niemals gekannt zu haben. Sie ist hungrig nach der Zuwendung eines Vaters und findet überall nur die unterkühlte und geschäftsmäßige Fürsorge einer Schwiegermutter. Anstatt daß man ihr Aufgaben zuwiese, nimmt man ihr jede Verantwortung weg.

Katerina hält ihren Irrsinn auf kleiner Flamme; sie zwingt sich, im Rahmen zu bleiben und ihrem Schicksal vernünftig ins Auge zu sehen. In ihrem Schlüsselmonolog spricht sie davon, daß sie sich zwischen Normalität und Wahnsinn entscheiden muß. Den Schlüssel zu verwenden, bedeutet nicht nur, die Gartentüre zu öffnen, sondern den „Wahnsinn“ aus dem Käfig herauszulassen. Sie ruft sich selbst: „Ach, sumasšedšaja, pravo, sumasšedšaja!“ (II, 235: Ach, Wahnsinnige, wahrhaftig, Wahnsinnige!) Sie erlebt ihr Leiden als etwas, was sie sich „denkt“. Ein Fremdkörper sitzt im „Verstand“, aber ihr Körper applaudiert: „pravo“ unterdrückt Zustimmung und verlangt „bravo“.

Katerina begibt sich halb bewußt, halb automatisch in den Bann der Nacht und der Umnachtung, was ihr Linderung verspricht. Ihr Wesenszug ist das Erleidende, die Hinnahme und das Nachzittern. Katerina wird dabei vom Donnerschlag getroffen. Am Ende des ersten Akts verdichtet sich diese Passivität zur Sprachlosigkeit im Ausruf „Ach!“ Zeilenbruch, Satzzeichen und Groß-/Kleinschreibung unterstützen die Dramaturgie. Wie Kleists Alkmene im *Amphytrion* erscheint Katerina selbst vor dem Gott, der ihr den Körper gab, zu spüren, was sie leide, um sich vergewaltigt zu erfahren.

*Катерина* [...] Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговору-то – вот что страшно. Что у меня на уме-то! Какой грех-то! страшно вымолвить!

*Гром.*

Ah!

*Kabanov* *входит.*

*Varvara.* Вот братец идет. (*Кабанову*) Беги скорей!

*Гром.*

*Катерина.* Ah! Скорей, скорей. (II, 225)

*Katerina.* Es ist nicht fürchterlich für mich zu sterben, aber wenn ich denke, daß ich plötzlich dort vor Gott erscheine, so wie hier vor dir, nach diesem Gespräch – dann ist das fürchterlich. Das, was da in meinem Verstand drin ist! Was das für eine Sünde ist! Es ist fürchterlich, daran zu rühren!

*Donner.*

Ah!

*Kabanov* *tritt auf.*

*Varvara* Da kommt der Bruder. (*zu Kabanov*) Lauf schneller!

*Donner.*

*Katerina.* Ach! Schneller, schneller.

Katerina betet im Stück nicht. In ihrem letzten Monolog, kurz bevor sie in die Volga springt, beschließt sie immerhin noch, zu beten, tut es aber dann doch nicht. Ist ihr Todessprung das Gebet, die Körperbewegung ihre Sprache? Im Gespräch mit Varvara im ersten Akt erzählt sie, daß ihre Kindheit in ihrer Erinnerung deshalb so glücklich scheint, weil sie damals nichts anderes tat, als mit ihrer Mutter in die Kirche zum Beten zu gehen und dann zuhause zu sticken. Zuhause betet man nicht. Auf den Einwand von Varvara, daß sie nun doch auch nichts anderes tue, geht Katerina gar nicht mehr ein. Die Differenz ist evident: Katerina kann – selbst in der Kirche – kaum mehr beten. Die wahre Mutter ist mit der Kindheit verschwunden. Der Schatten eines beängstigenden Vaters fällt auf sie. Die Umstände, das Milieu, in dem sie lebt, haben sie dermaßen geändert, daß sie sich an kein Gebet mehr erinnert. Hinzu kommt das Beispiel ihrer Schwiegermutter: Kabanova deligiert das Beten. Sie bezahlt etwa Fekluša, damit diese für sie religiöse Pflichten erfüllt.

Katerinas Kindheitserinnerung ist in einem Punkt signifikant. Sie weiß, daß sie einst in aller Unschuld dachte, alles müßte immer so sein. Alleine das hat sich geändert, obwohl sie ihre Unschuld nicht verlor. Katerina ist nicht zur Agnostikerin geworden und doch ist ihre Religiosität nun Fassade, eine regelmäßige Einrichtung im Tagesablauf, der Kirchenbesuch ohne tieferen Sinn, außer, daß in seinem Rahmen eine Geste der Ablehnung, der Verstoßung aus dem selbstverständlichen Körper der Kindheit evident wird.

Katerina ist keine Kindfrau, die nicht erwachsen werden möchte. Eine Kindheit im modernen Sinne, wie etwa ihr Geliebter Boris sie in der behüteten großstädtischen Bürgersfamilie erlebte, hat sie wohl in der Provinz nicht gekannt. Dennoch ist sie Kind der romantischen Generation. Auch in Kalinov, wo die Nachricht von den modernen Maschinen erst langsam hindringt, ist ein romantisches Lebensgefühl präsent. Auch wenn Katerina nichts sagt und dies nicht offiziell formu-

lieren kann: sie erlebt ihr Leben als eine Manifestation ohnmächtiger Ablehnung der ganzen Welt. Zwar erscheint es ihr zunächst so, als ob sie nur die nähere Umgebung und damit bestimmte böse Menschen ablehnen würde, tatsächlich aber erweist sich im Laufe der Liebesbeziehung zu Boris und fundamental im Selbstmord, daß sie die Schöpfung und ihren Platz darin zurückweist. Katerina beteuert damit, daß sie nicht in dieser Welt ist und daß sie sich nicht in dieser Welt wiedererkennt, ja daß sie sich von Forderungen nach Wiedererkennung verfolgt glaubt, wobei sie dieser Verfolgung mit allen Mitteln zu entkommen trachtet. Katerina ist keine Muse romantischer Dichter. Sie hält sich nicht für eine gefallene Göttin, die sich noch an den Himmel des Kindheitsparadieses erinnert. Dennoch ist ihre Vorstellung der glücklichen Kindheit eine romantische Erfindung, die in Kalinov so unerhört neu ist, daß die Kabanova, ja selbst Varvara kaum verstehen können, was damit gemeint sei. Katerinas vage Beschwörung eines stereotypen Glückstopos Kindheit beweist: sie erinnert sich konkret an gar nichts. Das Glück der Kindheit besteht nur in der Abwesenheit einer konkreten Leid-Erinnerung, die auf die Abwesenheit des Ich als Subjekt übertragen wird und damit als Leidensabwehr dient. Katerina hat ihr kindliches Subjekt verloren, indem sie als Frau verheiratet wurde, und keine Objekte herübergerettet, die den Zustand naiv-kindlicher Freiheit des Bewußtseins von Subjekt und Geschlecht bezeugten. Keine Njanja, überhaupt keine Bezugsperson ist ihr in der neuen Umgebung verblieben. Weil das Glück selbst so nicht da ist im Abgelehnten, muß Glück sein, was vorher war. Katerina verweist dieses „Glück“ in die eigene Kindheit und den Bauch, aus dem sie kommt. Schwangerschaft und das Mutterglück weist sie dankend zurück. Mit dem Selbstmord lehnt Katerina auch Versöhnungsangebote des Seins ab, das jedem ein fixes Quantum Glück zusichert. Sie leugnet, daß das Sein, das sie in den Augen aller anderen hat, sie repräsentiert.<sup>95</sup> Sie lehnt es ab weiter der sympathische Körper sein, der ihr zugestanden wird. In ihrem Geständnis verliert sie ihre Selbstächtung und verliert ihre Repräsentation. Vor aller Augen versehrt sie ihren Körper. In diesem Moment objektiviert sie ihre romantische Naturhaftigkeit und wird zur utopischen Herausforderung an die Repression der sozial definierten Geschlechterrolle.

Katerinas Tod ist substantiell weiblich. Sie ertrinkt im trägen Fließen. Das Element ist dem Feuer und der Geschwindigkeit der Elektrizität entgegengestellt. Es löscht. Es bremst. Unter Wasser kann der Blitz nicht treffen. Kuligin zitiert Derzavin: „Ja telom v prache istlevaju, l Umom gromam povelevaju.“ (II, 252) Dem will sich Katerina entziehen, indem sie noch ihre Leiche davor zu bewahren versucht, in der Erde verscharrt zu werden. Es ist einerlei, ob man vom Blitz zu Asche verbrannt oder von der Zeit zu Staub wird. Katerina zieht es vor, im Wasser aufzuweichen, zu vermodern. Das Wasser versetzt den durchpulsten Körper in einen Taumel von sanfter Gewalt, es ist das Medium des Zusammengemischten, des Traums, des Opheliakomplexes.<sup>96</sup> Die Ekstase der Rückkehr Undines in

ihre kalte Welt erzeugt im Strudel das nie erlebte narzißtische Bild, das Sterben heißt. Der Tod erfolgt nicht durch den Schritt, sondern durch einen Sprung, der eher erlitten als aktiv angegangen wird. Der Körper springt nicht, er läßt sich nicht einmal fallen, sondern hineingleiten. Der Spiegel wird verschluckt. Die Volga wird von Hochufeln eingerahmt, so daß der Sturz selbst Todesbedeutung hat. Doch den Körper tötet die Strömung, die langsam in mäßige Dringlichkeit hineinreißt, die den Körper durchflutet und verhüllt. Trotz des Sturzes ist die Leiche unversehrt; wäre Katerina nur gestürzt, hätte sie allenfalls eine Gehirnerschütterung erlitten. Ihr Tod intendiert das Ertrinken; die symbolische Intention ist nicht der Fall, sondern das Versinken:

Высоко бросилась-то, тут обрыв да, да, должно быть, на якор попала, ушиблась, бедная! А точно, робяты, как живая! Только на виске маленькая такая ранка, и одна только, как есть одна, капелька крови. (II, 265)

Tief hat sie sich herabgestürzt, da ist der Steilabbruch und dort, ja, so muß es sein, ist sie auf den Anker gestürzt, hat sich verletzt, die Arme! Seid nicht schüchtern, sie ist genauso wie eine Lebende. Nur auf der Stirn ist so eine kleine Wunde und nur ein Tröpfchen Blut.

Katerina erlebt ihren Tod als Überfahrt ins Vergessen, als heidnisches Ritual. Es ist ein Liebestod, dem wie einem dämonischen Befehl naiv gefolgt wird. So hat ihn auch Janáček in der Nachfolge des von Wagner in *Tristan und Isolde* entworfenen Finalkonzepts der Verklärung komponiert; nur steht in diesem Falle das Finale nicht mehr am Schluß und wird so in seiner Scheinhaftigkeit gebrochen. Janáčeks Lösung der letzten Takte des Schlußmonologs enthalten eine überraschende Interpretation O.s.: Katerinas Stimme wird in die Spinto-Koloraturlage geführt, begleitet nur mehr von einer Flöte und der Pauke, die leise das die Oper durchziehende „Schicksals- und Volga-Motiv“ anschlägt, unterbrochen von einem unsichtbaren Chor, der das Rauschen des Wassers und die Stimmen der Suchenden, sie Verfolgenden in jener Entferntheit imaginiert, die Katerinas Hören kaum mehr erreicht. Katerina „zitiert“ hier die Wahnsinnszene aus *Lucia di Lammermoor*, einer der berühmten Opern des Belcanto.

Lucia, die verliebte Wahnsinnige setzt ihren Walzer fort, gefolgt von der sie umschlingenden, umfangenden Flöte; die Gespensterflöte ersetzt den abwesenden Edgar. Lucias Stimme dialogisiert mit der Flöte, Antworten, Echos, Lucia ist nicht mehr alleine, sie wird nie mehr alleine sein. Die Stimme erhebt sich, verliert die Worte, singt ganz hell, ruht schließlich aus; sie hebt wieder an, in einer kindlichen, heiteren Bewegung. Lucia tanzt mit ihrer Begierde: hör dir an, wie fröhlich und leicht und beruhigt das ist. Wer spricht denn von Unglück? Die Stimme der Wahnsinnigen spricht vom vollkommenen Glück und gelangt zur philosophischen Wahrheit Rousseaus: „Mein vollkommen-

stes Glück war im Traum.“ Gedankenverloren, verträumt, blutüberströmt, findet die Mörderin die Kindheit des Gesangs und seine begehrenswerte Freiheit wieder. Kein Geräusch um sie herum könnte sie noch erreichen; jedesmal, wenn der Chor der immer noch unbeweglichen Zuschauer dazwischensingt, setzt sie höher wieder ein, jedesmal höher, leichter, und weist alle in die Dunkelheit der unglücklichen Welt zurück, jene die auf ewig von ihr getrennt sind und die die vollkommene Totalität ihrer Freude nicht verstehen. [...] Im letzten Akt bleibt von Lucia nichts, außer ihrem Grab.<sup>97</sup>

Janáček erzeugt eine historische Aura. Die Musik Donizettis und Bellinis hat in der russischen Literatur des Realismus die Funktion, die Gefährdung, die Empfindlichkeit der weiblichen Schönheit akustisch unter Beweis zu stellen, man denke an Ol'gas Vortrag der Auftrittscavantine „Casta diva“ aus Bellinis *Norma*, einem „Leitmotiv“ in Gončarovs *Oblomov*. Lucias Wahnsinn in Cammarano/Donizettis Oper zeichnet sich dadurch aus, daß die Hysterikerin in ihrem Selbstmord (im Gegensatz zur Romanvorlage W. Scotts) nicht erfolgreich ist, weil sie vor der Ausführung ihrer Tat wahnsinnig wird. An die Stelle des Suizids tritt der Zusammenbruch, der durch die Ästhetik der brechenden Stimme zur atemberaubenden Faszination wird. Die brechende Stimme gereicht zur Apotheose der weiblichen Schönheit. In der Koloratur bricht sich das Verstummen die Bahn, eine Schneise, ein Sturzbach der Krankheit. Katerinas Selbstmord wird von Janáček als Unfall verstanden. Katerinas Stimme ist gebrochen, sie ist wahnsinnig, nicht mehr fähig, ihre Aktionen zu koordinieren. Janáček parallelisiert seine Heldin mit zwei anderen fiktiven Hörerinnen der *Lucia di Lammermoor* in der Literatur des 19. Jhs.: Emma Bovary und Anna Karenina.<sup>98</sup>

Nachdem Katerina zwei Todsünden auf sich geladen hat, braucht sie sich keine Hoffnung auf ein christliches Paradies mehr zu machen. Um ihre Seele ist es getan: „[...] už dušu svoju ja ved' pogubila.“ (II, 261: [...] schon habe ich meine Seele ja ins Verderben gestürzt.) Jetzt heißt es, sich Gedanken über den Körper zu machen. Sie sieht ihren Körper im Grab, in den Fluten. Sie vergleicht das Grab und das Wasser. Das Wasser ist das weichere Grab. Sie fragt sich, warum der Körper nicht hingerichtet wird. Und sie weiß, daß sie als Leiche bestaunt werden wird. Man wird sie nicht in die Volga stoßen, um sie dort in Ruhe zu lassen, man wird sie herausziehen, um ihren Körper zu sezieren und noch ihre Leiche quälen, indem man darin nach der „Sünde“ sucht. Indem sie das Glück ihres Körpers einfordert, setzt sie über den Todesfluß ins Dunkel des Vergessens:

Вспомнить бы мне, что он говорил-то? Как он жалел-то меня? Какие слова-то говорил? (*Берет себя за голову.*) Не помню, все забыла. Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, а я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то сделается, и поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко, далеко от меня. (II, 260)

Könnte ich mich noch erinnern, was er gesagt hat? Wie er mich bemitleidet hat? Welche Worte er aussprach? (*Sie faßt sich an den Kopf.*) Ich erinnere mich nicht, ich habe alles vergessen. Die Nächte, die Nächte sind mir schwer! Alle gehen schlafen, aber ich gehe, zumindest mir kommt es so vor, ins Grab und allen ist das egal. Wie fürchterlich in der Finsternis! Ein Rauschen kommt irgendwoher, und man singt, genauso wie bei einer Beerdigung; nur ist es so leise, kaum hörbar, fern, fern von mir.

Die Zeichen des Irrsinns treten zutage: Vergessen, akustische Halluzinationen. Katerina faßt sich selbst an den Kopf, als versuche sie sich mit eigener Kraft noch aus dem Wasser zu ziehen. Schon vor dem Selbstmord treten Konvulsionen auf. Katerina ist gewalttätig, wehrt sich gegen Berührungen, wobei sie zwischen Trost und Fesselung nicht mehr unterscheidet. Um nicht eingesperrt zu werden, schließt sie sich selbst in ihr Zimmer ein, wo sie vielleicht erneut ähnliche Tobsuchtsanfälle des Selbsthasses durchmacht wie bei ihrem Geständnis. Sie hat das Gefühl, vom Flügel des Irrsinns gestreift zu werden. Ganz am Anfang des Stücks liebt Katerina nur Varavara: „[...] ja sama tebja ljublju do smerti. (*Molčanie*) Znaeš', što mne v golovu prišlo? [...] Ot čega ljudi ne letajut?“ (II, 221: [...] ich selber liebe dich bis auf den Tod. *Schweigen*. Weißt du, was mir in den Kopf gekommen ist? [...] Warum fliegen die Leute eigentlich nicht?) Will Katerina in eine „ganz andere“ Beziehung wegfliegen? Kann sie gar nicht bezeichnen, was sie will, weil sie es eigentlich nicht wissen darf oder sich zu wissen verbietet? Ist der Anflug von Irrsinn darauf zurückzuführen, daß sie gerade Varvara unsterblich liebt und nicht deren Bruder, ihren Mann?

In ihrem letzten Monolog läßt sich Katerina Flügel wachsen. Sie wird wieder zum leichten Vogel; die Wände verschwinden (II, 263). Sterben ist noch nicht leises Verschwinden (wie der symbolistische Tod der Mélisande), aber der Suizid bleibt frei von Pathos. Katerina stirbt in gewisser Weise sogar normgerecht, gerade weil ihr Sterben nicht mit einer Gloriele, auch nicht mit ironisierendem Mitleid aufgeladen wird. Sie versucht ihre Sache so gut wie nur möglich zu machen, zu Ende zu bringen. Sie verabschiedet sich von Boris, wenn auch nicht von ihrem Ehemann, sie ordnet ihre Angelegenheiten gegenüber Varvara, vergißt aber die letzten Sakramente. Mit O.s Katerina und Tolstojs Erzählung *Tri smerti* (Drei Tode), beide aus dem Jahr 1859, beginnt die lange Reihe jener realistischen Todeskzenen, die die Motive Lüge und Tod verknüpfen. Der Blick des Dramatikers richtet sich nicht auf die Identifikation mit der Figur, sondern auf den Kode des Sterbens. Es ist objektivierte Forschung nach den kontingenten Ordnungssystemen. Der Mensch stirbt symptomatisch. Der Umschlag von der traditionellen zur modernen Kultur manifestiert sich an der Normierung des Sterbens. Starb der Mensch bislang im Zentrum des Hauses und der Familie, erlebte er den Tod mitten im Leben bzw. der Lebenswelt, so wird Tod hier an den Rand gedrängt. Der Sterbende muß seine Sterbearbeit tun, obwohl er selbst vom Ekel gegen den Tod,

den die Umgebung ausstrahlt, erfaßt ist. Er zerbricht am Tod, und scheidet an einer der entscheidenden Stationen seines Lebens, noch bevor er tot ist.<sup>99</sup>

### Elektrischer Kuß

In den letzten Jahren ist die Geschichte der spätaufklärerischen und romantischen Medizin neu beachtet worden. In ihr spielt die Elektrizität entsprechend der von Franklin kanonifizierten Flüssigkeitstheorie der Elektrizität eine bedeutsame Rolle. Die davon hergeleiteten Phänomene wie die Ladung von Luft, das Galvanisieren, der „thierische Magnetismus“ Hufelands und der Mesmerianismus, die Diagnose des weiblichen Somnambulismus und weiblich-hysterischer Selbstzerstörung als Auswirkung elektrischer „Kräfte“ usf. haben reichhaltigen Niederschlag in der Literatur des späten 18. und des 19. Jhs. gefunden.<sup>100</sup> Durch Texte wie Schellings Schrift über die Weltseele, die Romane Jean Paul Richters, E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Magnetiseur“, die Texte Fechners, Reichenbachs *Odisch-Magnetische Briefe* und Goethes *Maximen und Reflexionen* wurden die elektrophysiologischen Behandlungstechniken exakt in der Kunst-Literatur dokumentiert:

Der Magnet ist ein Urphänomen, das man nur aussprechen darf, um es erklärt zu haben, dadurch wird es denn auch ein Symbol für alles übrige, wofür wir keine Worte noch Namen zu suchen brauchen.<sup>101</sup> Diese [die Elektrizität] darf man wohl und im höchsten Sinne problematisch ansprechen [...]; sie ist das durchgehende allgegenwärtige Element, das alles materielle Dasein begleitet und ebenso das atmosphärische; man kann sie sich unbefangen als Weltseele denken.<sup>102</sup>

Neben solchen „fiktiven“ Texten waren literarisch-publizistische Dokumentargenres wie medizinische Falldarstellungen in populären Journalen und in literarischen Zeitschriften (wie etwa dem *Sovremennik*) verbreitet.<sup>103</sup> Besondere Bedeutung hat die Elektrophysiologie für die Definition der Geschlechterverhältnisse. Die Polarität der Elektrizität wird nicht nur mit dem Geschlechterdualismus parallelisiert, sondern in ursächlichen Zusammenhang gebracht, womit sie auch zur Therapie geschlechterspezifischer „Verirrungen“ eingesetzt werden kann. In F. Hufelands Schrift „Über Sympathie“ (1811) wird eine solche Polarität exponiert:

+, positiv	–, negativ
männlich, animalische oder subjektive Sphäre	weiblich, vegetative oder objektive Sphäre
Gehirn, Cerebralsystem, Herz, Sensibilität	Herz, (Blut-)Zirkulationssystem, Muskel/Tonik, Sensorik
distinkte Sinne, Subjekt von Außenwelt abgegrenzt	Permeabilität, Sinne fließen mit Außenwelt zusammen
unabhängig von sympathetischen Einwirkungen	abhängig von äußerer Natur
Wirkung nach außen	überwiegendes Seyn



Übergreifen der Lebenstätigkeit	Wirkung durch Sympathie (= Mesmers „Fluidum“)
bewußt, willkürlich, ideell, zeugend, aktiv	bewußtlos, materiell, reell, aufnehmend, passiv
Wachen, vollkommen, Licht	Schlafen, unvollkommen, Schwere
ideelles und geistiges Aufnehmen	Inkorporation als Assimilation, Reproduktion, Ernährung

Ähnlich in Gegensatzpaaren gedacht, wenngleich komplexer aufgebaut, ist die Physiologie von J. Görres, deren begeisterte Rezeption in Rußland mehrfach dargestellt wurde.<sup>104</sup> In D.G. Kiesers „System des Tellurismus oder Thierischen Magnetismus“ (1822; russ. 1828ff) findet sich eine auf Görres bezugnehmende Gegenüberstellung, die im Rahmen der elektrophysiologischen Geschlechterlehre auch die Gewittermotivik aufarbeitet:

+, positiv, solare Kraft, Blitz	–, negativ, tellurische Kraft, Magnetstahl
Sonne	Erde, Erdinneres
Erde	Mond
Erde/Mond	Mensch
Mann	Frau
Mutter	Fötus, Kind
Magnetiseur	Somnambule
sensitives System, Kopfhöhle, Cerebralsystem	vegetatives System, Bauchhöhle, Gangliensystem
Erkenntnis, Wissenschaft, Selbsterkenntnis	Gefühl, Glaube, somnambules Hellsehen
Freiheit der Seele, Naturphilosophie, Mesmerismus	Nothwendigkeit, Religion
Occident, Geist, Aktivität, Idee, höheres Leben	Orient, Materie, Passivität, Realität, niederes Leben
Tag, Wachen, Sommer	Nacht, Schlafen, Winter
das Beherrschende, Subject	das Beherrschte, Object

Als Faraday 1831 den Induktionsstrom im bewegten Magnetfeld nachwies, wurde er nach dem physiologischen Nutzen seiner Entdeckung befragt. Er antwortete mit jener Gegenfrage, die auch O. aufgreift: „Welchen Nutzen hat ein Baby für eine Frau?“<sup>105</sup> O. unterlegt seinem Drama die These des „weiblichen Magnetismus“. *Groza* bietet jedoch eine positivistische Experimentalanordnung, in deren Bedingtheiten sich die Thesen der zeitgenössischen Naturphilosophie, Physik und Medizin teilweise behaupten, teilweise aber auch in Frage gestellt werden. Kuligin weiß um die Bedeutung der Elektrizität, aber er versucht in seiner mechanistisch-positivistischen Provinzialität, die Kraft der Elektrizität nur abzuhalten, nicht aber sie für bestimmte Zwecke zu bändigen und als Antidotum nutzbar zu machen. Er

nimmt dennoch die Rolle des Magnetiseurs an, wenn er im zweiten und dritten Akt Katerinas und Boris' Leidenschaft als galvanischen Prozeß analysiert.<sup>106</sup>

Katerina ist die weibliche Patientin, die zwar nicht einem Arzt und Magnetiseur ausgesetzt wird – wenngleich die Option einer „Heilung“ durch elektrophysiologisch genutzten Mesmerismus theoretisch vorhanden ist – sondern an der historischen Schwelle zu den Gleichungen Maxwells die Polarität von Elektrizität/Männlichkeit und Magnetismus/Weiblichkeit mit ihrem Opfer unter Beweis stellen soll. Mit Maxwell wird ihr Tod im Wortsinne überflüssig.

O.s Gewitter ist 1859 das Finale des vor-Faradayschen Verständnisses von Elektrizität; es entfesselt die Psychodynamik, den Tumult und Überschuß tellurischen Fluidums, unter dem Katerina leidet. Konvulsive Krise und elektrische Ströme, die auf dem Individuum lasten, manifestieren sich im Gewitter kosmisch. Je mehr Katerina „weiblich“ ist, desto eindeutiger muß sie unter der positiven Ladung einer während des Gewitters geballt auf sie einströmenden Elektrizität leiden. Während sich die Kabanova als Mutter dem Einfluß des tellurischen Magnetismus entziehen kann, ist der negativ geladene fötale Bereich in Katerinas Unterleib auf den Blitz gepolt. Katerina ist schlaflos – der Sommer erreicht seinen Höhepunkt, die Nacht wird ihr zum Tag. Ihre Liebesnacht mit Boris wird von ihr nicht bewußt, sondern schlafwandlerisch erlebt. Im Schutz dieser Nacht, einem Teil ihres eigenen elementaren Seins, droht ihr keine Schwangerschaft. Dennoch fürchtet Katerina im Gewitter die elektrische Schwangerschaft. Sie selbst ist die Erde, die in Kalinov statt eines Blitzableiters die Blitze empfängt. An ihr sammelt sich das elektrische Fluidum. Sie halluziniert ihre eigene Subjektivität. Aus der Somnambulen spricht die Natur, eine Kraft jenseits des Todes, wobei dem Magnetismus ebenso Todesbedeutung zukommt wie dem Blitzschlag die Bedeutung der Penetration und dem Donner die Bedeutung des weiblichen Orgasmus. Katerinas Somnambulismus ist nicht romantisch auf den Mond gerichtet, sondern Trance im elektrischen Feld. Sie ist, sogar im Suizid, empfänglich für die Galvanisierung: Sie ist umgeben von (bzw. umgibt sich durch den Widerstand gegen das ihr polar Entgegengesetzte mit) einer knisternden akustischen Aura der Aufladung. Ihr Todessprung dient der Entladung:

И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны!  
 Не пойду туда! Нет, нет, не пойду! Придешь к ним, они ходят,  
 говорят, а на что мне это! Ах, темно стало! И опять поют где-то!  
 Что поют? Не разберешь... Умереть бы теперь... Что поют?  
 Все равно, что смерть придет, что сама ... а жить нельзя! (II, 263)

Die Menschen sind mir zuwider und das Haus ist mir zuwider und die Wände sind mir zuwider! Ich gehe nicht dorthin zurück! Nein, nein, ich werde nicht gehen! Du kommst zu ihm, sie gehen herum, sprechen, aber wozu soll das für mich gut sein! Ach, dunkel ist es geworden! Und wieder singen sie irgendwo! Was singen sie? Du wirst

es nicht ausmachen... Wenn man jetzt sterben würde... Was singen sie? Egal, daß der Tod kommt, daß allein... aber leben darf man nicht!

Die Zweigeschlechtlichkeit und Bipolarität führt in der Topik der Romantik zu einer Verschmelzung der Gegensätze zum Kern. Der Realismus O.s dagegen nimmt vor allem den Haß und die Unversöhnlichkeit einer Ordnung des gegenseitigen Abstoßens zur Kenntnis, die nur in der Überwindung der Frau, durch Schwangerschaft durchbrochen werden kann. In diesen Kontext gehört auch Katerinas „Geschichte“. Ohne „Eigentliches“, ohne Erinnerung an die Kindheit, ohne Bildung ist sie ein rousseauianisches Exempel des kaum domestizierten weiblichen Naturzustands. Daraus ist Katerina in die bürgerliche Welt versetzt worden. Hier wollen die Kräfte des animalischen Magnetismus und der Elektrizität domestiziert oder aber verdrängt werden.

### Die Schauspielerin – die Leiche – der Dichter am Theater

*Groza* ist ein Drama der Konfrontation für zwei Schauspielerinnen verschiedenen Alters. Die beiden Rollentypen – die böse Schwiegermutter und das unschuldige Mädchen – treten in einem Text als Hauptfiguren auf, denen keine gleichwertige männliche Rolle gegenübersteht. Dieser Schritt „bürgerlicher“ Emanzipation des Weiblichen ist auf dem russischen Theater unerhört. Die Geschichte des russischen Theaters kennt bis weit ins 19. Jh. keine unabhängige Schauspielerin. Prinzipalinnen wie im westeuropäischen Theater des 18. Jhs. oder gar Schauspielerinnen-Stars nach Pariser Vorbild hat es auf der russischen Bühne nicht gegeben.<sup>107</sup> Oft werden Mädchenrollen von adeligen Dilettantinnen gespielt. Die wenigen Berufsschauspielerinnen gehören zu Theaterfamilien und sind religiös, sozial und ästhetisch deklassiert. Zwar gab es auch vor O. Dramen mit wichtigen weiblichen Rollen, doch sind es nur wenigen Fällen Hauptrollen. Mit *Groza* entsteht erstmals ein Text für die bürgerliche Heroine der 2. Hälfte des 19. Jhs., deren Größe sich durch die geschlechtsinterne Konkurrenz erweist. Zahlreiche große Darstellerinnen des russischen Theaters haben im Laufe ihrer Karriere zuerst Katerina, dann Kabanova, später vielleicht sogar noch die Barynja gespielt. Der Erfolg und die Symptomatik von *Groza* bei Schauspielerinnen und für die Entwicklung einer weiblich dominierten Schauspielkunst in Rußland ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die sozialen und weltanschaulichen Konflikte im bürgerlichen Milieu des Dramas auf die historische Situation der russischen Theaterkünstler, vor allem der Schauspielerinnen selbst, zu beziehen waren. De facto ist es Katerinas neu erschlossene Zukunftsperspektive: will sie nicht zur Pilgerin oder Heuchlerin und nicht zur Selbstmörderin werden, kann sie sich emanzipieren und ans Theater gehen. Dort spielt (sie) ihre eigene Tragödie. In diesem epischen Spiegel schminkt O. seine sozialen Rollenentwürfe. Er bleibt nicht Dichter, adeliger Schöngeist, der für das Theater Texte liefert, sondern wird Theatermann. Er lebt

in seinem Ensemble mitten unter jenen Schauspielerinnen, deren Lebensgeschichte, die durchweg auf einem Bruch mit der traditionell ständischen Lebensordnung ihrer Herkunft hindeutet, er partiell für seine Dramen verwertet.<sup>108</sup>

In *Groza* verliert sich die Sicherheit, die Frau wäre weniger wie ihre soziale Rolle und ließe sich in der Dichtung dementsprechend auf eine dramaturgische Funktion eingrenzen. Vor O. ist die Frau und die Schauspielerin auf dem russischen Theater eine Art Knecht zweiter Ordnung, von der Natur her dazu bestimmt, ein Knecht zu sein, aber einer, der nicht über den Herrn triumphiert, ihn nicht überflüssig macht, weil er von ihm befriedigt werden muß. Das Exempel der Kabanova wird zum Argument für Katerina. Katerina glaubt nicht an Ritter und Korsaren, edle Piraten und Musketiere, jene herrlichen Verkleidungen des trivialromantischen Helden, welche die gebildete romantische Leserin vor Augen hat. Doch sie kennt den byronischen, den überflüssigen Helden. Sie weiß, er wird sich nicht zu ihrer Rettung aufschwingen. Lieber selber untergehen, als die Frau retten. Besser noch, die Frau nicht retten und dabei nur beinahe untergehen. Das ist auch die Devise von Boris. Der Triumph der Schauspielerin bedingt die Vaterlosigkeit bzw. den Rückzug des Vaters auf die Rolle des Autors, was im russischen Theater schließlich durch Čechovs große Texte konstitutiv wird, in *Groza* aber bereits vollständig entwickelt ist.<sup>109</sup>

Kabanova ist Katerinas realistisches Vorbild. Auch Kabanova hilft sich selbst und teilt die Hoffnungen auf männliche Rettung nicht. Ihr Selbstschutz ist alles andere als blasiert. Kabanova ist nicht adelig, doch ist ihr furchteinflößendes Gebaren Nachahmung feudaler Autorität. Sie ist konkret, sie herrscht, sie schaltet und waltet weit mehr als die züchtige Hausfrau: sie ist romantischer Adel. Sie versammelt die zerstreute Häßlichkeit des von ihr beherrschten Ganzen in sich und verleiht sich Durchsetzungskraft, Macht und Einfluß. Weil Katerina diese Position, die ihr nun eigentlich selbst zustehen könnte, nicht zu erobern vermag, verliert sie in der Auseinandersetzung um einen individuellen Adel als Frau. Wenn sie diese Auseinandersetzung nicht aufgenommen hätte, dann wäre der Widerstand, den ihr Kabanova, die das Feld zu behaupten hofft, entgegenbringt, vollkommen ziellos. Das Objekt der Auseinandersetzung zwischen den beiden Frauen und den beiden Generationen ist nicht nur der Sohn/Mann Tichon, sondern vor allem der Besitz, d.h. das Haus, seine leibeigenen „Seelen“ (Glaša) und seine Ordnung („Domostroj“). Tichon ist lediglich dessen Symbol, weil nur er als Mann der legale Eigentümer sein kann.

Wenn Dikoj Katerina als Leiche auf die Bühne trägt, wenn Tichon vor der Toten niedersinkt, wird der Schaden, der allen Konventionen – auch denen der Gattung – zugefügt wurde, durch den Mann kompensiert. Der Mann ist wieder Ritter der edlen Frau. Aber es steht nicht die Ritterlichkeit im Blickfeld der Dichtung, zum erstenmal spielt nicht der Ritter die Hauptrolle, sondern die Frau als Schauspielerin, auch wenn sie die Leiche verkörpert.

In dieser Funktion des Dieners der Frau befindet sich auch der Dichter. Ist die russische dramatische Dichtung des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jhs. Selbstbespiegelung des narzißtischen Dichters, für den die Anrede an die Frau nur Vorwand ist, so gibt der Theaterdichter O. die Hauptrolle der Dichtung (von Mythos, Ethos und Lexis) an die Schauspielerin ab. Die ästhetische Wirkung beruht nicht mehr auf der Schönheit der Dichtung, den Versen usf., sondern in erster Linie auf der natürlichen Darstellung der Frau durch die Schauspielerin. Der Dichter überläßt ihr den Vortritt, dafür muß allerdings Katerina sterben. Es bleibt Kabanova und es bleibt die Leiche, die am Ende aufgebahrt wird. O. überläßt die Wirkung der Ambivalenz und dem Kontrast. Er benötigt keine Ästhetisierung der Leiche und keinen Theatereffekt an der Leiche wie die aus dem Sarg auferstehende Scheintote. Er stellt das Interesse der Dichtung zurück.

Mit der Romantik ist ihm die Sicherheit der Inspiration durch Hingabe an die Frau und an ihre Leiche abhanden gekommen. Noch entscheidender als der Tod Gottes wirkt der Tod der Frau sich auf den Dichter aus. Woher soll ihm die Inspiration und die Autorisierung kommen? Entweder ist ihr Dichter von Geburt an mit seiner Begabung ausgestattet, oder aber er wird jedesmal im Schöpfungsakt durch eine Eingebung inspiriert. Schreiben für Jugendliche (d.h. für Atheisten) tendiert zu ersterem, schreiben für Frauen zu zweiterem. In beiden Fällen werden die Leser von den Dichtern als von höheren Wesen souffliert. Wenn auch zweiter Ordnung, so sind auch sie durch die nichtnormale Gabe von oben aufgeblasen. Der Dichter, vor allem der Theaterdichter, spielt die Rolle des Mediums, das die Sensibilität des Rezipienten für die höheren Mitteilungen bedient und damit seine Gabe unterstreicht. Der Leser versteht schon! Der Theaterdichter ist auch im Rußland des Jahres 1860 noch ein Außenseiter. O., der aus einer Popenfamilie stammt, ergreift den Beruf des Theatermanns und Schauspielers, aufgrund dessen ihm um 1860 die Mehrzahl der Geistlichkeit die Kommunion und – wie dem Sui-zidären – ein christliches Begräbnis verweigert hätte.<sup>110</sup> Im Jahr 1860 steht auch O. vor der Frage, wie er es mit der Dichtung nach dem Ende ihrer feudalen und religiösen Funktion halten soll. Er entscheidet sich für das Ende der Literatur, anstatt sich über den Untergang ihrer Voraussetzungen zu beklagen. Er verzichtet auf die Exzesse der antibürgerlichen Literatur, die sich – so radikal sie sich auch geben mag – doch nach dem status ante zurücksehnt.

In dieser [...] Literatur ist alles *Geschenk*: der Schriftsteller macht jenes Geschenk des Meisterwerks – das heißt die belohnte Niederlage – weil er jenes andere Geschenk des Genies erhalten hat, *die Macht*, dem Menschen die Welt zu zeigen – wieder ein Geschenk –, die sich durch die Inspiration manifestiert.<sup>111</sup>

O. macht sein Theater mit dem Schweigen des Himmels vor dem bürgerlichen Publikum, das seine eigene Nischensituation thematisiert, ohne damit Dichtung

machen zu wollen. Früher als andere trägt er der Erkenntnis Rechnung, daß Dichtung ein Teil des Museums ist, dessen abgeschlossene Sammlung er in seinem Repertoire verantwortungsvoll in Vitrinen konserviert; das ist allemal besser, als daß sie in Bibliotheken und Archiven verstaubt. O. entscheidet sich dafür, als Autor auf alles zu verzichten, was Inspiration ist. Wenn es auf dem Theater, auf seinem Theater „Inspiriertes“ gibt, dann ist es die reale SchauspielerIn, die dem Wort und der dramatischen Situation Geist als Körper verleiht. O.s Realismus – das haben die radikalen Kritiker früh erkannt – ist deshalb auch in seiner metaphysischen Kahlheit einzigartig radikal. Er bildet eine Antithese zum protheischen Ringen der Figuren des Realismus bei Dostoevskij und Tolstoj; selbst dem Un-sagbaren, das bei Čechov zumindest als Frage nach dem Verlorenen immer wieder in den Mittelpunkt gerückt wird, hat O. ohne eine Träne Lebewohl gesagt. In seiner Dichtung gibt es keinen sinnvollen oder sinnerfüllten Tod, nicht einmal die Frage nach einem solchen Tod. In ihr gibt es keine Überlegung zum Thema Gott, keine Austreibung der Dämonen, keinen Kampf zwischen Gut und Böse, keine Utopie, keine Botschaft, keine Verkündigung, nicht einmal ein utilitäres Glück, auf das O. niemals hoffte. In dieser Dramatik wird niemandem etwas beschieden und kein Konflikt wird entschieden. In O.s Welt sind die Konsequenzen des Positivismus zu Charakteren geworden: Die Logik ist ein Teilbereich der Psychologie. Der Körper existiert außerhalb jeder Logik, ja genau deswegen existiert er, und er allein. Ethik ist eine Erfahrungssache, die sich (täuschend) als Glück und (illusionslos) als Unabhängigkeit bemerkbar macht. Es gibt kein Apriori; es gibt nur Praktiken.

### **Konsequenzen der ersten Tragödie (von *Groza* zur *Dikarka*)**

*Groza* ist – lediglich – der erste Versuch O.s, ein bürgerliches Trauerspiel innerhalb der russischen Literatur zu etablieren. O.s „formalistischer“ Anspruch ist es,<sup>112</sup> sich an der Poetik der klassischen Tragiker, vor allem der Griechen, Shakespeares, des französischen und deutschen Klassizismus zu messen. Es ist konsequent, daß dieser erste Versuch im Rahmen des dramatischen Kanons der russischen Literaturgeschichte zum definitiven wurde, obwohl der Autor mit dem Stück nicht zufrieden war. O. versuchte, durch Erweiterung der Formen und durch Zyklisierungen der Gefahr kaum variierender Wiederholungen zu entgehen. So entwickelt er in den sechziger Jahren eine Dramentrilogie über die Wirren der Smuta (1611-1612), die Historiendrama und bürgerliches Trauerspiel in epischer Breite miteinander koppelt.<sup>113</sup> Das letzte Jahrzehnt von O.s Schaffen gilt dem Versuch der Symbiose zwischen bürgerlichem Trauerspiel und einer gehobenen Gesellschaftsdramatik. In Stücken wie der *Dikarka* oder der *Bezpridannica* rekonstruiert O. die Ausgangssituation von *Groza*, z.B. die Volgagegend, das Gewitter, das zur Bereinigung der innerfamiliären und der sexuellen Probleme führt.

Doch nun verweigert der Autor die Katharsis und eine allegorische Sublimation: Die Frau kann nun alleinstehend ihre Wirtschaft führen – und sie ist nicht einmal unglücklich dabei, gerade weil sie die Nachbarn deshalb befehden und beneiden. Die Frau nimmt selbst die Pistole zur Hand, drückt ab und (was sogar Onkel Vanja nicht gelingt) trifft. Der Mann verläßt die Frau, die ihm Kinder verweigert, wegen einer Jüngerin, einem Tom-Boy-Mädchen, das eigentlich ein Junge sein will. Aber er hat auch bei diesem jungen, ungestümen Wildfang keinen Erfolg mit seinem Plan, eine Frau zur richtigen Frau zu machen. Es gibt kein geschlossenes Personal mehr. Neben Russen agieren Juden, Zigeuner, Ausländer verschiedener Nationen. Diese polyphone Welt „Rußland“ stellt jeden ständisch, religiös und national definierten Sittenkodex in Frage. Der Alkoholismus entzieht sich der naturalistischen Verantwortung. Dem Zeitgenossen Rimbauds und Verlaines ist die Destruktion ästhetischer Selbstzweck. Die moralischen Regeln werden dem Verhindern des Schlimmsten nachgestellt: Ein Sohn beschließt, weiter zusammen mit seiner Mutter und mit seinem Freund zu leben, nicht aber zu heiraten und ein Mädchen unglücklich zu machen. Der Zusammenbruch gesellschaftlicher, ethischer und poetologischer Konventionen wird kommentarlos registriert. Der Autor zeigt sich stoisch, zufrieden mit dem Rahmen der Guckkastenbühne, der Akt- und Szeneneinteilung, der Geschlossenheit von Handlung, mit Zeit und Raum. Er rechtfertigt weder seine Figuren noch zeigt er sie in einem Licht, das die Identifikation mit ihrem Sieg und Glück in der Zukunft erlauben würde. Aber er rechtfertigt eine traditionelle dramatische Form, welche – ohne im Museum des Repertoire-National-Theaters wirklich zerstört zu sein – die Melancholie ihrer Zerstörbarkeit zeigt. Im Rahmen dieser formalen Negation der Tragödie als Mitteilungssystem<sup>114</sup> kann O. auf der Bühne dem Handeln und dem Schweigen seiner Figuren jenes Moment verbürgen, das die Poetik jeder klassischen Kunst verspricht: die Autonomie von Anmut und Würde selbst im als tragisch empfundenen Scheitern der Inszenierung des Körpers.

### A n m e r k u n g e n

- 1 A. N. Ostrovskij, „Repertuar“, *Polnoe sobranie sočinenij*; Moskva 1971ff, Bd. X, 94-99. Im folgenden Zitat dieser Ausgabe durch römische Bandziffer und Seitenzahl.
- 2 Ich benutze den Begriff „realistisch“/„Realismus“ entsprechend der typologischen Definition von R. Jakobson, „O chudožestvennom realizme“, *Texte der russischen Formalisten I*, hg. v. J. Striedter, München 1979, 372-391; vgl. T. W. Adorno, „Erpreßte Versöhnung“, in: R. Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt 1977, 193-211; R. Wellek, „Der Realismus-Begriff in der Literaturwissenschaft“, in: *ebd.*, 400-433.
- 3 Zur „Realisation“ des Tragischen im bürgerlichen Milieu des 19. Jhs. vgl. P. Roberts, *The Psychology of Tragic Drama*, London, Boston 1975.
- 4 Vgl. V. Lakšin, *A.N. Ostrovskij*, Moskva 1976, bes.79ff.

- 5 Vgl. B.V. Varneke, *Istorija russkago teatra*, Sankt Peterburg <sup>2</sup>1913, 534-570. Zur „Kanonzität“ O.s in der Sowjetunion der Brežnev-Ära vgl. den Artikel in der *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, Bd. 6, Moskva 1971.
- 6 Zitiert nach Alekseev, „Pežaž i žanr u Ostrovskogo“, *A.N. Ostrovskij 1823-1923*, sbornik statej pod red. B.V. Varneke, Odessa 1923, 141.
- 7 Alle Übersetzungen hier und im folgenden von mir, A.S.
- 8 Seinen Ruhm verdankt O. in erster Linie seinen Publikationen. O. galt in Theaterkreisen als ein literarischer Autor, als bibliophiler „Theaterintellektueller“. O. hat versucht, Schauspieler und das Personal im Theater für seine Interessen zu gewinnen; die Sympathie des Theaterpublikums war ihm nach eigener Aussage nicht Maßstab. Er hat sie auch nie gewonnen; vgl. F. Burdin, „Iz vospominanij ob A.N. Ostrovskom“, *Vestnik Evropy* (1886) XII, 668.
- 9 Vgl. D. Tschizewskij, *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen II*, Berlin 1968, 65ff.
- 10 Ju. Tynjanov, „Vopros o literaturnoj ěvolucii“, *Texte der russischen Formalisten I*, a.a.O., 432-461. Die in der Forschung stark umstrittene Frage, ob Gattungstheorie (bzw. „Textsortenlehre“) zur Konstruktion und Beschreibung historischer Typologien herangezogen werden sollte, diskutieren die Bände von K.W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München, 1973 und W. Hinck (Hg.), *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1977. Ich habe das Problem an anderer Stelle bereits im Hinblick auf das Filmdrehbuch als Gattung diskutiert; vgl. Vf., „Der geschriebene Film“, *Wiener Slawistischer Almanach* 37 (1996), 247-253.
- 11 Ich folge hier der Typologie der „primären“ und „sekundären“ Stilformationen durch D. Tschizewskij, D. Lichačev und D. Segal, wie sie von A. Flaker in Bezug auf die Beschreibung der russischen Avantgarde ausgearbeitet wurde. Vgl. dazu A. Flaker, „Stylistic formation“. in: *Neohelicon* 1/2 (1975), 183-207 und W. Koschmal (Hg.), *Periodisierung und Evolution*, *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993).
- 12 Vgl. z.B. Turgenevs *Stichi v proze* (Gedichte in Prosa) oder Tolstojs *Lesefibel*.
- 13 Entstehungsgeschichte und Publikationsgeschichte fallen jedoch im Falle Turgenevs nicht zusammen. So erscheint das Drama *Nachlebnik* (Gnadenbrot), das Turgenev bereits 1849 verfaßt hatte, wegen Zensurschwierigkeiten erst 1857, ein Jahr nach dem Romandebüt mit *Rudin*.
- 14 Vgl. M. Gus, *Idei i obrazy F.M. Dostoevskogo*, Moskva 1971, 178f.
- 15 Vgl. den Kommentar in: II, 744-750. Zur kritischen Würdigung O.s (leider ohne Anmerkungen zum Verhältnis zu Dostoevskij) vgl. A. Anikst, *Teorija dramy ot Puškina do Čechova*, Moskva 1972, bes. 190-282.
- 16 D. h. nicht, daß sie Lesedramen im Sinne einer spätromantischen Epigonen-dichtung nach dem Vorbild von *Faust II* gewesen wären, wie z.B. die Werke des von Gercen und Ogarev protegierten V.S. Pečerin, dessen "Poem" Dostoevskij in der Dichtung Stepan Trofimovič Verchovenskij's und mit Ivan Karamazov's Poemplan vom Großinquisitor karikierte.
- 17 Das kritische Argument vieler Theaterpraktiker, seine Stücke seien lediglich dem theoretischen Aufbau nach für die Bühne geeignet, würden aber den Schauspielern und Bühnenkünstlern nur wenig bühnentaugliches Material bieten, hielt O. selbst für gerechtfertigt. Eine regelhafte Komposition war ihm wichtiger als das Arrangement bühnenwirksamer Situationen (mit den entspre-



chenden Effekten). Vgl. V.I. Pokrovskij (Hg.), *A.N. Ostrovskij. Ego žizn' i sočinenija*, Moskva 1905, bes. 164ff.

- <sup>18</sup> Vgl. *Al' hom portretov russkich pisatelej s ilustracijami scen iz ich proizvedenij*, Moskva 1888. In den letzten Lebensjahren arbeitete O. nicht nur zusammen mit Illustratoren, sondern auch mit literarischen Mitarbeitern gemeinsam an verschiedenen Texten. Für die meisten von diesen in Kooperation entstandenen Dramen lieferte Nikolaj Jakovlevič Solov'ev (1845-1899) bereits umfangreich ausgearbeitete Vorlagen, die O. jeweils vollendete bzw. teilweise umarbeitete. O. ließ sich von Solov'evs Vorlagen in ähnlicher Weise anregen, wie von den Illustrationsvorlagen seiner Buch- und Zeitschriftenillustratoren. Er vergleicht seine Arbeit mit der eines Akademiemalers, der bereits vorgearbeitete Gemälde zuende führt und ihnen bloß den letzten Schliff und Schwung verleiht (IX, 184). O.s Künstlertum ist eines der Ausarbeitung. Dieses bisher kaum untersuchte Beispiel von Co-Autorschaft in der russischen Literatur des 19. Jhs. war ein Vorbild für Autorengemeinschaften im 20. Jh. (z.B. Il'f i Petrov, Brat'ja Strugackie) Es ist innerhalb der zeitgenössischen Poetik ein Unikum, das von der theoretischen Prämisse objektiver Kriterien für künstlerische Werte ausgeht, die ein Werk korrigierbar und perfektionierbar machen.
- <sup>19</sup> O.s erste dramatische Arbeit – eine komische Szene – *Semejnaja kartina* wurde 1846 geschrieben und im März 1847 erstmals veröffentlicht. Sie war nicht für das Theater bestimmt. Es handelt sich um einen dramatischen „öčerk“, der sich auf gemalte bzw. fotografierte Genre- und Familienszenen bezieht. Aufzeichnungen (zapiski), Skizzen oder einfach nur Szene(n) nennt O. die kleineren Formen seiner frühen dramatischen Texte. Während Gogol's *Revizor* mit dem Einfrieren der Handlung zum statuarischen „lebenden Bild“ schließt, wird O.s Kurzdrama aus der Porträtphotographie der Familie heraus entwickelt. O. definiert im Untertitel genauer: „Kartiny iz moskovskoj žizni. Kartina semejnogo sčast'ja“ [Bilder aus dem Moskauer Leben. Ein Bild vom Familienglück]. O. plante eine Reihe solcher „Bilder“ oder Skizzen, die im übrigen der typisierenden Wiedergabe des Moskauer Großstadtlebens dienen sollten. Der erste Versuch beschäftigt sich mit der Frage des Glücks. Ethischer Wert und andererseits selbst notwendig sujetloser Text, muß sich das Glück also momentan und doch dauernd festhalten lassen. Die bildnerisch komponierte und inszenierte Repräsentation des Porträts („kartina“) wird in der einaktigen Skizze dramatisierend aufgebrochen. Der Beginn des Stücks zeigt ein Zimmer im Haus der Familie Puzatov. Der Nebentext hält einleitend fest: „meblirovannaja bez vkusa; nad divanom portrety“ (I, 66: geschmacklos eingerichtet; über dem Divan Portraits). Der Raum, in dem das Porträt gestellt werden soll, ist noch leer, doch die Akzidenzien – die geschmacklosen Möbel, von denen ausdrücklich der Divan genannt wird und die über diesem Divan angebrachten, von Ruß und Firnis verdunkelten Porträts der bereits verstorbenen Mitglieder der Familie – für die Aufnahme, die sich in ihrer Inszenierung selbst redupliziert, sind bereits versammelt. Dann sehen wir Ma'ja Antipova, die Schwester Puzatovs, singend über einer Näharbeit am Fenster. Ihr erster Textersatz lautet: „Černyj cvet, mračnyj cvet; ! Ty mne mil zavsegda!“ (I, 66: Schwarzes Licht, düstres Licht | Du bist mir ewig lieb!). Der Blick durchs Fenster zielt nicht in die (gefürchtete) Natur, sondern im Gegenteil auf die Ästhetik der Schwarzweiß-Photographie, die den Blick auf das Geliebte als

- Licht verewigt. O.s dramatische Kurzformen entwickeln die Dynamik ihrer „Handlungen“ aus solchen Verfahren der intermedialen Realisierung und Entfaltung vorgefundener, „konkreter“ Genrebilder zu dramatischen Texten.
- 20 Vgl. A.I. Ravjakin, *Moskva v žizni i tvorčestve A.N. Ostrovskogo*, Moskva 1962. Das weitschweifige Werk erlaubt im Kapitel „Ostrovskij i literaturnaja Moskva“ (104ff) durch seinen Quellenreichtum, das literarische Leben Moskaus im Sinne von Geršenzons Kulturgeschichte zu rekonstruieren. Es zeichnet sich ein Text einer spezifischen Moskauer Literatur des Realismus ab, deren einziges verbindendes Merkmal es ist, daß sie gleichsam von O. kontrolliert wird, der in ihr beständig anwesend ist, von dem sie initial ausgeht oder an den sie direkt adressiert ist! Die Moskauer Literatur steht damit in Opposition zum „polyphonen“ und „polyvalenten“ Petersburg-Text, der sich in der intertextuellen Referenz der Texte selbst kreiert. Im Moskau der Jahre zwischen 1855 und 1880 läßt sich – aus dieser Rekonstruktionsperspektive – jeder Text in Bezug auf den Autor O. lesen.
- 21 Dadurch unterscheiden sich gerade diese beiden Autoren von der für die realistische Literatur typischen Praxis, Ortsnamen zu anonymisieren, indem man sie nicht ausdrücklich benennt und nur durch Indexe (bestimmte Straßen, Architekturen, Naturbeschreibungen) identifizierbar werden läßt, oder aber indem man sie auf initiale Kürzel reduziert.
- 22 Vgl. I. Turgenjev, „Neskol’ko slov o novoj komedii g. Ostrovskogo ‚Bednaja nevesta‘“, in: *Ostrovskij v rusškoj kritike*, a.a.O., 308-317, bes. 316f und D.I. Pisarev, „Motivy rusškoj dramy“, in: ebd., 322-360, bes. 325f. Stütze O.s tragen „Ort“ (mesto) bereits im Titel: *Dochoodnoe mesto, Na bojkom meste*.
- 23 L. Grossman, „Primečanija“, in: F.M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Bd. 7: Besy, Moskva 1957, 719.
- 24 X, 429. In der Nachfolge O. hat sich Čechov an diese Produktionsanweisung für ein aus dem Bild-Očerk erneuertes Theater gehalten; vgl. J.R. Döring-Smirnov, *Die Poetik Čechovs und die Tradition der russischen Prosaskizze*, Habilitationsarbeit Universität München 1980.
- 25 Vgl. N. Rosenblum, *A World-History of Photography*, New York: Cross River 1984, 275; 343f.
- 26 Fentons Aufnahmen waren stark retouchiert; da die Belichtungszeit immer noch relativ lang sein mußte, bannten sie hintereinanderfolgende Blitze auf ein Bild. E. Mach gelangen in den achtziger Jahren exakte Aufnahmen der Phasen von Blitzen und des Projektils beim Schuß, die das menschliche Wahrnehmungsvermögen überholten, vgl. Rosenblum, a.a.O., 248f.
- 27 Vgl. B. Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München und Wien 1989, 289ff.
- 28 Zur Fotografie als Alchemie vgl. R. Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985, 37f.
- 29 Vgl. S. Schade, „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als Inzenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption“, in: S. Baumgart, G. Birkle, M. Fend, B. Götz, A. Klier, B. Uppenkamp (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg*, Berlin 1993, 461-484, bes. 477f.

- 30 Vgl. Ju.K. Gerasimov, „Teatral'nyj modernizm i Ostrovskij“, *A.N. Ostrovskij i literaturno-teatral'noe dviženie XIX–XX vekov*, Leningrad 1974, 231-256. Leider ist die Geschichte der russischen Theaterfotografie ein bisher nicht erforschtes Gebiet.
- 31 Vgl. A. Saltykov („Rus“), *Dve Rossii*, München o. J. (ca. erste Hälfte der 20er Jahre), bes. 32-40 und 112-115.
- 32 Dobroljubov in: *Ostrovskij v russkoj kritike*, a.a.O., 236. Vgl. Vf., „Rußland als ‚Temnoe carstvo‘“ (Manuskript).
- 33 Vgl. die Ausführungen zur Dramatik des Biedermeier, besonders die Monographien zu Gutzkow und Laube im Werk von F. Sengle, *Biedermeierzeit*, II. Band: Formenlehre, Stuttgart 1971 und aus slavistischer Perspektive die Arbeiten von R. Neuhäuser und M. Sedmidubský. Lohnend scheint in Hinblick auf den für das Genre zum historischen Klischee gewordene Selbstmord der Helden auch ein Vergleich von *Groza* mit Hebbels *Maria Magdalena*, *Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten* (1843/44); vgl. L. Lotman, „Ostrovskij i literaturnoe dviženie 1850-1860-ch godov“, *Ostrovskij i literaturno-teatral'noe dviženie XIX–XX vekov*, a.a.O., 83ff.
- 34 Vgl. R. Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal*, Cambridge (Mass.) 1975, cap. 12, 241-264 („Gogol's ‚Old-Fashioned Landowners‘: An Invented Eclogue“) und cap. 13, 265-282 („Tolstoy's ‚Domestic Happiness‘ – Beyond Pastoral Love“).
- 35 Zur „Katachrese“ als dominantem Stilverfahren des „Realismus“ vgl. J.-R. Döring-Smirnov/I. Smirnov, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury... → Realizm (...) → Postsimvolizm (Avangard) → ...*, Salzburg 1982.
- 36 W. Rehm, *Gontscharow und Jacobsen, oder Langeweile und Schwermut*, Göttingen 1963.
- 37 Auf diese Parallele verweist ebenfalls W. Rehm, *Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung*, München 1951, 79.
- 38 O.s Drama *Bez viny vinovatye* (Schuldlos schuldig) exponiert im Titel jenes für das Sujet in *Groza* konstitutive präexistentialistische Motiv, das nach F. Sengle, a.a.O., Bd. 3, 257, auch im Zentrum von Stifters „Zeitpoetik“ steht. Vgl. zur „realistischen“ Schuld auch E. Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 1992, 320.
- 39 O. sieht Ende Mai 1862 bei seinem Besuch in London zusammen mit A. Gercken (und auf dessen Anregung hin) eine Aufführung von Shakespeares *Lear*. In einem Gespräch lobt Gercken *Groza* als „russische“ Kontrafaktur von Shakespeares „größter“ Tragödie; vgl. V. Lapšin, a.a.O., 390ff. 1874 inszenierte O. *Lear* in Moskau zur Eröffnung der Saison und brachte parallel dazu eine Neucinstudierung von *Groza* heraus; vgl. XI, 472f.
- 40 A. Stifter, *Der Nachsommer*, München 1977, 172.
- 41 ebd., 471f.
- 42 Die von O. mit „molčanie“ genau bezeichneten Unterbrechungen innerhalb der Figurenrede sind im Sinne realistischer Poetik „episierendes Moment“; wie der realistische Erzähltext die Figurenrede jeweils z.B. mit „... sagte er“ („... mol on) unterbricht, so segmentiert der dramatische Text die Figurenrede negativ durch „molčanie“. Diese „molčanie“-Pausen im Diskurs lassen sich durchweg mit „molnija“ assoziieren, wird doch bereits am Schluß des ersten Akts die Diskurspause dazu genützt, das Gewitter aufleuchten und donnern zu lassen.

Der Autor schafft ein Paradigma, das auf der Ebene der Signifikanten und der Pragmatik gekoppelt ist. O. läßt das Gewitter in seinem Nebentext explizit nur klanglich als „grom“ auftreten. Während aber der Donner nur nahe am Gewitter hörbar ist – und im Zentrum des Gewitters bei Katerinas Beichte mit dem Blitz zusammenfällt – ist der Blitz bei weitem und aussichtsreichen Blick über die unruhige Landschaft hin immer sichtbar. „Molčanie“ bezeichnet aber auch jenen Moment, da die Konversation versagt, und es den Diskurs der Figuren „durchzuckt“, wo etwas von jenem Spannungspotential aufblitzt, was nicht gesagt werden kann oder darf.

- <sup>43</sup> O. (XII, 48) verweist auf das Vorbild von *Rigoletto* und *Aida*, die er auch inszeniert hat.
- <sup>44</sup> Vgl. zum Motiv der weiblichen Leiche E. Bronfen, *Over Her Dead Body*, Manchester 1992. Leider geht die Studie nicht auf Verdis Oper mit ihrer für die Theaterästhetik des 19. Jhs. überragenden Bedeutung ein.
- <sup>45</sup> E. Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M. 1980, 315ff.
- <sup>46</sup> Vgl. B. Gasparov, *Poëtika „Slovo o polku Igoreve“*, Wien 1984, bes. 48ff.
- <sup>47</sup> D.I. Pisarev, „Motivy russkoj dramy“, *Ostrovskij v russkoj kritike*, a.a.O., 322-360, hier 350f.
- <sup>48</sup> J. Patouillet, *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes*, Paris 1912, 405 warnt davor, in der intrikat angelegten Figur nur die positiven Charakterzüge und eine „porte-parole“ des Autors zu sehen.
- <sup>49</sup> Vgl. A. Gurney, *Der weiße Kontinent*, München, Zürich 1997, 48-58.
- <sup>50</sup> Zum „fremden Wort“ vgl. Bachtins Adaption der Parodietheorie Spitzers auf den realistischen Dialog Dostoevskijs in: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Frankfurt/M. 1985, 216f.
- <sup>51</sup> Einer ähnlich deutlichen prätextuellen Referenz auf die Vertauschung der beiden feindlichen Brüder in Schillers Erstlingsdrama bedient sich O. in einem anderen seiner Volga-Stücke, dem *Voevodin*; vgl. M. Kagan, „Voevoda“ *A.N. Ostrovskogo i „Razbojniki“* F. Šillera, Kiev 1915.
- <sup>52</sup> A.I. Žuravleva, *A.N. Ostrovskij – komediograf*, Moskva 1981, 189f. Vgl. auch dies., *Russkaja drama. Literaturnyj process XIX veka*, Moskva 1988.
- <sup>53</sup> Vgl. A. Grigor'ev, „Velikij tragik“, *Vospominanija*, Leningrad 1980; vgl. auch das Nachwort von B.F. Egorov in: Grigor'ev, *Vospominanija*, a.a.O., 339f.
- <sup>54</sup> Vgl. Patouillet, a.a.O., 210-213.
- <sup>55</sup> A. Gercen, *Kto vinovat? Povesi i rasskazy*, Leningrad 1986, 71.
- <sup>56</sup> Leskov identifiziert in seinem Roman *Nekuda* (Nirgendwohin; 1864) Dobro-ljubovs Begriff von Rußland als „Dunklem Reich“ mit Katerinas hysterischer Angst vor einer Schwangerschaft. Die Vorstellung des Durchgangs durch diese Hölle sei für sie noch schlimmer als die Sicherheit der Verdammnis für die Todsünde des Selbstmords. Vgl. N. Leskov, *Sobranie sočinenij v odinnadcatomach*, Bd. 2, Moskva 1956, 169 und 179ff.
- <sup>57</sup> A. Legerelle, „Préface“, in: ders., *Ostrovski, L'Orage*, Gand 1885, o.S. hat als erster die, wohl nur typologisch haltbare, These aufgestellt, O.s Figur sei dem Vorbild von Flauberts *Madame Bovary* verpflichtet.
- <sup>58</sup> J.P. Sartre, *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821-1857*, Bd. 2, Reinbek 1977, 207.
- <sup>59</sup> Zur „Periodisierung“ des sozialen Geschlechts durch Unterordnung unter verschiedene Repressionsmechanismen, die ihrerseits im Diskurskontext die

- (Fortpflanzungs-)Funktion des biologischen Geschlechts symbolisieren und absichern vgl. M. Foucault, „Das Dispositiv der Sexualität“, in: ders., *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt/M. 1983, bes. 142f.
- <sup>60</sup> Mit dem fernen Donner zugleich erfolgt nach Franklins Elektrizitätslehre die schwache Entladung des „dunklen Vorstroms“ bzw. „Vorboten“. G. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, 157: „Der Blitzschlag entlädt sich zwischen verschiedenen Intensitäten, es geht ihm aber ein unsichtbarer, kaum spürbarer *dunkler Vorstrom* voraus, der im Vorhinein dessen umgekehrten Weg wie im Negativabdruck bestimmt. Ebenso enthält jedes System seinen dunklen Vorboten, der die Kommunikation der Begrenzungsreihen sicherstellt.“
- <sup>61</sup> Katerina identifiziert sich mit dem Motiv der Vogel-Prinzessin aus dem Volksmärchen, das vom unschuldigen Prinzen eingefangen wird. Zuhause angekommen, entpuppt der schöne Vogel sich als Prinzessin und wird vom Prinzen geheiratet, der dadurch in einen Konflikt mit der Schwiegermutter gerät, welche die Prinzessin nun aus Eifer- und Herrschsucht – wie einen Vogel – in einem Vogelkäfig einsperrt. Zugleich spiegelt das Motiv die unschuldige Spiritualität Katerinas, die sich hier als unschuldige Sofija, als eingefangene Taube, selbst auf den Ikonen-Grund des Himmelblaus projiziert. Zum Vogel- und Vogelkäfig-Motiv in der realistischen Poetik vgl. A.A. Hansen-Löve, „Nachwort“, in: F.M. Dostojewski, *Der Jüngling*, München 1986, 874-910, bes. 889f.
- <sup>62</sup> Es ist im Sinne O.s falsch, wenn dies – in psychologisierender Deutung – als konventionelle Verstellung und lediglich geheuchelte bürgerliche Oberfläche präsentiert wird. Damit erweist sich die doch relative Position Kuligins als geradezu autoritative Wahrheit. Leoš Janáček hat in seiner Vertonung dieser Gefahr für das axiologische Gleichgewicht im Text zu begegnen versucht, indem er die Figur Kuligins aus dem Stück eliminierte, wobei für das Sujet funktionelle Motive auf Varavaras Liebhaber Kudrjaš übertragen wurden. Vor allem aber bleibt zu bedenken, daß Kabanova sonst keine Scheu hat, den Konflikt mit ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter vor aller Öffentlichkeit auszutragen.
- <sup>63</sup> Vgl. A. Morel, *Traité des Dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'Espèce humaine et des Causes qui produisent ses variétés malades*, Paris 1857. Morels Begriff der Degeneration lehnt sich stark an Rousseaus Theorien an, die bereits zu Beginn der fünfziger Jahre in Rußland erneut starkes Interesse hervorriefen. 1847 hatte A. Gercen unter seinem Pseudonym Iskandr im *Sovremennik* (Heft 5, 5-30) medizinische Thesen des erblichen Alkoholismus und der chemischen Wirkung des Alkohols auf den Organismus und das „Milieu“ diskutiert; zur Rezeption Morels in Rußland vgl. J. Rice, *Dostoevsky and the Healing Art*, Ann Arbor 1985, 152-160. Die Reduktion der Hereditätsvorstellung mit ihrer unscharfen Vorstellung von der biologischen Funktion des Erbguts auf dieses sog. „Morelsche Gesetz“ wurde in der europäischen Literatur des Realismus der 1860er und 70er Jahre häufig thematisiert und als Mittel der Sujetverknüpfung in der Tragödie herangezogen.
- <sup>64</sup> G.E. Lessing, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1971, 270f.
- <sup>65</sup> Vgl. zur Praxis der Kindertötung in Rußland im 19. Jh. P.P. Dunn, „«Der Feind ist das Kind»: Kindheit im zaristischen Rußland“, in: L. deMause (Hg.),

*Hört ihr die Kinder weinen. Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt/M. 1977.*

- <sup>66</sup> Die religiöse Zurückhaltung O.s hat mit der Problematik des von ihm gewählten Raums zu tun. Daß in seinem Städtchen an der oberen Volga die Bürger eigentlich alle Altgläubige sein müssen, versteht sich im realistisch-historischen Kontext. Andererseits war es im Rahmen der geistlichen Zensur und einer kirchlich-staatlichen Ideologie, die das Vorhandensein von Altgläubigen in Abrede stellte, unmöglich, das Altgläubigentum und seine Kultur 1860 auf einer Theaterbühne „realistisch“ darzustellen. Deshalb gibt es in *Groza* keinen Geistlichen, keine Kirche. Religion erscheint nur in Perspektive auf die „niedere“ Figur der Pilgerin Feklušā. Für Katerinas Religiosität muß sich O. auf einige vorsichtige Metaphern und den Hinweis stützen, sie ginge regelmäßig zur Kirche! Man stelle sich jedoch Katerina beim Beten eines altgläubigen Gebets und beim Kreuzzeichen mit zwei Fingern vor. O.s Realismus basiert auf den Bedingungen einer funktionalisierten Unscharfe, die Detailarmut und Widersprüche in Exemplarisches und Allgemeingültiges umdeutet. Vgl. zum Problem der Darstellung und Selbstdarstellung des Altgläubigentums im 19. Jh.: P. Pera, *I vecchi credenti e l'antichristo*, Genua 1992.
- <sup>67</sup> Das tragische Ende (besonders im Falle des Selbstmords) exemplarischer Figuren wird oft auch in der griechischen Tragödie durch Standhaftigkeit in die Position einer besonderen Segnung überführt. So endet Oedipus in Kollonos beinahe als Heiliger. Der Tod der Antigonae ist eine Konsequenz einer religiösen Pflichthandlung, die das Opfer in Segen überführt. Die tragische Trilogie, auch der tragische Mythos konstituieren letztendlich ein Gleichgewicht von Leiden und Segen. Dies ist keine Erfindung des Euripides oder gar platonisches Christentum, wie Nietzsches einzig auf Leiden fixierte Dichotomie zu erkennen glaubte; vgl. A. Pjatigorsky, *Mythological Deliberations. Lectures on the Phenomenology of Myth*, London 1993, 90f.
- <sup>68</sup> Vgl. zur Verbindung von „narodnost“ und „nacional'nost“ bei O.: A. Estaviev, in: V.I. Pokrovskij, *a.a.O.*, 144f.
- <sup>69</sup> O.s Prosa der Figurenrede ist wortkünstlerisch gearbeitet. Durch die Zeichensetzung wird die fast durchgehend jambische Rhythmik in kaum durchbrochenen Perioden kontrolliert, wobei der formal strikte Bau bei den stichomythischen Stellen offensichtlich wird. O.s sprachliche Ausführung (vor allem die der späten Komödien) ist oft kritisiert worden, weil man sich in der Tradition Fonvizins, Griboedovs und Gogol's einen rhetorisch brillanten Umgang mit Sprache bzw. mit sprachlichen Defekten erwartete. Eben diese rhetorische Charakterisierung durch Sprache tritt in O.s Theater als künstlerisches Verfahren zurück, immer abgesehen von einzelnen Figuren wie Neščastlivcev in *Les*, die im Shakespearischen Sinne „witty“ sind. O.s Sprachgestaltung leitet sich aus dem romantischen Drama her, dessen „lyrische“ Verfahren durchaus weiterverfolgt werden, freilich nun nicht mehr selbstwertig, sondern versteckt unter dem Akzent auf dem dramatischen Mythos. In den Kategorien der Aristotelischen Poetik ausgedrückt, sollte man davon sprechen, daß bei O. Lexis, vor allem aber die rhetorische Dianoia gegenüber Mythos und Ethos ganz in den Hintergrund treten; dies entspricht Aristoteles' Forderung, der Mythos sei für die Tragödie unabdingbar und deshalb zu akzentuieren. Es heißt nicht, daß deshalb Lexis und Dianoia (auch dort wo sie in den Hintergrund treten) vom

Autor weniger sorgfältig ausgearbeitet wären. Vgl. zur ästhetischen Hierarchisierung der dramatischen Kategorien M. Nussbaum, „Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity“, in: A.O. Rorty (Hg.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992, 261-290.

- <sup>70</sup> Der Kommentar in II, 741 nennt zwar die Arbeitsstufen, rekonstruiert jedoch nicht den konkreten Textbestand. Vgl. P. Bezobrazov, „Rukopisi Ostrovskogo“, *Istoričeskij vestnik* 2 (1890), 344-374, bes. 369f. Es ist möglich, daß wie im Falle Turgenevs oder Gončarovs die Panik des realistischen Autors vor dem Plagiiert-Werden, vor dem künstlerischen Bestohlenwerden eine dialektische Rolle in diesem kreativen Prozeß spielt.
- <sup>71</sup> Auch in der Endfassung wird Tichon als einzige Figur ohne nähere Spezifizierung seines Berufs usw. eingeführt, und fungiert ausschließlich in Bezug auf seine vorher genannte Mutter als „ee syn“, obwohl doch gerade er es ist, der aus beruflichen Gründen verreisen muß, und damit erst die Voraussetzung der Katastrophe schafft.
- <sup>72</sup> Vgl. Zuravleva, *a.a.O.*, 24ff.
- <sup>73</sup> W. Iwanow, „Gogol und Aristophanes“, *Corona* III/5 (1933), 611-622. Ivanov argumentiert innerhalb der Nietzscheschen Ästhetik, die die sog. neue attische Komödie und die euripideische psychologisierende Tragödie auf eine Stufe stellt und beide als das Resultat des "Selbstmords" der antiken Tragödie präsentiert. Die moderne Tragödie und die neue Komödie sind beide Ergebnis der Euripideisch/Aristotelischen Poetik.
- <sup>74</sup> Hier zeigt sich, daß O. slavophilen Bestrebungen in praxi durchaus nicht immer nahestand. Er hält nichts von der Forderung, Lehnwörter aus westlichen Sprachen, vor allem aber aus dem Lateinischen und Griechischen zu vermeiden.
- <sup>75</sup> Vgl. dazu auch V.I. Ivanov, „O dejstvie i dejstvii“, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, Bruxelles 1974, 156-169.
- <sup>76</sup> Vgl. A. Piatigorsky, *a.a.O.*, 184.
- <sup>77</sup> Vgl. L.I. Gitel'man, „Iz opyta osvoenija dramaturgii Ostrovskogo zarubežnym teatrom“, *A.N. Ostrovskij i literaturno-teatral'noe dviženie XIX-XX vekov*, *a.a.O.*, 257-277.
- <sup>78</sup> Zur Bedeutung der Motive Garten, Gartenzaun usw. und seiner Bedeutung in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts (etwa in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy*) vgl. auch die Beispiele bei J.v. Baak, „Die Wohnung der russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur“, *Mein Rußland*, München 1997, 237-250, bes. 245f.
- <sup>79</sup> Vgl. J. Tyrell, *Leoš Janáček, Kat' a Kabanova*, Cambridge 1982, 95ff.
- <sup>80</sup> Vgl. zu O.s eigener Praxis II, 750f.
- <sup>81</sup> Vgl. H. Schmidt, „Der Aufbau der thematischen Bedeutung in Ostrovskijs *Groza* [Das Gewitter] und in Čechovs *Djadja Vanja* [Onkel Vanja]“, *A.N. Ostrovskij. Zugänge zu Ostrovskij/Approaches to Ostrovsky*, ed. by A.G.F. van Holk. Publications of the slavik Institute, The University of Groningen. Bremen: K-Press o.J. [1977], 13ff.
- <sup>82</sup> Vgl. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, Bd. 2, München 1978, 5, 10f. Bereits die 1807 gedruckte Komödie *Sidelec* von Petr Aleksevič Pavil'ščikov situiert ein Drama im Milieu der Kaufmannswelt der oberen

- Volga. Das Sujet Pavil'sčikovs bietet eine Adaption von Fonvizins *Nedorosl*, dessen satirischer Optimismus angegriffen werden soll.
- 83 O. kann in dieser Hinsicht, wie H. Kipphardt bemerkte, weitaus eher denn Gogol' als ein Vorgänger der Praxis des Brechtschen Theaters angesehen werden; vgl. H. Kipphardt, „Wer ist der Revizor?“, *Blätter des Deutschen Theaters und der Kammerspiele* (Berlin/DDR) 1950, 1ff.
- 84 Auf diesen Aspekt von O.s Kunst wurde bereits früh durch den programmatischen Traktat von D.V. Averkiev, *O drame*, Sankt Peterburg 1893 hingewiesen. Ausschnitte daraus erschienen zuerst 1864/65 in Dostoevskijs Zeitschrift *Épocha*; vgl. dazu A. Anikst, *Teorija dramy ot Puškina do Čechova*, Moskva 1972, 410ff.
- 85 Vgl. zur Geschichte der Autographen II, 741f. und A.I. Revjakin, „*Groza*“ *A.N. Ostrovskogo*, Moskva 1962. Das zweite Werk bietet eine Ansammlung von stereotypen Fehldeutungen (darauf weist auch der Kommentar in II, 741f hin), bietet jedoch eine überzeugende Datierung und detailliert wissenschaftliche Numerierung der Arbeitsstufen.
- 86 N. Černyševskij, *Lessing, Ego žizn', ego tvorčestvo, i dejatel'nost'*, Sankt Peterburg 1856. Wieder in: ders., *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, Moskva 1949, 5-214.
- 87 Die Übersetzung „Burja i natisk“ hatte sich im 19. Jh. nicht allgemein durchgesetzt; die *Istorija russkoj slovesnosti* Polevojs übersetzt den Terminus durchweg mit „*Groza i natisk*“. Eventuell läßt sich die Differenz im Sprachgebrauch auch auf die Differenz von Petersburg und Moskau applizieren. In Moskau jedenfalls ist in der ersten Hälfte des 19. Jhs. durchweg „*Groza i natisk*“ in Gebrauch; vgl. Z. Dziechciaruk, *Estetyka i literatura romantyczna w czasopiśmie Mikołaja Polewoja „Moskowskij telegraf“ (1825-1834)*, Wrocław 1975, 68ff. Im übrigen entspricht die Übertragung von „Sturm“ durch „groza“ auch den Implikationen der deutschen Bedeutung, vor allem, wenn man den attributiven Gebrauch des Adjektivs „groznyj“ in Rechnung stellt.
- 88 Sowohl das Motiv der Selbstmörderin aus enttäuschter Liebe, die sich während Blitzschlag und Donnergerollen ins Wasser stürzt („*Raisa*“; 1791) als auch die Odendichtung auf die Volga als Spiegel des menschlichen Leidens in der Natur („*Volga*“; 1793) wurden von N.M. Karamzin in die russische Literatur eingeführt; vgl. ders., *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskva, Leningrad 1966, 101ff. und 118ff.
- 89 Vgl. auch Turgenevs Auseinandersetzung mit L. Büchners Traktat *Kraft und Stoff* in *Otcy i deti*, jenem Schlüsseltext des Realismus, der gleichzeitig mit *Groza* entstand.
- 90 Das Problem derjenigen Figuren der Literatur des 19. Jhs, die das vorhergehende Säkulum repräsentieren, verdiente eine besondere Monographie. O.s Figuren wären zu vergleichen mit der alten Gräfin aus Puškins *Pikovaja dama* (s.o.), mit den alten Kirsanovs aus Turgenevs *Otcy i deti*, mit dem alten Fürsten Bol'konskij aus Tolstojs *Vojna i mir*, Leskovs fidele Gräfinnen-Witwen, um nur bekannte Beispiele zu nennen.
- 91 Žuravleva, *a.a.O.*, 189 betont, daß O.s Interesse an einer Dehistorisierung des dargestellten „byt“ aus Grigor'evs Forderung nach einer Idealisierung der „narodnost“ entspringt: „[...] možno napomnit', čto Ostrovskij často pol'zovalsja étoj remarkoj kogda obraščalsja k zastojnomu, kakomu-to ‚nevremennomu‘,



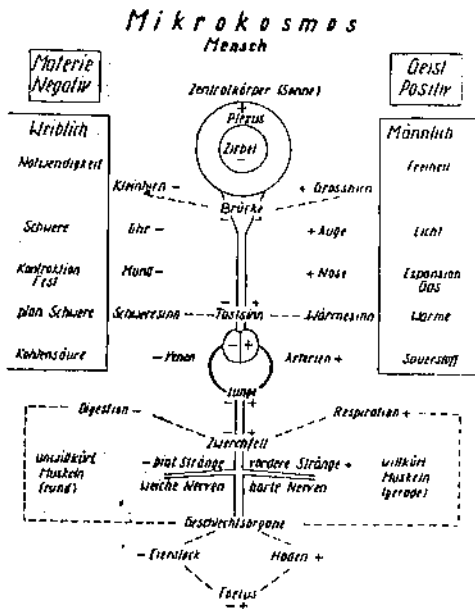
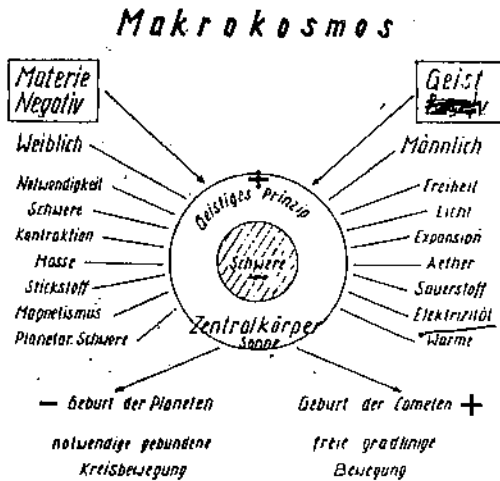
ili, točne, ‚vnepremennomu‘ bytu. Takuju pometu imejut ego p'esy ‚Na bojkom meste‘ (‚Jet sorok nazad‘), ‚Pučina‘ (‚okolo 30 let nazad‘), ‚Ne bylo ni groša, a vdrug altyn‘.“

- <sup>92</sup> I. Smirnov, „Realizm ili Édipalnost‘, I: Édip Frejda i Édip realistov“, *Psichodiachronologika*, Moskva 1994, 83-105, bes. 87f.
- <sup>93</sup> Ann Jones, *Frauen, die töten*, Frankfurt/M. 1988 hat in ihrer empirischen Studie die These aufgestellt, es gebe keine weiblichen Amokläufer. Der Mord der Frau ist frei vom Affekt – ein Gedanke, dem die realistische Poetik der „psychischen Mimesis“ signifikanterweise entspricht; vgl. J. Butler, „Imitation and Gender Insubordination“, in: H. Abelkove, M.A. Barale, D.M. Haleperin (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, London 1993, 307-320, bes. 316f („Psychic Mimesis“).
- <sup>94</sup> Vgl. N. Leskov, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskva 1956, bes. Kommentar 713 und 733.
- <sup>95</sup> Vgl. J.P. Sartre, *a.a.O.*, Bd. 5, 138f. und V.N. Toporov, „Motiv nesostojavšegosja sčast'ja u Dostoevskogo i Ostrovskogo“, *Russian Literature* 14/3 (1986), 255-290, bes. 281f.
- <sup>96</sup> Vgl. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris: Corti 1942. G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- <sup>97</sup> C. Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1994, 118-121, hier 121.
- <sup>98</sup> Janáček war ein Bewunderer Tolstojs und beabsichtigte, *Anna Karenina* zu vertonen, entschied sich jedoch wegen der dramaturgischen Schwierigkeiten für das Drama *O.s.* Zum *Lucia di Lammermoor*-Motiv in *Anna Karenina* als Reverenz an Flauberts *Madame Bovary* vgl. V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, London 1983, 173-243.
- <sup>99</sup> Vgl. P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris 1977, bes. 302f (zum Selbstmord) und 555-566 (zu Tolstojs Sterbeszenen).
- <sup>100</sup> Vgl. T. Hafki, *Elektrizität und Literatur 1750-1816*, Diss. Berlin 1994. J. Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart 1995; darin auch eine umfangreiche Bibliographie, aus der die Arbeiten von O. Marquard, H. Grassl, H. Grüsser, E. Benz, G. v. Aesch, F. Rausky, E. Fischer-Homberger, C. Rohde-Dachser, D.V. Engelhardt, C. v. Braun hervorzuheben sind.
- <sup>101</sup> J.W. Goethe, *Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, 367.
- <sup>102</sup> J.W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, hg. v. R. Steiner, Bd. 2, Dornach 1975, 386. Vgl. A. Schmidt, *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*, München, Wien 1984, 140f.
- <sup>103</sup> Vgl. H. Scheuerbrandt, *Die Schwangerschaft des Magnetiseurs und die Geburt der regressiven Utopie*, Dissertationsprojekt am Graduiertenkolleg *Geschlechterdifferenz und Literatur der Universität München*, 1996.
- <sup>104</sup> Vgl. K.E. Rothschild, „Joseph Görres und die romantische Physiologie“, *Medizinische Monatsschrift* 5 (1951), 130 (siehe Schema S. 95).
- <sup>105</sup> Vgl. T. Nørretranders, *Spüre die Welt. Die Wissenschaft des Bewußtseins*, Reinbek: Rowohlt 1994, 19.
- <sup>106</sup> „Elektrischer Kuß“. Kupferstich um 1800. Aus: J. Teichmann, *Vom Bernstein zum Elektron*, München 1983 (Siehe Abb. S. 96).

- <sup>107</sup> Vgl. R. Baader, „Sklatin – Sirene – Königin: Die unzeitgemäße Moderne im vorrevolutionären Frankreich“, R. Möhrmann, *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt/M. 1989, 59-87.
- <sup>108</sup> In den Erinnerungen an O., die nach dessen Tod veröffentlicht wurden, werden zahllose Wertungen kolportiert; am bekanntesten ist der Text von F. Burdin, „Iz vospominanij ob A.N. Ostrovskom“, in: *a.a.O.*
- <sup>109</sup> Vgl. E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd. 2, Tübingen 1990, 110-121.
- <sup>110</sup> Die Aufhebung dieser Praxis, die Schauspieler und Selbstmörder auf eine Stufe stellt und ihnen den kirchlichen Segen sowie eine Beerdigung auf einem christlichen Friedhof versagt, verfügt erst in den 1870er Jahren der Oberprokurator des orthodoxen Synod, Graf Dimitrij Andrejevič Tolstoj, ein Verwandter des Dramatikers A.K. Tolstoj. Noch sein Nachfolger, K. Pobedonoscev, lag zeitweise im Kampf mit den Theatern und versuchte verschiedene Theateraufführungen u.a. auch durch Exkommunikationsdrohungen und Begräbnisverweigerungen zu hintertreiben; vgl. F. Steinmann, E. Hurwicz, *Konstantin Petrowitsch Pobjedonoszew, der Staatsmann der Reaktion unter Alexander III.*, Königsberg, Berlin 1933, 22 und 182ff.
- <sup>111</sup> J.P. Sartre, *a.a.O.*, Bd. 5, 128f.
- <sup>112</sup> Vgl. Žuravleva, *a.a.O.*, 13. O. betont, daß es allgemeine Gesetze nicht nur des Theaters, sondern der dramatischen Literatur gebe, die absolute Gültigkeit haben und durch genaues Studium der wichtigsten Werke der dramatischen Weltliteratur wissenschaftlich aufgezeigt werden können. O.s Bibliothek – heute vollständig im Moskauer „Dom muzej Ostrovskogo“ – ist eine umfangreiche Sammlung dramatischer Texte der Weltliteratur; kaum ein zweiter russischer Autor der Zeit hatte sich zumindest passive Fertigkeiten in einer vergleichbaren Zahl von Fremdsprachen angeeignet. Andererseits ist bezeichnend, daß auch O.s Lektüre nicht „enzyklopädischer“ Art ist, sondern bevorzugt dramatischer Literatur gewidmet war, d.h.: sie war professionell. Auch hier offenbart sich der spezialisierte Arbeiter, der sein Metier jenseits des Anspruchs künstlerischen Ingeniums als formalen Akt (trud) begreift; vgl. Aleksejev, „Pejzaž i žanr u Ostrovskogo“, *a.a.O.*, 128ff.
- <sup>113</sup> Reetablierung bzw. Adaption der antiken Trilogie bilden den avanciertesten Versuch einer neoaristotelischen Poetik in den 60er und 70er Jahren des 19. Jhs. Die Poetik der Trilogie gilt es näher zu untersuchen. Die Studie von W. Koschmal, *Zur Poetik der Dramentrilogie*, Frankfurt/M. e.a.l. 1993, konzentriert sich auf die Trilogie Suchovo-Kobylicins und deren Rezeption im 20. Jh. Auf die Trilogien A.K. Tolstoj's, O.s, Hebbels oder Wagners kommt der Autor nicht zu sprechen. Wenn Koschmal (ebd., 143) auf die These von R. Warning verweist, Gattungen müßten als Kommunikationsprobleme aufgefaßt werden, die „alleine von ihren Funktionen bestimmt“ werden, so trifft das doch auf die Dramentrilogie des 19. Jhs gerade nicht zu. Sie ist der Versuch einer rekonstruktiven Adaption eines poetologischen Strukturmodells: der antiken Trilogie, einschließlich ihres umfassenden ästhetischen und gesellschaftlichen Anspruchs. Sie bildet die Parallele zur epischen Wucherung narrativer Formen und zum Denkmodell der Hegelianischen wie positivistischen Triade. Wagners, Hebbels oder Nietzsches umfangreiche theoretische Schriften definieren

kein Kommunikationsproblem, sondern ein genau umrissenes und ehrgeiziges Gattungsprogramm; dies gilt auch für O., Tolstoj und Suchovo-Kobylin.

<sup>114</sup> Vgl. N. Luhmann, „Negation in sinnkonstituierenden Systemen“, *Poetik und Hermeneutik VI: Positionen der Negativität*, München 1975, 201-218; zum Problem der Negation im russischen Realismus (am Beispiel Dostoevskijs) bes. 212f.





Dmitry V. Shlapentokh

## WRITER AS A POLITICAL PROPHET: THE CASE OF IVANOV

It is known that the pen of the genius is often "smarter" than the genius himself. The point here is that the artist (e.g., poet) could express in his poetry political and philosophical ideas without fully comprehending them. As a matter of fact, this provides the justification for the interpretation of the writer's work. Georgii Ivanov, a well-known Russian poet who emigrated after the Bolshevik Revolution, could serve as an example here. His book *Book About the Last Reign* (*Kniga o poslednem tsarstvovanii*), was in no way a philosophical treatise.<sup>1</sup> Ivanov turned to the reign of the last Russian czar to elaborate on the role of a fatal accident in shaping history. Indeed, for him the end of the Russian monarchy was due to the character of the representatives of the ruling dynasty, mostly the emperor and empress, of course. At the same time, however, the poet's actual penetration of the country's political reality was much deeper. He approached Russian reality through the prism of the two major paradigms prevailing in the emigre world, i.e., "French" and "Eurasianist."

Ivanov had never regarded himself as a philosopher and even less as a political scientist of any sort. Ivanov viewed himself mostly as a poet, a man of belles-lettres. Early on, he came to the conclusion that it was this that was his "personal calling."<sup>2</sup> In 1912 Ivanov published his first poetic collections, and upon the publishing of his second book he was recognized by his peers as the poet with the "distinctive face."<sup>3</sup> As a writer Ivanov also became known before the Bolshevik Revolution, and his output was considerable. Ivanov's style had already been shaped by that time.

Ivanov was the author of a book under the title *The Book about the Last Reign*, which could be regarded as one of his major works. The book deals with the last years of the imperial regime and provides explanation for the regime's debacle. There were actually two kinds of explanation. One was on the surface. The other was on the cultural subconscious level, so to speak.

Ivanov was not a social scientist and, on the surface, had interest in history (including recent history) exclusively as an artist. Indeed he "writes about painting, philosophy, social phenomenon and on exclusively historical subjects, but of course, dealt with these subjects not as the professional historians, but as a writer for whom picturesqueness of the events and emotional reincarnation in

the character of the historical person, is more important than two-dimensional eruditions and abstract regularity."<sup>4</sup> It is apparent that Ivanov, similar to many emigres, failed to see the inevitability of the collapse of the monarchy. At least the idea often dominated Ivanov's mind. It is apparent that while elaborating on the reason for the catastrophe which befell his country he came to the conclusion that everything was mostly due to the crucial accidents. And it was the czar and his wife who were mostly responsible.

Ivanov apparently shared the ideas of the few monarchists who stated that Russia needed a strong ruler. Alexander the Third was such a ruler. Ivanov conveyed his appreciation for the emperor's tough character by the following phrase, "He (Alexander the Third) wants to die in his general's jacket." This one line "demonstrates a lot in the emperor's character."<sup>5</sup> While Russia needed a person with the character of Alexander the Third, it was Nicholas II who was the country's ruler. According to Professor Kreid, the specialist on Ivanov:

He sees in the Tsar the strange passiveness, predilection to chimerical ideas and fantastical dreams. Inclination to the arbitrariness and absolute stubbornness coexist in these tragic persons with that of "tiny will"; the absence of the character with stubbornness. In G. Ivanov's presentations, from one hand there is a very polite and delicate man, from the other hand one can see in him something "terrible" and at the same time doomed.<sup>6</sup>

While the role of the Russian czar was crucially important, the role of the empress was equally important. As a matter of fact, Ivanov shared the widespread opinion that the empress had influenced her husband in the wrong way and was even more responsible than Nicholas himself for the collapse of the monarchy. Professor Kreid implied that Ivanov apparently stressed the empress' traits of character which made her role fatal in the country's political development. She was not an emotionally stable person and had "deformed religious feeling," and these were the reasons why she had been constantly surrounded by "various crooks."<sup>7</sup>

The empress had misgivings about the actual repercussions of her actions and often misinterpreted the signals. "The Tsarine is falling into abyss, but she imagines that she flies in the blue orthodox sky about which she had dreamed since her childhood." While taking the wrong step, she had a strong character and instinctively wanted to dominate her husband's "unstable will."<sup>8</sup> Thus, on the surface Ivanov had actually reduced the reason for the collapse of the monarchy to the crucial accident, i.e., the fatal combination of the weak emperor and the strong-willed but rather stupid empress, which led the monarchy and the country to downfall.

This vision of Russian history, i.e., attempt to find the downfall of the monarchy in the negative characteristics of the royal couple, dominated Ivanov's mind, yet it constituted only one of the layers. The other layer of Ivanov's mind intuitively found the more important reason for the downfall. Subconsciously (and these feelings were translated in his writings) he assumed that Russia had been historically doomed regardless of the personal characteristics of the country's rulers. Ivanov conveyed these messages, almost against his own will, via two historical models in which Russian history was incorporated. These theories, both quite popular among emigres, could be called "Oriental" and "European." Each of them viewed Russia from two different angles. According to the "Oriental" model, Russia was nothing but an Oriental country with its destiny sharply different from the West. The supporters of this model could be called Eurasianists, and this strain of thought had a long tradition in the country. Indeed Eurasianists had a lot in common with Slavophiles, who, since the nineteenth century, had emphasized Russia's Slavic uniqueness which made her sharply at odds with the West. The "European" model implied a different scenario of the country's development. It stressed that Russia actually belonged to the West and followed the road of European countries. While "Eurasianists" represented the "Oriental" model, early twentieth-century Westernizers saw Russian history in the context of French history, mostly of the French Revolution. In Ivanov's view Russia was closer to the West and would follow the model of the French Revolution. Yet this would not ensure the country's reinvigoration after the years of turmoil but instead would lead to its final doom.

The meaning of the Bolshevik Revolution and of Russian history, per se, was the most important problem for emigre thought, and emigres put forward several interpretations. The first theory was espoused by those who called themselves "Eurasians."<sup>9</sup> Their point was that Russia neither belonged to Europe nor was it culturally unique. As a matter of fact, these emigre intellectuals claimed, Russia belonged to the great cultural and political entity which included the nations of Eastern Europe as well as Asia, and it was the Mongol Empire which was regarded as the real founder of the Russian and then the Soviet Empire. Totalitarian regime was viewed in such a case as being intrinsic to Russian and Soviet statehood, and the Bolshevik Revolution was viewed as being a manifestation of these deep-rooted totalitarian proclivities.<sup>10</sup> While observing the Russian/Soviet history as being totalitarian in its very essence, they (especially the Left Eurasianists) cast a rather positive light on this totalitarian foundation of the Soviet state. In their view, the conquest of all of Eurasia, and possibly world domination, was the country's destiny. While viewing the Soviet empire's imperialistic ambitions rather approvingly as the manifestation of the country's destiny, they were also ready to praise the regime's complete control over the society's political and economic life for the following reasons: this complete control over so-

ciety's economy was necessary to complete mastery over nature, thus fulfilling mankind's final destiny. Here some of the Eurasians were under the strong influence of Nikolai F. Fedorov (1828–1903), the eccentric philosopher who viewed victory over nature and even death (according to him, the dead "fathers" should be resurrected by "living sons") as mankind's main goal, and it was Russia which should lead the world to the omega of history. Undoubtedly Ivanov was aware of the Eurasian theory, yet for Ivanov Russia's imperial ambitions, including that of striving to dominate Asia, were nothing but imperial *hubris* which would inevitably lead the country to impending doom. Ivanov made his point quite clear when he dwelt on the beginning of the Russian-Japanese War.

According to Ivanov, Russia was actually responsible for the beginning of the hostilities with Japan; Japan, a peaceful nation, had no intention of tempting its northern neighbors and was ready to keep as low a profile as possible in order to keep the peace. Ivanov presents the following story. Nicholas, as heir of the Russian throne at that time, was wounded during his trip to Japan. The Japanese emperor, "against all [his] country's traditions," decided to visit Nicholas, yet the audience was refused because "the heir is tired."<sup>11</sup> Nicholas haughtily refused the invitation to visit the imperial palace and live there until he was completely recuperated. He also refused a second invitation to visit Tokyo as a sign of "the magnanimous forgiveness of the Japanese nation." And he completed the emperor's (and implicitly the entire Japanese nation's) humiliation by compelling the emperor to express his best wishes to Nicholas on the deck of the Russian ship.<sup>12</sup> The Japanese submissiveness convinced Nicholas, as well as those who surrounded him, that "Russia is a natural leader and the conqueror [of entire] Asia."<sup>13</sup> And "the thoughts about spreading of 'the glory of the Russian Czar' somewhere in the midst of Asia are swarming in his head."<sup>14</sup> Nicholas dreamed about the conquest of most of China and Korea and looked at Japan as an inferior nation which could be easily crushed without ado. Not only Nicholas and his courtiers shared this jingoistic illusion about Asian conquest and claims for world domination, but the Russian populace was also tempted and viewed the Japanese as easy prey, despising "Macaco" who would be easily crushed.<sup>15</sup>

Ivanov does not elaborate on the consequences of the Russian/Japanese War but makes implications that from the very beginning of Nicholas' reign, Russia's imperial might had been broken. And Ivanov related the following episode: during the coronation the "heavy diamond chain of St. Andrew (Andrei Pervozvanyi), the symbol of the might and invincibility which had been already put on him [Nicholas], fell from the ermine mantle and fell near Nicholas' foot."<sup>16</sup>

Russia, Ivanov implied, would not be a great "Eurasian" empire, the dominant nation in Asia and the entire world. The war with Japan was not the beginning of the country's road to world domination but the beginning of the impen-



ding doom (to use Vladimir Solov'ev's expression) the "yellow children will play around with the pieces of the flags of the Russian army."

While discarding the Eurasian model, Ivanov implicitly saw no reason why Russia should be different from the West. He discarded not only the Eurasianists' geopolitical fantasies but also the Slavophiles' illusions about the special relationship between the Russian czar and his people. These assumptions were pretty close to the ideas preached by the Eurasianists, and indeed there was a lot in common between the Eurasianists and the Slavophiles. In Ivanov's view, the Russian monarchy was doomed to follow the calamities of the other monarchs and was most likely to repeat the tragedy of the French Revolution, certainly without any chance to rise again as a great power.

Ivanov implicitly suggested that the pre-Petrine Russian monarchy was indeed close to the people and that its autocrats were imbued with feelings of responsibility for their flock and deep religious consciousness.<sup>17</sup> Yet after Peter the Great (as Ivanov implied) inflicted a mortal blow to Orthodox religion and created a powerful bureaucracy which permanently separated the Czar from his people, the Russian autocracy became rotten to its very core and no attempt could have saved it. The Khodynka catastrophe, where thousands of Russian citizens perished in the crowd which impatiently awaited the coronation gifts, was a good example of the Czar's actual disregard for the lives of his people. The deaths of thousands did not prevent him from enjoying a splendid party.<sup>18</sup> The empress' constant attempt to be close to the people by wooing the adventurers also was of no avail; as a matter of fact, her actions actually made the imperial family even more distant from their people, implicitly speeding up the impending doom.<sup>19</sup>

What indeed worked (as Ivanov implied) was the French model, i.e., similarity between the Russian monarchy of Nicholas' time and the French monarchy at the time of Louis XVI. To emphasize this similarity (not only the similarities of the political institutions but those between the fate of the Russian imperial couple and the fate of the French royal couple), Ivanov recalled the following story. The Russian empress, who felt insecure in her personal position and implicitly in the Russian monarchy, per se, had a strong predilection to various adventures whom she expected to save the monarchy by some sort of miracle. One of them, a Frenchman named Philip, was a predecessor of Rasputin. While claiming he was going to save the Russian monarchy (similar to Rasputin) he had actually pushed it into the abyss. To illustrate this, Ivanov related the following episode. To demonstrate his supernatural powers, Philip organized a spiritualistic seance in Paris during which he evoked the image of the executed Louis XVI.<sup>20</sup> This image, Ivanov implied, should have demonstrated the direction in which these adventurers would push the Russian monarchy and should have discouraged the

Russian empress from dealing with such types of persons. Yet quite the opposite happened, and Philip was invited to the Russian court.

The French model (Ivanov implied) was the most appropriate to understand the country's political development, and he apparently compared the Bolshevik regime with that of the French Jacobins. Yet he did not see any Russian Thermidor, i.e., a subsiding of the level of violence, in the future. The bestial reign of the Russian Jacobins would be indefinite. To press this point, Ivanov ended his essay about Nicholas and his wife with the story of the soldiers who at the beginning of the 1917 Revolution discussed the way to kill Vrybova, an intimate friend of the last Russian empress.<sup>21</sup>

Thus in Ivanov's view the Russians had no positive alternative. Their government would be brutal and despotic, yet not a great power which would inspire awe and fear among the nations of the earth. It would not be a new Rome nor a Mongol Empire, and those Russian rulers – whether Nicholas or Stalin – who would dream of being a new Genghis Khan would sooner or later lead the country to catastrophe. Russia's orderly Orthodox monarchy, with autocrat and people bonded together by spiritual ties, was also a Slavophile illusion; such a relationship (if it existed at all) had been destroyed centuries before, and no one would be able to bring it back. Nor was the West European model of development (the French script) an outlet: the country could experience a bloody revolution quite similar (at least in its external appearance) to that of the French. Yet contrary to the Western experience, the brutality would never subside and an orderly European-type government would hardly emerge in the future. In short, Russia had no outlet and no hope. She was doomed to be desolate and petty, even in her crime; the external glamour of the last years of the *ancien regime* was only a veneer covering the stink of the rotting body.

Ivanov actually cursed Russia in the way the Jewish prophets had cursed Israel and Jerusalem for their endless sins and hubris. The curse was most vehement because those who had committed the crimes were a chosen people.<sup>22</sup> Yet the prophets rejected the "terrestrial Jerusalem" for the "celestial" one, pure and spotless, which would descend from the sky as "a bride bedecked for her husband." While for the Jewish prophets this "celestial" Jerusalem would come in the future, Ivanov assumed that his "celestial" Russia already existed: it was his poetry, the great Russian literature. This "celestial Russia" was placed outside of time and space and could shine amidst his motherland's misery.

The major point of this article is to demonstrate that the poet had two perceptions of reality, one of which he was cognizant and which he consciously tried to elaborate. The other was intuitive, in many cases existing parallel to his conscious perception of reality. The poet might not even have been aware of this other level, yet not only did it exist but it enabled the poet to see what he could not see on a rational level. It was not unusual for poets, through sort of revela-

tion, to grasp concepts which were not subjects for scientific exploration in the narrow meaning of the term (e.g., eternity) from the Romantic era onward. What was special in Ivanov's case was that in his capacity as a poet he made quite sharp observations, not about the metaphysical questions but about the nature of Russian history. With a prophet's vision, he had grasped the internal breakdown, not of the Soviet regime but actually of Russia as a state. He also implied that even the classical Russian culture might be foreign to Russia in the same way that the culture of classical Greece became, to a certain degree, foreign to contemporary Greece.

The striking quality of Ivanov as a writer was not understood by Ivanov himself. It was hardly understood by his contemporaries. It could be understood only by those who had witnessed the collapse of the USSR and the dramatic degeneration of not only Russia's military might and economic potential but also Russian culture.

### Notes

- 1 Georgii Ivanov, *Kniga o poslednem tsarstvovanii*, pod redaktsiei, s predisloviem i kommentariiami Vadima Kreida, Orange, CT: Antiquary, 1990. There were many editions of Ivanov's works. The most complete collection of his work recently appeared in Russia: Georgii Ivanov, *Sobranie sochinenii v trekh tomach*, vol. 3, sostavlenie, podgotovka teksta, vstupitel'naia stat'ia E.V. Vitkovskogo, kommentarii G.I. Moseshvili, redaktor V.P. Kochetov, Moskva, Soglasie, 1994.
- 2 Ibid, 12.
- 3 Ibid, 6.
- 4 Ibid, 10.
- 5 Ibid, 16.
- 6 Ibid, 14.
- 7 Ibid, 15.
- 8 Ibid.
- 9 The Oriental foundation of the Soviet regime was also elaborated by the Western scholars. For them, it was due not so much to the Russian historical tradition but rather was due to the very nature of the regime. See, for example: Karl August Wittfogel, *Oriental despotism; a comparative study of total power*, New Haven: Yale University Press, 1957.
- 10 Ibid.

- <sup>11</sup> Ivanov, *Kniga o poslednem...*, 85.
- <sup>12</sup> Ibid, 86.
- <sup>13</sup> Ibid.
- <sup>14</sup> Ibid, 87.
- <sup>15</sup> Ibid, 91.
- <sup>16</sup> Ibid, 56.
- <sup>17</sup> Ibid, 18.
- <sup>18</sup> Ibid, 73.
- <sup>19</sup> Ibid, 45.
- <sup>20</sup> Ibid, 33.
- <sup>21</sup> Ibid, 106–107.
- <sup>22</sup> This approach to Russian life could provide an analogy between Ivanov and Protopope Avvakum, one of the founders of Russian schism in the seventeenth century. See his major work: Protopope Avvakum Petrovich, *Zhitie protopopa Avvakuma; Zhitie inoka Epifaniia; Zhitie boiaryni Morozovoi*, izdanie podgotovleno N.V. Ponyrko, Sankt-Peterburg, Glagol, 1994.

Рашид Янгиров

## БЕРЛИНСКИЕ ЗАБАВЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

О берлинском периоде жизни молодого Владимира Набокова, взявшего литературный псевдоним Сирин, осталось немало красочных легенд. Одна из них, пожалуй, самая экзотичная, но по сию пору остающаяся неподтвержденной, сообщает о том, что будущий писатель, спасаясь от нужды, подобно многим соотечественникам, участвовал в киносъемках в качестве статиста. Возможно, что так оно и было, но не подлежит сомнению, что его влекли куда более интеллектуальные занятия, к которым он обратился еще в начале 1920-х годов.

Одним из самых излюбленных на какой-то период стали, например, шахматы. Этой игре он отдал немало часов, а то и бессонных ночей, порой – в ущерб литературным занятиям. Получив в юности первые уроки анализа и композиции от отца, он всерьез заинтересовался шахматами, причем его амбиции одно время были столь серьезны, что соперничали со стихотворством. Как указывает биограф, в апреле 1926 Сирин с огромным увлечением и азартом разыгрывал партии с будущим чемпионом мира А. Алехиным, а однажды участвовал в сеансе одновременной игры с основателем и пропагандистом школы современных шахмат Б. Нимцовым, устроенном в берлинском кафе "Эквитабль". В одной из партий ему удалось выстоять против гроссмейстера целых четыре с половиной часа, а в другой он чуть было не добился его поражения.<sup>1</sup>

То, что не давалось опытом практической игры, поклонник Каиссы компенсировал воображаемыми схватками в шахматных композициях, в которых аналитическое и стратегическое превосходство составителя по определению не могло иметь равного соперника. По отзыву благоволившего к нему редактора газеты *Руль*, Сирин выдавался умением составлять весьма остроумные шахматные задачи,<sup>2</sup> конструктивный смысл которых состоял "не просто в том, чтобы поставить мат" в столько-то ходов, а в том, чтобы путем так называемого "ретроградного анализа", то есть анализируя в обратном порядке сделанные ходы, доказать, что черные не могли свой последний ход сделать ладьей или должны были последним ходом взять пешку белых (из авторского предисловия к английскому изданию романа "Защита Лужина"; 1963).

В этом же тексте писатель объяснил англоязычному читателю, что "вся последовательность ходов" в романе "напоминает – или должна напоминать" именно этот тип шахматной задачи и что это совпадение приема литературной композиции с личным опытом игровой комбинаторики кажется неслучайным. "Мою историю нелегко было сочинить, – признавался писатель, – но я испытывал огромную радость, придумывая тот или иной образ или сцену, вплетая фатальный узор в жизнь Лужина и придавая описанию сада, путешествия, череды мелких событий подобие искусной игры и, особенно в финальных главах, подобие неумолимой шахматной атаки, разрушающей сокровенные элементы психического здоровья бедняги".<sup>3</sup> Однако писатель язвительно отрицал правомерность любых параллелей между собой и героем, отмеченного "грубостью его серой плоти и бесплодностью его темного гения":

[...] маленький фрейдист, принимающий комплект шахматных фигур за ключ к роману, без сомнения, будет отождествлять мои характеры со своим примитивным представлением о моих [...] собственных множественных "я".

В этих отрицаниях можно усомниться, помня о множестве рассыпанных по страницам романа явно не выдуманных деталей ("Ночи были какие-то ухабистые. Никак нельзя было себя заставить не думать о шахматах, хотя клонило ко сну, а потом сон никак не мог войти к нему в мозг, искал лазейки, но у каждого входа стоял шахматный часовой, и это было ужасно мучительное чувство [...]" Или "Я испытываю стеснение в капиталах, – сказал Лужин. – Я бы совсем немного брал. И мне предлагали вести шахматный отдел в одном журнале" и т.д.).

Некоторые из шахматных задач, составленных Сирином, стали известны читателю после публикаций в газете *Руль*.<sup>4</sup> Непременное указание в них авторства свидетельствует о том, сколь серьезно он относился к этим публикациям. Но как далеко от литературы вводили его эти игры ума? Одна из публикаций наглядно демонстрирует их нерасторжимость. Напечатав однажды задачу "Белые берут назад свой последний ход и вместо него делают мат", автор предварил ее известными "Шахматными сонетами":

В ходах ладьи – ямбический размер,  
в ходах слона – анапест.  
Полуганец, полурасчет – вот шахматы.  
[...] И вот толкнул ногтями цвета йода  
фигуру. Так! Он жертвует слоном:  
волшебный шах и мат в четыре хода.

-----  
 Движенья рифм и танцовщиц крылатых  
 есть в шахматной задаче. Посмотри:  
 тут белых семь, а черных только три  
 на световых и сумрачных квадратах.  
 [...] Но фея рифм – на шахматной доске  
 является, отблескивая в лаке,  
 и – легкая – взлетает на доске.

-----  
 Я не писал законного сонета,  
 хоть в тополях не спали соловьи, –  
 но трогая то пешки, то ладьи,  
 придумывал задачу до рассвета.  
 И заключил в узор ее ответа  
 всю нашу ночь, все возгласы твои,  
 и тень ветвей, и яркие струи  
 текучих звезд и мастерство поэта.  
 Я думаю, [...] увидят все, – что льется лунный свет;  
 что я люблю восторженно и ясно;  
 что на доске оставил я сонет.<sup>5</sup>

Реконструируя "портрет художника в юности" и постоянно напоминая о бедности своего героя и его фатальной зависимости от газетной поденщины, биограф Набокова подчас следует мнимым подсказкам в текстах писателя, что рождает порой беспочвенные догадки. Сообщая, например, о сотрудничестве Сирина в еженедельнике *Наши мир*, он отмечает: "В нем Сирин будет участвовать стихами, загадками, кроссвордами и, возможно (выделено мною – Р.Я.), неподписанными анаграммами, логогрифами и метаграммами."<sup>6</sup>

Раздел загадок, шарад и прочих умственных развлечений в этом издании и в самом деле был весьма обширен, однако участие в нем Набокова вызывает большие сомнения. Первое из них имеет сугубо меркантильную подкладку: подобного рода продукция нигде и никогда не оплачивалась столь хорошо, чтобы ею мог увлечься такой амбициозный, хотя и условно нуждающийся автор, как В. Сирин. Зная, к тому же, его отношение к печатному слову и к собственной литературной репутации, вряд ли можно заподозрить его в малодушном желании скрыть свое авторство в публикации только лишь ради мизерного заработка. Все известные его выступления этого периода в печати демонстрируют обратное. Есть, наконец, и самый убедительный аргумент: чудом сохранившийся редакционный экземпляр одного из номеров ежегодника содержит гонорарную разметку с указанием авторов всех публикаций. Интересующий нас раздел отмечен фамилией Dawidova. Идентифицировать этого персонажа не

представляется возможным, но, очевидно, что к Сирину он не имеет никакого отношения.<sup>7</sup>

Из всех интеллектуальных забав, сопровождавших жизнь молодого писателя в Берлине, с полной уверенностью можно указать лишь на увлечение кроссвордами, не оставлявшее Сирина на протяжении нескольких лет. Именно ему приписывается изобретение и популяризация русского термина *крестословица* – несомненно, самого удачного и наиболее адекватного английскому оригиналу. Однако, вопрос об авторстве этого неологизма не столь очевиден, как кажется.

В феврале 1925 все в том же берлинском еженедельнике *Наш мир* была опубликована заметка, маркировавшая экспансию западной мысли в интересующую нас область словарной комбинаторики. Нескрываемая авторская ирония в отношении новейшего интеллектуального увлечения американцев сопровождалась введением нового жанрового термина и это делает текст небезынтересным для воспроизведения (мы сохраняем его оригинальную орфографию иностранных словесных калек):

Америка охвачена волной нового безумия.

Заброшены танцевальные турниры на продолжительность, бездействуют сто миллионов радиоаппаратов (по одному на каждого гражданина Соединенных Штатов), отчеты о матчах "безболла" просматриваются невнимательно.

Зато все американцы решают "крестословицы". Президент республики в промежутке между двумя докладами, члены конгресса во время заседания, студенты в аудиториях, конторщики в банках, пассажиры скорых поездов. Золотоискатели в Аляске и ковбои в прериях Техаса.

В сущности говоря, ничего нового "крестословицы" не представляют. Они бывали еще в покойной *Ниве*, их называли еще "магическими квадратами" – тогда только они были не столь сложны. Теперь в одном квадрате бывает по несколько сот слов. И в Америке такие загадки печатались буквально десятилетиями на страницах самых захолустных газет, где-нибудь в Небраске или Висконсине. Никто не обращал на них внимания. Но вот вдруг... Это было 18-го апреля 1924 года. В этот день вышла книга *Первый сборник крестословиц*. К концу прошлого года книга выдержала три издания и разошлась в количестве 500 000 экземпляров. С тех пор и пошло. Мания решать крестословицы овладела умами всех граждан Америки. Из всей печати лишь одна ультраконсервативная *New York Times* отказалась помещать крестословицы, остальные газеты уделяют им целые полосы. В редакциях спешно увеличены штаты и специальные люди работают по 12 часов в сутки, изобретая новые и новые крестословицы.

Все гонятся за редкими словами, и торговцы словарями делают прекрасные дела. Появились уже специальные словари для кре-



стословиц, где слова распределены по значениям. Там имеются также отделы: "греческие герои", "битвы", "вымершие пресмыкающиеся", "города Китая" и т.д.

Незнакомые люди останавливают друг друга на улице и спрашивают:

– Математический термин, начинается на "т" и имеет шесть букв?

– Не знаете ли случайно, как в древнем Риме назывались носки сандалий у солдат?

Железные дороги и рестораны на меню печатают "крестословицы" – тут же стоят шкафчики со словарями. В Питтсбурге пастор выставил в церкви доску с "крестословицей" и предложил пастве решить ее до начала проповеди. В целом ряде школ "крестословицы" служат пособием к изучению английского языка. В Детройте санитарный комиссар предложил "крестословицу", при решении которой должны были научиться правила гигиены и назначил для школьников премии.

На днях между двумя лучшими университетами Америки – Йелем и Гарвардом состоялось состязание на решение "крестословиц" – в нем приняли участие не студенты, а лишь окончившие и имеющие ученые степени. Состязание происходило в актовом зале и входная плата равнялась двум долларам. Билеты были распроданы в течение часа.<sup>8</sup>

В списке набоковских псевдонимов *Bystander*, подписавший процитированную заметку, не значится, хотя, казалось бы, этимология этой маски дает основания для авторизации. Однако другие известные нам случаи печатной практики демонстрируют неизменную верность Набокова общеизвестному псевдониму.<sup>9</sup> К тому же, первые публичные опыты В. Сирина в составлении кроссвордов (хронологически не первые в ряду других анонимных опытов) демонстрируют его терминологический консерватизм,<sup>10</sup> преодоленный лишь в последующие годы.

Достаточно важной для уяснения этого феномена массовой культуры эмиграции представляется возможность датировать ее выход к потребителю. По свидетельству современника, едва ли не ставшего конкурентом В. Сирина в этом увлечении,

25-й год был ознаменован в Париже тремя маниями: игрой в перекрестные слова ("мо круазе"), газетными анкетами и жеванием смолки [жевательной резинки – *Р.Я.*]

Увлечение "крестословицами" было воистину стихийным. В любом вагоне метро, в каждом трамвае и omnibusе вы могли наблюдать молодых людей обоюбого пола с разграфленным в клеточку картоном на коленях, со словарем Ларусса под мышкой. Психиатрическая статистика отметила десятки случаев помешательства на почве разыскивания самых диковинных слов.

Тристан Бернар – обладатель самого острого юмора, самой толстой фигуры и самой роскошной бороды в Париже – издал целую солидную книжку загадок на перекрестные слова. Наш талантливый собрат П.П. Потемкин собирается приступить к изданию ежедневного журнала, посвященного тому же полезному развлечению. Ваш покорный слуга, отдав самую короткую дань этому поветрию, пришел к убеждению, что множество коренных русских слов выпало из эмигрантского словаря, а подрастающее поколение не знает из них и десятой части. Такие, например, простые слова: как чичер, елань, оброт, чуж, суровец, полтретя, емкий, сноха, деверь, шурин, затор, прясли, застреха и т.п. оказались совершенно никому неизвестными [...].<sup>11</sup>

Вопрос о распространении этой игры (равно как и самого неологизма "крестословица") в зарубежной России представляется частным, но весьма примечательным эпизодом общей культурно-исторической проблемы – борьбы идейной части эмигрантов за чистоту родного языка.

Линии разделения в этом многолетнем "споре славян между собою" были весьма произвольны, а их частные последствия практически невосстановимы. Безусловно, пафос академических, но весьма темпераментных полемик вокруг старой и новой орфографии или эмигрантского "новояза" отражал те или иные идеологические императивы, демонстрирующие "непримиримость", "соглашательство" или неисправимый "консерватизм" оппонировавших друг другу сторон. Столь же очевидно, что идейные разногласия были лишь фоном литературной борьбы, которая неизбежно переходила в область личных отношений ее участников. Кажется, случай с "крестословицами" спровоцировал конфликт именно такого рода.

Спустя несколько месяцев после появления заметки Bystander'a о крестословицах в берлинском еженедельнике это название было заимствовано парижской прессой: в июне 1925 свежее испеченная газета *Возрождение* опубликовала первую из них.<sup>12</sup> Русская "транслитерация" игры неизбежно должна была привлечь к себе внимание литературного полемиста. Неутомимый Сизиф, под маской которого катил камень газетной поденщины Г. Адамович,<sup>13</sup> до тех пор обычно комментировавший в своих "Откликах" события культурной жизни Франции, неожиданно обратился к языку и стилю русской зарубежной прессы. Объектами его пристрастного интереса стали, естественно, парижские издания "правого" направления, перед этим позволившие себе ряд нелестных публикаций в адрес П.Н. Милюкова и его газетных предприятий.<sup>14</sup>

Объектами своей рефлексии Сизиф избрал газетные маргиналии:

[...] *Русское время* должно ведь и писать по-русски? [...] Нельзя ли чем-нибудь заменить смехотворное "крутить"?<sup>15</sup> Конеч-

но, это дословный перевод слова *tourner*, но не всегда рабская дословность уместна. Да и с точки зрения дословности тут не все благополучно. *Tourner* значит не только крутить, но и крутиться. [...] Затем, не лучше ли говорить "фильма", чем "фильм" в мужском роде, как это повелось в последнее время? Русский язык привык к словам на "льма", "тьма" и т.д. женского рода. Окончание же "льм" – ему чуждо. Кроме того, "фильма" в женском роде удобнее, потому что и другие обозначения того же понятия таковы: лента, картина. В разговорном языке эти слова употребляются так же часто, как и "фильма", и к мужскому роду надо вновь приучать сознание.

Обсуждая галлицизмы в печатном лексиконе оппонентов, Сизиф объединил их с лексиконом "патриотического" словаря:

*Русское время* пишет "метерансцен".<sup>16</sup> *Возрождение* впало в другую крайность и вместо *mois croises* пишет "крестословица". Неудачное изобретение! Едва ли можно сомневаться, что его ждет судьба "мокроступов" или "летокруча", когда-то настойчиво употреблявшихся *Новым временем* для обозначения аэроплана.<sup>17</sup>

На первый взгляд, Г. Адамович иронизировал лишь над "почвенным" пафосом обсуждаемых изданий, возвращая их к достопамятному бывшим петербуржцам суворинскому прототипу.<sup>18</sup> Но за первым же из припомненных "крестословице" лексических аналогов стояла несомненная литературная коннотация – "пародическая личность" поэта А.С. Шишкова. Адресованная, в первую очередь, газете *Возрождение*, а точнее – ее редактору П.Б. Струве, первым в русском Париже занимавшемуся печатной популяризацией игры,<sup>19</sup> эта язвительная стрела, возможно, метила и в более дальний объект. Предполагая хорошее знание критиком берлинской периодики и круга ее авторов, можно думать, что ему были ведомы настоящее имя *Bystander*'а и первый составитель "крестословиц" в газете *Рувль*. Таким лаконичным приемом Г. Адамович, можно думать, пытался дезавуировать не столько увлечение В. Сирина игрой в слова (напомним, что его первые кроссворды публиковались под названием "загадка перекрестных слов"), но его поэтическое творчество, к тому времени хорошо известное и признанное за пределами русского Берлина. Эта, походя оброненная "шпилька" вряд ли была забыта Набоковым. Не в том же ли 1925 и родилась его стойкая нелюбовь к именитому критику?<sup>20</sup>

Предположив, что уничижительный "Отклик" Сизифа дошел до адресата, можно реконструировать семантику литературной мистификации, предпринятой Набоковым четырнадцать лет спустя, при публикации стихотворений в журнале *Современные записки* под псевдонимом Василий

Шишков. Как известно, на эту публикацию Адамович отозвался восторженным отзывом о явлении нового крупного поэта, после чего последовало саморазоблачение автора. Был ли это акт запоздалого отпущения? А если так, то сумел ли литературный критик адекватно оценить эту мистификацию?<sup>21</sup>

Возвращаясь к крестословицам, укажем, что пессимистическое предсказание Адамовича о скором исчезновении этого неологизма не сбылось. Едва появившись на свет, он прочно вошел в обиход эмиграции, а в наши дни он, кажется, укореняется и в метрополии. Нам неведома реакция критика на появление рубрики с этим названием на страницах "его" газеты *Последние новости* в 1928, подхваченное, по-видимому, после временного прекращения аналогичной рубрики в конкурирующем *Возрождении*. Но, ему ничего не оставалось, как смириться еще с одним своим несбывшимся пророчеством. Между тем, рубрика, получившая заглавие "Крестословица Мастера Агриппы", закрепилась в этом издании и, видимо, к удовольствию читателей благополучно просуществовала до закрытия газеты в июне 1940.

Дальнейшее распространение феномена крестословиц, происходившее в русле жанровой эволюции русской эмигрантской периодики, обнаруживает, между прочим, общую закономерность. Впервые появившись на страницах берлинских изданий, кроссворды носили традиционные, давно знакомые читателю названия – "магический квардарт", "вдоль и поперек", "перекрестная шарада" или "загадка перекрестных слов". К 1931 в них, отчасти благодаря набоковским публикациям, окончательно утвердилось указанное новообразование. К тому времени к публикации кроссвордов обратились и парижские издания, до тех пор игнорировавшие эту забаву. При этом и в них какое-то время присутствовал терминологический плюрализм. Самый популярный в эмиграции еженедельник *Иллюстрированная Россия*, например, в 1931 обозначал свой раздел сразу тремя определениями: "Mots croises – Перекрестные слова – Крестословица". В конце концов, еженедельные публикации "крестословиц" на страницах самых влиятельных изданий – *Последние новости* и *Возрождение* – положили конец этой чересполосице и придали этому термину статус общей нормы.

Вопреки возможным ожиданиям, набоковские опыты крестословиц, будучи суррогатами литературных текстов, не несут меток авторской индивидуальности. Не отмечены они и формальной изошренностью или особым богатством словаря. Среди вопросов не найти и берлинских реалий; составитель скорее был склонен направить интеллектуальные усилия читателя к реалиям былого Петербурга или внутренне близких ему Франции и Англии. Но этому, возможно, есть прагматическое объяснение – лекси-

чески немецкие слова и названия не вписывались в вынужденно ограниченную геометрию набоковских головоломок.

Итак, это была всего лишь забава дилетанта, не слишком озабоченного соблюдением жанровых канонов, формальных ограничений, а порой и правил орфографии: два горизонтально: "некрасивый в родительном падеже" – "урода" (Крестословица № 1 – *Руль*, 21 июня 1931); "Мягкий знак опущен; "и" считается за "ы" (Крестословица № 3 – там же, 12 июля 1931); и т.п. Но нельзя исключить и то, что пренебрежение к принятым комбинационным приемам, если о них вообще уместно говорить, было обусловлено авторским подражанием английским оригиналам. Так или иначе, но именно эти, не без юмора подобранные несообразности, возможно, и придают своеобразное очарование этим вербальным комбинациям: пять горизонтально: "любимое слово лакеев" – "да-с" (Крестословица № 1); восемь горизонтально: "презрительная кличка человека" – "супчик"; тринадцать вертикально: "неприятный звук" – "ик" (Крестословица № 4 – Там же, 26 июля 1931); семь горизонтально: "бывает во всяком культурном городе" – "водопровод" (Крестословица № 6 – Там же, 2 августа 1931); пять горизонтально: "обращение к любимой женщине" – "дуся" (Крестословица № 7 – там же, 9 августа 1931) и т.п.

Увлечение крестословицами дает основания для достаточно неожиданной и, возможно, не вполне лестной для их автора литературной коннотации, отсылающей к одному из персонажей романа Ильфа и Петрова "Золотой теленок" – ребуснику-неудачнику Синицкому. Внешние и смысловые сходства между реальным и вымышленным сочинителями интеллектуальных забав в самом деле поразительны. Несмотря на разницу в возрасте, личностные характеристики двух работников "мозговой извилины" семиотически идентичны. К тому же, старый ребусник имел "наружность гнома", который к тому же был и постоянным образом поэзии и прозы В. Сирина в 1920-е годы. Тождественно – при внешне полярной семантике – и направление логики ("А третий слог, досуг имея, узнает всяк фамилию еврея"; ср. с: девять горизонтально: "фамилия большевика (родительный падеж)" – "Каца" (Крестословица № 2). Те из задач В. Сирина, что отражают политическую злобу дня (семь горизонтально: "определенное учреждение" – "ГПУ"; четырнадцать вертикально: "что сделают большевики" – "исчезнут"),<sup>22</sup> вполне корреспондируют идеологическим установкам "шарадоидов" и "логорифов" Синицкого и могут быть откомментированы репликой из романа: "Идеология заела, [...] а какая в ребусном деле может быть идеология?"

Труд ребусника неблагоприятен и не заслуживает ничего иного, кроме забвения, но в этих неприятных забавах, возможно, кроется разгад-

ка одной из литературных тайн Набокова, подобная той косточке персика, который он однажды сорвал "в своем обнесенном стеною саду".

В заключение укажем, что последние опыты В. Сирина в жанре крестословиц относились к июню-сентябрю 1931. Они еженедельно печатались на страницах газеты *Руль* и хронологически предшествовали закрытию этого издания в октябре того же года. Других попыток возвращения к жанру "крестословиц" писатель впоследствии не предпринимал.

### Примечания

- 1 Boyd Bryan, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton, 1991, 259.
- 2 Гессен, И. *Годы изгнания. Жизненный отчет*, Париж, 1979, 97.
- 3 Шахматный компонент набокховской поэтики пронциательно отметил Г. Струве в 1930. – *Русская литература в изгнании*, 2-е изд. Париж, 1984, 285–286.
- 4 Первые шахматные задачи Сирина были напечатаны в газете *Руль* 20 и 24 мая 1923. – Boyd, Op. cit., 205, 558. О шахматной теме в творчестве писателя см. специальное исследование: Janet K. Gezari, "Roman et probleme chez Nabokov", *Poetique* 5, 1974.
- 5 *Наш мир*. Иллюстрированное воскр[есное] приложение к *Рулю*, Берлин, 30 ноября 1924. На страницах этого издания был опубликован ряд поэтических и прозаических текстов В. Сирина: "Все чаще, все короче, все звучней..." (11 мая 1924); "Русская река" (14 сентября 1924); "Рождественские стихи: Волчонок. Овца" (4 января 1925). Общепринятая датировка поэтических публикаций, включая шахматные сонеты, представляется нам не вполне корректной. См.: D. Barton Johnson with Wayne C. Wilson, "Alphabetic & Chronological Lists of Nabokov's Poetry", *Russian Literature Triquarterly* 24, 1991.
- 6 Boyd, Op. cit., 228.
- 7 *Наш мир*, 20 апреля 1924. – Указанный экземпляр отложился в библиотечном комплексе Русского Заграничного Исторического архива (Прага) и хранится ныне в Научной библиотеке Государственного Архива Российской Федерации (Москва). Следует добавить, что этот номер журнала открывается рассказом "Ветер" болгарского писателя Н. Райнова, переводчиком которого указан В.С. Эти инициалы принадлежат Вере Слоним – будущей жене Набокова.
- 8 Bystander, "Крестословицы", *Наш мир*, 22 февраля 1925. На той же странице помещен анонимный этюд под названием "Перекрестная шарада". См. также другие публикации под этим же псевдонимом: "Без по-

литики", *Руль*, Берлин, 24 ноября 1921. "Без политики", *Наши мир*, 6 апреля 1924; "Конференция", *Руль*, 14 июня 1925 и др.

- 9 Один из примеров – крохотная заметка об одном из берлинских приятелей писателя, не ученная, кажется, библиографами: Сирин В. "И.А. Матусевич как художник", *Руль*, 6 мая 1931.
- 10 Первый опыт этого рода, появившийся в газете *Руль* четыре дня спустя после свадьбы с В. Слоним, – не был ли он приурочен к годовщине американского феномена, упомянутого в цитированной заметке "Крестословицы"? См.: "Загадка перекрестных слова", Сост. В. Сирин, *Руль*, 19 апреля 1925. См. также: Boyd, Op. cit., 241.
- 11 Куприн, А. "На 1926 год", *Русское время*, Париж, 7 января 1926.
- 12 Выпуск "органа русской национальной мысли", газеты *Возрождение*, начался 3 июня 1925. Уже в № 12, вышедшем 14 июня, была опубликована первая "Крестословица".
- 13 См.: Hagglund, R. *A Vision of Unity: Adamovich in Exile*, Ann Arbor, 1985, 15. Отметим приверженность Г. Адамовича избранным авторским рубрикам: после преобразования газеты *Звено* в одноименный журнал (1925) его "Отклики" переместились в газету *Последние новости*, а "Литературные беседы" из ежемесячника *Звено*, закрытого в 1928, перешли в еженедельник *Иллюстрированная Россия*.
- 14 Помимо газеты *Последние новости*, к ним относилось и еженедельное литературно-политическое издание *Звено*, выходявшее в то время в газетном формате.
- 15 Устойчивая эмигрантская калька, означавшая кинематографические съемки.
- 16 Театральный режиссер-постановщик (франц.). Возможно критик имел в виду А.И. Куприна, употреблявшего этот термин в кинокритиках. См.: Куприн, А. "Прелестный принц", *Русская газета*, Париж, 22 февраля 1925; Он же, "У художников. III. Б.А. Старевич", *Русское время*, Париж, 24 марта 1926.
- 17 Сизиф [Адамович, Г.], "Отклики", *Звено*, Париж, 7 сентября 1925.
- 18 В первый год издания газета *Русское время* выходила при соредакторстве Б.А. Суворина, сына известного газетного деятеля.
- 19 Составителем первой крестословицы в газете *Возрождение* была поэтесса и литературный критик А. Горская (наст. фам. А.А. Гривцова). О ней см. в кн.: Струве, Г. *Русская литература в изгнании*, Париж – М., 1996, 301.

Еженедельная публикация игры в рамках "конкурса крестословиц" читателей продолжалась с небольшими перерывами все годы издания газеты. С начала 1930-х годов эта рубрика получила постоянный заголовок и авторство: "Крестословица Коко и Вово".

- <sup>20</sup> Ср. емкое по негативному заряду прозвище "Содомович", данное Набоковым, и его же поэтические сатиры в адрес "Адамовой головы" (1931), которые получали самое широкое хождение в русском Париже. – Boyd, *Op. cit.*, 370.
- <sup>21</sup> См.: Boyd, *Op. cit.*, 509–510. Предложенные Бойдом "ботаническая" семантика псевдонима, которая, по его мнению, корреспондирует с именем героя В. Ходасевича Василия Травникова, и этимология слова "шиш" в сочетании с девичьей фамилией пра-прабабушки Набокова кажутся нам менее убедительными. Об отношении Адамовича к поэзии Набокова и публикации стихотворений Василия Шишкова см. также: Шаховская, З. *В поисках Набокова. Отражения*, М., 1991, 254.
- <sup>22</sup> *Руль*, 19 апреля 1925.

\* \* \*

Эта статья представляет собою соединение и новую редакцию двух публикаций в *НЛО* за 1997 год: "Из наблюдений об опытах «ретроградного анализа» и «загадках перекрестных слов» Владимира Набокова" (*НЛО*, 23, 436–440); "Постскрипtum к «загадкам перекрестных слов»" (*НЛО*, 25, 446–448).



Светлана Ельницкая

„СТО ИХ, ИГР И МОД!“

Стихи Цветаевой Н. Гронскому, 1928.

Часть 2.

Лес: сплошная маслобойня  
Света: быстрое, рябое,  
Бьющееся, как Ваграм.  
Погляди, как в час прибора  
Лес играет сам с собою!

Так и ты со мной играл.

июль 1928, Понтайак

Стихотворения „Юноше в уста“<sup>1</sup> и „Лес: сплошная маслобойня“ представляют собой своеобразный диптих. Объединяет их, прежде всего, общий внутренний сюжет: „игра“ (в данном случае, в аспекте любовном) „я“ и „ты“, только тема первого стихотворения — „я играю с тобой“, а второго — зеркально-обратная: „ты играешь со мной“. Метафорически же это изображено как картина взволнованной стихии — в первом случае „моря“ („я“), во втором — „леса“ („ты“). Кроме того, в обоих текстах зашифрованы имена собственные: в первом — Марина (в том числе, в виде фонетической анаграммы МАР— ИН), во втором — Гронский (представлено в сокращенном виде, звуковым комплексом ГР). Вообще, вся структура этих стихотворений находится как бы в некоем соответствии с ролями „я“ и „ты“ и отражает особенности ведущего „игрока“ и характер его „игры“: первое — длинное (длнящееся и вьющееся), изошренное, иносказательное, разноплановое, второе — очень короткое и не столь сложное и многоплановое, хотя тоже с „двоящимся“ значением. Объединяет эти два стихотворения еще и словесная игра (звуками, смыслами, и т.д.), в которую вовлечены также сами слова — „игра“ и ее разновидность „бой“.

В первых пяти строках этого стихотворения передано взволнованное состояние леса. Все в движении: порывы ветра, взмахи, колыхания ветвей, трепетание листвы, мелькание танцующих солнечных бликов, — при этом, не названное прямо, а показанное как процесс игры света-тени (все струится быстрым потоком, рябит и сквозит чрез дрожащую

лиственную сеть) и уподобленное картине боя, передающей динамику сражающегося воинства.

Напомним, что Ваграм — это название селения в Австрии, где Наполеон в 1809 году одержал победу над австрийской армией (прокумира своей юности Цветаева, по ее собственному признанию, знала все). В одном из залов Версальского дворца висит огромная картина художника Адольфа Рёэна, изображающая Наполеона, в ночь с 5 на 6 июля, на бивуаке, на поле битвы при Ваграме. В 1928 году Цветаева жила в Медоне, что недалеко от Версаля. В письме к Тесковой, от 10 апреля 1928 г., Цветаева описывает длинную прогулку с Гронским, из Медона в Версаль — „<...> пешком <...> 15 километров, блаженство. Мой спутник — породистый щенок, учит меня всему, чему научился в гимназии <...> — я его — всему, чему в тетради” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 367). Неизвестно, смотрели ли Цветаева и Гронский на эту картину вместе, и именно в Версале, куда, возможно, ходили не раз, в том числе и после десятого апреля, но так или иначе, Версаль, Ваграм, бой (военная „игра”), Гронский, в сложном комплексе личного-лирического-поэтического, „вошли в состав” стихотворения „Лес: сплошная маслoбойня” (помеченного, может, неслучайно — „июль 1928”).

Последняя строка стихотворения (композиционно отделенная от первых пяти пробелом) переводит весь текст в план лирическо-личный: взаимоотношений „я” и „ты”, устанавливая, в качестве заключения, параллель между игрой леса „в час прибоя” и тем, как „ты со мной играл” (первое как иллюстрация второго). Это тождество игры природы, военного боя и любовной игры-боя подтверждается (еще более усиливая это подобие) единой для всех шести строк стихотворения семантической рифмой (с точки зрения смысла, „бой” и „игра” — синонимы), объединяющей две эти части текста в одно целое.

Что касается акустической стороны этой рифмы, то строки 1, 2, 4 и 5 имеют общий звуковой компонент БОЙ: „маслоБОЙня” (строка 1-ая); „рлябое” = БОЙ + э (2-ая); „прибоя” = БОЙ + а (4-ая); „собою” = БОЙ + у (5-ая). В строках 3 и 6 („Ваграм” и „играл”) ударная часть ГРА совпадает, а предшествующие ей безударные гласные „а” и „и”, соответственно, могут быть сведены к одному редуцированному звуку (среднему между „а” и „и”), что также демонстрирует целостность текста.

Помимо вышеуказанной концевой рифмы, смысловой и звуковой комплекс БОЙ (представленный в причастии „бьющееся”, начинающем строку 3, одной из форм его парадигмы), а также ИГРА (в слове „играет”, строка 5) дополнительно участвуют в акцентировании этой тематической доминанты данного стихотворения.

В результате, игра-бой не только словесно живописана как таковая, не только названа-определена именно такими словами, но и буквально

вписана, графически и акустически, в словесную ткань стихотворного текста, включая все его наиболее „сильные“, выделенные места (рифменные позиции, начало строки, ударный слог).

Заметим, что „я“ лирической пары „я“ — „ты“ (общей для всего разбираемого нами цветаевского цикла из трех стихотворений), помимо выраженного явно (в форме „мною“, строка 6), присутствует в данном тексте и опосредованно, по ассоциации с фразой „в час прибоя“. Указуя на время, к которому относится „взволнованное“ состояние леса (эквивалент эмоционального состояния персонажа „ты“), „час прибоя“ характеризует, и это прежде всего, „взволнованное“ состояние моря (одно из определений „прибоя“, например, в словаре Ожегова, — „бьющие в берег морские волны“). Здесь для нас актуальны два момента, имплицитно присутствующие в стихотворении: взволнованность (и леса и моря) и волна (одна из самоидентификаций лирического „я“ Цветаевой, см., например, 2, 286), как бы вынесенные за скобки и извлекаемые нами из данного контекста. Здесь опять уместно напомнить одно из разъяснений–наставлений Цветаевой читателям: „А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределами слов...“ (Т1, 237). То, что реально–географическое место, где Цветаева пишет свое стихотворение Гронскому (который должен был приехать к ней туда и не приехал),<sup>2</sup> расположено на берегу не моря, а океана, в этом случае несущественно: определяющим остается волна и связанные с ней в поэтическом мире Цветаевой ассоциации.

Надо отметить, что у Цветаевой уже имелось ранее (осень 1922 — весна 1923) описание подобной картины леса в динамике, с олицетворением деревьев, уподобленных, в числе других образов, конному войску (взмахи ветвей и трепет–веянье листвы — те же взмахивающие руки и развевающиеся волосы, бороды и одежды всадников, взметающиеся конские гривы, и т. д.), со схожей „боевой“ лексикой. Только там (в соответствии с темой перехода из „этого“ мира в „тот“) движению леса и битве придан характер жертвенных плясок смерти, „последних судорог“ в „этом“ мире, символизируя некое трагедийное, апокалиптическое действие „последнего боя“ и „переселения“ в мир иной, так что свет, струящийся сквозь завесу листвы и ветвей, приобретает оттенок уже „того“, потустороннего света. Приведем некоторые фрагменты из этого цикла „Дерева“ (3, 29—35):

К вам! В живоплещущую ртуть  
Листвы — пусть руш ащейся!  
<...> Зеленых отсветов рой...  
Как в руки — плещущие...

Простоволосые мои,  
Мои трепещущие! (номер 2 цикла)

Гривы взметая  
В закинутости лбов и рук,  
<...> В пляске....  
<...> Вытянув выю...  
Березовое серебро,  
Ручьи живые! (номер 3 цикла)

Лес! Ты нынче — наездник!  
<...> Вижу: опрометь копий,  
Слышу: рокот кровей! (номер 5 цикла)

Струенье... Сквоженье...  
Сквозь трепетов мелкую вязь —  
Свет, смерти блаженнее.... (номер 6 цикла)

Руки! — Руки! — Руки!  
Словно воинство под градом стрел,  
<...> Свитки рассыпающихся в прах  
Риз, сквозных как сети.  
<...> Конницу на трубу суда!  
<...> Взлет седобородый:  
<...> Переселенье! — Легион! (номер 7 цикла)

Прокомментируем еще одну деталь, относящуюся к подспудно присутствующему в стихотворении „Лес: сплошная маслобойня” эротическому плану. Связано это с отождествлением „игры” леса и любовной игры, сформулированным, вроде бы неожиданно (а на самом деле, подготовленным целым комплексом смысловых и звуковых параллелей: бой — игра — Гронский, пронизывающих весь текст), в заключительной строке: „Так и ты со мной играл”, что, соответственно, бросает определенный ответ на предыдущий текст, обнаруживая в нем скрытую любовно-эротическую символику.

При этом, синтаксическо-логическая связь предложений „Погляди, как... лес...” (строки 4 и 5) и „Так и ты...” (строка 6), якобы определяющая смысл этого сравнительного оборота (относительно того, как именно „ты со мной играл”), создает лишь обманчивое впечатление ясности, отнюдь не раскрывая предметной сути этого сопоставления. Значение этого сравнения проясняется — как это и предполагается правилами цветаевской поэтической игры — при обращении к „остав-

шимся за строками” (но подсказанными, конечно же, ими) образом переплетающихся ветвей, а также тел, сплетающихся в схватке рукопашного боя, и т.п., что в контексте любовной игры „ты” и „я” соответствует любовным объятиям.

Сходные примеры сочетания „лесной” образности и тематики любовного союза (с несколько более явно выраженными эротическими коннотациями, сопровождающими также мотивы любовной „смуты”, „родства” „я” и „ты”, — типичное в поэтическом мире Цветаевой совмещение родства и эротики)<sup>3</sup> имеются в цветаевском цикле 1936 г. „Стихи сироте”, посвященном другому юноше — А. Штейгеру (3, 193; выделено мною — С.Е.):

Могла бы — взяла бы  
<...>Природы — на лоно, природы — на ложе.  
Могла бы — свою же пантерину кожу  
Сняла бы...  
— Сдала бы трущобе — в учебу!  
В кустову, в хвощеву, в ручьеву, в плющеву, —

Туда, где в дремоте, и в смуте, и в мраке,  
Сплетаются ветви на вечные браки...

Туда, где <...>  
Сплетаются руки на вечные веки —  
Как ветви — и реки...

<...>  
В листве бы, в плюще бы, в плюще — как в  
плаще бы... <...>  
В росе бы, в листве бы, в листве — как в  
родстве бы...

Вернемся опять к стихотворению „Лес: сплошная маслособойня”. Цепь уподоблений: играющий лес = „как” бьющийся Ваграм = „так и ты”, играющий со мной<sup>4</sup>, — является, как мы уже видели, частью поэтической игры с этими словами (наряду с другими, также упоминавшимися нами), в частности, игры с тайным именем. Выделенность в тексте созвучия ГР дает ключ к расшифровке этой тайны, отсылая к имени Гронский (адресат и „ты” данного стихотворного цикла). Теперь понятно, зачем понадобилось Цветаевой и именно в стихотворении, связанном с Гронским, это слово „Ваграм”. Оно как нельзя лучше выполняет сразу несколько функций: и содержит нужные коннотации (бой), и подходит в рифму к слову „играл”, акцентируя при этом

важнейший тематический элемент (игра), и повышает эвфонию стиха (трехкратно звучащее „гра”), и одновременно, повтором сочетания „гр” вызывая по ассоциации другое имя собственное (Гронский)<sup>5</sup>.

В связи с этим можно высказать одно предположение, относящееся к интертекстуальным пересечениям данного стихотворения Цветаевой с поэтическим произведением другого автора, где также имеются сложные параллели: военный бой — любовная игра, и где в контексте боя, которому уподоблена светская игра героини, встречается то же слово „Ваграм”, что вряд ли случайно для такого редкоупотребительного, в художественном тексте, слова. Речь идет о поэме Каролины Павловой „Кадриль”, в той ее части, где графиня вспоминает свое поведение на балу, приведшее вскоре к роковым последствиям.

Возбужденное состояние героини, явившейся на бал с желанием своим кокетством свести с ума гвардейца и побесить Вадима Чецкого, ее „упоенье гордое” приравнено к боевому азарту,

В каком на роковую драму

Шел к пирамидам иль Ваграму

Наполеон. А далее подробно описывается это упоение героини в „бою” за гвардейца, их „обоюдное кокетство”, „фехтование словесное”, „со-  
стяжанье хитрых фраз” и прочие уловки и приемы светской игры, и то, как все более и более увлекалась она этой „своей опасною игрой” (конечно, у Каролины Павловой подобное „упоение”, как потом и у Цветаевой, восходит к пушкинскому „упоению в бою” и упоению прочими опасными играми, только Цветаева еще освоит и доведет до совершенства другую разновидность игры — словесную, поэтическую игру).

К поэтической игре, связанной со стихотворением „Лес: сплошная маслoбойня”, имеет отношение, как нам кажется, и другой текст Каролины Павловой — стихотворение „Поэт”. Как было показано мною, Цветаева в 1934 и 1935 годах, в своей мифотворческой прозе о поэте Гронском использовала, в своей редакции, идейно-тематический аспект первой строфы стихотворения „Поэт” (см. WSA-38, стр. 107-109). „Лес: сплошная маслoбойня” (1928) обнаруживает некоторое сходство с третьей строфой этого же стихотворения Каролины Павловой:

Заревет ли лес при борьбе с грозой,

Как сердитый тигр, —

Ему бури вой лишь предмет живой

Сладкозвучных игр.

В обоих случаях имеется звуковой повтор ГР. У Каролины Павловой — это, главным образом<sup>6</sup>, звукоподражание: громовые раскаты (гром гремит и грохочет в грозу), грозное рычание тигра (р-р-р-гр-гр), рев леса, „бури-вой”<sup>7</sup>. Передаваемая с помощью подобной неблагозвучности

картина хаоса в природе, будучи воплощенной в стих, — претворяется в „сладкозвучие“. Иначе говоря, поэтическое творчество, игра (что восходит еще к поэту–певцу, играющему на лире) преобразует хаос в гармонию, каковую мысль и иллюстрирует данное четверостишие.<sup>8</sup> У Цветаевой звуковое сочетание ГР в ст. „Лес: сплошная маслобойня“ буквально преосуществляет само явление ИГРЫ, во всей многоплановости этой темы в данном стихотворении: ср. игра леса, прибора, военная игра, любовная игра, а также поэтическая игра — с текстом, с читателем, с географическим названием и с именем лирического „ты“.

Перейдем теперь к анализу последнего стихотворения из рассматриваемого нами цикла:

Оползающая глыба,  
Из последних сил спасибо  
— Рвущееся — умолчу —  
Дуба юному плечу.

Издыхающая рыба,  
Из последних сил спасибо  
Близящемуся — прости! —  
Сияющемуся спасти  
Валу первому прилива...

Исыхающая нива —  
Божескому, нелюдску  
Бури — чудному персту.

Как добры в час без спасенья  
Силы первые — к последним!  
Пока рот не пересох —  
Спаси — боги! Спаси — Бог!

1928

Действующие лица данного стихотворения — те же, что и в первых двух („Юноше в уста“ и „Лес: сплошная маслобойня“), однако, выражено это более неявно и иносказательно. Лирическое „я“ восстанавливается лишь по форме глагола „умолчу“; женский род этого „я“ определяем по представляющим это „я“ метафорам „глыба“, „рыба“, „нива“. Партнер (мужского рода) лирического „я“ обозначен еще более косвенным образом: метонимически — „юное плечо дуба“ (поддержавшее готовую рухнуть героиню—„оползающую глыбу“), „вал прилива“ и „чудный перст“ (с их эротической символикой), и в трех из четырех

строф это (семантически и синтаксически) адресат, к которому обращено „спасибо” и „прости” лирической героини. Возрастное соотношение лирических партнеров — те же „старость” и „юность”: ср. древняя „глыба”; „последние силы” (строфа четвертая) — и „юный дуб”; „первые силы”, „первый вал прилива” (здесь еще коннотации девственности).

Главная тема стихотворения — любовная страсть (центральный образ — любовная жажда, притом в наинтенсивнейшей степени — жажда на грани смерти) и ее утоление (изображен предкульминационный момент любовного акта), и связанный с этим сложный комплекс мотивов благодарности, вины, спасения.

Каков же лирический сюжет? Героиня, обессилевшая любовным томлением, буквально умирает от любовной жажды. „Он” приходит на помощь, старается „спасти” ее. Она испытывает, с одной стороны, чувство благодарности к нему, с другой — вины (за то, что вообще ввела его во искушение, и за грех, вот-вот готовый случиться). Обуреваемая противоречивыми чувствами, героиня взывает одновременно и к языческим богам любви — с мольбой спасти от непереносимых мук, послав ей живительную любовную „влагу”, и к Богу — с молитвой о спасении от сего греха.

Говоря об образности, отметим, что метафорика первой строфы — „дуб”, поддерживающий ослабевшую от любовных чувств героиню, подсказывает и другой женский образ: Марины-рябины (по мотивам народной песни „Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...”<sup>9</sup>, только в данном случае не в „горьком” варианте непреодолимой разлученности, а со счастливым концом — встречи, объятий). Образы последующих строф, при всей завуалированности этого, окрашены сильной эротической символикой:

а) „издыхающая рыба” (морская Марина, умирающая без любви, как рыба без воды) — и „близкий” „вал прилива”, „силящийся спасти” ее (здесь и прилив чувств-эмоций: „вал” чувств юности, „первый вал” как первая большая любовь, и эротика „прилива”—чувственного возбуждения);

б) „иссыхающая нива” — и „буря”, готовая разразиться-пролиться дождем и оросить спасительной влагой сухое, раскаленное лоно земли<sup>10</sup>. „Буря” — это и вал-циклон-ураган чувств (в смысле силы и взвихренности эмоций), и взрыв чувственности („вздымание” — как одно из ее физических проявлений; вздыбленный „бурей” „чудный перст” имеет, таким образом, эротические коннотации). Вместе с тем, любовная буря (и сам акт любви, и орган любви) приравнена к Божьему чуду, ср. определения во фразе „Божескому, нелюдску Бури — чудному персту”. Это совмещение эротического и сакрального присуще многим тек-



стам Цветаевой. Сравни, например, обожествление возлюбленного (в первом стихотворении рассматриваемого нами цикла): приравнивание юноши — к Богу (в данном случае — языческому богу юности–красоты–любви), его уст — к алтарю, а то, что лирическая героиня „влагает“ „юноше в уста“, — есть подношение даров на этот алтарь любви;

в) пересохший рот (лирической героини), также нуждающийся в утолительной любовной влаге. Вспомним „жалобу“ и „стенание нежных уст“ Федры в сходной ситуации любовной жажды, ее мольбу к „мальчику“, „девственнику“: „Ипполит! Ипполит! Пить!...Ипполит, утоли...“; „утоли мою душу: итак, утоли уста“ (3, 54–55). Однако, в отличие от жестокосердого Ипполита из цикла „Федра“, в стихотворении „Оползающая глыба...“ мы видим „доброе“ юношу (определение принадлежит самой героине, благодарной за спасительный отклик на ее любовные муки):

Как добры в час без спасенья  
Силы первые — к последним!

А теперь посмотрим, как взаимодействуют между собой мотивы „благодарности“, „вины“ и „спасения“.

Смысл „благодарение“ появляется уже в первой строфе, хотя слово „спасибо“, на самом деле, остается невысказанным: героиня „из последних сил“ умалчивает (пока непонятно, почему) „рвущийся“ из нее возглас благодарности. Во второй строфе ситуация с мысленно выражаемой, но не высказываемой благодарностью, — та же и еще усилена тем, что слово „умолчу“ (глагол неосуществленного говорения) — опущено. В третьей строфе, помимо „умолчу“, с поверхностного уровня выражения исчезает (подавляется и заглубляется) и само слово „спасибо“. Возможно, что заглубление невысказанной благодарности связано для лирической героини с ощущением своей вины за греховность происходящего (соблазнение отрока–девственника). Во всех этих случаях героиня испытывает благодарность за спасение, которое в строфах второй и третьей, как было уже сказано, имеет наиболее сильные эротические коннотации. В четвертой строфе благодарность проявляется, во-первых, в признании „доброты“ спасающего, а во-вторых, в более замаскированном способе выражения смысла „спасибо“ (см. далее в статье анализ последней строки стихотворения). Однако, при отсутствии какого бы то ни было глагола говорения, вероятно, и эта благодарность тоже (как и „спасибо“ и „прости“ предыдущих строф) остается невысказанной вслух.

Мотив „спасение“ отличается еще более сложной семантикой. В контексте любовной жажды (героини) и ее утоления (героем) „спасение“

самым прямым образом связано и с „благодарностью” и с „греховностью—виновностью”. Так, во второй строфе в рифменных позициях оказываются именно все те слова, которые передают важнейшие акции и реакции участников любовной пары (перефразистически обозначенных как „рыба” и „прилив”): „спасти”, „спасибо”, „прости!”, — и все это в пределах единого предложения. К тому же, виноватое „прости!” героини (в рифму к „спасти”, что еще предельно усиливает и, вместе с тем, обнажает взаимосвязь этих смыслов), синтаксически, буквально вклинивается в иносказательное описание нарастающего эротического возбуждения героя (т.е. „прости” — за этот „близящийся” „вал” „первого прилива”).

„Час без спасенья” — это и есть греховный час любовной страсти лирической героини и юноши. Некая роковая неотвратимость совершающегося в сей час (ощущение судьбы, от которой не уйти; „Божеский перст” — как символ сужденности: „ты” как бы послан „мне” Богом, судьбой) — определенно, отсвет пушкинского „И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет”, с той поправкой, которую Цветаева вносила в строки Пушкина, максимально заостряя эту тему: „И от судеб спасенья нет”<sup>11</sup>. Конечно, данная цветаевская история трагизма лишена, но напряженный драматизм лирических и этических переживаний героини присутствует здесь в полной мере.

Перекликается эта любовная ситуация (но тоже с приглушенным смыслом „роковых страстей”) и с историей „Федриной роковой любви — Бедной женщины к бедну дитятку!” (5, 315)<sup>12</sup>. В цветаевской „Федре” трагедия случившегося, как это понимает и объясняет Тезей, есть дело рук Афродиты (ненависть, месть за измену в любви). К таким божествам любви, к их милости и взывает сейчас цветаевская героиня, моля о помощи в утолении любовной жажды.<sup>13</sup>

Но тут же, вслед за этим языческим заклинанием „Спаси — боги!” идет христианская молитва о не введении во искушение: „Спаси — Бог!”, мольба о спасении (и „её” и „его”) от греха. То есть, в одной и той же строке (и этим кончается стихотворение) совмещены обращения к абсолютно разным богам и прямо противоположные просьбы<sup>14</sup>. В контексте сложной переплетенности различных смыслов и возникающей игры со значениями не исключен и вариант наложения смыслов „прости” и „спаси”, совмещенных во фразе „спаси — Бог!”. „Прости” и „спаси” — вообще довольно типичное сочетание в молитвенном обращении к Богу. Во второй строфе слова „прости!” и „спасти” (однако, оба относящиеся к юноше, т.е. к любовному партнеру) сведены в рифму, и вполне возможно услышать отзвук этого звукового и смыслового единства в конце последней строки (где это — обращение к Богу) последней строфы стихотворения, завершающей описание этого лю-

бовного „часа“, — иначе остающегося „без спасенья“—без прощенья<sup>15</sup>.

Сделаем отступление и приведем некоторые факты из области лирических отношений Цветаевой и Гронского, которые нашли свое поэтическое отражение в их стихах, посвященных друг другу.

Примерно через месяц после гибели Гронского Цветаева в письме к Анне Тесковой от 27 декабря 1934 г. делится своими воспоминаниями о нем и, в частности, о том, что „Он любил меня первую, а я его — последним“ (ср. „вал первого прилива“, „силы первые“ — и „силы последние“, относящиеся к „ты“ и „я“ стихотворения „Оползающая глыба“). Упоминается и такое: „Он подарил мне свой детский крестильный крестик, на котором „Спаси и сохрани“. — „Я все думал, что Вам подарить. И вдруг — понял: ведь больше этого — нет. А пока Вы со мной — я уже спасен и сохранен“. Я надела ему — свой, в нем он и похоронен...“ (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 417–418). Этот обмен настоятельными крестильными крестиками особо символичен из-за надписи „Спаси и сохрани“. То есть, Гронский как бы вручает свою жизнь и судьбу — Цветаевой, спасительная, защитная функция крестика и надписи—молитвы теперь передается ей как божеству, и одно ее присутствие уже является залогом сохранности для верящего в это Гронского.

В письме к Тесковой от 23 февраля 1935 г. (к тому времени уже создан, 3—8 января, цикл „Памяти Н.П. Гронского“, из трех стихотворений) Цветаева приводит стихотворение Гронского „Из глубины морей поднявшееся имя“ (написанное в 1928 г. и обращенное к Цветаевой), которое он ей, по ее словам, „никогда не показал“, и которое она, как и многие стихи Гронского (включая поэму „Белла— Донна“), узнала лишь после его смерти, когда отец Гронского дал ей читать рукописную книжку со стихами сына, а она отцу — письма Гронского к ней. Как пишет Цветаева: „Хочу (как в воду прыгают!) дать ему и свои письма — к нему. Пусть знает ту, которую любил его сын — и то, как *эта та* его любила. Матери бы я не дала (ревность)“ (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 421–422).

Ранее я уже цитировала две начальные строфы этого стихотворения Гронского, в частности, как иллюстрацию отождествления Марины с морской стихией не только в поэзии самой Цветаевой, но и в стихах, посвященных ей<sup>16</sup>. В указанном стихотворении Гронского для нас сейчас важно отметить еще и следующие мотивы:

а) желание героя верить себя обожествляемому им „Ты“ (в тексте стихотворения, везде, с большой буквы), чье святое, „возлюбленное“ имя вознеслось „из глубины морей“; б) спасение героя, обретенное в слиянии с „Ты“. В стихотворении дважды повторяется „осанна“ и Цветаева сообщает Тесковой: „Осанна = спасение (Его пометка)“.

В связи со всем этим интересны также некоторые моменты из письма Цветаевой Гронскому от 5 сентября 1928 года. Гронский прислал подарок дочери Цветаевой — книгу, с надписью „Але с днем ангела, хотя у нее ангела и нет”, что вызвало бурное негодование матери. В своем письме Цветаева, доказывая Алину „более, чем ангеломущестъ”, делает и такое, важное для нас в свете ее интерпретации собственного имени, разъяснение: „если бы везде, вместо Ариадна стояло: Марина, я бы истолковала совершенно иначе. Ты — родоначальница своего имени, — никаких Марин до тебя и — сотни, в твою честь, после. Так бы я прочла” (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 202–203).

Интересно было бы прояснить хронологию — не после этого ли письма Цветаевой написано стихотворение Гронского „Из глубины морей поднявшееся имя”, однако в настоящее время полная переписка с Гронским, включая „письма того лета”, „самые невинные и, м.б. самые огненные из всех *Lettres d'amour*”, как их охарактеризовала Цветаева (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 422), хранится в — „закрытом” до 2000 года — цветаевском архиве в Москве.

Предшествующие же этому письму Цветаевой (от 5 сент. 1928) обстоятельства таковы. Гронский должен был приехать к Цветаевой на океан, в Понтайак, 1 сентября 1928 г., однако, по семейным обстоятельствам (разрыв между родителями, который он надеялся предотвратить) приехать не смог. Этой же датой (1 сент. 1928) помечен подарок Цветаевой Гронскому — гравюра с изображением ее любимого рыцаря Брунсвика, незадолго до того полученная Цветаевой, по ее давнишней просьбе, от Анны Тесковой (в письме к ней от 28 ноября 1927 г., Цветаева писала: „Нет ли его изображений покрупнее и пояснее, вроде гравюры? Повесила бы над столом. Если есть у меня ангел-хранитель, то с его лицом, его львом и его мечом”) (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 225; т. 6, стр. 361).

Этого рыцаря Цветаева упоминает еще раньше — в письме к Бахраху от 27 сентября 1923 года: „У меня есть друг в Праге, каменный рыцарь, очень похожий на меня лицом. Он стоит на мосту и стережет реку: клятвы, кольца, волны, тела. <...> Когда Вы будете думать обо мне, видите меня с ним” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 614). Отметим, что тем же 27 сентября 1923 года датировано ст. Цветаевой „Пražский рыцарь” (3, 100).

Можно предположить, что история этого рыцаря, особенно в „личной” связи с Цветаевой (в частности, их портретное сходство), была известна Гронскому, так что этот цветаевский подарок фактически равносителен дарению собственной фотографии, где изображенный, символически, играет роль „ангела-хранителя”.

В конце письма к Гронскому от 5 сентября 1928 г., где „задетая за живое“ Цветаева сурово отчитывает Гронского за его „двусмысленную“ надпись на книге для Али), она пишет, что ей „очень больно“ „делать больно“ ему — „Как бы я хотела — писать вам, как вчера! Но никакая любовь не может погасить во мне *костра* справедливости, <...>“.

Это „как вчера“ может, я думаю, относиться именно к тому письму (пока неизвестному нам и датированному 3 или 4 сентября 1928, а по тону и содержанию, вероятно, любовно-нежному), в котором Цветаева послала Гронскому свое стихотворение „Оползающая глыба“. Исследователи Цветаевой, имеющие дело с ее рукописями, приводят следующие данные относительно ст. „Оползающая глыба“.

Анна Саакянц: „Под стихотворением дата: 3 сентября”<sup>17</sup>. Елена Коркина: „В БТ-5 <...> помета под текстом: „(Стихи — морского лета, случайно не вписанные никуда, — нашла в своих письмах к нему)“. В автографе 1940 г. под загл. „Стихи одному юноше“ и пометой под текстом стихотворения: „(Жиронда, Океан, лето 1928 г. — Голицыно, Снег, январь 1940 г.)”.<sup>18</sup>

Заметим, что во всех изданиях Цветаевой под текстом этого стихотворения стоит или просто „1928“, или „лето 1928“, так что точная дата „3 сентября“ помогает еще и уяснить некоторые моменты взаимоотношений творческой и душевной жизни Цветаевой.<sup>19</sup>

И последнее наблюдение, имеющее отношение к Цветаевой и Гронскому, к их лирическому лету, к ее „часу души“ и „часу“ женщины — с ним. 7 сентября, то есть буквально через три-четыре дня после написания и отправки Гронскому, в письме, стихотворения „Оползающая глыба“, Цветаева пишет ему письмо, которое надо читать с учетом этого стихотворения — всех тех чувств, эмоций, переживаний самой Цветаевой, которые прямым или непрямым образом отразились в нем, а вернее, следует читать оба текста — параллельно, на фоне друг друга.

Письмо Цветаевой — о матери Гронского, о ее жизненной драме, но такое изнутри-глубоко-личное, о ней — как о себе (себе-сейчас и не только сейчас, да и, возможно, о матери не только его...), и с таким полным пониманием: драмы любви вообще, драмы поздней любви женщины, драмы „незаконной“ любви, драмы „любовной“ любви. В силу важности этого письма Цветаевой (еще и в защиту моего утверждения, что ст. „Оползающая глыба“ в первую очередь — любовное) я позволю себе привести этот текст почти полностью.

”Колюшка родной! Простите мне вчерашнее письмо [то, с обидой за надпись для Али — С.Е.], но <...> — не могу несправедливости. У меня не по милу хорош, а по-хорошему — мил, особенно с тобой.

Только что твое письмо о перемещении матери. А ты где теперь будешь? Чужло мое сердце, что на *том* верху я буду только раз! (бывший).

— Ты сберег мать от большого ужаса, но — может быть — и от большого счастья. Думал ли ты о последнем часе — в ней — женщины? *Любить*, это иногда и — целовать. Не только „совпадать душою”. Из-за сродства душ не уходят из дому, к душам не ревнуют, душа — дружба.

Но — ты дал ей чистую рану (того она, конечно, вознесет превыше облаков, и ТАМ — с ним будет!) — сейчас в ней огромная пустота несбывшегося, — заполнит работой.

Я рада за нее — и мне больно за нее. <...>

— Когда ты когда-нибудь захочешь уйти из дому, тебя твой сын так же удержит, как ты — сейчас — мать. *La justice des choses*.

О, Колпошка, такой уход гораздо сложнее, чем даже *ты* можешь понять. Может быть ей с первого разу было плохо с твоим отцом (*не самозабвенно — плохо*) и она осталась, как 90 или 100 остаются — оставались — как будет оставаться 1 на 100 — из стыда, из презрения к телу, *из высоты души*.

И вот — молодость кончается. Ей за-сорок, — еще 5 лет... И другой. И мечта *души* — воплотиться, наконец! Жажда *той* себя, не мира идей, хаоса рук, губ. Жажда себя, тайной. Себя, последней. Себя, небывалой. Себя — сущей ли? — „Другой”? Средство к самому себе, наш *слепой* двигатель. Посылаю тебе две книжки, ничего не скажу, скажи — ты. Дошел ли рыцарь? (Заказным, пропасть не может). Сейчас ухожу в Ройан, обрываю письмо, вечером буду писать еще, люблю и обнимаю тебя, спасибо за все. <...>

До чего мне ее жаль!

Как себя. — Дай ей *когда-нибудь* мою Поэму конца. *Все* поймет! (Напишет — изнутри — заново.)” (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 203–204).

Возвращаясь опять к анализу стихотворения „Оползающая глыба”, подчеркнем, что „двоится” в этом тексте не только смысл „спасения” („содействовать греху” и „уберечь от греха”). В „Спаси — Бог!” начинается мерцать „спасибо”, и близость этих слов не только акустическая и графическая, ибо слово „спасибо” этимологически и означает „спаси бог”.

Этот смысл „спасибо” во фразе „Спаси — Бог!” активизируется благодаря сильному присутствию в тексте мотива „благодарение” (обращенного к любовному партнеру героини), при этом дважды упоминается (а в строфе третьей подразумевается) именно слово „спасибо”, и во всех случаях „спасибо” и „Спаси — Бог!” занимают одинаковую (сильную) позицию в конце строк.

Таким образом, фраза „Спаси — Бог!“, учитывая возможность прочтения ее как „спасибо“, обрывает (помимо благодарного обращения к Богу) еще и дополнительным смыслом, противоположным молитве о спасении от греха. В таком случае, это финальное „спасибо!“ естественно завершает мольбу о спасении от любовной жажды и может в равной степени относиться и к спасителям-богам, оказавшим содействие в любви, — и (продолжая серию „спасибо“, начавшуюся в первой строфе) быть обращено к спасителю-юноше, в кульминационный момент утоления страсти.

Потенциальным смыслом „спасибо“ заряжена и фраза „Спаси — боги!“, составляющая первую половину заключительной строки стихотворения. Выявлению этого значения способствует также и глагольная форма единственного числа — „спаси“ (вместо „спасите“ — что требуется по согласованию с „боги“), максимально подчеркивающая словесное сходство обеих фраз этой двучастной строки, тем самым еще более усиливая их смысловое различие, вскрывающееся при расшифровке особо усложненных элементов текста. Намеренное нарушение грамматической согласованности, к тому же, позволяет расширить объем фразы „Спаси — боги!“, вставив сюда обращение и к языческим богам, и к неназванному „ты“, который и так уже „силится спасти“ героиню. То есть, „спаси“ — ты, а далее зывание вроде: „о, боги“ — помогите ему спасти меня.

Итак, строка „Спаси — боги! Спаси — Бог!“, завершающая стихотворение, — самая сложная во всем этом тексте, ибо предельно концентрирует скрытый контраст сведенных воедино смыслов (эти „двоящиеся“ значения почти идентичных по словарю фраз). Последняя строка являет собой высшую точку словесного, семантического, эмоционального и эротического напряжения текста, — одновременно его (этого напряжения) и пик и финал. Это сама формула, выражающая драматическую противоречивость психологического состояния героини, борьбу в ней „сил, идущих в разные стороны“: отдаться страсти и — устоять от соблазна, иначе говоря, типично-цветаевская разорванность между Чертом и Богом.

Из рассмотренных нами трех стихотворений 1928 года, адресатом которых является Н. Гронский, ст. „Оползающая глыба...“ — наиболее эротическое. Здесь Цветаева опять продемонстрировала виртуозное мастерство в обхождении с лирикой чувств и слов такого рода, искусно передавая всю сложность, противоречивость любовных переживаний, и успешно балансируя между выражением и скрыванием эротики.

Как мы видели, действующие лица не названы прямо (отсутствуют даже их местоименные обозначения — „я“ и „ты“), а характер их отношений (любовная пара) скрыт за эротически-ассоциативными пери-

фразами. Действие, в прямом своем виде, отсутствует (на 16 строк — лишь 4 глагола, притом, так или иначе связанных с говорением, да и то, как было показано, проблематическим; из них 3 — императивы) и, главным образом, запрятано в определениях, передающих еще и состояние (душевное и физическое) действующих лиц (из 17 определений — 6 причастий, по грамматической природе своей выражающих это совмещенное действие—состояние), — ибо вся эта любовная сцена есть именно изображение переживания страсти<sup>20</sup>.

“Особость” этой лирической ситуации и необходимость приглушения эротического аспекта (в силу как объективных, так и традиционных для русской поэзии языковых и стилистических ограничений при описании эротики) определяют вообще всю структуру данного текста. Помимо, уже упомянутых: общего покрова иносказательности, „непрямого”, т.е. метафорического и метонимического описания, игры на совмещении значений, обнажающей и одновременно оберегающей их тайный смысл, обыгрывании этимологии, значимых умалчиваний, намеренной двусмысленности и опущения слов (например, „умолчу”, или „говорю”, а также „спасибо” во второй и третьей строфах, восстанавливаемых, тем не менее, благодаря общей глубинной семантико-синтаксической модели, наиболее полно представленной в первой строфе<sup>21</sup>), повышающих „гадательность” высказанного и невысказанного, — отметим кратко и другие особенности стихотворения.

Так, существенную роль в создании сложного психологического рисунка и в наведении „тумана”, сознательно затрудняющего восприятие и воссоздание простой и ясной картины происходящего, играет цветавский синтаксис — с его предельной инвертированностью (и значит, повышенной выделенностью слов), разорванностью привычных связей, еще усугубленной хроническими опущениями слов и одновременно с введением обособленных, параллельных сообщений (преодолевающих однолинейность языкового выражения и, таким образом, придающих повествованию психологическую и художественную многомерность), и т.д. Сравни, например, эмоциональное „прости!” героини — на фоне описания, в основном физического, состояния героя. Слово „близящемуся” (относящееся к приливу любовного желания героя) дано в обрамлении слов „спасибо” и „прости”, выражающих смешанные чувства героини, что выразительно передает ее душевное смятение.

Другой пример. Чтобы восстановить логическую связь частей высказывания, в строфе первой необходимо переставить все слова и дополнить недостающие звенья: „Я, оползающая глыба, из последних сил умолчу — рвущееся из меня — ‘спасибо’ юному плечу дуба” (вариант: „Я, оползающая глыба, умолчу — из последних сил рвущееся из меня — ‘спасибо’ юному плечу дуба”). Упорядоченная подобным образом,



вторая строфа выглядит примерно так: „Я, издыхающая рыба, из последних сил умолчу (однако, в силу отсутствия этого глагола, возможна подстановка прямо обратного — „говорю“) ‘спасибо’ близящемуся (за что прости меня!) первому валу прилива, сияющему спасти меня”.

Еще большее усилие требуется для перестановки имеющихся и для реконструкции всех опущенных элементов в третьей строфе: „Я, иссыхающая нива, из последних сил умолчу (или” говорю”) ‘спасибо’ Божескому, нелюдску, чудному персту Бури”. Заметим, что пятая, как бы лишняя строка в строфе второй, семантически и синтаксически относясь к своей строфе, по всей ритмической и рифменной структуре примыкает к последующей, рифмуясь с начальной строкой в укороченной (до трех строк) строфе третьей: „прилива”–”нива”. Скрепленные подобным образом, эти неравнострочные строфы (5 и 3 строки, в отличие от первого и последнего четверостиший), будучи также связанными и сюжетно (как стадии все возрастающего процесса чувственного и эмоционального возбуждения), образуют вместе формальный и тематический центр стихотворения. Смежная рифма „прилива”–”нива”, к тому же, вписывает нестандартные строфы (вторая и третья) в общую систему рифмовки этого стихотворения, так что данный текст сохраняет целостный смысловой и „формальный” рисунок.

У Цветаевой есть еще одно, обращенное к Гронскому, стихотворение того же „лирического” лета. В цветаевской рукописи стоит дата — „июнь 1928”, а над текстом помета: „Несостоявшееся (Н. П. Г.)”, что дало основание Е. Коркиной, при составлении цветаевского сборника, поместить этот текст в раздел „Незавершенные произведения, фрагменты 1916–1941” (см. БП–90, стр. 650).

Приведем это стихотворение как дополнительный источник поэтической информации на тему лирического сюжета „я” и „ты”, общего с рассмотренными нами стихотворениями Цветаевой 1928 года.

Чем — не боги же — поэты!  
Отблагодарю за это  
— Длящееся с Рождества—  
Лето слуха и ответа,  
Сплошь из звука и из света,  
Без единственного шва  
Ткань, наброшенную свыше:  
С высоты — не верь, что вышла  
Вся — на надобы реклам!  
Всей души твоей мальчишкой —  
На плечи — моим грехам  
И годам...

Пронизывает все стихотворение уже знакомый нам мотив благодарности. В данном тексте это имеет более расширенный смысл — благодарения за щедрый „рождественский” подарок (примерно к этому времени относится знакомство Цветаевой с Гронским), а именно, за все это время: с Рождества — и посейчас (июнь 1928), проходящее под знаком этой благодатной встречи. Весь этот период полной душевной сосредоточенности на избраннике своей души, все 6 месяцев, обозначен как одно, непрерывно—длющееся благословенное „Лето” (со всеми возможными коннотациями — жара, страсти, душевного подъема, пика жизненных сил, и т.д.).

Описано это состояние интенсивного лирического переживания соединенности „я” и „ты” — иносказательно и в высшей степени возвышенно. Это, прежде всего, словесное общение, притом высшего свойства (как, например, при чтении стихов, разговоров о высоком) — „Лето слуха и ответа, Сплошь из звука и из света” (сравни из письма Цветаевой Гронскому от 19 апреля 1928: „Захватите тетрадь и готовность говорить и слушать”, Семитомник МЦ, т. 7, стр. 199).

Это „длющееся” блаженство высокого общения, легкая, воздушная, идеальная аура „звуча” и „света” уподоблена безмерной благодати божественного покрова, ср. „Чем <...> Отблагодарю за <...> Без единственного шва Ткань, наброшенную свыше”.

„Свыше”, прочитываемое вначале как „с высоты небес”, означает также и синонимичное ему (что выражается двоеточием) — „с высоты” „всей души твоей”. Иначе говоря, твоя высокая, „мальчишья” душа распростерла надо мной свою спасительную, защитную „ткань”, охранительный покров, укрыла—скрыла мои „грехи” и „годы” (т.е. та же молодость героя и „старость” героини, ее греховность и чувство вины, совмещение высокого плана и сниженного — как и в стихотворениях рассмотренного нами цикла 1928 г.).

На этот щедрый „рождественский” дар Цветаева ответила своим рождественским подарком, правда, посмертным — 6 лет спустя, когда после гибели Гронского (21 ноября 1934) она пишет статью о нем, озаглавив ее „Посмертный подарок” и проставив в конце „Рождество 1934”.

Цветаева, как известно, придавала большое значение символике. Дружба, начавшаяся „Рождеством”, символизирует, для Гронского—человека, его рождение как поэта. Оформляя, в статье 1934 года, жизнь Гронского в миф о Гронском—поэте, Цветаева дарит ему, тем самым, второе, высшее рождение и поэтическое бессмертие.

Это „оживление” и „обессмертивание” Гронского Цветаева осуществляет не только в своей прозе, но и в своей поэзии — в цикле „Памяти Н.П. Гронского” (позднее получившем название „Надгробие”), написан-

ном 3–8 января 1935 г., то есть через несколько дней после статьи „Посмертный подарок“. Там же продолжается и тема благодарности, которую мы отмечали в стихах Цветаевой Гронскому 1928 года.

Стихотворение номер три цикла „Памяти Н.П. Гронского“ — представляет собой развернутую, на 3 четверостишия, формулу благодарения. Трижды повторяется, в каждой строфе, начальное „За то, что“ (ты сделал для меня, дал мне; „некогда“ — очевидно, отсылает к периоду интенсивного лирического общения Цветаевой и Гронского, происходящего, в основном, на 1928 год; а „то“ — представлено метафорическими „жизнь“, „воля“, „весна“) и трижды звучит, в последней строке каждой строфы, заклинательное, клятвенное обещание „Не дам тебе“ (уйти в небытие и забвение: „умереть совсем“, „порости былзем“), иначе говоря: я дам тебе вечную жизнь, вечную молодость, вечную память, ты навечно пребудешь — „юн и смел“, „свеж и чист“ — в моем бес- смертном слове о тебе.

Другие детали этого стихотворения также поддерживают известную нам (из цикла 1928 г.) структуру отношений „я“ и „ты“ (старость — молодость, мать — сын, еще и в смысле поэтического родства). Сравни: „мои седины“ — ты „юн“ (помимо возраста, „седина“ имеет и символическое значение: „седые волосы“ у Цветаевой есть примета избранных, знак причастности к сану высших, куда относятся поэты, отсюда — мой „чин“, который ты встретил „сыновьей гордостью“). На иной (любовный) аспект отношений „сына“ и „матери“ глухо намекает слово „страх“ (героини, встреченный „ребячьей радостью“ героя, что, возможно предположить, несколько приглушило укоры „ее“ совести; за эту „ребячью радость“ и подарит „ему“ благодарная героиня вечную юность: „Не дам тебе — поседеть в сердцах!“) — все это также перекликается с мотивами греха и вины героини, доброты героя и „ее“ благодарности „ему“ и в рассмотренных нами стихах Гронскому 1928 года.<sup>22</sup>

### Примечания

- <sup>1</sup> См. часть 1 данной статьи „Сто их, игр и мод!“, WSA, Band 38 (1996), стр. 97 – 126.
- <sup>2</sup> Об этой не встрече см. в письмах Цветаевой к Тесковой, от 9 сентября 1928 и 27 декабря 1934 (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 369 – 370; 417–418)
- <sup>3</sup> См. об этом: Ел. 1990, стр. 104–109.

- <sup>4</sup> Лес, в связи с Н. Гронским, упоминается Цветаевой неоднократно. В частности, медонский лес, где, особенно в лирическую пору 1928 года, Цветаева и Гронский не раз бывали вместе. Рукописный текст стихотворения „Лес: сплошная маслобойня”, в черновой тетради, составленной Цветаевой примерно в 1933 г., сопровождается ее пометой: (Н.П.Г. — в память наших лесов), — сообщено мне Е. Коркиной.
- В письме к Тесковой, от 27 декабря 1934 года, сообщая о смерти Гронского, Цветаева пишет, что похоронили его „на новом медонском кладбище, совсем в лесу: был лес, огородили — и все. Там он и лежит с 26-го ноября <...> под стражей деревьев, входящих в кладбище, как домой. Сколько раз мы мимо него ходили!”, и о том же, только еще более лично, в октябре 1936 года: „<...> просторное лесное кладбище, мимо которого мы так часто с ним ходили — *наши дни...*” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 418; 443).
- <sup>5</sup> Текст ст. „Лес: сплошная маслобойня”, разбираемый нами в данной статье, взят из одиотомника Цветаевой (БП-90, стр. 404). Из примечаний Е. Коркиной, которой принадлежат составление этого цветаевского сборника, подготовка текста к печати и вступительная статья, следует, что стихотворение это печатается по цветаевскому автографу 1928 г. Отметим, что в письме к Тесковой (от 27 декабря 1934 г.) вскоре после гибели Гронского, Цветаева приводит это стихотворение (с просьбой „не показывать никому”) несколько в другом варианте. Так, вместо „Бьющееся как Ваграм” читаем — „Бьющееся без забрал...”. Трудно сказать, чем объясняется это изменение — цитировала ли по памяти, отсюда неточность (в том же письме Цветаева, говоря о времени написания этого стихотворения, дает: „1928, весна”, вместо указанного, в автографе 1928 года, — „июль”; впрочем, возможно, что „весна” 1928 года, относясь к самому расцвету лирических отношений с Гронским, зафиксировалась в памяти именно как эта реальность — напомним, что ст. „Юноше в уста” датировано 29 мая 1928 г., пешая прогулка в Версаль, упомянутая в письме к Тесковой относится к апрелю 1928 г., а вспоминая в „Памяти Н.П. Гронского” (1935) то лирическое „некогда” их особо тесного общения, Цветаева упомянет „весенний лист”, который юный Гронский „вязанками приносил „ей „в дом”), или это намеренное убирание, в силу каких-то личных причин, дополнительных ассоциаций, связанных именно с Гронским.
- <sup>6</sup> В связи с рифмой „тигр”-„игр” выскажем несколько соображений. С одной стороны, фонетическая и даже семантическая сближенность слов „тигр” и „игра” (напр., в выражениях „играть в охоту”, „охота на тигра”) располагает к их почти автоматическому рифмованию. Отсюда, использование этой рифмы у разных поэтов (напр. „игры”-

„тигры“ в ст. „Дикая воля“ Цветаевой; или такие рекламные строчки Маяковского:

Без этих игр  
Ребенок тигр.  
Играя в эти,  
Милеют дети.)

может не означать заимствования или какой-либо намеренной соотношенности их стихотворных текстов. С другой стороны, мы видели, как стихи Каролины Павловой, точнее, некоторые аспекты этих текстов (и в данном случае, „Поэт“ и „Кадриль“) не раз творчески использовались Цветаевой. В частности, мы говорили о звуковом комплексе ГР как компоненте таких важных для ст. „Лес: сплошная маслбойня“ слов, как „игра“ и „Гронский“.

Стихотворение Цветаевой „Дикая воля“ (1, 97) датировано 1912 годом. Я не располагаю точными сведениями о том, когда Цветаева впервые познакомилась с творчеством Каролины Павловой. Это могло быть и до 1912 года, тем более если учесть тот факт, что ее имя — особенно начиная с 1903 г. (десятилетняя годовщина со дня смерти) — уже было возвращено, Брюсовым и другими поэтами и критиками, из довольно долгого забвения. Однако настоящий приход Каролины Павловой в русскую поэзию начинается с 1915 года, когда Брюсов издает ее двухтомное полное собрание.

Надо сказать, что 1915 год — это „парноковский“ период в жизни Цветаевой, и литературная встреча с Каролиной Павловой, во всем объеме ее „святого ремесла“, оказала заметное влияние на поэтическое творчество и Парнок и Цветаевой (в том числе и в стихах Цветаевой из ее „парноковского“ цикла „Подруга“).

Марина Цветаева и Каролина Павлова — тема моего отдельного исследования. Пока же отметим, что ст. „Дикая воля“ Цветаевой (см. рифму первой и третьей строк: „Я люблю такие игры“, „Чтоб врагами были тигры“), с его вызывающим упоением стихией, опасностью (там и разъяренные звери, ураган, ночь, война, гибель), этот поединок со всем миром — отзвук пушкинского „упоения“ „всем, всем, что гибелью грозит“, из его „гимна Чуме“ (в „Пире во время Чумы“), — а это вообще одно из самых сильнейших гипнотических для Цветаевой мест у Пушкина. Как уже было замечено выше, пушкинский мотив „упоения“ отразился, по-своему, и в творчестве Каролины Павловой.

<sup>7</sup> „Бури вой“ — пример многочисленных в поэзии Каролины Павловой реминисценций из Пушкина, ср. его „Зимний вечер“:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя

- <sup>8</sup> Во второй строфе стихотворения Каролины Павловой „Поэт”, где „предметом” творческих игр поэта являются „сладкие” звуки, поэт просто отражает эту радость бытия, поет в унисон:

Зажурчит ручей — вот и в хор с ручьем  
Его стих журчит.

Таким образом, общая концепция стихотворения: все во все-ленной манит, притягивает поэта, на все он откликается, но в отличие от звуков природы (где есть и красоты, и ужасы) — его „игры” всегда „сладкозвучны”.

„Поэт” Каролины Павловой — мажорная вариация на тему стихотворения Пушкина „Эхо” (эхо „на всякий звук” рождает „свой отклик в воздухе пустом”, всему „шлет ответ”, ему же „нет отзыва”, — „Таков и ты, поэт!”), переведенного Каролиной Павловой на немецкий язык еще до написания ею стихотворения „Поэт”.

Пушкинское „Эхо”, возможно, по-своему откликнулось в стихотворении Цветаевой „Роландов роу” (2, 298), в мотиве зова и отзыва, с его пафосом героического противостояния:

Одна из всех — за всех — противу всех! —

Стою и шлю, закаменев от взлету,  
Сей громкий зов в небесные пустоты.

И сей пожар в груди тому залог,  
Что некий Карл тебя услышит, Роу!

- <sup>9</sup> Сравни стихотворение Цветаевой „Два дерева хотят друг к другу” (2, 257) 1919 года (позже включенное ею в цикл „Стихи к Сонечке”), где те же вечные „двое” (хотя и в другом ролевом соотношении, чем лирические персонажи из ст. „Оползающая глыба”), тот же непре-ложный драматизм извечной тяги „одного к другому” и та же ситуация предельного эмоционального напряжения (ср. даже сход-ные фразы: „из жил последних”, в ст. „Два дерева...”, и „из сил последних” в ст. „Оползающая глыба”):

То, что поменьше, тянет руки,  
Как женщина, из жил последних  
Вытянулось, — смотреть жестоко,  
Как тянется — к тому, другому,  
Что старше, стойче и — кто знает?—  
Еще несчастнее, быть может.

О роли и символике рябины в поэтическом мире Цветаевой см. Ел. 1990, стр. 85–86.

- <sup>10</sup> Сравни сходное использование этой древнейшей символики женского и мужского начал и сакрального акта их „брачного” союза в ст. Цве-

таевой 1918 года „Я — страница твоему перу“ (где эротические коннотации составляют один из пластов образной и смысловой многомерности этого текста):

Я — деревня, черная земля.  
Ты мне — луч и дождевая влага.  
Ты — Господь и Господин, а я —  
Чернозем — и белая бумага!

- <sup>11</sup> См. из письма Цветаевой (27 сентября 1923г.) Александру Бахраху, двадцатилетнему герою ее „эпистолярного“ романа: „Я совершенно зачарована Вашими строками о Мариуле. Откуда? Из „Цыган“?

Только одна странная оплошность:

”И ваши сени кочевые  
В пустынях не спаслись от бед.  
И всюду страсти роковые,  
И от судеб спасенья нет”.

Конечно — *спасенья*, а не защиты, как у Вас (у Пушкина?). Если даже у Пушкина, все равно каждый, говоря, бессознательно заменит „спасенье“, и будет прав, п.ч. это — правда *стиха*.” (Семитомник МЦ, т. 6, стр. 614).

- <sup>12</sup> Я уже упоминала определенную переключку персонажей „я“ и „ты“ из ст. „Юноше в уста“ и Федры и Ипполита из цветаевской драмы „Федра“, отмечая как сходство лирической ситуации, так и некоторые лексические совпадения (см. WSA—38, стр. 103).

Вскоре после знакомства с Гронским, Цветаева в начале февраля 1928 года читала свою „Федру“ „у знакомых“. На чтение она пригласила Гронского, которому пишет в Медон: „<...> Приходите в 7 ч., поужинаем вместе и отправимся в Кламар пешком. Дорогой расскажу вам кто и что.“ (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 198).

Цветаевского Ипполита — в связи с Гронским — упоминает также А. Саакянц, в главе „Оползающая глыба“ своей книги о Цветаевой, комментируя это следующим образом. В конце января 1928 г. Цветаева, после семилетнего перерыва, „сделала попытку вернуться к поэме „Егорушка“; „<...> но как мог поэт, прошедший за эти годы огромный путь, вернуться вспять, к тому, что уже давно миновал? <...> Наконец: что в ее медонском житии могло вдохновить на продолжение поэмы? В ком из живых (непрерменно живых!) могла она черпать вдохновение, свой „тайный жар“ для создания образа русского богатыря? И опять поэма брошена, на этот раз — окончательно.

А на пороге уже стоял другой герой. Так сказать, *post factum*, герой, который уже был написан, хотя Марина Ивановна, когда работала над „Федрой“ (ибо это был Ипполит!), о том сама не ведала.

Но ведь поэты — пророки, и встречу с героем уже написанной трагедии Цветаева „наколдовала”... ;

„Не чудо ли, что, написав трагедию о Федре и Ипполите, поэт прочитал ее тому, кто мог бы послужить прототипом героя? Гронский не стал ничьим прототипом, однако встреча с ним в течение по меньшей мере трех лет скрашивала жизнь Цветаевой.” (Саакянц 1997, стр.493, 495, 496).

- <sup>11</sup> Земная, страстная любовь у Цветаевой есть стихия, а это сфера Черта, так, Афродита у нее — „Дьяволица” (2, 133). О любви в поэтическом мире Цветаевой смотри: Ел. 1990, стр. 69–71, 95–116, 179–201, 253–261.

- <sup>14</sup> В этом и двуединая сущность цветаевской души, и двойная природа любви у Цветаевой (см. об этом Ел. 1990, стр. 72–118). В эссе „Искусство при свете совести” 1932 года, говоря о великом „искусе” искусства вообще и в приложении к своему творчеству, она признавала: „А как часто в одной и той же вещи, на одной и той же странице в одной и той же строке и отрешают и обольщают” (Т1, 396). Вспомним также заклинательную ворожбу Царь–Девыцы над царевичем, ее обращение ко всем силам и стихиям (4, 80):

— Бог на небе — и тот в аду,  
 Ворон в поле, мертвец в гробу,  
 Шептуны, летуны, ветрогоны,  
 Вихрь осенний и ветер полуденный,  
 Все разбойнички по кустам,  
 <...>  
 Стан пернатый и стан шершавый,  
 Ветер — воды — огонь — земля,  
 Эта спящая кровь — моя!

Впрочем, как мы видим, лирическая героиня („я” стихотворения „Оползающая глыба”) разных богов не путает, а знает, кого о чем просить, к какому богу обращаться по поводу разного „спасения”, то есть точно соблюдает нужную иерархию, как это понимала сама Цветаева. В том же эссе об искусстве она писала:

„Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его богов.

Никогда не атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего (что было и у язычников). Большинство же и этого не знают и слепо чередуют Христа с Дионисом, не понимая, что одно уже сопоставление этих имен — кощунство и святотатство” (Т1, 396).

- <sup>15</sup> Сравни мотивы любви, греха, спасения и прощения в стихах Цветаевой, обращенных к Софье Парнок:



Всех героинь шекспировских трагедий

Я вижу в Вас.

Вас, юная трагическая леди,

Никто не спас!

<...>

Я Вас люблю. — Как грозовая туча

Над вами — грех —

За <...>

За то, что вам, мой демон крутолобый,

Скажу прости,

За то, что Вас — хоть разорвись над

гробом! —

Уж не спасти!

(цикл „Подруга“, 16 октября 1914 г.; 1, 176–177)

Будет день — умру — и день — умрешь,

Будет день — пойму — и день — поймешь...

И вернется нам в день прощенный

Невозвратное время оно.

(26 апреля 1919 г.; 1, 225)

<sup>16</sup> См. WSA–38, стр. 116. У Гронского образ обожествляемой им возлюбленной (Марины), „поднявшейся“ из морских глубин, напоминает образ богини любви — „пениорожденной“ Афродиты, у самой Цветаевой. Помимо цветаевских текстов (см. 1, 122; 2, 133, 286, 288, 401), стихотворение Гронского „Из глубины морей поднявшееся имя“, возможно, имеет в качестве литературного источника стихотворение Тютчева „Ты, волна моя морская“ (вероятно, в свою очередь, по родственному откликнувшееся в цветаевской поэзии). Сравни, в частности, мотив похороненности–сохранности „на дне моря“ — у Гронского, и тютчевское „душу я живую Схоронил на дне твоём“ (Ф.И. Тютчев. *Полное собрание стихотворений*. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Ленинград, Сов. пис., 1957, стр. 194).

Пример, аналогичный Гронскому, — в стихах Софьи Парнок, любовной подруги Цветаевой: „о, Марина, соименница моря!“ (5 августа 1915; София Парнок. *Собрание стихотворений*. Ардис. 1979, стр. 114).

Что касается поэтических игр с собственным именем, добавим к уже упомянутому мною в первой части данной статьи примерам (см. WSA–38, стр. 101–102) еще один — стихотворение под номером 7 из цикла „Марнула“, 1918 (2, 36):

Кто бросил розы на снегу?

Ах, это шкурка мандарина...

И крутятся в моем мозгу:

Мазурка — море — смерть — Марина...

Как видим, перед нами цепочка примет („мазурка“, „море“, „смерть“), ассоциативно связанных с именем „Марина“, которое кульминационно заканчивает этот семантический ряд „подобий“ (и все стихотворение в целом, переходя в финальное многоточие, уводящее в неизвестное куда-то, не названное, но подсказанное смыслом нарастающих ассоциаций „нездешности“). Отметим, что „Марина“ здесь поставлена в рифму с „мандарина“, в отличие от ст. „Маска — музыка...А третье“ (см. WSA-38, стр. 101–102), где названные в тексте „мандарины“ (и те же „мазурка“ и „море“, наряду с другими словами, так или иначе ассоциирующимися с героиней: „маяк“, „магнит“, „Москва“ и т.д.) должны подсказать неназванное слово „Марина“, как ответ на загадку, которой лирическая героиня (“я”) дразнит своего партнера.

<sup>17</sup> См. ее статью „Оползающая глыба. Марина Цветаева и Николай Гронский (1928–1930)“, *Мир России*, Москва, Олма-Пресс, 1993, стр. 164.

<sup>18</sup> БП-90, 743; выделено мною — С.Е.

<sup>19</sup> О сложности и интенсивности этой жизни говорят и следующие факты. Как мы помним, 1 сентября 1928г. ожидался приезд Гронского. В письме к Тесковой от 9 сентября Цветаева сообщает: „Странно (не странно!) что я целый вечер и глубоко в ночь до его приезда (должен был приехать 1-го, ходила на вокзал встречать, возвращаюсь — письмо) напевала:

Behüt' Dich Gott — es wär zu schön gewesen —  
Behüt' Dich Gott — es hat nicht sollen sein“.

Но именно в ночь на 1 сентября Цветаева пишет прощальное письмо Вере Сувчинской, отмеченное некоторой любовной „смутой“. Как комментирует все это И. Шевеленко, публикатор письма Цветаевой к Сувчинской, — „В цитированных строчках [см. выше-приведенные стихи на немецком — С.Е.] Цветаева как бы переадресует свое сердечное переживание, воплощенное в любимых ею стихах из „Зекингенского трубача“ Виктора фон Шеффеля, от Сувчинской — Гронскому. Но эта переадресовка, то есть вполне конкретная фактическая недостоверность, отражает не менее важную для биографа Цветаевой психологическую *достоверность*: новое переживание поглощает, вбирает в себя прежнее, которое еще за несколько часов до того могло казаться главным, и душевная жизнь устремляется по новому руслу. Эпизод с Сувчинской остается лишь вспышкой чувства, не имевшей, кажется, продолжения ни во внешних взаимоотношениях двух женщин, ни в душевном бытии Цветаевой“ (журнал „Звезда“, 1992 (10), Санкт-Петербург, стр. 34–35)

К стихотворению „Оползающая глыба“ (спустя 11 лет после его создания) оказался причастным, в лирической биографии Цветаевой, и другой человек — Е.Б. Тагер, с которым Цветаева познакомилась где-то в десятых числах декабря 1939 г., сразу после ее переезда из Москвы в Голицыно. Как пишет в своей книге Анна Саакянц: „Уже скоро, в том же декабре, Марина Ивановна переписала специально для него „Поэму Горы“. И как бы перепосвятила ему старое стихотворение, обращенное некогда к Николаю Гронскому: „Оползающая глыба — Из последних сил спасибо... Пока рот не пересох — Спаси — боги! Спаси — Бог!“ (Саакянц 1997, стр. 689).

К Тагеру, которым Цветаева была увлечена, обращено несколько ее стихотворений, написанных в январе 1940 года. Первое („Двух — жарче меха! рук — жарче пуха!“) датировано 7 января. А 9-го Цветаева пишет Л.В. Веприцкой, с которой она подружилась в том же голицынском Доме Писателей и которая только что уехала: „С Вами ушло все живое тепло, уверенность, что кто-то всегда <...> будет тебе рад, ушла смелость входа в комнату (который есть вход в душу). Здесь меня, кроме Вас, никто не любит, а мне без этого холодно и голодно, и без этого (любви) я вообще не живу. <...> Жизнь здесь. Холодно. Нет ни одного надежного человека (для души) <...> есть равнодушные (почти все), есть один — милый, да и даже любимый бы, если бы (сплошное сослагательное I) я была уверена, что это ему нужно, или от этого ему, по крайней мере — нежно... <...>. Я всю жизнь любила таких как Т. и всю жизнь была ими обижена <...>“. Речь идет о Тагере и о холоде душевном, не говоря уже „о достоверном холоде: в столовой, по утрам, 4 градуса, за окном — 40“ (Семитомник МЦ, т. 7, стр. 666, 668) и о ледяной жути недавней болгарской трагедии (27 августа арестована Аля, 10 октября — Сергей Эфрон).

Тагеру (он еще в Голицыно) Цветаева пишет письмо (11 января), другое вручает ему в день его отъезда (22 января), 23-м помечены два стихотворения, обращенные к нему: „Ушел — не ем“ и „Пора! для этого огня — Стара!“ (см. 3, 211–212).

В январе же Цветаева переписала в беловую тетрадь текст стихотворения „Оползающая глыба“, дав ему заглавие „Стихи одному юноше“ и снабдив пометой: „Жиронда, Океан, лето 1928 г. — Голицыно, Снег, январь 1940 г.“. Обратим внимание на заглавное „С“: „Снег“, конечно, не просто тот январский, „достоверный“. В самой структуре пометы отражен контраст — между „жарким“, „тогда“ и „там“ — и „холодным“, „сейчас“ и „здесь“, что в лирическом контексте Гронский — Тагер прочитывается как противопоставление жара любви того „одного юноши“ холоду безответности этого (Тагер моложе Цветаевой на 14 лет, в то время ему 34 года и он женат).

О Цветаевой и Гронском см. также: работы А. Саакянц — ее книга (1997, стр. 495–497, 499, 500, 507–512, 522, 523, 610–613, 615, 616) и

статья „Оползающая глыба” (1993); письма Цветаевой к Гронскому (Семитомник МЦ, т. 7); о поэтическом родстве Гронского–Цветаевой–Державина см. Anna Lisa Crone and Alexandra Smith, „Cheating Death. Derzhavin and Tsvetaeva on the Immortality of the Poet”, *Slavic Almanach*, volume 3, numbers 3–4, 1995, University of South Africa, pp. 1–30.

О Цветаевой и Тагере см.: Мария Белкина. *Скращение судеб*. Москва, „Благовест” „Рудомино”, 1992, стр. 152–159; вышеуказанная книга А. Саакянц, стр. 689–700; примечания Е.И. Лубянской к ее публикации письма Цветаевой к Тагеру от 11 января 1940 г. (Париж. сб. 1996); письма Цветаевой к Е.Б.Тагеру, к Л.В. Веприцкой (Семитомник МЦ, т. 7); воспоминания Тагера о Цветаевой, в его книге *Избранные работы о литературе*, Москва, Сов. пис., 1988, стр. 494–507.

- <sup>20</sup> Все изображенное в данном стихотворении представляет собой, по сути, восприятие лирической героини — самой себя (4 из 6 причастий, передающих соответствующие действия–состояния, относятся к ней, см. „оползающая”, „издыхающая”, „иссыхающая”, „рвущееся” спасибо) и своего любовного партнера (см. „близящемуся”, „силящемуся”). Причастия, как нельзя лучше, передают это дрящущееся, напряженное состояние, на грани осуществления–завершения действия („глыба” вот–вот рухнет, „рыба” — издохнет, „нива” — засохнет, „близящийся вал прилива”, „силящийся спасти” героиню, — наконец, достигнет своего апогея). К тому же, сама форма причастий еще более увеличивает длину слов, в данном случае уже исходно многосложных (ср. три 6–сложных, два 5–сложных слова и одно 4–сложное): слова делятся и тянутся почти мучительно долго — некий акустический вариант „вытягивания жил”.

Постоянный перепад ударений в этих удлинённых словах (то на третьем слоге, то на первом) и соответствующие метрические изменения как бы отражают напряжённую динамику: замедленности, затруднённости, задержанности — и порыва (в первую очередь, это противоборствующие устремления самой героини — ее страстное желание утолить смертельную любовную жажду и сдерживающее чувство виновности–греховности).

Попутно отметим несколько схожее описание любовной страсти в двух последних строках стихотворения Пастернака „Здесь прошелся загадки таинственный ноготь” (1918), например, предельную лиричность (в фокусе — „я”, у Пастернака выраженное эксплицитно, „любимая” же лишь упоминается и исключительно как объект любви „я”), замедленность изображаемого, интенсивность страсти, ее нарастание и одновременно сдерживание страсти (но здесь герой сам длит томительное блаженство поцелуя, оттягивая, на последнем пределе сознания, кульминационный момент, уподобленный им „разразившейся грозе”, ср. параллельный образ „бури” у Цветаевой):

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью  
Трогал так, как трагедией трогают зал.  
Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил,  
Лишь потом разражалась гроза.

Пил, как птицы. Тянул до потери сознания.  
Звезды долго горлом текут в пищевод,  
Соловьи же заводят глаза с содроганьем,  
Осупая по капле ночной небосвод.

Когда моя статья уже давно была написана, я, перечитывая эссе Цветаевой 1933-го года „Поэты с историей и поэты без истории“ (Семи томник МЦ, т. 6, 416), неожиданно наткнулась на такой пассаж: „Вот земная любовь, которую Пастернак дал в ее самом притягательном выражении - поцелуе:

Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил.  
Лишь потом разражалась гроза.  
Пил, как птицы. Тянул до потери сознания ...”

А еще интересно отметить схожее описание поцелуя у Цветаевой – 26 июня 1922 г., в письме к А.Г. Вишняку (герою ее будущей прозы „Флорентийские ночи“): „Вы прелестно целуете <...> с каждой сотой секунды глубже, как человек, который хочет пить — и не сразу ... <...> выдержка – до поры.” (Марина Цветаева. *Неизданное. Сводные тетради*. Подготовка текста, предисловие и примечания Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. Москва: Эллис лак, 1997, 98).

Можно предположить, что вышеупомянутое стихотворение Пастернака о поцелуе Цветаева услышала, в числе многих других его стихов, скорее всего от Эренбурга (он же, 21 июня 1922 г., переслал Цветаевой письмо от Пастернака – его восторженный отклик на ее сборник „Версты“; письмо Цветаева получила 27-го июня, а 29-го отправила ответ: так началась их долгодлительная переписка ...), – то есть, еще задолго до получения от Пастернака его книги „Темы и вариации“ (1923), где это стихотворение было напечатано впервые.

<sup>21</sup> У Цветаевой вообще довольно часто весь текст стихотворения представляет собой варьирование какого-то глубинного смысла (одного или нескольких), по принципу „нанизывания подобий” и своеобразного „ввинчивания вглубь”. Например, в ст. „Рас—стояние: версты, мили...” в 19 строках на все лады (включая использование графических средств — разъединительное тире, разрывающее слово на части) варьируется тема: „нас (а „ты” и „я” есть единое целое) разъединили”.

Это (в сочетании с повторами всевозможных типов — синтаксическими, лексическими, семантическими, звуковыми, и т. д. и т. п.)

„проведение одного через разное”, инвариант и сеть его вариантов (пользуясь терминами „поэтики выразительности”, по работам 1970–1980-х годов ее авторов — Александра Жолковского и Юрия Шеглова) обеспечивает богатство многообразных и разнообразных форм художественного выражения и интенсификацию смысла, таким образом способствуя, наряду с другими средствами выразительности, воплощению творческой интенции автора, во всей широте и глубине его замысла.

- <sup>22</sup> Может быть, именно эта близость мотивов (особенно „благодарность”), а также те обстоятельства, что ст. „Оползающая глыба” сохранилась в виде белого автографа 1940 г., а это время, когда Цветаева, готовя план сборника 1940 года (так и не увидевшего свет), изменила название цикла „Памяти Н.П. Гронского” (1935) на „Надгробие”, — способствовало ошибочному включению ст. „Оползающая глыба” в цикл „Надгробие” (под номером 5; под номером 4 идет ст. „Удар, заглушенный годами забвенья” 1935 г.) во многих последующих изданиях цветаевских сборников. См. например: пятитомник „Руссики” (3, 181–184); двухтомник издательства „Художественная литература”, Москва, 1984 (т. 1, 322–325, там же ст. „Оползающая глыба” датировано: Лето 1929); недавний московский семитомник издательства „Эллис Лак” (т. 2, 324–328). Редким исключением, в этом отношении, является однотомник Большой серии Библиотеки поэта (1990), где ст. „Оползающая глыба”, помещенное в разделе „Стихотворения, не вошедшие в книги”, следует непосредственно за стихотворениями „Юноше в уста” и „Лес: сплошная маслобойня” (см. стр. 402–404). Цикл „Надгробие” представлен там тремя стихотворениями, впервые опубликованными еще в „Современных Записках” 1935 г. (правда, с восполнением недостающих в первой публикации строк: последней в первом стихотворении и пятой во втором); стихотворение же „Удар, заглушенный годами забвенья” вынесен в раздел „Незавершенные произведения, фрагменты” (см. стр. 657).

#### Список сокращений

1, 2, 3, 4, 5; БП–90; Семитомник МЦ; Т1, Т2; Ел. 1990; Париж. сб. 1996 — см. часть 1 данной статьи, *Wiener Slawistischer Almanach, Band 38 (1996)*, стр. 126.

Саакянц 1997 — Анна Саакянц. *Марина Цветаева. Жизнь и Творчество*. Москва, Эллис Лак, 1997.

WSA — *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien.

Wolfgang Weitlaner

**ANEIGNUNGEN DES UNEIGENTLICHEN.  
APPROPRIATIONISTISCHE VERFAHREN  
IN DER RUSSISCHEN KUNST DER POSTMODERNE.  
(TEIL I)**

*Несчастные! Должны ль упреки несть  
От подражательниц модисткам?  
За то, что смели предпочесть  
оригиналы спискам?*

*A. Грибоедов, Горе от ума*

Gilt der Strukturalismus seit Mitte der sechziger Jahre als eigentliche Grundlage des intellektuellen Lebens in der Sowjetunion, so setzten sich doch im Gegensatz zu seiner westlichen Ausformung selbst die avanciertesten kultursemiotischen Untersuchungen kaum mit Fragen des Alltags bzw. den spezifisch sowjetischen Erscheinungen der Massenkultur auseinander; diese Aufgabe wurde – so die vielfach dargelegte These von B. Groys – lange Zeit ausschließlich vom Moskauer Konzeptualismus übernommen.<sup>1</sup> M. Tupicyna sieht in der Soz-art „die russische Variante des Dekonstruktions-Prinzips“ und somit das erste Eindringen des postmodernen Paradigmas in die russische Kunst: der Sozialistische Realismus sei hier erstmals – im Unterschied zu den früheren Vertretern der inoffiziellen Kunst – nicht einfach als Kitsch oder als ein Mittel der staatlichen Manipulation und Propaganda betrachtet worden, sondern als „Text voll von Stereotypen und Mythen“, den man nun in eine neue, zeitgemäße Sprache umwandeln konnte, welche in der Lage war, „die offiziellen Mythen mit Hilfe der Sprache eben dieser Mythen selbst zu dekonstruieren“.<sup>2</sup> Indem Komar & Melamid die klassische Rhetorik der sozrealistischen Malerei dekonstruierten,

<sup>1</sup> Vgl. Groys, B.: „Opišem prošloe nastojaščim: Fragmenty besedy, stavšej monologom“, in: Itogi, 04.06.1996, S. 64, wo dieser das mangelnde Interesse der sowjetischen strukturalistischen Schule an der Erforschung der eigenen Kultur mit den Worten beschreibt: „Bylo čto ugodno – indijskaja kul'tura, inkskaja, prošlaja Rossija, – tol'ko ne samoreflaksija. Požaluj, tol'ko u Il'ji Kabakova ja uvidel kakuju-to popytku strukturnoj refleksii sobstvennoj kul'tury.“

<sup>2</sup> Tupicyna, M.: „Soc-art: russkij variant principa dekonstrukcii“, in: Rakurs 7 (Beilage zu: Dekorativnoe Iskusstvo SSSR, 7/1989), S. 26, bzw. Tupitsyn, M.: „Sots Art: The Russian Deconstructive Force“, in: Sots Art (Katalog), New York, The New Museum of Contemporary Art, 1986, S. 4-15.



I. Kabakov: *Proverena!*, 1983



I. Alechin: *Proverena! (Na partinaj Eistke)*, 1936



A. Kosolapov: *Ägyptisches Fresko*, 1983

ließen sie diese, so der Moskauer Philosoph M. Ryklin in seinem Aufsatz über das Prinzip der „De(kon)struktion (in) der Malerei“, im Grunde erstmals in reflektierter Form wiedererstehen und formulieren sie damit als Problem: „Komar und Melamid sind die Hauptdekonstruktoren der nicht unbedingt reflexiven Hülle totalitärer Darstellungen: Sie nehmen diese gleichsam ab, analysieren sie, stellen ihre chemische Zusammensetzung fest und resynthetisieren sie danach wieder auf der Oberfläche der Leinwand. Allerdings verschwindet dabei das chemische Grundelement dieser magischen Formel – der Terror selbst <...> Dafür bleiben in reinster Form die Wasserzeichen des gewalttätigen Diskurses erhalten.“<sup>3</sup> Es geht hier – wie R. Barthes bereits in Hinblick auf die Pop-art R. Lichtensteins feststellte – um die Herausarbeitung des Wesens eines Codes: „Die gesamte Arbeit der Kunst besteht, im Gegensatz zu früher, nicht darin, die stilistischen Tricks des Diskurses zu löschen, sondern ganz im Gegenteil, das Bild von all dem zu säubern, was in ihm nicht rhetorisch ist. <...> Der philosophische Sinn dieser Arbeit lautet, daß die modernen Dinge kein anderes Wesen haben als den sozialen Code, der sie zum Vorschein bringt.“<sup>4</sup>

Die Struktur der sowjetischen Ideologie wurde demnach als konventionelles System mit einem

exakt ausgearbeiteten kanonischen Inventar bildnerischer und verbaler Formen verstanden, – die Kunst des Sozialismus somit erstmals einer künstlerischen und theoretischen Analyse unterzogen. Die eigentliche Leistung der Soz-art liegt daher in ihrem Beitrag zum Verständnis des Sozialismus als künstlerisches

<sup>3</sup> Ryklin, M.: „De(kon)strukcija (v) živopisi“, in: ders.: *Terrorologiki*, Tartu-Moskva, 1992, S. 80.

<sup>4</sup> Barthes, R.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M., 1990, S. 214. Umgelegt auf die dekonstruktiven Strategien des Moskauer Konzeptualismus beschreibt M. Ėpštejn diese Praxis in ähnlicher Weise: „Der konzeptualistische Dichter hingegen zerrt das Klischee ans Licht, indem er es aller ästhetischen und seine Form verhüllenden Verkleidungen entblößt und es als selbständiges Faktum der Wahrnehmung des Lesers darbietet <...> Unter der Oberfläche lyrischer Seelenhaftigkeit oder epischer Bildhaftigkeit <...> liegt der Konzeptualismus das Gerüst eines ideentreibenden Konstrukts frei.“ (zit. nach Perloff, M.: „Russische Postmoderne: ein Oxymoron?“, in: *Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen*, 2/1994, S. 113).



System, wobei sie paradoxerweise gleichzeitig zu dessen musealer Erhaltung beitrug bzw., wie Groys es ausdrückt, eine kompensatorische Funktion in bezug auf die im Grunde undifferenzierte Ästhetik der Sowjetkultur leistete: „Sie versuchte, der Sowjetmacht jene Arbeit abzunehmen, die sie selbst nicht machte, <...> sie versuchte, ihr eine ästhetische Form zu geben.“<sup>5</sup>

Hinsichtlich ihrer Präsenz im öffentlichen Bereich unterschied sich die Soz-art natürlich wesentlich von ihrem westlichen Pendant, denn während die Vertreter der Pop-art ihre Kritik am Warencharakter der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft im repräsentativen Rahmen von Kunstgalerien inszenierten, trieben die Sozartisten ihr ironisches Spiel mit den Symbolen des sowjetischen Massenbewußtseins in fast völliger Isolation von der Außenwelt. Hieraus erklärt sich nach Groys auch der „literarische Anstrich und die gewisse Esoterik dieses Spiels, die im übrigen der Esoterik der sowjetischen Ideologie entspricht, deren rätselhafte Formeln auch durch häufiges Wiederholen nicht verständlicher werden“.<sup>6</sup> Da die Wiederholung dieser Formeln nicht dem Verständnis, sondern der Formung des Unbewußten dienen sollte, gleicht der Akt des Zitierens, wie ihn die Soz-art nun auch auf die Kunst des Sozialismus ausweitete, in gewissem Sinn einem Akt der sozialen Psychoanalyse. Die inoffiziellen Künstler dieser Generation, die im Gegensatz zu ihren Vorgängern meist das Leben durchschnittlicher Sowjetmenschen führten, reflektieren dabei – unter Hinweis auf die Gespaltenheit der eigenen Person – in ihren Werken die „universale Schizophrenie der sowjetischen Existenz“.<sup>7</sup> Hatte die vorhergehende Generation die soziale Wirklichkeit noch verdrängen wollen, um zur ‚wahren‘ Kunst zu gelangen, so führt die bewußte Strategie des Zitierens, des Nachvollziehens von Alltagsmythen zu einem „symbolischen Sieg über den in der sozialen Wirklichkeit allmächtigen Feind“.<sup>8</sup> Das Aufzeigen der mythischen und sakralen Dimensionen der offiziellen Kultur stellt dabei in ideologischer Hinsicht wohl die stärkste Tabuverletzung dar.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Kabakov, I./Groys, B.: „Der rote Waggon. Boris Groys im Gespräch mit Ilya Kabakov“, in: Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit (Katalog), Wien, 1994, S. 199.

<sup>6</sup> Groys, B.: „Kunst nach der Utopie“, in: Ich lebe – ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau (Katalog), Bern, 1988, S. 207.

<sup>7</sup> Groys, B.: „Paradigmenwechsel in der inoffiziellen Kultur der Sowjetunion“, in: Beyrau, D./Bichwede, W. (Hg.): Auf der Suche nach der Autonomie. Kultur und Gesellschaft in Osteuropa, Bremen, 1987, S. 62.

<sup>8</sup> Groys, ebda.

<sup>9</sup> Ein ähnlicher, wenn auch komplexerer Bezug zur sozialistischen Ästhetik ist für die Werke Ė. Bulatovs kennzeichnend. Dieser kombiniert in seinen Gemälden das traditionelle illusionistische Bild (in Anlehnung an die Bildsprache des Sozialismus) mit geometrischen und ‚suprematistischen‘ Elementen (die sich auf die Ästhetik der Avantgarde beziehen), wobei auch Texte eine wichtige konstruktive Aufgabe im Bild erfüllen. So „fördert Bulatov die verborgene Semantik des sozialistischen Bildes zutage, die in der Kultur trotz ihres scheinbaren mimetischen, illusionären Charakters die Rolle eines ideologischen Textes spielt“, und verweist damit gleichzeitig

Abgesehen von Zitaten, die sich auf die Bildsprache des Sozialismus beziehen, stellt allerdings die Soz-art auch in formaler Hinsicht keine homogene Erscheinung dar. Wie in den meisten zeitgenössischen Kunstströmungen dient hier der methodische Ansatz als verbindendes Element. Die Kultur- und textanalytische Dimension der sowjetischen inoffiziellen Kunst der siebziger Jahre findet dabei ihren Ausdruck in der Orientierung auch an anderen westlichen, vor allem konzeptuellen Kunstentwicklungen. Im Grunde lassen sich so betrachtet Soz-art und Moskauer Konzeptualismus als eine Richtung betrachten, mit dem einzigen Unterschied, daß der Schwerpunkt der Soz-art auf den – spezifisch sowjetischen – sozialen und politischen Aspekten liegt, der Konzeptualismus hingegen eher persönlich-psychologische Momente bzw. die im Umgang mit Zeichensystemen allgemein gemachten 'elementaren Erfahrungen' akzentuiert und somit nicht so sehr auf einen bestimmten soziokulturellen Bezugsrahmen festzulegen ist.<sup>10</sup>

Die Ende der sechziger Jahre entstandene amerikanische „Conceptual art“ verknüpfte die theoretischen und praktischen Erfahrungen beispielsweise Duchamps mit aktuellen wissenschaftlichen Theorien. Sie orientiert sich weitgehend am Strukturalismus, unterstreicht wie dieser den bedingten Zeichencharakter aller Arten von Information und gelangt so zu einer Art künstlerischen Metasprache. Als wichtigster Vertreter gilt J. Kosuth, der seine Arbeit als eine Untersuchung definierte, „vorgenommen von Künstlern, die verstehen, daß künstlerische Tätigkeit nicht allein auf die Artikulation von Kunstaussagen, sondern darüber hinaus in der Untersuchung sämtlicher (Kunst-)Aussagen und in

---

auf die hinter diesem Illusionismus sich verbergende ideologische Konstruktion der Avantgarde, vor allem Malevičs. Dabei geht es Bulatov, wie auch den anderen Künstlern der genannten Richtung, um die Struktur des sowjetischen ideologischen (darunter auch des künstlerischen) Textes und dessen 'Remytholisierung', was ebenfalls der bekannten These R. Barthes entspricht, die beste Waffe gegen den Mythos sei, diesen selbst zu mythifizieren – das heißt einen künstlichen Mythos zu schaffen. Bulatov hält die ideologische Perspektive für unüberwindlich, und so ist „alles, was der Künstler tun kann, <...> die innere Verwandtschaft der ideologischen Schemata <...> aufzuzeigen und auf diese Weise die Opposition zu ihnen und damit die eigene Abhängigkeit von ihrem Mythos zu überwinden.“ (Grojs, ebda). Zur Arbeit Bulatovs siehe u. a. Erik Bulatov, *Moskau (Katalog)*, Zürich, 1988, sowie Bulatov, É.: „O svoem tvorčestve“, in: *Iskusstvo*, 1/1990, S. 19-21. V. Miziano betont in Hinblick auf Bulatov allerdings (wie übrigens auch der Künstler selbst), daß es bei diesem Vertreter der älteren Generation fehlerhaft sei, von einer direkten Zugehörigkeit zur Soz-art zu sprechen, denn eine Analogie dessen Werkes zu sozialistischer Ästhetik existiere zwar im Verständnis der malerischen Darstellung als Illusion und Fiktion, unterscheide sich aber wesentlich von den karnevalischen Profanisierungsstrategien der jüngeren Generation, welche sich einer distanzierteren Manipulation von Ideologemen bediene, die ihren lebendigen Sinn eingebüßt hätten. „Bulatovs Ziel ist es dagegen zu zeigen, daß diese Ideologeme nicht tot, sondern lebendig sind, und daß es unmöglich ist, sich von ihnen zu distanzieren, da sie in den geheimsten Tiefen des subjektiven Bewußtseins verwurzelt sind. Diese Erkenntnis aber ist nicht komisch, sondern tragisch.“ (Miziano, V.: „Érik Bulatov i moskovskaja škola“, in: *Drugoe iskusstvo (Katalog)*, t. 1, S. 186f).

<sup>10</sup> Vgl. Grojs, B.: „Predislovie“, in: Chripun, S. (red.): *Kto est' kto v sovremennom iskusstve Moskvy*, Moskva, 1993, S. 8; Küpper, S.: *Aspekte der zeitgenössischen russischen Avantgarde: Das Werk Lev Rubiņštejns*, Bochum, 1993 (Typoskript), S. 9.

deren Erörterung im Begriffsrahmen des allgemeinen Ausdrucks 'Kunst' besteht.<sup>11</sup> Wie im auch Falle der Rezeption anderer westlicher Kunstformen erfuhr jedoch der Konzeptualismus in seiner sowjetischen Variante entscheidende Veränderungen:<sup>12</sup> Neben der Reflexion über das Wesen des künstlerischen Textes, worauf sich beispielsweise Kosuth noch im wesentlichen beschränkte, erweitern die sowjetischen Vertreter dieser Richtung ihre Untersuchungen auf den sozialen Kontext und dringen dabei bewußt in den Bereich der Wissenschaft vor. So spricht etwa Kabakov vom ethnographischen Charakter seiner Arbeit und verweist damit unter anderem auf C. Lévi-Strauss, jenen Theoretiker des Strukturalismus, der mit der Anwendung linguistischer Verfahren auf den Bereich der Anthropologie entscheidend zur Erweiterung des Textbegriffes beigetragen hatte.<sup>13</sup>

G. Metken beschreibt diese Strategie in bezug auf verwandte westliche Tendenzen in den frühen siebziger Jahren als „Spurensicherung“, als ein künstlerisches Verfahren, das dem der Ethnologie bzw. der Archäologie nicht unähnlich sei: „charakteristisch ist eine systematische, quasi 'wissenschaftliche' Dokumentation: Inventare, Klassifikationssysteme, Aufbereitung des Materials wie in Museen (z. B. wie in Schaukästen von Naturkundesammlungen). <...> Die unterschiedlichsten Materialien werden eingesetzt – Fundobjekte, Photographien, autobiographische und beschreibende Texte, Tagebücher, Erzählsequenzen u. a. – und zu komplexen Werken verbunden, die die allgemeine Kunst- und Kultursituation reflektieren.“<sup>14</sup> Der konzeptualistische Künstler-Forscher steht dabei aber nicht in Distanz zu seinem Objekt: aus dem Selbstverständnis des „eigenen Durchdrungenseins vom alltäglich-ideologischen Kosmos ergibt sich die Haltung <...> einer komplexen Verbindung von Innen- und Außenstandpunkt,

<sup>11</sup> Zit. nach: Maenz, P./Vreis, G. (Hg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln, 1972, S. 105. Allgemein dazu vgl. Morgan, R.: *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge, 1996.

<sup>12</sup> Vgl. u. a. Grojs, B.: „Moskovskij romantičeskij konceptualizm“, in: *A-Ja*, No. 1, 1979, S. 3-11 (deutsch in ders.: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München, 1991, S. 23-41); zu den Unterschieden der westlichen und östlichen Ausformungen des Konzeptualismus siehe Grojs, B.: „Der Text als Readymade“, in: *Metropole Moskau*. Wespennest 107 (1997), S. 73.

<sup>13</sup> Lévi-Strauss, C.: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt, 1978; vgl. dazu Maier-Rust: „Schickt uns Ethnologen!“, in: *Du. Die Kunstzeitschrift*, 1/1985, S. 68-69. Zum Einfluß des Formalismus bzw. Strukturalismus auf die Moskauer konzeptualistische Kunst und Literatur der 70er und 80er Jahre siehe auch Grojs, B.: „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, in: *Schreibheft* Nr. 35, Mai 1990, S. 86-88.

<sup>14</sup> Metken, G.: *Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln, 1977. Vgl. Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen'. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, in: ders. (Hg.): *'Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*, Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 44, München, 1997, S. 487ff.: „Der Künstler als Forscher – Interne Ethnologie“.

einer Ethnographie von innen“.<sup>15</sup> Mit der künstlerisch-semiotischen Analyse von Zeichen und Ding, von ideologischen Konzepten und materieller Realität tritt die sowjetische inoffizielle Kultur in eine neue Phase der Selbstreflexion, der Reflexion ihrer eigenen sprachlichen Grundlagen ein. Davon betroffen ist auch die Frage der wissenschaftlichen Beschreibungsmedien: die Trennung zwischen Meta- und Objektsprache ist nicht mehr aufrechtzuerhalten.

Die damit erreichte Überwindung eines rein politisch bzw. soziologisch reduzierten Verständnisses der sowjetischen Kultur eröffnet den Blick auf die „Artikulationsformen des kollektiven Unbewußten“.<sup>16</sup> Nach Hirt/Wonders entspricht diesem Objekt der konzeptualistischen Kulturforschung auch die Auswahl des Forschungsmaterials: „Methodisch prinzipiell wird ein Textkorpus abgesteckt, das das gesamte Spektrum massenkultureller Manifestationen enthält: von der 'höchsten' Ebene der Losungen über die 'mittlere' Ebene der Wandtafeln, Plakate usw. bis zur 'unteren' Ebene der tabuisierten aggressiven und obszönen Redewirklichkeit“.<sup>17</sup> In der künstlerischen Analyse dieser Manifestationen entwickelt der Konzeptualismus so etwas wie eine Kulturtheorie, die der – besonders von der Tartuer-Schule forcierten – semiotischen Auffassung von Texten als Weltmodellen bzw. der Kultur als Zeichensystem sehr nahekommt. Allerdings beschränkt er sich dabei nicht auf einzelne, isolierte Texte, sondern beschreibt 'Mikrokosmen' die, modellhaft und auf die menschliche Wahrnehmungsperspektive zugeschnitten, im Lauf der Jahre zu einer 'Topographie der Kultur' entwickelt werden.<sup>18</sup> Dies gilt besonders für die Arbeit Kabakovs, dessen gesamtes Schaffen als in die Unendlichkeit gerichteter Illustrations- und Kommentierungsprozeß eine Art 'unendlichen Text' darstellt, vergleichbar dem, was in der französischen poststrukturalistischen Theorie „écriture“ genannt wurde. Ein Text, der zwar (was gelegentlich übersehen wird) trotz aller pseudowissenschaftlichen Ambitionen stets im Bereich der künstlerischen Fiktionalität verbleibt, zugleich aber auch auf die der sowjetischen Semiotik immanente Isomorphien zwischen Kulturmodellen und der Kultur verweist, die zu beschreiben sie beanspruchen: Größte Gefahr, oft aber einziger Ausweg für den/die RezipientIn ist auch hier das tautologische Nachsprechen von kulturellen Selbstkonzeptualisierungen, die im Namen einer vorgeblichen Metaposition überkommene Stereotype lediglich perpetuieren.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Hirt, G./Wonders, S.: „Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus“, in: Sowjetische Kunst um 1990 (Katalog), Köln, 1991, S. 57.

<sup>16</sup> Hirt/Wonders, ebda, S. 56.

<sup>17</sup> Hirt/Wonders, ebda.

<sup>18</sup> Vgl. Schmalriede, M.: „Konzeptkunst und Semiotik“, in: Kunstforum Bd. 42, 1980, S. 35-47.

<sup>19</sup> Vgl. Amelin, G./Pil'sšëikov, I.: „Semiotika i russkaja kul'tura“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 3/1993, S. 80-87; Gasparov, B.: „Tartuskaja škola 60-ch godov kak semiotičeskij fenomen“, in: Wiener Slawistischer Almanach 3 (1989); Tchouboukov-Pianca, F.: Die Kon-

Das oben dargestellte Phänomen tritt auch hinsichtlich der Rezeption der französischen poststrukturalistischen Theorie zutage, die in der Sowjetunion im Bereich aller Disziplinen lange Zeit vorwiegend durch VertreterInnen der inoffiziellen Kultur erfolgte. So vermittelt etwa das 1991 im Moskau erschienene Lexikon der „Zeitgenössischen Westlichen Philosophie“<sup>20</sup> zwar auf den ersten Blick den Eindruck einer bereits länger andauernden fundierten Auseinandersetzung seitens der russischen akademischen Philosophie, zeigt aber trotzdem, daß für die Postmoderne relevante Beiträge größtenteils von einigen wenigen AutorInnen stammen, die – wie N. Avtonomova – entweder seit vielen Jahren im Westen tätig sind, oder – wie M. Ryklin – für ihren engen Kontakt mit der ehemals inoffiziellen Kunst- und Literaturszene bekannt sind.<sup>21</sup> Da, wie Groys ein-

---

zeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen Postmodernen Literatur, München, 1995; gerade in Hinblick auf die Ambivalenz des schizoiden Bewußtseins erweise sich etwa das bipolare Modell der sowjetischen Kultur 'offiziell-inoffiziell' als nicht ausreichend, um das komplexe System, das sie in Wirklichkeit bildet, zu erfassen, „obwohl oder gerade weil es aus der Selbstbeschreibung dieser Kultur entstanden ist“ (S. 68).

<sup>20</sup> Malachov, V./Filatov, V. (sost.): *Sovremennaja zapadnaja filosofija*, Moskva, 1991.

<sup>21</sup> Zur künstlerischen Praxis Ryklins siehe Ryklin, M./Al'čuk, A.: *RAMA. Performansy*, Moskva, 1994; zu seiner Bedeutung innerhalb der zeitgenössischen russischen Philosophie – Uffelmann, D.: „Michail Ryklin politische Philosophie oder: Gibt es einen russischen Poststrukturalismus?“, in: *Via Regia*, 48-49/1997, S. 41-44, wo es heißt, Ryklin stehe mit dem Versuch, Erkenntnisse der zeitgenössischen französischen Philosophie auf sowjetische/russische Phänomene politischer Macht anzuwenden, bislang „allein auf weiter Flur“. Nach dem durch Groys initiierten „aneignenden Import der Postmoderne“ habe auch N. Avtonomova viel zum Bekanntwerden westlicher Ideen beigetragen – in jüngster Zeit gerade aber „ein unkreativ-dogmatischer Derridismus in Rußland zur Mode.“ (S. 41). Zur Auseinandersetzung der russischen Kultur mit Derrida und umgekehrt siehe Derrida, Ž.: *Moskovskie lekci* 1990, Sverdlovsk, 1991, sowie Ryklin, M.: *Back in Moscow, sans the USSR: Žak Derrida v Moskve*, Moskva, 1993. Im erwähnten Wörterbuch aus dem Jahr 1991 findet sich jedenfalls in V. Malachovs Beitrag zum Stichwort „Postmodernizm“ unter vier kargen Literaturhinweisen (darunter L. Fiedlers legendärer „Playboy“-Artikel „Cross the Border – Close that Gap“ aus dem Jahr 1969) immerhin nur ein einziger russischsprachiger Text: ebenfalls eine Übersetzung aus dem Englischen, veröffentlicht in einer (der zeitgenössischen russischen Kunst gewidmeten) Sonderausgabe der Zeitschrift *Flash Art* (Rajchman, D.: „Postmodernizm v nominalistskoj sisteme koordinat“, in: *Flëš Art* (russkoe izdanie), 1/1989, S. 50-53). In seinem Beitrag „Über 'russische postmoderne' Philosophie“ (Eichler, K.-D./Schneider, U. (Hg.): *Russische Philosophie im 20. Jahrhundert*, Leipzig, 1996, S. 58-70) kommt Malachov neben Ryklin vor allem auf die Arbeiten V. Podorogas zu sprechen. Methodologisch dem Poststrukturalismus nahestehend scheinen uns auch die weniger bekannten Arbeiten von V. Savčuk (Krov' i kul'tura, Sankt-Peterburg, 1995), S. Žimovec (Molčanie Gerasima, Moskva, 1996) oder des Petersburger Philosophen und Herausgebers der Zeitschrift „Kabinet“ V. Mazin. Eine wesentliche Vermittlungsfunktion erfüllt seit 1992 auch die Zeitschrift „Kommentarii“ mit Übersetzungen von Derrida, Deleuze, Lacan u. a. Vgl. auch Rejblat, A.: „Rossijskoe literaturovedenie: sovremennaja situacija“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 16/1995, S. 354, wo dieser meint: „Postepenno načinajut pronikat' k nam frejdistskoe literaturovedenie, intertekstualizm i postmodernizm, pričëm glavny'm obrazom ne čerez knigi, a čerez periodiku, a 'agentami vlijanija' javljajutsja preimuščestvenno issledovatel'i, davno ili v poslednie gody émigrirovavšie (I. P. Smirnov, M. Jampol'skij, M. Ėpštejn).“ Daß die Arbeiten der oben genannten AutorInnen mit großer Verspätung an die Öffentlichkeit gelangen, liegt freilich nicht nur an einer zu einem früheren Zeitpunkt kaum vorhandenen Auseinandersetzung, sondern an der kulturpolitisch bedingten Editionsfrage – immerhin wurde beispielsweise der „Anti-Ödipus“ von Deleuze/Guattari Anfang der 80er ins Russische übersetzt. Zur verzögerten Rezeption westlicher

mal überspitzt und wohl in bewußter Ignoranz gegenüber westlichen Kunstströmungen dieser Zeit feststellte, selbst in Frankreich zum Zeitpunkt ihrer einsetzenden Verbreitung weder Strukturalismus noch Poststrukturalismus eine ausgeprägte Entsprechung in der westlichen künstlerischen Praxis fanden, habe sich andererseits aber sogar die kuriose Situation ergeben, „daß Derrida und Barthes die Theoretiker der russischen Kunst waren, und die russische Kunst dieser Jahre deren einzige Übersetzung ins Artistische“.<sup>22</sup>

Die angesprochene Affinität sozartistischer und konzeptualistischer Strategien zu jenen des Post/Strukturalismus wirft weiterhin die Frage nach der Spezifik einer russischen Postmoderne auf – um so mehr, als dieses Problem außerhalb der ehemals inoffiziellen Kultur bis vor kurzem in der russischen Diskussion ein eher marginales Dasein fristete. Obwohl bereits seit Ende der 80er Jahre auf den Seiten sowjetischer Zeitschriften für ein interessiertes Publikum zu verfolgen,<sup>23</sup> fand das Thema ‘Postmoderne in Rußland’ dennoch gerade im Bereich der bildenden Kunst erstmals Anfang der 90er Jahre seitens offizieller Kulturinstitutionen ein größeres öffentliches Forum, so etwa in einer von der Moskauer Tret’jakov-Galerie gezeigten Ausstellung „Nacional’nye tradicii i postmodernizm“, in deren Rahmen auch ein Symposium selben Titels abgehalten wurde.<sup>24</sup> Sowjetische kunstwissenschaftliche Beiträge in den 80er

---

Theorie-Klassiker seitens der russischen Geisteswissenschaften siehe die distanzierte (d. h. ohne jeglichen Rußlandbezug vorgenommene), dafür aber einigermaßen umfassende Darstellung bei Il’in, I.: Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm, Moskva, 1996, bzw. ders.: Postmodernizm. Ot istokov do konca stoletija. Evoljucija naučnogo mifa, Moskva, 1998. Allgemein dazu auch Tupitsyn, V.: „East-West Exchange: Ecstasy of (Mis)Communication“, in: Ross, D. (ed.): Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism (Katalog), Tacoma/Washington, 1990, S. 99.

<sup>22</sup> Groys, B.: „Die Avantgarde starb vor drei Jahren“, in: Der Standard, 26.07.1991, S. 9. Daß diese Rezeption im Kreis der inoffiziellen Künstler unter informationstechnisch sehr eingeschränkten Bedingungen, gelegentlich auch rein zufällig erfolgte, bezeugt eine Anekdote aus dem Leben des Moskauer Künstlers G. Litičevskij, dem, glaubt man seinen Worten, bereits Anfang der 80er Jahre erstmals ein Interview mit J. Derrida in die Hände fiel, das auf den Seiten des „Nouvel Observateur“ abgedruckt war, welcher – bedingt durch die Tatsache, daß einen Stock höher französische Diplomaten wohnten – gelegentlich auf den Balkon seiner Wohnung flatterte (Litičevskij, G.: „Pis’ma o praktičeskich zanjatijach po inostrannomu jazyku“, in: Mesto pečati, 6/1994, S. 80).

<sup>23</sup> Vgl. beispielsweise die – etwas abfällig – als „molodežnyj nomer“ bezeichneten bahnbrechenden Ausgaben des mittlerweile eingestellten offiziellen Organs des Künstlerverbandes „Iskusstvo“ 10/1988 und 10/1989, hier v. a. den für russische Leser dieser Zeit sehr aufschlußreichen Beitrag zur postmodernen Kunst und Philosophie des Westens von Tupitsyn, V.: „Razmyšlenija u paradnogo pod’ezda“, ebda, 10/1989, S. 33-39, sowie bezüglich der russischen Situation Kovalev, A.: „K voprosu o granicah primeneniija terminov ‘postmodernizm’ i ‘transavangard’ k sovetskomu iskusstvu perioda perestrojki“, ebda, 10/1989, S. 77-79; Barabanov, V.: „Modernizm, avangardizm i postmodernizm“, in: Mitin Žurnal, No. 20, mart/aprel’ 1988 (Leningrad), S. 224-235.

<sup>24</sup> Nacional’nye tradicii i postmodernizm. Živopis’ i skulptura 1960-ch – 1980-ch godov v SSSR, Moskva, Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja Galereja, 1993; vgl. dazu die ausführliche Dokumentation dieses Ereignisses im englischsprachigen Katalogbuch Yurasovsky, A./Ovenden,

Jahren widmen sich zwar gelegentlich dem Problem der Postmoderne, beschränken sich dabei aber auf entsprechend kritisch behandelte westliche Erscheinungen, wie beispielsweise V. Tasalovs aus marxistischer Sicht verfaßter Aufsatz über das „Dilemma von Chaos und Ordnung im Postmodernismus der 50-70er Jahre“.<sup>25</sup> N. Jurasovskaja weist in diesem Zusammenhang jedoch darauf hin, daß sich bei einer unvoreingenommenen Relektüre sowjetischer kunstwissenschaftlicher Periodika bereits seit den 70er Jahren das schrittweise Eindringen (wenn auch nicht explizit als solche formulierter) postmoderner Charakteristika abzeichne, indem selbst für die offizielle Kunst seit den 60er Jahren Phänomene wie Stilpluralismus und Zitatenhaftigkeit, Ironie usw. als neue Tendenzen konstatiert würden.<sup>26</sup>

Ungeachtet drohender Redundanz werden daher an gegebener Stelle einige allgemeine Anmerkungen zur Postmoderne-Diskussion im russischen Kontext einfließen, ohne dabei deren Komplexität auch nur annähernd gerecht werden zu können.<sup>27</sup> Rechtfertigen läßt sich ein möglicherweise anachronistischer Exkurs

---

S. (ed.): *Post-Soviet Art and Architecture*; London, 1994, in dem auch Beiträge der TagungsteilnehmerInnen zu finden sind (darunter des Architektur-Theoretikers Ch. Jencks). Allgemein zur Frage der russischen Postmoderne im Kontext der bildenden Künste beachte hier v. a. den Beitrag von Yurasovskaja, N.: „The Immovable Feast. A Story of Soviet/Post-Soviet Post-Modernism“, ebda, S. 34-49, sowie unter <<http://pinskij.centro.ru/postmod.htm>>. Dazu auch Sussman, E.: „The Third Zone: Soviet 'Postmodern'“, in: Ross, D. (ed.): *Between Spring and Summer*, S. 61-72. Bereits im März 1991 wurde im Moskauer Gercen-Literaturinstitut eine Konferenz unter dem Titel „Postmodernizm i my“ abgehalten.

<sup>25</sup> Tasalov, V.: „Gans Zedl'majr i dilemma 'chaosa' i 'porjadka' v postmodernizme 50-70ch godov“, im Sammelband: *Iskusstvoznanie Zapada ob iskusstve XX veka*, Moskva, 1988.

<sup>26</sup> Jurasovskaja, N.: „Postmodernizm v kontekste našego iskusstva“, in: *Tvorčestvo*, 8/1991, S. 15.

<sup>27</sup> Allgemein zur Begriffsgeschichte sei daher neben den im weiteren zitierten Beiträgen u. a. auf folgende Titel verwiesen: Köhler, M.: „Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick“, in: *Amerikastudien* 1/1977, S. 8-18; Hoesterey, I.: *Verschlungene Schriftzeichen: Inter-Textualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1988 (Kap. V. „Periodisierung als intertextuelles Ereignis: Postmoderne“ liefert einen ausgezeichneten Überblick zur Entwicklung der amerikanischen und französischen Postmoderne-Diskussion sowie deren Rezeption im deutschsprachigen Bereich); Kamper, D./Van Rejen, W. (Hg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1987; Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek, 1986; Koslowski, P. (Hg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim, 1986; Koslowski, P.: *Die Prüfungen der Neuzeit: Über Postmodernität*, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis, Wien, 1989; Eifler, G./Saame, O. (Hg.): *Postmoderne - Anbruch einer neuen Epoche: Eine interdisziplinäre Erörterung*, Wien, 1990; Le Rider, J./Raulet, G. (Hg.): *Verabschiedung der (Post-)Moderne?*, Tübingen, 1987; Bürger, Ch./P. (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1987; Weimann, R./Gumbrecht, H. (Hg.): *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt a. M., 1991; Tepe, P.: *Postmoderne/Poststrukturalismus*, Wien, 1992; Zurbrugg, N.: *The Parameters of Postmodernism*, London, 1993; Berger, A./Moser, G. (Hg.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, 1994; einen kurzen polemischen Überblick gibt Hochholzer, A.: *Evasionen. Wege der Kunst: Kunst und Leben bei Wl. Solowjew und J. Beuys. Eine Studie zum erweiterten Kunstbegriff in der Moderne*, Würzburg, 1992 (Kap. 3: „Repossoirs und Vignettierung? - Vordenker, nach der Moderne: Anmerkungen zur Postmoderne, S. 45-57); umfassend, jedoch all-

nicht nur durch die dabei anfallenden Bezüge zur russischen Gegenwartskunst, sondern vor allem in Hinblick auf die internationale Aktualität seines Gegenstandes zum Zeitpunkt der hier interessierenden Herausbildung appropriationistischer Verfahren innerhalb des post/konzeptualistischen Paradigmas in der Moskauer Kunstszene Anfang der 80er Jahre – verstanden nicht als theoretischer demier cri, sondern als zumindest fragmentarische historische Darstellung der diskursiven Rahmenbedingungen, unter denen sie diese Entwicklung vollzog.

Bereits Lyotard, der mit seinem 1979 erschienenen Werk „La condition postmoderne“<sup>28</sup> die seit Anfang der 70er Jahre vorwiegend in der amerikanischen Kritik geführte Diskussion um die Postmoderne philosophisch legitimiert (Habermas) und somit auch in Europa endgültig in Gang gesetzt hatte, weist ausdrücklich darauf hin, daß der Begriff der Postmoderne keine historische Periode bestimme. Vielmehr verweise dieser Terminus „auf anderes, als auf das, was er ist“; sein einziger Wert liege darin, eine Mahnung zu sein, ein Signal, daß etwas in der Moderne sich seinem Ende zuneigt.<sup>29</sup> Bestimmungen und Voraussetzungen des Moderne-Begriffs sind dabei jedoch nicht weniger unterschiedlich als die daraus resultierenden Definitionen der Postmoderne selbst:<sup>30</sup> Lyotard versteht die Moderne als die Zeit der großen Meta-Erzählungen<sup>31</sup> des 18. und 19. Jh., vermutet aber bereits Ansätze im cartesianischen Programm des 17. Jh., während Habermas die von ihm angefeindete Postmoderne mit ihrer expliziten Vernunftkritik<sup>32</sup> gegen etwas opponieren sieht, das er im Sinne der Aufklärung als das im 18. Jh. konzipierte – nach wie vor unvollendete – „Projekt der Moderne“ beschreibt.<sup>33</sup> Andere wieder positionieren sich bereits seit langem

---

gemein verständlich und mit zum Teil wohlthuend kritischer Distanz dargestellt sind die theoretischen Konzepte (nicht nur) der Postmoderne bei Frank, M.: Was ist Neostukturalismus?, Frankfurt a. M., 1984; für weitere Literaturhinweise siehe u. a. das umfangreiche bibliographische Material bei Renner, R.: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg, 1988, und Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim, 1991.

<sup>28</sup> Dt. Lyotard, J.-F. Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Bremen 1982.

<sup>29</sup> Lyotard, J.-F.: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: ders.: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985, Wien, 1987, S. 11-31. In der amerikanischen Literaturkritik ist die Idee des „postmodernism“ schon um einiges älter und läßt sich bis auf I. Howes 1959 entstandenen Aufsatz „Mass Society and Postmodern Fiction“ zurückverfolgen (Partisan Review, 26/1959, S. 420-436). Einen guten Überblick über die frühe Entwicklungsphase des Begriffes gibt auch Calinescu, M.: Faces of Modernity. Avantgarde, Decadence, Kitsch, Bloomington/London, 1977, S. 132-148.

<sup>30</sup> Zur historischen Analyse des Modernebegriffs siehe u. a. Meier, H. (Hg.): Zur Diagnose der Moderne, München, 1990.

<sup>31</sup> Lyotard, J.-F.: „Randbemerkungen zu den Erzählungen“, in: Engelmann, P.: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart, 1990, S. 49-53.

<sup>32</sup> Einen umfassenden Überblick bietet dazu Welsch, W.: Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft, Frankfurt a. M., 1996.

<sup>33</sup> Habermas, J.: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: ders.: Kleine politische Schriften, Frankfurt, 1981.



„nach der Postmoderne“<sup>34</sup> oder erklären diese zum längst überholten historischen Zwischenspiel, das nun von einer – nicht weniger euphorisch proklamierten – „Zweiten Moderne“<sup>35</sup> abgelöst worden sei. Orientierten sich Literaturwissenschaft und Kunsttheorie ursprünglich vorwiegend an einer ästhetischen Moderne, deren Ursprung teils in den literarischen Neuerungen des ausgehenden 19., teils in den avantgardistischen Strömungen vor allem der bildenden Kunst und der Architektur zu Beginn des 20. Jh. gesehen wurde, so ist im vorliegenden Zusammenhang der bereits vielfach abgehandelte erweiterte Moderne-Begriff innerhalb der russischen Kultur- bzw. Kunsttheorie von besonderer Bedeutung, die – wie B. Groys in seinem für die russische Gegenwartskunst richtungsweisenden Konzept vom „Gesamtkunstwerk Stalin“ darlegte – in Hinblick auf das sozialutopische Projekt der russischen Avantgarde im Sozialistischen Realismus den Sieg der Moderne, „den zur Wirklichkeit gewordenen Avantgardismus“ sehen.<sup>36</sup>

Angesichts der schon aus dieser kurzen Darstellung offensichtlichen Begriffsverwirrung ist es nicht verwunderlich, daß sich die Postmoderne weder terminologisch noch historisch eindeutig abgrenzen läßt. Nach P. Zima wird jedoch gerade daraus deutlich, daß der polymorphe Charakter von Moderne und Postmoderne keine Anomalie ist, sondern ein Grundcharakteristikum aller Periodisierungs- und Klassifikationsversuche, oder vielmehr noch, daß gerade in dem Versuch, Moderne und Postmoderne zu definieren, das Grundproblem aller Periodisierungssysteme in Erscheinung tritt, nämlich „die Tatsache, daß jede Periode – Romantik, Realismus, Moderne und Postmoderne – eine nur mögliche Objektkonstruktion ist, die nicht hypostasiert, sondern dem theoretischen Dialog zugänglich gemacht werden sollte“.<sup>37</sup> So verzichten denn auch viele als ‘postmodern’ gehandelte Theoretiker auf die Verwendung dieser zum Modewort gekommenen Bezeichnung, andere versuchen sie zu relativieren. P. Weibel etwa

<sup>34</sup> Smimov, I.: Sein und Kreativität oder Das Ende der Postmoderne, Ostfildern, 1997 (russ. erstmals unter dem Titel „Bytie i (vorčestvo“, Marburg, 1990); vgl. dazu auch Smimovs Abrechnung mit der Diktatur der Philologie „Körper und Zeichen. Die Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“, in: Via Regia, 25/1995, S. 48-55.

<sup>35</sup> Klotz, H. (Hg.): Die Zweite Moderne: Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, München, Beck, 1996 – hier vor allem den Beitrag von Weibel, P.: „Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne“, S. 23-41; vgl. dazu die sarkastischen Anmerkungen von Liessmann, K.: „Ästhetik nach der Postmoderne“, in: Schramm, A. (Hg.): Philosophie in Österreich 1996, Wien, 1996, S. 463-474.

<sup>36</sup> Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München, 1988. Vgl. Kovalev, A., der unter eindeutigen Einfluß des (auch von der westlichen Slavistik verinnerlichten) Groys'schen Bestsellers schreibt: „Esli modernizm – éto večnoe dviženie vpered, na každom étape kotorogo deklariruetsja zaveršennost' samoj idei dviženija, <...> to socrealizm – éto 'pobedivšij' modernizm, 'sveršivšijsja' avangardizm“ („K voprosu o granicach primenija terminov 'postmodernizm' i 'transavangard'“, S. 77-79).

<sup>37</sup> Zima, P.: „Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne. Probleme der Periodisierung“, in: Wiener Slavistischer Almanach, 32 (1993), S. 297.

unterscheidet zwischen einer konservativen (zumeist im Bereich der Architektur) und einer progressiven Postmoderne, wie sie durch das Projekt von Lyotard vorgetragen worden sei, der die Moderne von einer modernistischen Position aus kritisiert und redigiert habe.<sup>38</sup> R. G. Renner beschränkt sich darauf, von der Herausbildung einer „postmodernen Konstellation“ zu sprechen, einem Komplex gesellschaftlicher Entwicklungen sowie theoretischer und interpretatorischer Einstellungen, die schon in der Moderne angelegt seien, und schließt dabei nicht aus, daß auch vorangehende historische Phasen vergleichbare Umbrüche und Einstellungen kennen – eine Überlegung, die auch U. Eco in seiner Nachschrift zu „Der Name der Rose“ anstellt, wo er die Postmoderne nicht als zeitlich begrenzbar Strömung, sondern als „metahistorischen Manierismus“ versteht, den er mit dem deutschen Terminus des ‘Kunstwollens’ belegt.<sup>39</sup> Eine weitere Anknüpfung an die Moderne postuliert die von W. Welsch geprägte Formel von der „postmodernen Moderne“: Diese sei post-modern nur gegenüber der Moderne im antiquierten Sinn, gegenüber der Moderne der Neuzeit, deren Grundobsession sie verabschiede – „die Einheitsträume, <...> die Projekte der Weltgeschichtsphilosophien bis zu den Globalentwürfen der Sozialutopien, <...> die auf eine Totalität hoffen, die doch nie anders als totalitär eingelöst werden kann.“<sup>40</sup> Die Postmoderne sei daher als strikt nach-neuzeitlich, in Hinblick auf die Moderne des 20. Jh. aber eher als radikal-modern zu bezeichnen.<sup>41</sup> Dennoch unterscheidet sie sich, so Welsch, in einem wichtigen Punkt von einem zentralen Aspekt der Moderne dieses Jahrhunderts: „Sie führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus. Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich.“<sup>42</sup>

Dieser im ‘genialen’ Originalitätsanspruch der Romantik begründete, von Künstlern wie Duchamp schon früh reflektierte bzw. als unmöglich artikulierte Innovationspostulat der Moderne veranlaßte bereits in den 60er Jahren auch die Theoretiker der sogenannten *Posthistoire*, von einer allgemeinen Stagnation zu

<sup>38</sup> Weibel, P.: „Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne“; Die konservative Postmoderne habe hingegen mit dem Verkünden des vermeintlichen Endes der Geschichte und der Avantgarde Kernansprüche europäischer Rationalität und damit auch der europäischen Moderne dereguliert und selbst außer Kraft gesetzt (S. 37).

<sup>39</sup> Renner, R. G.: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg, 1988, S. 9. Zur Vorwegnahme postmoderner Verfahren in der Moderne vgl. u. a. M. Tupicynas Anmerkungen zur Fragmentierungs-Praxis in der russischen Avantgarde-Fotografie der 20er und 30er Jahre (Tupicyna, M.: „Fragmentacija protiv total'nosti: politika (de)-kadraža“, in: Velikaja utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932 (Katalog), Moskva, 1993, S. 207-216).

<sup>40</sup> Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim, 1991, S. 6.

<sup>41</sup> Vgl. dazu auch Wellmer, A.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt a. M., 1985, S. 54ff.

<sup>42</sup> Welsch, ebda.

sprechen.<sup>43</sup> A. Gehlen verwendete 1963 dafür den Begriff der „kulturellen Kristallisation“, die er beschreibt als denjenigen „Zustand auf irgendeinem kulturellen Gebiet <...>, der eintritt, wenn die darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind“.<sup>44</sup> Wie Welsch betont, dürfen Postmoderne und Posthistoire jedoch keineswegs verwechselt werden, denn daß beide Theoreme sich ‘nach’ etwas stellten, erlaube nicht, auf ihre Wesensidentität zu schließen<sup>45</sup> – dies um so mehr, als das vom ehemaligen Nazi-Soziologen Gehlen<sup>46</sup> entwickelte zynisch-affirmative Theorem der „Nachgeschichte“, dessen Grundthese zufolge heute nur noch solche Antriebe zukunfts-trächtig sein können, die „bereits in die Funktionsordnung, in die Betriebsgesetze großer Industriegesellschaften eingegangen sind“,<sup>47</sup> während alles andere als ephemere-epigonale Illusion diskreditiert wird, mit dem doch vorwiegend kritischen – und somit weiterhin visionären – Pathos der meisten Postmoderne-Theorien ohnehin wenig gemein haben sollte.

---

<sup>43</sup> Was sich wohl nicht zufällig – wenn auch zeitlich etwas verschoben – mit der sowjetischen, unter Breznev diagnostizierten Zeit des ‘Zastoj’ überschneidet.

<sup>44</sup> Gehlen, A.: „Über kulturelle Kristallisation“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim, 1988, S. 140. Gehlen hält es „für außergewöhnlich unwahrscheinlich, daß noch weitere Grundlagenveränderungen im System sind, und deshalb ist der Begriff Avantgardismus eigentlich etwas komisch, er ist überholt. Die Bewegung geht ja gar nicht nach vorwärts, sondern es handelt sich um Anreicherungen und um Ausbau auf der Stelle, wer heute noch von Avantgardismus spricht, der meint nur Bewegungsfreiheit als Programm, aber die ist ja längst zugestanden.“ (ebda, S. 141); mit Blick auf die Kunst hat Gehlen diese Perspektive entfaltet in: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Bonn, 1965; allgemein zur Postavantgarde siehe auch die zum Thema „Abschied von der Avantgarde?“ erschienene Nummer der Zeitschrift Neue Rundschau, 1995, Heft 4, sowie den Ausstellungskatalog Das Ende der Avantgarde: Kunst als Dienstleistung, Richter Verlag, 1995; Dazu auch: Die Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn?, Eggingen, 1991. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang natürlich auch an P. Bürgers Theorie der Avantgarde (Frankfurt a. M., 1974), deren Grundthese letztlich auch im Scheitern der künstlerischen Avantgarden besteht, insofern wenigstens, als ihr Anspruch, die Kunst in die Lebenspraxis zu vermitteln, uneingelöst blieb (vgl. Paetzold, H.: Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne, Wien, 1990, S. 121ff.).

<sup>45</sup> „Nur nach der Moderne sich zu glauben – wie es die Postmoderne beansprucht –, ist ja offensichtlich wesentlich bescheidener, als nach der gesamten Geschichte sich zu glauben – wie es die Posthistoire will. Und an einen kommenden Entwicklungsschritt zu glauben – wie die Postmoderne es tut –, ist das Gegenteil dessen, was mit der Posthistoire-These vom Ende aller Entwicklungsschritte vereinbar ist“ (Welsch, Unsere postmoderne Moderne, ebda, S. 18).

<sup>46</sup> vgl. Gehlen, A.: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, 1940.

<sup>47</sup> Gehlen: „Über kulturelle Kristallisation“. ebda; vgl. dazu Kamper, D. „Nach der Moderne. Umriss einer Ästhetik des Posthistoire“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne. S. 163-175, sowie den Beitrag von Sloterdijk, P.: „Nach der Geschichte“, ebda, S. 262-273, wo dieser die Postmoderne mit einiger Ironie als Zeitalter des Epilogs beschreibt. Zur Anwendung der Nachgeschichte in der Literaturwissenschaft siehe z. B. Braun, M.: „Eklektizismus und Montagekunst. Das ‘Posthistoire’ in der Lyrik“, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1986, S. 91-106. Zum Posthistorischen in der Kunstgeschichte siehe Belting, H.: Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren, München, 1995.

Abschied von der Utopie ist auch bezeichnend für das vom italienischen Kunsthistoriker A. B. Oliva vertretene Konzept der „Trans-Avantgarde“ – einer im Bereich der bildenden Kunst und vor allem in der russischen Kunstkritik oft als Synonym für den Begriff der Postmoderne verstandenen Position: Die Absage an einen Eckpfeiler des Avantgarde-Theorems der Moderne, den Sozialauftrag der Kunst. „Der Künstler will nicht mehr der ästhetische Handlanger oder Propagandist einer gesellschaftlichen Utopie sein“.<sup>48</sup> Oliva bezieht sich jedoch in seiner Moderne-Kritik weniger auf die historische Avantgarde als auf die Nachkriegs-Moderne der 60er Jahre, deren dominierende konzeptuelle Strömungen wie die italienische *Arte povera* er als „repressiv und masochistisch“ verabschiedet. Sein 1980 erschienenes Buch zur italienischen „Trans-Avantgarde“ beginnt er mit der Feststellung, die Kunst sei endlich auf ihre eigensten Motive gestoßen und zu ihrem wahren Ort, dem Labyrinth der Phantasie und des Mythos, zurückgekehrt, wo die sozialen und moralischen Impulse der 60er Jahre keine Rolle mehr spielten. Die kreative Praxis trage den Sieg über den herrschenden Diskurs der (amerikanischen) Kunstwächter davon und erlaube eine neue Malerei aus dem Bauch heraus.<sup>49</sup> Scharfe Kritik an dieser Position, bzw. an ihrem künstlerischen Pendant in Form der italienischen transavantgardistischen, der neofigurativen oder der deutschen neoexpressionistischen Malerei der 80er Jahre<sup>50</sup> äußert Lyotard als erklärter Gegner des „anything goes“ und des zynischen Eklektizismus (der nur die Gewohnheiten des Illustrierten-Lesers und des Supermarkt-Kunden anspreche), der unverbindlichen Rückkehr zum Vergnügen des Rezipienten und der „Vernachlässigung des künstlerischen Auftrags, wie er von einem Cézanne, einem Duchamp und vielen anderen, wie Klee zum Beispiel, verstanden worden ist“. Eben das sei der „Postmodernismus der Ab-

<sup>48</sup> Welsch, ebda, S. 24; zur zeitgenössischen Utopiediskussion aus vorwiegend soziologischer Sicht siehe auch Müller-Doohm, S. (Hg.): *Jenseits der Utopie: Theoriekritik der Gegenwart*, Frankfurt a. M., 1992, sowie Wilhelm, K. (Hg.): *Utopie heute? Ende eines menschheitsgeschichtlichen Topos?*, Wien, 1993. Für die zeitgenössische russische Literatur bedeutet das nach W. Koschmal im post/sowjetischen Kontext das Ende der (klassisch-russischen, sozialistischen, sowjetdissidentischen, aber auch von Bachtin postulierten) Verantwortungsethik, was ihn dazu veranlaßt, den konzeptuellen 'Posttextualismus' eines Rubinstejn als „Postmoralismus“ zu interpretieren (Koschmal, W.: „Ende der Verantwortungsethik?“, in: Peters, J./Ritz, G. (Hg.): *Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Bern/Berlin, 1996, S. 35ff.).

<sup>49</sup> Oliva, A. B.: *The Italien Trans-Avantgarde. La Transavanguardia italiana*, Mailand, 1981. Bezeichnenderweise scheint Oliva ein gewisses Interesse gerade auch für die Vertreter des russischen Post/Konzeptualismus aufzubringen – siehe Miziano, V./Oliva, A. B.: „Beseda s izobretatelem transavangarda“, in: *Iskusstvo*, 1/1992, S. 23-25; Oliva, A. B.: „Neo-Europe (East)“, in: *Flash Art*, No. 140, May-June 1988, S. 61-64; ders.: „Vejanie udivitel' nogo iskusstva“, in: ... a Mosca ... a Mosca (Katalog), Verona, 1992, S. 35-37.

<sup>50</sup> In Rußland beobachten wir zur selben Zeit schon ähnliche Tendenzen in der Petersburger Kunst, in Moskau aufgrund des vorherrschenden konzeptualistischen Paradigmas – trotz stilistischer Ähnlichkeiten mit der New-Wave-Ästhetik des Postkonzeptualismus der 80er – verstärkt erst Anfang der 90er Jahre.

schlaffung“, man fühle sich zwischen den Ruinen wohl und wende sich wieder dem zu, was schon dagewesen sei: „Es wird zitiert, parodiert und benutzt. Im Grunde wird so die Trauer nur verlängert, man will melancholisch sein und bleibt damit modern, insofern die Melancholie bereits zur Moderne gehört.“<sup>51</sup>

Den oben mit Welsch konstatierten Paradigmenwechsel meint offensichtlich auch Groys, wenn er sagt, die Entdeckung des repressiven Charakters der Avantgarde habe die sowjetische Kunst nach Stalin „spontan postmodern“ werden lassen. Das sowjetische Äquivalent zum Postmodernismus (in seiner kritischen, nicht affirmativen Variante) und verbindendes Merkmal der gesamten nachstalinistischen inoffiziellen Kunst ist demnach – so Groys – der Postutopismus.<sup>52</sup> Besonders gelte das für die Künstler der Soz-art, deren Verfahren des Zitierens, des bewußten Eklektizismus, der Konfrontation verschiedener semiotischer und künstlerischer Systeme und der Freude „am Schauspiel deren gegenseitiger Zerstörung“<sup>53</sup> offensichtlich im allgemeinen Trend der postmodernen Ästhetik der europäischen und amerikanischen Kunst der siebziger und achtziger Jahre liegen. Dennoch sieht Groys – was ihm nicht selten als neokonservative Haltung vorgehalten wurde – eine Reihe von wesentlichen Unterschieden: Der Übergang zum Zitieren, Simulieren usw., sei bei den Theoretikern und Praktikern der zeitgenössischen westlichen Kunst nach wie vor von ihrer oppositionellen Haltung in sozialen und politischen Fragen diktiert. Um die kritisierte Wirklichkeit nicht durch das eigene Werk zu bereichern, zögen sie es vor, das Vorhandene zu duplizieren, „einen Null-Zug einzulegen, den sie als neutralisierenden, transideologischen begreifen“. Ein solches Programm sei jedoch ebenso utopisch und schaffe – vgl. die Kritik Lyotards am Trans-Avantgardismus – nur neue künstlerische Moden. Der russische Postutopismus hingegen mache diesen Fehler nicht. Entstanden in der Situation des vollständigen Sieges der Moderne, mache er sich über seine eigene Unschuld keinerlei Illusionen. Er sage sich

<sup>51</sup> Lyotard, J.-F. mit anderen: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin, 1985, S. 38f., 71f. u. S. 100; Andere wiederum empfinden den aktuellen Ermüdungszustand als durchaus verständlich – Groys, B.: „Der Wille zum Ausruhen“, in: Klotz, H. (Hg.): *Die Zweite Moderne*, 1996, S. 163-172; vgl. dazu Smirnov, I./Groys, B.: „Die unendliche Müdigkeit des Seins. Ein philosophischer Briefwechsel zwischen Igor Smirnov und Boris Groys“, in: *Via Regia*, 38-39/1996, S. 26-32. Zur Streitfrage des Neoexpressionismus siehe auch Taylor, B.: *Kunst heute*, Köln, 1995, S. 44ff.; zur Trans-Avantgarde – Tupicyn, V.: „Razmyšlenija u paradnogo pod"ezda“, in: *Iskusstvo* 10/1989, S. 33-39.

<sup>52</sup> Vgl. dazu auch ausführlich bei Günther, H.: „Utopie nach der Revolution (Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917)“, in: Voßkamp, W. (Hg.): *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart, 1985, Bd. 3, S. 378-393; zur Geschichte der Utopie nach der Oktoberrevolution meint Günther hier, diese sei „im wesentlichen die Geschichte eines Utopieverschleißes“ (S. 378).

<sup>53</sup> Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 15; zum Umgang der postutopistischen Künstler mit dem utopischen Erbe des Sozialismus siehe Groys, B.: „Žizn' kak utopija i utopija kak žizn': iskusstvo soc-arta“, in: *Sintaksis*, 18/1987, S. 171-181; dazu auch Tupitsyn, M.: „U-Turn of the U-Topian“, in: Ross, D. (ed.): *Between Spring and Summer*, S. 35-52.

weder vom Utopischen noch vom Authentischen los, doch betrachte er beides nicht in seiner Vollendung, sondern „in seinem Wert als Narrativ, das er als sein eigenes reproduziert, wobei er eher die Verwandtschaft aller Narrative als deren Konkurrenz betont. <...> Jeder Künstler baut seinen eigenen Sozialismus <...> mit dem vollen Bewußtsein der universellen Mythologizität der privaten Utopie.“<sup>54</sup> Der Zusammenhang von künstlerischer Intention und dem Willen zur Macht, die an der Quelle der eigenen künstlerischen Praxis liegt, wird somit für die Künstler der Soz-art bzw. des Moskauer Konzeptualismus zum wichtigsten Gegenstand der Reflexion.

Interessanterweise vertritt also gerade der als Theoretiker der russischen Postmoderne gehandelte Groys in seinem 1992 erschienenen Buch über „Das Neue“<sup>55</sup> hinsichtlich der aktuellen Innovations skepsis eine eigenwillige, auf den ersten Blick postmoderne kritische und geradezu wertkonservative Position, was sich bereits in der oben erwähnten Utopiekritik abzeichnet, die der als naiv-utopistisch diskreditierten westlichen Postmoderne das russische Modell des Postutopismus gegenüberstellt. Antiutopisch motiviert erscheint nun ebenfalls seine Kritik am „radikalen Verzicht auf das Neue“ und der „Ausrufung einer neuen postmodernen Epoche“, da diese damit in der Weltgeschichte beispiellos neu sein müßte, was „an sich schon verdächtig utopisch“ erscheine.<sup>56</sup> In seinem „Versuch einer Kulturökonomie“ – so der Untertitel des Buches – setzt Groys diesem ‚indifferenten kulturellen Pluralismus‘, der die Möglichkeit einer Unterscheidung des Neuen vom bloß Verschiedenen verhindere<sup>57</sup> sein Modell eines „werthierarchisch aufgebauten Archives“<sup>58</sup> entgegen, in das im Verlauf des innovativen Prozesses das bis dahin „Profane“ (d. h. Nicht-Valorisierte) eintrete: die kulturelle Werthierarchie konstituiere sich somit aus „archivierten Erinnerungen der Umwertung der Werte“.<sup>59</sup> Groys versucht dabei aber, dem „Neuen“ den Nimbus jedes ideellen Wertes zu nehmen, er beschreibt es vielmehr als restriktive – und durchaus repressive – ökologische Zensurfunktion (die den früheren Qualitätsbegriff ersetzt habe) und stellt fest, daß selbst die Strategie des Ready-Made lediglich ein neutrales Beispiel für die zum Neuen zwingende Umwertung

<sup>54</sup> Groys, ebda, S. 122; vgl. dazu aber auch S. Epichin, der in der konzeptualistischen Kunst ebenfalls Aspekte des Utopischen ortet – Epichin, S.: „Velikaja utopija: opyt 'pasterizacii' chrontopa“, in: Chudožestvennyj žurnal, 2/1993, S. 44-45.

<sup>55</sup> Groys, B.: Das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München, 1992; Zum Begriff des „Neuen“ siehe auch Épštejn, M.: Paradoksy novizny, Moskva, 1988, sowie Luhmann, N.: „Neu-Sein als Herausforderung“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern, 1995, S. 45-50.

<sup>56</sup> Groys, ebda, S. 9; zur Kritik am postmodernen Antiutopismus vgl. Schmidt, B.: Am Jenseits zu Heimat: Gegen die herrschende Utopiefeindlichkeit im Dekonstruktiven, Darmstadt, 1994.

<sup>57</sup> Vgl. Groys, ebda, S. 31f.

<sup>58</sup> Groys, ebda, S. 55.

<sup>59</sup> Groys, ebda, S. 61.

der Werte sei, denn diese sei dadurch keineswegs zu einem Abschluß gekommen; jedes nachfolgende Neue habe sich aber an der veränderten Archivlage orientieren müssen: „Weder kann die Überwindung der Grenze zwischen dem Kulturellen und dem Profanen durch eine dritte universelle Kraft garantiert werden, noch wird diese Grenze selbst durch irgendetwas garantiert. Im Gegenteil, sie ändert ständig ihren Verlauf. Infolgedessen ist auch das Neue jedesmal aufs neue möglich, da jene Grenze, gegenüber der es sich definiert, jedesmal wieder neu ist, und zwar unabhängig von den vorausgegangenen Innovationen.“<sup>60</sup> Ähnlich wie im folgenden beispielsweise in bezug auf Ju. Al’berts Kunstverständnis gezeigt werden soll, sieht also Groys – und damit schließt er an die formalistische „Novizna“-Konzeption der „Verfremdung“ ebenso an wie an Lotmans Begriff des „Künstlerischen“ – den Innovationswert einzig in der Positionierung des Artefaktes innerhalb der Wertdispositive der Kultur: „Differenzierung, die ‘Umwertung der Werte’, findet nur im ‘Archiv’, im ‘Wertsystem’ statt. Jede Aussage zum Nicht-Valorisierten, die über die Feststellung der Wertlosigkeit hinausgehen würde, ist nicht nur wertlos, sondern unmöglich“.<sup>61</sup> Wie Groys darüberhinaus in seinem Beitrag zur Tautologie feststellt, wird andererseits aber eine Krise dieser Archive immer offensichtlicher, da das Neue heute immer schneller und in größeren Massen produziert werde, wie es früher mit dem Identischen der Fall war. Zudem erlaube es die gegenwärtige Technik, nicht nur Originale identisch zu reproduzieren, sondern einprogrammierte Abweichungen von diesen Originalen zu generieren. Ebenso wie die Identitäten könnten jetzt auch Differenzen technisch, seriell produziert werden. „Unter den Bedingungen der radikalen kulturellen Vielfalt, der herrschenden Andersartigkeit und der massenhaft produzierten Innovation wird also die Erlangung der Tautologie zum Hauptkriterium für eine kulturelle Leistung.“<sup>62</sup>

Offenbar scheint die prämortale Sowjetunion der 80er Jahre in vieler Hinsicht einen besonders günstigen Boden für das postmoderne Bewußtsein bzw. die entsprechenden Selbst- und Fremdprojektionen darzustellen, was M. Ėpštejn sogar zur – wohl polemischen – Frage verleitet, ob diese denn nicht überhaupt als „Heimat des Postmodernismus“ zu bezeichnen sei.<sup>63</sup> Jedenfalls aber seien in der zweiten Hälfte des 20. Jh. typologische Ähnlichkeiten zwischen der westlichen und der sich ebenfalls unter dem Zeichen der Vorsilbe „post“ entwickelnden zeitgenössischen russischen Kultur festzustellen, wobei der gemeinsame Abstos-

<sup>60</sup> Groys, ebda, S. 115.

<sup>61</sup> Obermayr, B.: „Nach dem Binarismus in der russischen Kulturtheorie“, Typoskript, 1995, S. 15.

<sup>62</sup> Groys, B.: „Die Zukunft gehört der Tautologie“, in: Die Zukunft der Moderne. Kursbuch 122, Berlin, 1995, S. 16ff.

<sup>63</sup> Ėpštejn, M.: „Sovetskij Sojuz – rodina postmodernizma, ili kak žit’ posle buduščego?“, in: Soglasie, 42/1990, S. 15-21.

sungspunkt in beiden Fällen das modernistische Phänomen der *revoljucionnost* sei.<sup>64</sup> Nach J. Rajchman zeichnet sich zudem gerade die postmoderne Theorie durch ihre beliebige Übertragbarkeit auf andere Kulturen aus – ‘erfunden’ in Amerika könne sie überall hergestellt und konsumiert werden: „It is like the Toyota of thought: produced and assembled in several different places and then sold everywhere“,<sup>65</sup> weshalb sich auch A. Huyssen die Frage stellt, ob es sich dabei nicht um eine „amerikanische Internationale“ handle.<sup>66</sup>

Tatsächlich findet, was von westlichen Theoretikern an diversen Strukturveränderungen und Paradigmenwechseln auf abstrakter Ebene formuliert wurde, – nicht zum ersten Mal in der russischen Geschichte – in der ‘sowjetischen Welt’ seinen konkreten Ausdruck. Das Scheitern der Utopie – das Ende einer großen Erzählung – ist offensichtlich, entropische Zerfallserscheinungen sind sogar materiell sichtbar, und auch die postmoderne Dispersion des Subjekts wurde in gewisser Weise bereits durch die physische und psychische Zwangskollektivierung des Kommunismus eingeleitet, welche wiederum unmittelbar an die – von der Aufklärung weitgehend unberührte – antiindividualistische Tradition des alten Rußland anknüpfen konnte, wie sie sich noch in slawophil-messianistischen, religionsphilosophischen und kunsttheoretischen Ideen zur Zeit der vorrevolutionären Jahrhundertwende bis hin zur ebenfalls in der Tradition utopistischer Kollektivismus-Konzeptionen stehenden Proletkult-Ideologie beispielsweise Gastevs<sup>67</sup> deutlich manifestiert. Groys verweist in diesem Zusammenhang auf den bedeutenden Einfluß nietzscheanischer Ideen (und deren modifizierte Nachwirkung in der Kultur des Stalinismus) auf die russische religiöse Renaissance um die Jahrhundertwende, mit dem für sie kennzeichnenden Appell zur Auflösung des Individuums in einem unpersönlichen dionysischen

<sup>64</sup> Ėpštejn, M.: „Ot modernizma k postmodernizmu: dialektika ‘giper’ v kul’ture XX veka“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 16/1995, S. 32-46; wie jedoch Ėpštejn anhand verschiedener Kategorien zu zeigen versucht, lassen sich Moderne und Postmoderne auch innerhalb eines gemeinsamen Paradigmas betrachten, das lediglich zwischen den zwei Polen des dialektischen Präfixes ‘hyper’, nämlich „von ‘super’ zu ‘pseudo’“ sich bewege (Hypertextualität, Hyperexistentialismus, Hypersexualität, Hypermaterialismus usw.); vgl. dazu S. Zenkins (gegen Ėpštejn gerichtete) polemische Kritik an der „Kulturologie der Präfixe“ („Kul’turologija prefixov“, ebda, S. 47-53), bzw. Derrida, J.: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin, 1997.

<sup>65</sup> Rajchman, J.: „Postmodernism in a Nominalist Frame“, S. 158.

<sup>66</sup> Huyssen, A.: „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, in: Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, S. 13-44.

<sup>67</sup> Zu Gastevs Begriffen „klass-ličnost“/„nacija-ličnost“ und den damit verbundenen Unsterblichkeitsvorstellungen siehe Golomätok, I.: *Totalitarnoe iskusstvo*, Moskva, 1994, S. 36.

<sup>68</sup> So habe bereits G. Špet in seiner russischen Version der Phänomenologie unter dem Einfluß Nietzsches bzw. dessen Rezeption in Solov’evs „Theoretischer Philosophie“ darauf verzichtet, die verschiedenen phänomenologischen Denkkakte einem konkreten Ich als ihrem Träger zuzuschreiben, und – so in seiner 1916 verfaßten Arbeit „Soznanie i ego sobstvennik“ – die fundamentale Unpersönlichkeit des Bewußtseins behauptet, den Subjektbegriff als Abstraktion und



Element.<sup>68</sup> So lernt selbst das nach- bzw. antirevolutionäre Denken S. Franks nicht aus der Zamjatsinschen Anti-Utopie des totalitären MY, sondern bezieht sich weiterhin auf den von Chomjakov für die Philosophie erschlossenen Begriff der *sobornost'* und entwickelt das anti-cartesianische Programm eines großen WIR, das er als „urwüchsige Einheit“, als den Grundsatz einer Wir-Philosophie versteht, „die auf dem Bewußtsein des primär-ursprünglichen Charakters der Gemeinschaft und ihrer unmittelbaren ontologischen Evidenz sich aufbaut“.<sup>69</sup> Wir denken weiters an die unter dem Einfluß des Gotterbauertums entwickelte Konzeption des 'Neuen Menschen' (später des sozialistischen 'Positiven Helden'), wie sie etwa von Gor'kij als Gegenmodell zum 'Lišnij čelovek' des 19. Jh. bereits 1909 in einem Beitrag zum Sammelband „Philosophie des Kollektivismus“ unter dem bezeichnenden Titel „Die Zerstörung der Persönlichkeit“ dargelegt wurde;<sup>70</sup> Majakovskij brachte dies auf die wie immer schlagkräftige Formel: „Edinica – vzdor / edinica – no!“.<sup>71</sup> Vom utopischen Potential des Kollektivs ist letztlich auch die Bachtinsche Dialogizitätskonzeption geprägt, in welcher, so I. Ditschew, die „verinnerlichte Exotopie die Identität des Menschen in eine Vielheit von Transgredienten <verwandelt>.“<sup>72</sup>



Ā. Gorochovskij: *Katamareška*. 1986

metaphysische Illusion bewertet; – Groys, B.: „Nietzsche in der sowjetischen Kultur der dreißiger Jahre“, in: ders.: *Die Erfindung Rußlands*, München, S. 67f., bzw. ders.: „Špet und die Entsubjektivierung des Bewußtseins in der russischen Philosophie (Solov'ev, Askol'dov, Bachtin)“, in: Deppermann, M. (Hg.): *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck/Wien, 1998, S. 122-159.

<sup>69</sup> Goerd, W.: *Russische Philosophie. Grundlagen*, München, 1995, S. 650ff.; zur weiteren Entfaltung des *Sobornost'*-Begriffes bei Frank, ebda, S. 659ff. Ähnlich zitiert schon A. Blok in seiner Kritik an der Ironie „als Krankheit des Individualismus“ (1908) jene „heilige Formel“ [svjaščennaja formula], die von V. Solov'ev mit den Worten umschrieben wurde, der persönliche Verzicht auf das eigene Selbst sei kein Verzicht auf Persönlichkeit, sondern der Verzicht der Person auf ihren Egoismus [Ličnoe samootrečenie ne est' otrečenie ot ličnosti, a est' otrečenie lica ot svoego egoizma]. Erst nachdem diese Formel „jedem von uns in Fleisch und Blut übergegangen“ sei, werde die – von Blok erhoffte – „wahre Krise des Individualismus“ eintreten (Blok, A.: „Ironija“, in: ders.: *Sobranie sočinenij v šest' tomach*, Moskva, 1971, Bd. 5, S. 273).

<sup>70</sup> Gor'kij, M.: „Razrušenie ličnosti“, in: *Očerki filosofii kollektivizma*, Sankt-Peterburg, 1909, S. 351-403; siehe auch Lunačarskij, A.: „Meščanstvo i individualizm“, ebda, S. 219-350.

<sup>71</sup> Dazu sowie allgemein zur Apotheose des Wir im Rahmen einer im übrigen etwas fragwürdigen Konzeption vom „masochistischen Kollektivismus“ der russischen Kultur siehe Rancour-Laferriere, D.: *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*, New York/London, 1995, S. 202ff.: „What it Means to Be a Zero“.

<sup>72</sup> So schreibt Bachtin in den Umarbeitungsversuchen zu seinem Dostoevskij-Buch: „Der Mensch besitzt kein souveränes inneres Territorium, er lebt immer nur auf einer Grenze; wenn er



VKP (a) MG Ortaastija njroslnfn 1924-ncf  
jltan (931-ncf jltgaca noigan katfal)

A. Rodčenko's Exemplar des von ihm  
gestalteten Bandes „Zehn Jahre  
Usbekistan“ (1935), retuschiert im  
Auftrag der Zensur.

Lyotard hat bezüglich der 'großen Erzählungen' darauf hingewiesen, daß der Kommunismus Stalinscher Prägung auf der Einverleibung der beiden Grundformen narrativer Legitimation basiere, insofern die Partei, quasi als 'universitäres' Metanarrativ auftretend, sich sowohl die Institutionen des Wissens (die Wissenschaften), als auch jene der Macht (den Staat) untergeordnet habe, wobei letztlich, wie M. Lipoveckij diesen Gedanken fortführt, die von der Partei verordnete Doktrin des Sozrealismus zu jenem „grandiosen Metanarrativ“ wird, das absolut alle Sphären des Lebens legitimiert. Der im Zuge des 'Tauwetters' gescheiterte Versuch, bei gleichzeitigem Eingeständnis der Nichtlegitimität 'klassischer', d. h. stalinistischer Formen des Totalitarismus diese auf einer humaneren Grundlage zu erneuern, habe dann auch seit Ende der 60er Jahre zu einer umfassenden Krise nicht nur der sozialistischen Ideologie und des

Sozrealismus, „sondern des gesamten metanarrativen Systems <geführt>, das dieser Kultur zugrunde lag, – eine Krise, die logischerweise in der 'Perestrojka' und im Niedergang des sowjetischen Imperiums zum Abschluß kommen mußte“.<sup>73</sup>

Andererseits wird in der Diskussion um die möglichen Artikulationsformen der postmodernen Befindlichkeit in Rußland nicht selten deren völlige Unmöglichkeit betont, und das nicht nur aus reiner Polemik gegen den Begriff des Postmodernen an sich. Häufiges Argument ist die ökonomische, von F. Jameson als „Kulturelle Logik des Spätkapitalismus“<sup>74</sup> beschriebene, hoch/

---

in sich hineinschaut, schaut er in die Augen anderer oder mit den Augen anderer.“ Ditschew, I.: „Engel, Väter, Helden. Die russische Logik des Opfers und die lange Nacht des Schreckens“, in: Lettre International, Winter 1991, S. 36-40.

<sup>73</sup> Lipoveckij, M.: Razgrom muzeja: Poëtika romana A. Bitova "Puškinskij dom", in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 11/1995, S. 232.

<sup>74</sup> Jameson, F.: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, 1991; vgl. dazu die informative Besprechung dieses Buches durch Zybajlov, L./Šapinskij, V.: „Vozvraty repressirovannoj istoričnosti (Razgovor po povodu knigi F. Džeimisona 'Postmodernizm, ili Kul'turnaja logika pozdnego kapitalizma')“, in: Chudožestvennyj Žurnal, 8/1995, S. 103-106, sowie Zybajlov/Šapinskij: „Kul'tura postsovremennosti: gnozis i praksis“ <<http://www.isf.ru/cgi-bin/html-windows/ISF/HUMAN95>>. Dazu auch Fokkema, D.: Literary History, Modernism, and Postmodernism, Amsterdam/Philadelphia, 1984, S. 55, wo es heißt: „The Postmodernist appeal to the imagination is out of place in the world of Ivan Denisovič, or in the People's Republic of China.“

technologische Bedingtheit der postmodernen Konstellation, für die im gerade erst in das Stadium des Urkapitalismus eingetreten Rußland jegliche Voraussetzung fehle.<sup>75</sup> So hatte ja auch Lyotard in „La condition postmoderne“ die Auffassung vertreten, daß die Herausbildung des ‘postmodernen Wissens’ wie auch der ‘postmodernen Kultur’ als ein Resultat der ‘postindustriellen Gesellschaft’ (im Sinne von D. Bells 1967 geprägten Begriff der „postindustrial society“)<sup>76</sup> verstanden werden müsse. Diese sei dadurch charakterisiert, daß in ihr die traditionellen Tätigkeiten der materiellen Produktion mehr und mehr ersetzt werden durch neuartige Prozesse immaterieller Informationsverarbeitung auf der Basis technologisch vermittelter sprachlicher Codes – bis hin zur ‘Atomisierung’ des Sozialen in Sprachspiele.<sup>77</sup> Es scheint jedoch durchaus denkbar, daß der von Lyotard konstatierte Zusammenhang von „Immaterialität und Postmoderne“<sup>78</sup> sich im russischen Kontext auch aus anderer, nicht-technologischer Sicht eröffnet, obgleich dabei der Status Rußlands als hochtechnologische Supermacht ungeachtet eines relativ niedrigen materiellen Lebensstandards nicht vergessen werden sollte. Ähnliches gilt für Baudrillards Konzept der hyperrealen Simulation, deren Kategorien, so M. Lipoveckij, nur scheinbar nicht auf die ‘sowjetische Zivilisation’ übertragbar seien, denn die totale Ideologisierung bewirke „denselben Effekt der Simulacren auch ohne jegliche Computerisierung“.<sup>79</sup> Dies bezieht sich vor allem auf den Bereich der totalitären Text- und Bildproduktion, innerhalb derer, wie A. Zwickl in Hinblick auf das Problem von Original und Kopie in der sozialrealistischen Malerei feststellt, uniformierte Musterbilder massenweise reproduziert wurden – „Ihre Metamorphose ist nicht mehr verfolgbar: Wirklichkeit oder Gemälde verwandelten sich in Fotos, um dann wieder abgemalt zu werden und eine Vorlage für Kopien zu liefern, wobei all diese Phasen noch weitere Vervielfältigungen im Druck erlebten. Bilder waren nur als Träger eines ideellen Gehalts wichtig.“<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Vgl. z. B. Kondi, N./Padunov, V.: „Proigrannyj raj. Ruletka socializma. Rynočnyj determinizm i postmodernizm po objazatel'noj programme“, in: Ažgichina, N. (sost.): Novaja volna. Russkaja kul'tura i subkul'tury na rubeže 80–90-ch godov, Moskva, 1994, S. 4–19, sowie Kovalev, A.: „K voprosu o granicach primeneniija terminov 'postmodernizm' i 'transavangard' k sovetskomu iskusstvu perioda perestrojki“, in: Iskusstvo, 10/1989, S. 77–79. Dazu auch Komev, S.: „Stoĭknovenie pustot: može li postmodernizm byt' russkim i klassičeskim? Ob odnoj avantjure Viktora Pelevina“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 28/1997, S. 244–259.

<sup>76</sup> Deutsch als „Die nachindustrielle Gesellschaft“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne, S. 144–151.

<sup>77</sup> Lyotard, J.-F.: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 59.

<sup>78</sup> Lyotard, J.-F.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin, 1985.

<sup>79</sup> Lipoveckij, ebda, S. 233.

<sup>80</sup> Zwickl, A.: „Copyright. Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre“, in: György, P./Turai, H. (Hg.): Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, Budapest, 1992, S. 70.

Es sei in diesem Zusammenhang nochmals an A. Belyjs scharfsinnige Bemerkung über das 'Verschwinden der Materie nach dem Sieg des Materialismus' erinnert [toržestvo materializma uprazdnilo materiju], um in diesem Zusammenhang auf die häufige Betonung der 'Gegenstandslosigkeit' der russischen Kultur durch verschiedene russische Theoretiker und Künstler zu verweisen, die dabei nicht selten in der Tradition eines alten Ost-West-Dualismus, so A. Hansen-Löve, in ihrer angeblich autonomen Semiotizität und totalen Textualität der 'gegenstandsreichen', pragmatisch-warenfetischistischen, letztlich aber als kulturlos und atextuell diskreditierten Kultur des Westens gegenüber gestellt werde: Rußland sei auf diese Weise „zur Erfüllung der Wünsche und Begierden der Postmoderne geworden: unbewußt, naturhaft, unwillkürlich. <...> Alles an ihm ist Zeichen und Sprache: der postmoderne Graphemo-Zentrismus triumphiert über den von Derrida perhorreszierten Logozentrismus. Wieder einmal kommt das Licht aus dem Osten – während man sich im Westen mit den Gesetzen der Schwerkraft und anderen Stimmigkeiten herumzuschlagen hat.“<sup>81</sup> Als zentrale Projektionsfläche dient hier jene auf Čaadaev zurückgehende sprichwörtliche Vorstellung von Rußland als identitätslose Tabula Rasa (lacurie),<sup>82</sup> als ein leeres Blatt, in das sich bis heute viele künstlerische und theoretische Fremd- und Selbstkonzeptualisierungen<sup>83</sup> mit Vorliebe einschreiben: Rußland wird so zum Unbewußten des Westens,<sup>84</sup> das Potemkinsche Dorf – zur Präfiguration der

<sup>81</sup> Hansen-Löve, A.: „Kunst/Profession. Russische Beispiele zwischen Moderne und P-Moderne“, 1994, S. 36 (Typoskript).

<sup>82</sup> Vgl. Čaadaev, P.: Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma, Moskva, 1991, t. 1, S. 97. Siehe auch Jubara, A.: „'Tabula rasa' und 'Heiliges Rußland'. Zur Entstehung und Demontage eines Mythos“, in: Friedrich, C./Menzel, B. (Hg.): Osteuropa im Umbruch: alte und neue Mythen, Frankfurt a. M., 1994, S. 157-168. Vgl. dazu die Polemik gegen die traditionelle russische männliche Philosophie und ihre mit der Leerstellen-Metaphorik verbundenen Weiblichkeitszuschreibungen (von Čaadaev über Solov'ev bis Groys) bei Drubek-Majer (Drubek-Meyer), Nataša: „Rossija – 'pustota v kiškach' mira: 'Sčastlivaja Moskva' (1932-1936 gg.) A. Platonova kak allegorija“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 9/1994, S. 251-268. Zur angeblich ewig andauernden russischen Identitätskrise: Groys, B.: „Rußland auf der Suche nach seiner Identität“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, München, 1995, S. 19-36.

<sup>83</sup> Vgl. Hansen-Löve, A.: „K estetike ničtožnogo i počlosti v Moskovskom konceptualizme“, Typoskript, 1997, S. 2ff; ders.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen'. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, in: ders. (Hg.): 'Mein Rußland', S. 423-507, sowie weitere Beiträge in diesem Band. Zur Aktualisierung obengenannter Dichotomien auch innerhalb zeitgenössischer postkonzeptualistischer, zum Teil aggressiv antiwestlicher Strömungen der Moskauer Kunst siehe Degot, K.: „Moskauer Aktionismus: Selbstbewußtsein ohne Bewußtsein“, in: Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt, Ostfildern, 1995, S. 154f. Degot' spricht von einer neuen Welle „des in der russischen Kultur ständig reproduzierten Diskurses über die 'Abwesenheit' Rußlands“ und verweist u. a. auf Ju. Lejdermans pessimistische Konzeption über die historische Stellung der russischen Kunst, der behauptet, „Rußland habe keine Identität, sie bestehe bloß aus der Figur des 'Blickes dorthin', wobei der Westen dazu neige, Rußland „die Position einer bestimmten Identität zuzuschreiben, eine Position der Verwurzelung in seinem besonderen Boden, und über diese Position müssen wir ihnen ständig erzählen.“

<sup>84</sup> Groys, B.: „Rossija kak podsoznanie zapada“, in: Wiener Slawistischer Almanach 23 (1989),

Postmoderne,<sup>85</sup> Brežnev – zum „tipičnyj simuljkr“,<sup>86</sup> Rußland zum „Reich der falschen Zeichen“,<sup>87</sup>

Als einen Schlüsselbegriff der Postmoderne, der in jedem Fall als charakteristisch auch für die kulturelle Entwicklung in Rußland seit Mitte der 80er Jahre gelten kann und zudem durch den entscheidenden Einfluß des Bachtinschen Polyphonie-Konzeptes bereits in der intellektuelle Subkultur der Sowjetunion stark verankert war, bezeichnet Welsch die Pluralität: „Sämtliche als postmodern bekannt gewordene Topoi – Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen <...> werden im Licht der Pluralität verständlich.“ Allerdings dürfe diese Pluralität nicht mit Pluralismus in seiner gängigen Form als beliebige Oberflächen-Buntheit gleichgesetzt werden, denn gerade in der Pluralität liege das antitotale (und somit visionäre) Potential der Postmoderne. Welsch verweist in diesem Zusammenhang auf Ecos Mittelalter-Konzeption, die diese Epoche als vorbildlich-postmodern, „als Gegenbild gegen eine systemneurotisch wahrgenommene Moderne“ begreife. Dieser Vielheitsoption Ecos stehe Berdjaevs Ganzheitsoption vom „Neuen Mittelalter“ [Novoe srednevekov'e, 1924] gegenüber, die ebenfalls unter dem Aspekt der Postmoderne rezipiert werden könne.<sup>88</sup> Was

S. 199-214, sowie in: Rodnik, 9/1990, S. 52-56, bzw. ders.: Utopija i obmen. Stil' Stalin. O novom. Stat'i, Moskva, 1993, S. 245-259.

<sup>85</sup> Epstein, M.: „After the Future: On the New Consciousnes in Literature“, in: Lahusen, T./Kuperman, G. (ed.): Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika. Post-contemporary Interventions, Durham/London, 1993, S. 257-287; vgl. Witte, G.: „Koloss und Kulisse. Fürst Potjomkin – Szenen aus einem Heldenleben“, in: Lettre international, Hef 23 (Winter 93), S. 71-75; Pančenko, A.: „Potemkinskie derevni' kak kul'turnyj miš'“, in: XVIII vek, 14/1983.

<sup>86</sup> Ėpštejn, M.: Vera i obraz: Religioznoe besoznatel'noe v russkoj kul'ture 20-go veka, Tenafly, 994, S. 110 ff. Ein schönes Beispiel für analoge Fremdbilder liefern die Reiseaufzeichnungen von Astolphe de Custine: Russische Schatten. Prophetische Briefe aus dem Jahre 1839, Nördlingen, 1985, wo es u. a. heißt: „Rußland ist das Land der Verzeichnisse; wenn man nur die Aufschriften liest, so klingt es prächtig, aber man hüte sich weiter zu gehen. Schlägt man das Buch auf, so findet man nichts von dem, was es ankündigt; alle Kapitelüberschriften sind da, es fehlen nur die Kapitel selbst.“ (S. 139). Als Simulacren bezeichnet S. Zimovec sowohl die durch die postsovjetsche kollektive Identitätskrise bedingten Tendenzen zur Etablierung eines 'retorussischen' Kanons, als auch den Anspruch der 'Neuen Russen' auf Integration in das internationale ökonomische System: „<...> pretendujuja na znakovyc osnovanija samoosuščestvlenija, okazyvajutsja, kak minimum, simuljkrrom vtorogo porjadka – specifičeskim otvetom na problemu integracii neekvivalentnoj ekonomii v evropejskij mir.“ – Zimovec, S.: Molčanie Gerasima, Psichanalitičeskie i filosofskie esse o russkoj kul'ture, Moskva, 1996, Kap.: „Krizis etnoidentičnosti: Noveje russkie“, hier S. 154. Siehe dazu auch Medvedev, S.: SSSR: dekonstrukcija teksta (K 77-letiju sovetского diskursa) <<http://www.russ.ru/antolog/inoc/medved.htm>> (bzw. in: Černyšev, S. (sost.): Inoc. Chrestomatija novogo rossijskogo samosoznanija, Moskva, 1997).

<sup>87</sup> Vgl. Schahadat, S.: „Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerhol'd“, in: 'Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, S. 95-150.

<sup>88</sup> Welsch, ebda, S. 57ff. Zu Berdjaevs Mittelalter-Konzeption siehe auch Ingold, F. Ph.: „Ein neues Mittelalter? Nikolaj Berdjaev als Wegbereiter der Postmoderne“, in: Neue Züricher Zeitung, 26.09.1986, S. 46. Einen archaisierenden Einheitsgedanken favorisiert auch V. Savčuk

Gehlen mit dem oben zitierten pessimistischen Bild vom „Ausbau auf der Stelle“ bezeichnet hatte, stellt sich also bei einigen Postmoderne-Vertretern als Chance dar, wobei die propagierte Pluralität einerseits im synchronen Sinn zu verstehen ist, insofern – stilistische – Vielfalt auch auf werkimmanenter Ebene dominiert: Der Architekturtheoretiker Ch. Jencks<sup>89</sup> bezeichnet die ästhetische „Doppelkodierung“ bzw. „Multivalenz“ als den weitverbreitetsten Aspekt der Postmoderne, deren künstlerische Manifestationen immer nur nach mehreren Codes entschlüsselbar seien, die sich gegenseitig ironisieren, aufheben und widersprechen können und daraus ihren intellektuellen Witz beziehen.<sup>90</sup> Andererseits gilt die Pluralität auch auf diachroner Ebene, was in einem neuen Verhältnis zur Tradition zur Geltung kommt: So beschreibt I. Hassan diese neue Traditionsvorstellung als „eine, in der sich Kontinuität und Diskontinuität, hohe und niedere Kultur mischen, nicht um die Vergangenheit nachzuahmen, sondern um sie in die Gegenwart hineinzuholen. In dieser Gegenwart voller Vielfalt sind alle Stilformen in dialektischer Weise verfügbar geworden, in einem Wechselspiel zwischen dem Heutigen und dem Nicht-Heutigen, dem Gleichen und dem Anderen.“<sup>91</sup> Wenn also die postmoderne Konstellation die Pluralität akzentuiert, so geschieht dies nicht zuletzt auch zugunsten einer Absage an das zuvor dominierende metadiskursive, vertikal-lineare, universalsprachliche, auf binäre Oppositionen gegründete Denken, wobei dieses bekanntlich in Form der Lotmanschen „Polarforschung“, wie A. Hansen-Löve sie treffend nannte, gerade in der sowjetischen Literatur- und Kulturwissenschaft sowie der nach wie vor davon geprägten westlichen Slawistik bis vor kurzem seine letzte strukturalistische Bastion verteidigte. Immerhin kam letztendlich selbst Lotman unter dem traumatischen Eindruck des politischen, kulturellen und territorialen Zerfalls seiner Heimat zur verspäteten ‚postbinaristischen‘ Erkenntnis, daß in der zeitgenössischen Situation die Vorstellung eines optimalen holistischen Modells mit

---

in seinem Manifest „Ot postmodernizma k 'Novoj archaïke“, in: *Simvoly v kul'ture*, 9/1992, bzw. ders.: *Krov' i kul'tura*, Sankt-Peterburg, 1995, S. 152-154; dazu auch Kuricyn, Vj.: „Postmodernizm: novaja pervobytnaja kul'tura“, in: *Novyj mir*, 2/1992; Goričeva, T. (red.): *Pravoslavie i postmodernizm*, Leningrad, 1991. Zur Pluralitätsdebatte siehe auch Hassan, I.: „Pluralismus in der Postmoderne“, in: Kamper, D./Van Rejen, W. (Hg.): *Die unvollendete Veimunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1987, sowie Scheer, Th.: *Postmoderne als kritisches Konzept. Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, München, 1992. Einär ausführlichen kritischen Darstellung der Pluralismusk Diskussion widmet P. Tepe in seinem bereits genannten Buch: *Postmoderne/Poststrukturalismus*, Wien, 1992, das Kap. „Philosophischer Postmodernismus als radikaler Pluralismus“ (S. 23-76).

<sup>89</sup> Einer der ersten ins Russische übersetzten Postmoderne-Apologeten – vgl. Dženks, Č.: *Jazyk architektury postmodernizma*, Moskva, 1985 sowie ders.: *Arhitektura postmodernizma*, Moskva, 1986; Jencks, Ch.: *What is Post-Modernism?* New York/London, 1986.

<sup>90</sup> Jencks, Ch.: *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart, 1987, S. 340; vgl. dazu auch Jurasovskaja, N.: „Modernizm – postmodernizm kak novaja paradigma iskusstva XX v.“, in: *Al'-manach*, 1/1993, S. 28-36.

<sup>91</sup> Hassan, I.: „Postmoderne heute“, in: Welsch, W. (Hg.): *Wege aus der Moderne*. S. 52.

einer einzigen mehr oder weniger abgeschlossenen Sprache durch das Bild einer Struktur ersetzt werden müsse, die mindestens zwei, faktisch aber eine unbegrenzten Zahl von verschiedenen Sprachen umfaßt, „die sich aufgrund der Unfähigkeit jeder einzelnen, die Welt vollständig zu beschreiben, gegenseitig benötigen“.<sup>92</sup>

Wie (nicht nur) Hassan feststellt, bedeutet also Pluralismus auf jeden Fall auch Stilpluralismus. Seit dem Aufkommen der postmodernen Architekturtheorie<sup>93</sup> Mitte der siebziger Jahre gilt der Eklektizismus als beinahe wichtigstes formales Kennzeichen nicht nur der zeitgenössischen Architektur, sondern der Postmoderne überhaupt; – wir denken dabei auch an die relativ frühe Etablierung deklariert 'polystilistischer' Verfahren in der sowjetischen zeitgenössischen Musik durch die Stil-Kompositionen A. Šnitkes, welcher sich wiederum auf den – so Jameson –, „irrationalen Eklektizismus“ eines Stravinskij berufen konnte.<sup>94</sup> Allerdings nimmt die russische Kunst auch in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein, denn während der westliche Neoelektizismus nicht zuletzt eine Gegenreaktion auf den formalen Sieg der Moderne darstellte, wie er sich in der allgemeinen, wenn auch verzerrten Durchsetzung der Bauhaus-Ästhetik (nach ihrer vormaligen Unterdrückung durch den Faschismus) bzw. dem von Jencks und Klotz konstatierten 'Versagen des Funktionalismus'<sup>95</sup> im Design und der Architektur am stärksten manifestierte, wurde in der Sowjetunion die Strategie der stilistischen Rückgriffe bereits von der Kunst des Sozialistischen Realismus vorweggenommen, wofür die stalinistische Zuckerbäcker-Architektur als doppelt neoklassizistische „Imitation einer Imitation“ besonders anschauliche Bei-

<sup>92</sup> Lotman, Ju.: Kul'tura i vzryv, Moskva, 1992, S. 9f.; vgl. dazu auch einen der letzten Aufsätze Lotmans „Tezisy k semiotike russkoj kul'tury“, in: Košelev, A. (sost.): Ju. M. Lotman i tartuskomskovskaja semiotičeskaja škola, Moskva, 1994, S. 407-416, sowie die Rezension dieses Buches von Bak, D.: „Isproved' ili avtometaopisanie?“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 11/1995, S. 304-309. Eine deutsche Kurzfassung der letzten Lotmanschen Thesen findet sich in dessen Aufsatz: „Zeiten der Wirren. Zur Typologie der russischen Kulturgeschichte“, in: Lettre International, Herbst 1995, S. 67-71. Lotman betont hier nochmals die bestimmten Vorzüge binär strukturierter Systeme gegenüber des ternären, allerdings nur, „wenn dasselbe als Ideal und nicht als praktische Anleitung zum Handeln verstanden wird. Wendet man es in der politischen Praxis an, dann verkommt es zu exzessiven Formen des Despotismus.“ (S. 71).

<sup>93</sup> Zu Begriff und Genealogie der postmodernen Architektur sowie zur berechtigten Kritik an der unzureichenden Berücksichtigung wesentlicher philosophischer, ästhetischer und gesellschaftstheoretischer Aspekte in der postmodernen Architekturtheorie siehe: Flierl, B.: „Postmoderne Architektur. Zum architekturtheoretischen Diskurs der Postmoderne bei Charles Jencks“, in: Weimann, R./Gumbrecht, H. (Hg.): Postmoderne – globale Differenz, Frankfurt a. M., 1991, S. 211-245.

<sup>94</sup> Jameson, F.: „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, S. 61; Jameson bezieht sich hier auf Adorno, Th. W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M., 1949; vgl. dazu auch Füllsack, M.: Politische Kunst. Adorno im post-sowjetischen Kontext, Wien, 1995, Kap. 5: „Alfred Schnittke – 'postmoderner Eklektizismus' oder 'politisches Engagement'“, S. 143-160.

<sup>95</sup> Vgl. Paetzold, H.: Profile der Ästhetik, S. 138ff.



G. Guščin: *Žestokij romans*, 1970

tur: diese war gegen jede Form der Eindeutigkeit gerichtet und trachtete danach, alle Gegensätze in sich zu vereinen: Jedes Haus sollte daher „funktional, aber nicht funktionalistisch, von der Klassik inspiriert, aber nicht klassizistisch, höchst individuell, aber nicht individualistisch, monumental, aber nach dem menschlichen Maß, dekorativ aber schlicht, unter der Verwendung von allem Wertvollen, was in der menschlichen Geschichte entstanden ist, aber nicht eklektisch usw. gebaut werden.“<sup>97</sup>

Der kollektivistische Impetus speziell der Monumentalarchitektur bzw. die propagierte Auflösung der Autorschaft in der sozialistischen Kunstproduktion allgemein bedingten dabei jenes Klima der Anonymität, das Z. Zinik als Grundlage des sowjetischen Eklektizismus beschreibt: „For this anonymity an individual style is not important but a technical device is, and it must be expropriated in the name of the great anonymous goal. The eclecticism of Soviet art is explained by this noncaring about the historical uniqueness of individual style; Soviet eclecticism proceeds from the assumption that all human history serves as a manure for the bright edifice of communism.“<sup>98</sup>

Das aus diversen Sowjetanekdoten bekannte geflügelte Wort vom „Vorwärts in die Vergangenheit“ [Vpered v prošloe!]<sup>99</sup> bzw. die entsprechende ironische Definition des Sozialismus in Komar & Melamids „Manifest des Eklekti-

<sup>96</sup> Hier und im weiteren zitiert nach Groys, B.: „Gebaute Ideologie“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, S. 143-155. So heißt ein einflußreicher instruktiver Aufsatz K. Alabjans aus dem Jahr 1936 „Gegen Formalismus, Schematismus, Eklektizismus“, der in seinen restriktiven Kritik gegen alle Richtungen einige Analytiker der stalinistischen Kultur zum Schluß kommen ließ, die Forderungen dieser Zeit an den Architekten seien zu widersprüchlich gewesen, um überhaupt erfüllt werden zu können: „wenn man weder innovativ, noch traditionell, noch eklektisch bauen darf, kann man überhaupt nichts mehr bauen.“ (Papernyj, V.: *Kul'tura Dva*, Ann-Arbor 1985, S. 28f.).

<sup>97</sup> Groys, ebda, S. 153.

<sup>98</sup> Zinik, Z.: „Sots-Art“, in: Efimova, A./Manovich, L. (eds.): *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture*, Oxford, 1994, S. 81.

<sup>99</sup> Vgl. die von Lotman konstatierte, in der russischen Kultur tiefverwurzelte eschatologische Vorstellung, das Streben nach vorne sei eine Rückkehr zur verlorenen Wahrheit: „<...> die Bewegung in die Zukunft ist eine Bewegung in die Vergangenheit“ (Lotman, Ju./Uspenskij, B.: „Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur“, S. 20).



zismus“<sup>100</sup> als Apotheose der permanenten Vorwärtsbewegung „mit nach hinten gerichtetem Blick“ [Slava dviženiju vpered, licom nazad!] erfassen somit sehr gut die paradoxe Verbindung von sozialutopischem Fortschrittspathos und ästhetischem Rückgriff auf die ‚wahren kulturellen Werte‘ der Menschheitsgeschichte, wie sie bereits Lenin und mit ihm die mehrheitlich konservativen Vertreter der frühen sowjetischen Kunst von Anfang an gefordert hatten. Denn noch während sich die linken KünstlerInnen (abgesehen von ihren nicht weniger paradoxen archaischen Tendenzen) um den Sturz der Klassiker „vom Dampfer der Gegenwart“ bemühen durften – so auch Šklovskijs späterer Vorwurf an Mandel’štam, dieser baue „eine Welt aus Zitaten“ –,<sup>101</sup> sprach sich der unter dem Einfluß Černyševskijs stehende Lenin zumindest in Fragen der Ästhetik eindeutig gegen die Abkehr vom ‚wahrhaft schönen‘ Alten sowie gegen die ‚Ver-götterung des Neuen‘ um seiner selbst willen aus. Er stand aber auch in der Entwicklung seines politischen Denkens – im Sinne des Apostelwortes „Prüft alles, das Gute behaltet!“ (Paulus, 5,1) – durchaus in der langen Tradition nicht nur ästhetischer, sondern auch philosophie- und wissenschaftsgeschichtlicher Eklektik<sup>102</sup> – wie letztlich selbst die Vertreter der Gruppe „Vpered“ um Bogdanov und Lunačarskij, die zwar wegen ihrer positiven Haltung gegenüber dem Proletkul’t von Lenin als dessen Wegbereiter kritisiert wurden, sich aber trotz ihres vielsagenden Namens durchaus für einen Anschluß an die Tradition aussprachen. So warf auch Malevič nach der Enttäuschung seiner mit der Revolution verknüpften Hoffnungen auf die ästhetische Neuordnung der Welt den neuen Machthabern nicht nur vor, ihr Staatswesen „im assyrischen, griechischen oder römischen Stil“ einzurichten, sondern sah auch im „Festhalten an Wirtschaftsformen unterschiedlicher Systeme (wie zur Zeit der Neuen Ökonomischen Politik) <einen> Eklektizismus, der einer Neuordnung der Verhältnisse im Wege steht.“<sup>103</sup> Im Rahmen seiner aktuellen Studien zum Begriff des Archivs konstatiert Groys, die Sowjetunion habe sich als eine Art Weltmuseum begriffen

<sup>100</sup> Komar, V./Melamid, A.: „Stichi o smerti. Manifest eklektizma“, in: Rakurs 7 (Beilage zu: Dekorativnoe Iskusstvo SSSR, 7/1989), S. 22 (vgl. Komar & Melamid: Gedichte über den Tod – Das Gespenst des Eklektizismus, Berlin, 1988).

<sup>101</sup> Šklovskij, V.: „Put’ k setke“, in: Literaturnyj kritik, 5/1933, S. 115; den Sturz „Puškins, Dostoevskijs, Tolstojs usw. usw.“ vom „Dampfer der Gegenwart“ forderten bekanntlich Burljuk, Kručnych, Majakovskij und Chlebnikov in ihrem 1912 verfaßten Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“.

<sup>102</sup> Vgl. Albrecht, M.: Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart/Bad Cannstatt, 1994. Zur Haltung Lenins in Fragen der Kunst und Literatur siehe Lenin, V.: O literature i iskusstve, Moskva, 1960; ein kurzer Abriss findet sich bei Bown, M. C.: Kunst unter Stalin, München, 1991, S. 24ff.

<sup>103</sup> Malewitsch, K.: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln, 1962, S. 269, 273. Demgegenüber hält Malevič fest: „Der Suprematismus hat dem Eklektizismus den Kampf angesagt und ist überzeugt, daß er das Leben, sobald es gegenstandslos wird, von allem Eklektischen befreien wird.“

– „es hieß, daß im Kommunismus alles Beste versammelt werden soll, was die Menschheit in ihrer Geschichte geschaffen hat: und neu, kommunistisch, verwendet.“<sup>104</sup> Nicht überraschend jedenfalls, wenn es in einem 1923 in der Zeitschrift „Krasnaja nov“ erschienenen programmatischen Aufsatz der marxistischen literarischen Vereinigung „Pereval“ bereits heißt, die Literatur stehe an einem ‘Scheideweg’ [na perevale], weshalb es an der Zeit sei, einen neuen Weg zu beschreiten, nämlich in Richtung einer Orientierung an den realistischen Klassikern, gemäß der Losung „Vpered k klassikam“.<sup>105</sup> Das bereits ein Jahrzehnt vor der entgeltlich verpflichtenden Einführung einer sozialistisch-realistischen Linie in Literatur und Kunst durch die Partei, deren Wurzeln jedoch wiederum, wie A. Sinjavskij in seinem Essay über den Sozialismus dargelegt hat,<sup>106</sup> weniger im Realismus des 19. (den Gor’kij ja bekanntlich heroisch überwinden wollte), als im Klassizismus des 18. Jh. zu suchen seien, – wohl nicht so sehr aufgrund der durch ihn postulierten klassovost’, als eher im Sinne seiner die antike und mittelalterliche Mimesiskonzeption transformierenden Vorstellung von der Schaffung einer nicht nur abgebildeten, sondern verbesserten Natur. Im übrigen sollte auch in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, welcher restriktiv-repressiver Unterschied eben doch zwischen ‘totaler’ und ‘totalitärer’ Zitatehaftigkeit liegt: Das wird beispielsweise durch das Schicksal selbst des „Pereval“, vor allem aber Mandel’stams auf tragische Weise deutlich, der, so A. Flaker, mit seiner ‘Zitatehaftigkeit’ versucht hatte, „das Gleichgewicht einer gestörten Welt wiederherzustellen, indem er sich auf die dichterische Tradition vom Hellenismus bis zu Deržavin und Puškin berief.“<sup>107</sup> Wenn zudem die im

<sup>104</sup> Grojs, B.: „Sammeln, gesammelt werden: Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht“, in: Lettre International, Heft 33, Sommer 1996, S. 35. Nichtsdestoweniger definiert er eben diesen Begriff des Archivs paradoxerweise auch für sich selbst als Möglichkeit, den klassischen Strukturalismus zu überwinden, „sochraniv to interesnoe, čto bylo narabotano.“ (Grojs, B.: „Opišem prošloe nastojaščim“, S. 64). „Archiv – čto sobranie tekstov, znakov i form, kotorym raspolagaet kul’tura. Naša aktual’naja kul’turnaja situacija opredeljaetsja stremleniem sozdat’ nečto novoe, takoe, čego v archive net. V etom smysle sovremennaja kul’tura živet pod vlast’ju archiva kak sokratovskogo demona <...>.“ Vgl. Schaffner, I./Winzen, M. (Hg.): Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München/New York, 1997.

<sup>105</sup> Scherber, P.: „Pereval – zur Geschichte und Programmatik einer literarischen Gruppe“, in: Eler, G./Grübel, R. u. a. (Hg.): Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß, Berlin/Wiesbaden, 1979, S. 290f.

<sup>106</sup> Terc, A. (Sinjavskij, A.): „Čto takoe socialističeskij realizm“, in: ders: Fantastičeskie povesti, New York, 1967. Vgl. dazu Lineckij, V.: „Postmodernizmu vopreki (Ešče raz o literature ‘novoj volny’)\“, in: Vestnik Novoj Literatury, 6/1993, S. 242f. K. Clark spricht ebenfalls von einem radikalen Wandel im sozialistischen Verständnis der Autorschaft: spätestens nach 1932 versteht sich der Schriftsteller nicht mehr als Schöpfer origineller Texte; er arbeitet nun mit dem Material der Mythologie, die von der Partei hervorgebracht wird. „Dementsprechend erinnert seine Funktion jetzt an jene der mittelalterlichen Chronisten, noch mehr jedoch gleicht sie der Rolle des Autors im Klassizismus.“ (Clark, K.: The soviet Novel. History as Ritual, Chicago/London, 1981, S. 159).

Akmeismus praktizierte allgemeine, synchrone Verfügbarkeit der gesamten Kultur „heute wie eine Vorwegnahme postmodernen Denkens <...> erscheint“, so darf eine wichtige Voraussetzung nicht übersehen werden, auf die Ch. Ebert besonders hingewiesen hat: Die von Mandel'stam als 'Glossolalija' bezeichnete Vielstimmigkeit, in der die Sprachen und Kulturen aller Zeiten zusammenfließen, wird nicht von den 'Massen', sondern von den Dichtern, den Teilhabern an der Kultur vernommen. „Mandel'stam gibt seinen kulturellen Aristokratismus nicht auf“ und erweist sich auch darin als Nachfolger Puškins, „der die Poesie vor dem Angriff des 'Pöbels' verteidigte“.<sup>108</sup>

Den sowjetischen Formen des Eklektizismus verwandte, für totalitäre Kulturen offenbar besonders charakteristische Erscheinungen – die Affirmation des Alten als Legitimation für das Neue –<sup>109</sup> finden sich natürlich in der Kunst und Architektur des Dritten Reiches bzw. des italienischen Faschismus, wobei in letzterem ursprünglich eine wohl noch stärkere Symbiose von Avantgarde und Totalitarismus stattfand, als häufig in bezug auf die Sowjetunion versucht wurde aufzuzeigen.<sup>110</sup> Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch – abgesehen von ihrer

<sup>107</sup> Flaker, A.: „Das Problem der Russischen Avantgarde“, in: Erler, G./Grübel, R. u.a. (Hg.): *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß*, S. 168.

<sup>108</sup> Ebert, Ch.: „Wider den Hunger des Staates – Osip Mandel'stam: Wort und Kultur: Zur Bedeutung der Sprache in der russischen Kultur“, in: dies. (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1995, S. 133; siehe dazu auch Bloom, H.: *The Anxiety of Influence*, Oxford, 1973; Eshelman, R.: „O neoklassičeskom modernizme“, in: Grübel, R. (Hg.): *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium, Amsterdam/Atlanta, 1993*, S. 379-410. Zur akmeistischen Kulturauffassung als „Lust der Wiederholung“ siehe Hansen-Löwe, A.: „Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda“, in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb, 1992.

<sup>109</sup> Zum Problem der Kanonisierung von Klassikern aus der Position einer affirmativen Kunstauffassung siehe auch Lachmann, R.: *Gedächtnis und Literatur*, S. 286ff.

<sup>110</sup> Vgl. u. a. Golomstok, I.: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York, 1990, bzw. die russische Ausgabe: Golomstok, I.: *Totalitarnee iskusstvo*, Moskva, 1994, siehe hier v. a. das Kapitel „Vklad avangarda“; eine deutsche Kurzfassung seiner Thesen finden sich bei Golomstok, I.: „Die Sprache der bildenden Kunst im Totalitarismus“, in: *Kontinent 4*, Frankfurt, 1976, S. 224-271. Zur Verbindung von italienischem Futurismus und Faschismus vgl. auch Fromm, E.: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, München, 1989, S. 311ff.; Günther, H.: „Kontrastbilder: Futurismus in Italien und Rußland“, in: Ebert, Ch. (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands*, S. 140; Tabor, J. (Hg.): *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956* (Katalog in 2 Bd.), Wien/Baden, 1994; *Art and Power: Art and Architecture in Europe 1932-1945. Eine kritische Untersuchung des Zusammenhanges von Moderne und Totalitarismus, aber auch der faschistoiden Aspekte in den oft affirmativ-eklektizistischen Ästhetisierungsstrategien der postmodernen Architektur* findet sich hingegen bei Dröge, F./Müller M.: *Die Macht der Schönheit: Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg, 1995; dazu auch Baretzko, D.: „Zwischen Todeschwärmerei und Empfindelci. Erhabenheitsmotive in NS-Staatsarchitektur und postmodernem Bauen“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 9/10, Sept./Okt. 1989, S. 833-847. Siehe weiters Jürgens, M.: „Faschismus und Moderne. Anmerkungen zum politischen Charakter des italienischen Futurismus“, in: Hinz/Mittig u. a. (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus*, Anabas, 1979, S. 205-212; Klinger, C.: *Flucht, Trost,*

(im Gegensatz zur revolutionären) weniger paradoxen, da ohnehin erklärt anti-fortschrittlichen Ästhetikkonzeption und Ideologie – in der Dauer der genannten Experimente. Folgte doch auf die – im Falle des Nationalsozialismus, ungeachtet seiner chiliastischen Idee vom „Tausendjährigen Reich“ – zeitlich relativ begrenzte Existenz der faschistischen Staaten, die besonders architektonische Großvorhaben selten über das Projektstadium hinausgehen ließ, nach 1945 im Rahmen der ideologisch-ökonomischen Anbindung der Kriegsverlierer an die westliche Supermacht auch die zwangsläufige Restituierung der 'modernen' Ästhetik, während sich in der Sowjetunion das totalitäre 'antimodernistische' Kunstparadigma über zwei Drittel des Jahrhunderts entfalten konnte.<sup>111</sup> Die Tatsache andererseits, daß, so Groys, „der Sozialistische Realismus den Bruch zwischen dem Elitären und dem Kitsch grundsätzlich überwunden <hat>, indem er visuellen Kitsch zum Träger elitärer Ideen machte“<sup>112</sup> und im Namen der mit sozialistischem Inhalt versehenen 'nationalen Form' einem unverblühten Eklektizismus huldigte, ließ die Kunst der Soz-art gewissermaßen zum 'Zitat eines Zitats' werden. Dieser Doppeleffekt führte zu einer gewissen Ähnlichkeit mit der eklektischen Formensprache bestimmter Strömungen in der westlichen Kunst der Postmoderne – eine Erklärungsmöglichkeit für den sicher nur zum Teil auf inhaltlichem Verständnis beruhenden Erfolg der Soz-art am westlichen Kunstmarkt. Wobei – unter Hinweis auf M. Épštejns umstrittene Idee vom 'Sozialismus als erste Phase der sowjetischen Postmoderne' – auch daran erinnert sei, daß bereits seit L. Fiedlers „Cross the Border – Close that Gap“<sup>113</sup> gerade diese Verschmelzung des Elitären mit der Massenkultur oft als das wichtigste positiv gewertete Kennzeichen des postmodernen Paradigmas dargestellt wurde.<sup>114</sup>

---

Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München, 1995, Kap. 6: „Das Experimentum crucis am dunkelsten Punkt: Romantik, Faschismus und Moderne“, S. 194-221; Pfabigan, A.: „Die Achse Avantgarde – Faschismus“, in: Weibel, P./Steinle, Ch. (Hg.): Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990: Eine Topografie der Moderne, Wien, 1992, S. 26-29.

<sup>111</sup> Zur Aneignung der Moderne durch die westliche Supermacht vgl. auch Guilbaut, S.: Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat: Abstrakter Expressionismus und kalter Krieg, Berlin, 1997. A. Chlobystin spricht in ähnlicher Weise von der „Entführung des Konzeptualismus durch den Westen“ – Chlobystin, A.: „Richtungskämpfe in der St. Petersburger Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: Becker, K./Straka, B. (Hg.): Selbstidentifikation. Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute, Kiel/Berlin, 1994, S. 162.

<sup>112</sup> Groys, Gesamtkunstwerk Stalin, S. 15.

<sup>113</sup> Deutsch als „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne, S. 57-73.

<sup>114</sup> Zur Rolle der Architektur in der russischen Postmoderne sowie allgemein zur post-sowjetischen Kunst vgl. den schon erwähnten Katalogband Yurasovsky, A./Ovenden, S. (eds.): Post-Soviet Art and Architecture; allgemein zur Bedeutung des Zitats im Kontext der Postmoderne vgl. auch Fürnkäs, J.: „Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin“, in: Le Rider, J./Raulet, G. (Hg.): Verabschiedung der (Post-) Moderne?, S. 209-225. Zu den durchaus auch in der zeitgenössischen westlichen Kunst vorhandenen, von der Kritik oft mit großen Vorbehalten aufgenommene Tendenzen einer 'Wiederaufnahme' faschistischer Ästhetik vgl. u. a. Schütz, H.: „Transformation und Wiederkehr. Zur künstlerischen Rezeption nationalsozialistischer Symbole

Verbreitet in der seit der Einführung des Begriffs „Drugaja Proza“<sup>115</sup> durch S. Čuprinin im Jahr 1989 auch auf dem Gebiet der Literaturkritik mit zunehmender Heftigkeit geführten russischen Postmoderne-Diskussion ist die Vorstellung von der Zyklizität der kulturellen Entwicklung, wie sie unter anderem von einem der aktivsten russischen Postmoderne-Vermittler (und erfolgreichen Krimi-Autor), Vj. Kuricyn, vertreten wird.<sup>116</sup> So stellt sich auch die Philosophin N. Avtonomova im Rahmen eines 1993 in der Zeitschrift „Voprosy filosofii“ unter dem Titel „Postmodernizm i kul'tura“ publizierten Gesprächforums die Frage, ob die verschiedenen Paradigmenwechsel in der Kulturgeschichte der Neuzeit nicht generell mit den Begriffen Avantgarde und Postmoderne beschreibbar seien. Wenn ja, so stelle der russische Futurismus eine avantgardistische, der Akmeismus eine postmoderne Reaktion auf den Symbolismus dar. „Auf den Futurismus reagieren die Obériuten postmodern, die sozialistischen Realisten avantgardistisch, um dann in dem ideologischen Kanon zu erstarren. Zum sozialistischen Realismus verhalten sich Konzeptualismus und Soz-Art postmodern.“<sup>117</sup> M. Ėpštejn, der u. a. I. Smirnovs Konzept der „Megaperiode“<sup>118</sup> weiterentwickelt, stellt fest, daß die Literatur in Rußland sich seit dem 18. Jh.

und Ästhetik“, in: Kunstforum, Bd. 95, 1988, S. 64-98; Die äußerst selten zu beobachtende Verwendung derartiger Motive (etwa im Werk von Flatz, A. Oehlen oder J. Immendorf) unterliegt jedoch im Grunde weiterhin einer völligen Tabuisierung, die nun bezeichnenderweise gerade von jungen russischen Künstlern häufig gebrochen wird (vgl. Von der Heiden, A.: „Das Paradox des Ikonischen. Nationalsozialistische Motive in der russischen Gegenwartskunst“, in: Bolz, N. (Hg.): Riskante Bilder: Kunst, Literatur, Medien, München, 1996, S. 47-66).

<sup>115</sup> Čuprinin, S.: „Drugaja proza“, in: Literaturnaja gazeta, 08.02.1989, S. 3-4; vgl. dazu auch Severin, I.: „Novaja literatura 70-80ch“, in: Vestnik novej literatury No. 1, Moskva, 1990, S. 222-239. A. Zorin etwa bezeichnete im Rahmen der erwähnten Konferenz „Postmodernizm i my“ V. Erofeevs „Moskva-Petuški“ als „pratekst russkogo postmodernizma“ – siehe dazu Kuricyn, Vj.: „Velikie mify i skromnye dekonstrukcii“, in: Oktjabr', 8/1996, bzw. <[http://agama2.agama.garnet.ru/r\\_c/club/journals/october/n8-96/kurit.htm](http://agama2.agama.garnet.ru/r_c/club/journals/october/n8-96/kurit.htm)>. Zur konservativen Polemik um den Postmoderne-Begriff vgl. Herkelrath, R.: „Postmoderne und fundamentalistische Kritik“, in: Cheauré, E. (Hg.): Kultur und Krise. Rußland 1987-1997, Berlin, 1997, S. 91-104. Allgemein auch die Beiträge in Slavica Helsingiensia 16/1996. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V: Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture.

<sup>116</sup> Vgl. Kuricyn, Vj.: Kniga o postmodernizme, Ekaterinburg, 1992; seinen recht informativen Überblick im Aufsatz „K situacii postmodernizma“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 11/1995, S. 197-223; die Zusammenfassung seiner Thesen im Beitrag „Vremja postsovremennosti (Tezisy doklada)“, in: Ažgichina, N. (sost.): Novaja volna. Russkaja kul'tura i subkul'tury na rubeže 80-90-ch godov, Moskva, 1994, S. 74-76; „Nederžanie imidža“, in: Vestnik Novej Literatury, 7/1994, S. 199-213; „Peresckaja granicy tradicionnogo i verbal'nogo“, in: Roll, S. (sost.): Postmodernisty o postkul'ture: Interv'ju s sovremennymi pisateljami i kritikami, Moskva, 1996, bzw. dies.: Contextualizing Transition: Interviews with Contemporary Russian Writers and Critics, New York, Lang, 1998, u. v. a.

<sup>117</sup> Avtonomova, N.: „Vozvraščajas' k azam“, in: Voprosy filosofii, 3/1993, S. 17-22 (zit. nach Kasper, K.: „Obériutische und postmoderne Schreibverfahren: Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin“, in: Zeitschrift für Slawistik, Bd. 40/1995, Heft 1, S. 24).

<sup>118</sup> Smirnov, I.: Chudožestvennyj smysl i evolucija poetišeskich sistem, Moskva, 1977, S. 11 (zit. nach Kasper, ebda, S. 23).

nach einem Zyklus entwickle, in dem jeweils soziale, moralische, religiöse und ästhetische Tendenzen, Richtungen und Phasen einander ablösten. So habe sich beispielsweise die Sowjetliteratur in ihrer Isolation von der Moderne als „prämodern“, teilweise sogar „präklassizistisch“ profiliert, sei dann jedoch in der Periode der 'Stagnation' vom prämodernen Bewußtsein schlagartig in ein postmodernes übergetreten, wobei Textdekonstruktion, Klischee, Zitat, Simulacrum und Parodie zur kulturellen Norm geworden seien.<sup>119</sup> In ähnlicher Weise versucht R. Eshelman, die zwischen innovatorischer 'Neoavantgarde' (Sorokin, Prigov etc.) und Sozialismus klaffende historische Lücke zu schließen, und spricht von einer „unfreiwilligen“ Postmoderne, womit er die „scheinbar unscheinbare Literatur“ der sowjetischen Stagnationszeit meint: eine „Literatur, welche die Figuren der Postmoderne unfreiwillig etabliert, indem sie versucht, eben diese zu desavouieren“.<sup>120</sup> Die „offizielle“ sowjetische Postmoderne (so etwa V. Aksenov) zeichne sich durch eine anfänglich vorsichtige Appropriation

<sup>119</sup> Vgl. Epstein, M.: „After the Future: On the New Consciousness in Literature“, in: Lahusen, Th./Kuperman, G. (ed.): *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika. Post-contemporary Interventions*, Durham/London, 1993, S. 257-287, hier v. a. seine tabellarische Darstellung der Zyklen und Entwicklungsphasen (S. 276f.); ders.: „Posle buduščego. Stanovlenie ar'er-garda“, in: Epštejn, M.: *Vera i obraz*, S. 86-114 (Tabelle: S. 102-103); ausführlich dazu sowie allgemein zur Frage der sowjetisch-russischen Postmoderne – Epstein, M./Podacar, A.: *After the Future: Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, 1995.

<sup>120</sup> Eshelman, R.: „Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 31 (1993), S. 174. Hinsichtlich der unter westlichen (Jung)SlawistInnen mittlerweile verbreiteten, wenn auch in Analogie zum untersuchten Gegenstand verspätet auftretenden Postmoderne-Euphorie sei hier vorwegnehmend und (selbst)kritisch angemerkt, daß – nach der sich anfangs seitens der etablierten Forschung abzeichnenden Fixierung auf A. Bitovs „Puškinhaus“ – die nun gelegentlich fast zwanghafte Lektüre der gesamten russischen Literatur nach dem Muster „X als postmoderne/r Roman/Erzählung usw.“ wohl viel zu der oben genannten Unfreiwilligkeit beiträgt, insofern der nach Ausrufung jedes neuen Epochen- oder Stilbegriffs einsetzende wissenschaftlich-sportliche Eifer, irgendjemandes Werk als möglichst frühes 'avant la lettre' zu entschlüsseln, eine rezeptionsästhetisch durchaus legitime Lesart nach dem theoretischen Kontext der Gegenwart nicht selten mit werkimmanenten Verfahren bzw. Strukturen verwechselt. Zu Bitovs „Puškinskij dom“ (1978) siehe u. a. die Beiträge von W. Schmid und A. Leitner in *WSA* 5 (1980) bzw. 22 (1988), S. Spieker: „Psychotic Postmodernism in Soviet Prose: Pushkin and the Motif of the Unidentified Past in Andrei Bitov's Poetics“, in: *WSA* 35 (1995), S. 193-218, sowie den erwähnten Text von Lipoveckij, M.: *Razgrom muzeja: Poëtika romana A. Bitova 'Puškinskij dom'.* Der Herausgeber der Zeitschrift „SOLO“, A. Michailov, bezeichnet Bitov schlicht als den „ehrwürdigen Gründungsvater des russischen Postmodernismus“ (zit. nach Keller, Ch.: „Ein ganzes Volk erfindet sich neu: Die Geburt des Individuums in der jüngsten russischen Literatur“, in: *Die Weltwoche*, 29.08.1996, S. 42). Zu neueren Texten Bitovs und seiner Aneignung konzeptualistischer Strategien vgl. auch Meyer-Fraatz, A.: „Andrej Bitovs Spiel mit dem Leser – 'Pervaja kniga avtora' als Selbstmystifikation“, Vortrag, gehalten im Rahmen des Deutschen Slavistentages in Bamberg, Sept. 1997 (Typoskript). Zahlreiche (bibliographische) Hinweise zur Rezeption der Postmoderne in Rußland in Zusammenhang mit dem Werk Bitovs finden sich auch bei Kary, D.: „Andrej Bitov: Ein postmoderner Präzedenzfall? Periodisierungsmodelle einer sowjetrussischen Postmoderne und Bemerkungen zur Indifferenz“, in: Gölz, Ch./Otto, A./Vogt, R. (Hg.): *Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996, Frankfurt, 1998, S. 296-323.

des Fremden (d. h. der westlichen Literatur) aus, die sich dann im Laufe der Zeit „zu einer vollwertigen Ironie – zu einem ironischen Zelebrieren der eigenen Nachträglichkeit und Unoriginalität“ gewandelt habe.<sup>121</sup> Eshelman schließt somit an das Groys'sche Modell vom „*polutornyj stil*“ der stalinistischen Kultur an, „die bereits wesentliche Verfahren der Postmoderne gefangen hält in einem totalitären, teleologischen Wurf“. <sup>122</sup> Groys bezeichnet die Aneignung westlichen Kulturguts (in Anschluß an seine Charakterisierung weiter zurückliegender Epochen) auch als wichtigstes Merkmal der frühen sowjetischen Postmoderne; die Besonderheit der späten (post)sowjetischen Postmoderne (d. h. des Konzeptualismus) bestehe hingegen darin, daß der „Appropriationskontext vom Künstler oder Theoretiker selbst geschaffen werden mußte“.<sup>123</sup>

Wenn hier versucht werden soll, einige Charakteristika postmoderner Autorschaft zu skizzieren, so sei also nochmals daran erinnert, daß viele der genannten Verfahren wie auch das künstlerische Selbstverständnis selbst auf vorangehende 'Epochen' rekurrieren und daher nur in ihrer aktuellen Konstellation als innovatorisch zu bezeichnen sind. Dies gilt auch in bezug auf die erwähnten Rollen- bzw. Maskenspiele beispielsweise Prigovs, zu deren Verständnis ein Rückblick auf die Entwicklung des dichterischen Selbstverständnisses durchaus notwendig erscheint.<sup>124</sup> So erweitert sich seit 1800 das poetische Rolleninventar nach

<sup>121</sup> Eshelman, R.: „Mein Amerika, mein Rußland: Vasilij Aksenovs 'Kruglye sutki non-stop' und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne“, in: Hansen-Löve, A. (Hg.): 'Mein Rußland', S. 383-411; vgl. auch ders.: „Village Prose is Postmodern Prose. For a New History of Soviet Literature“, in: Wiener Slawistischer Almanach 37, 1996, S. 119-148, sowie allgemein bei Vladiv-Glover, Sl.: „Post-modernism in Eastern Europe after World War II – Yugoslav, Polish and Russian Literatures“, in: Australian Slavonic and East European Studies, 5/1991, S. 123-143.

<sup>122</sup> Eshelman, ebda, S. 389, vgl. dazu ders.: Early Soviet Postmodernism, Frankfurt a. M., 1997. Vgl. auch Lineckij, V.: „Postmodernizmu vopreki (Ešče raz o literature 'novoj volny')“, in: Vestnik Novoj Literatury, 6/1993, S. 241-249.

<sup>123</sup> Groys, B.: „Die postsowjetische Postmoderne“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, München, 1995, S. 196. Groys bezeichnet die Technik der Appropriation als „das im Grunde einzige formale Verfahren der postmodernen Kultur“ (ebda, S. 193). Vgl. die russische Variante dieses Textes – Groys, B.: „*Polutornyj stil*: socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 15/1995, S. 44-53.

<sup>124</sup> Folgen wir G. Mayers Überlegungen zur 'Evolution des Aktantensystems' (d. h. der Dichterrollen) in der russischen Literatur, so gab es in der relativ spät einsetzenden russischen Anfangsphase weder ein System, noch ein Bewußtsein für die Rolle des 'Dichters', da Text-Erzeugung und Text-Verwendung fast ausschließlich in klerikaler Disposition standen, wobei zwischen (geistlichem) Beruf und sprachlich-rhetorischer Betätigung eine eindeutige „Personalunion“ bestand. Dasselbe galt aber auch für den laizistischen Sänger [*pesnik*] als eine Berufs- und Standesbezeichnung: „Man ist <...> fahrender Sänger, Bänkelsänger, Skomoroch und sonst nichts. Man tut was man ist.“ Erst im 17./18. Jh. wird die Berufsidentität „Kleriker=Texter“ des Geistlichen mit seinen Funktionen des Predigers [*propovednik*], Lehrers [*nastavnik*] und Moralisten [*nравoučitel*] schrittweise von Nicht-Klerikern und Laien übernommen, wobei sich im Zuge der ästhetischen Säkularisierung erste Ansätze eines Rollenbildes formieren, nämlich „*Pastyr*“ und *Pastušok*, der geistliche Hirte und der idyllische bukolische Schäfer“. Nachdem sich bereits der späte *Deržavin* auch von dieser säkularisierten Form der Hofdichtung befreit hatte

G. Mayer „beinahe explosionsartig“, wobei die erhabenen, sakralen und numinosen Rollen (Priester bzw. heidnischer Opferpriester, Prophet usw.) dominieren. „Sie alle aber sind miteinander kompatibel, sie schließen sich nicht aus, sie bekriegen sich nicht, sie sind frei verfügbar für jeden Dichter.“<sup>125</sup> Sakral dominiert sind nach einer sich Mitte des 19. Jh. abzeichnenden Rückbesinnung der Dichtung auf irdische und staatsbürgerliche Werte bekanntlich auch die Dichterrollen des Symbolismus mit seiner neoromantischen Sakralisierung des Ästhetischen und Diabolischen,<sup>126</sup> interessanterweise aber auch jene der wenig bekannten frühen proletarischen Dichtung der Jahrhundertwende: „Unverkennbar wird hier der neue Rollentyp ‘poët-rabočij’ und ‘poët naroda’ nicht nur zum idealen Christenmenschen, sondern zum ‘Heiland-Dichter’ selbst.“<sup>127</sup> Die Dichter-Gestalt wird also bereits im Symbolismus zu einem „figürlichen Chamäleon“ (eine auch in bezug auf den Konzeptualismus gerne verwendete Metapher):<sup>128</sup> „es kommt zu einer bewußten Maskierung; die Rollenlitanei wird zum poetischen Maskenball. Wie in der Ikonographie um die Jahrhundertwende wird jetzt auch in der Dichtung die Maske zu einem Vorzugselement“.<sup>129</sup> Vordergründige Affinitäten zeigen konzeptualistische dichterische Strategien etwa zum Werk des spätsymbolistischen bulgarischen Lyrikers T. Trajanov, der in seinem Gedichtzyklus „Panteon“ (1927-1931) einen, so G. Mayer, „poetischen Heldenfriedhof“, ein Pantheon mit „verbalen Dichter-Statuen“ errichtet, wobei aber mit der Multiplizierung und Summierung der einzelnen Rollen zugleich die „Tendenz zur Interferenz“ wachse: „In dem Maße aber, da sich die poetischen Rollen in ein und demselben Text litaneiartig häufen <...>, kommt es zu einer irrealen Rollen-Häufung und damit zu einer semantischen Nivellierung.“ Prigov bezeichnet diesen Effekt in ähnlicher Weise unter Verwendung

---

zum ersten „privaten Sänger und Dichter“ avancierte, waren es aber vor allem dessen jüngere Zeitgenossen – in erster Linie Žukovskij –, die ein ganz neues poetisches Rollenparadigma erschlossen. In seinem Essay „Pisatel’ v obščestve“ konstatierte Žukovskij, was schon bald zu einem Gemeinplatz des poetischen Selbstbewußtseins werden sollte, nämlich daß jeder Dichter ein Schauspieler sei und auf der poetischen Bühne in vielerlei Rollen agiere, daß aber auch – und hier nimmt er bereits eine Grundthese der intertextuellen Rezeptionsästhetik vorweg – dem Leser, die Rolle eines Akteurs auf der poetischen Bühne zukomme (Mayer, G.: „Impulse und Anstöße“, Typoskript, erschienen als „Vom Wandel und Ende der Dichter-Mythen. Die gespielte Verantwortungslosigkeit der großen Männer des Wortes“, in: Ohnheiser, I.: (Hg.): Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart. Akten der Tagung aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Universität Innsbruck, Innsbruck, 1996).

<sup>125</sup> Mayer, ebda.

<sup>126</sup> Vgl. dazu ausführlich Hansen-Löve, A.: Der russische Symbolismus. I. Band, Wien, 1989 (zum Bild des diabolischen Künstler-Demiurgen, S. 345ff.).

<sup>127</sup> Mayer, ebda.

<sup>128</sup> Vgl. Chėnsen (Hānsen), S./Monastyrskij, A.: „Dva kulika (v sokraščėnii)“, in: Bredichina, L. (sost.): Galereja Ridžina. Chronika. Sentjabr’ 1990 – ijun’ 1992, Moskva, 1993, S. 45-48, bzw. Pastor 1, Köln, 1992, S. 11-16 (hier S. 11 „o personažnom chameleonstve“).



eines Kernbegriffs der formalistischen Verfremdungs-Poetik als „Oszillieren“ [mercanie].<sup>130</sup> Dabei ruhen Prigovs poetische Images jedoch nicht auf einem Friedhof, sondern sind, folgt man seiner Metapher, – im Unterschied zu Rubinstejns 'Karteileichen'<sup>131</sup> – höchst lebendig: „Sie sind wie Bewohner meines Hauses. Ich habe jedem von ihnen eine Wohnung vermietet, sie aber beginnen plötzlich fremde Wohnungen zu beanspruchen.“<sup>132</sup> Bemüht Prigov für die Beschreibung seiner poetischen Bühne die durchaus prosaische Metapher des (kommunalen) Hauses, so ist es für Hirt/Wonders noch immer ein „Pantheon“, in das dieser „Rhapsode der Götter und Heroen der sowjetischen Mythologie“ aber auch seine Künstlerkollegen erhebe und deren „Mythologisierung zum epischen Sujet“ er betreibe.<sup>133</sup> Was an einer Haltung wie jener Prigovs dennoch neu erscheint (sofern das Neue in diesem Zusammenhang überhaupt interessiert), ist – abgesehen von der Verwendung nicht nur poetischer, sondern auch sozialer, ideologischer, diskursiver Masken – eine Tatsache, die ebenfalls von Hirt/

<sup>129</sup> Mayer, ebda. Zum Maskenspiel des Symbolismus siehe ausführlich bei Hansen-Löve, A.: „Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“, in: Grübel, R. (Hg.): *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam/Atlanta, 1993, S. 316ff. Zum Prinzip der Maskenhaftigkeit in der russischen Kultur vgl. auch Witte, G.: „Koloss und Kulisse“, S. 73f.

<sup>130</sup> Mayer, ebda; vgl. Groys, B./Prigow, D.: „Dialog“, in: Dmitrij Prigow. *Arbeiten 1975-1995* (Katalog), Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, 1995, S. 83.

<sup>131</sup> Vgl. Küpper, S.: „Zum Werk Lev Rubinstejns“, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 4/1995, S. 436-450, bzw. Prigovs Gedicht/Buchobjekt-Serie „Grobiki“.

<sup>132</sup> Obermayr, B.: *Das Treffen mit dem Milizionär. Ein Gespräch mit dem Moskauer Schriftsteller und Künstler Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, Salzburg, 1992, (Typoskript). Vgl. dazu Groys, B.: „Der Text als Monster“, in: ders.: *Die Erfindung Rußlands*, S. 225: „Der Text des russischen Konzeptualismus erinnert in der Tat mehr an die sogenannte Weltliteratur als an eine ganze russische Bibliothek. Eine solche Pluralität bedeutet aber auch, daß die Texte von Anfang an aus toten Textteilen zusammengesetzt werden, denn eine Bibliothek ist gewissermaßen ein Friedhof der Literatur. Der Körper eines derart zusammengesetzten konzeptualistischen Textes ist wie der Körper des Frankenstein-Monsters – er besteht aus Leichteilen, soll aber trotzdem leben.“ Einer ähnlichen Metaphorik bediente sich bereits M. Proust in Hinblick auf die erklärte Intertextualität seiner Literatur, wenn er meinte, ein Buch gleiche einem Friedhof, auf dessen Grabsteinen man die (verblichenen) Namen nicht mehr lesen kann. V. Tupicyn schreibt in seiner Vorbemerkung zum Gedichtzyklus „Smešno kogda maljar. Interteksty 1981-1983“, in: *Vol'noe Slovo*, Paris, 1986, S. 62ff.: „Menja vseгда zanimal vopros – možno li sozdat' podlinno liričeskie stichi na materiale razgrablennykh literaturnykh mogil, kumiren i panteonov, pljus – lirično li, voobščee, torgovat' kradenym.“ Das Proustsche Bild der ausgelöschten Namen [les noms effacés] erinnert zudem an P. de Mans Begriff des De-facem (,Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M., 1993, S. 131-146, bzw. seiner russischen Übersetzung als „obezličivanie“ (Derrida, J.: „Philosophie und Literatur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida“, in: Ackermann, A. et al. (Hg.): *Orte des Denkens: Neue Russische Philosophie*, Wien, 1995, S. 173-200, S. 197). Siehe dazu auch Aristov, V.: „Incognito ergo sum (Ontologizacija chudožestvennogo 'ja' v sovremennoj kul'ture“, in: Nadžafova, S. (red.): *Proizvedennoe i nazvanoe. Filosofskie čtenija, posvjaščennye M. K. Mamardašvili*, Moskva, 1998, S. 166-178.

<sup>133</sup> Hirt, G./Wonders, S.: „Transparente. Poesie und Aktion“, in: *Ich lebe – ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau* (Katalog), Bern, 1988, S. 230.

Wonders prägnant formuliert wurde: „Prigow wechselt die Masken nicht, er trägt, erträgt sie *alle*“,<sup>134</sup> wobei es selbst Freunden schwer falle, „Gesicht und Maske zu unterscheiden“. <sup>135</sup> Im Unterschied zu den bereits von den Formalisten hinsichtlich der Skaz-Technik beispielsweise in der grotesken Poetik der 'Natural'naja škola' erarbeiteten Theorie der Sprachmasken geht es nicht mehr um die Realisierung einer im Grunde noch authentischen Rede auf der Ebene der Stilistik, sondern um das Löschen eben dieser Authentizität durch die überaffirmative Mimikry an alle verfügbaren Diskurse.<sup>136</sup>

Oft manifestiert sich die oben konstatierte Absage an die Autorschaft also in der Reduzierung des literarischen (oder bildnerischen) Werkes auf die Montage von Fremd- oder Rohmaterial, bzw. – wie in den Installationen Kabakovs – auf die Sammlung und (Re)Präsentation kulturellen, visuellen, diskursiven Abfalles. Es handelt sich dabei um eine Strategie, die – mit Rückblick auf das bereits durch Dadaismus und Surrealismus in der bildenden Kunst etablierte „Objet trouvé“ oder die bei D. Spoerri angelegte Strategie des Recycling<sup>137</sup> – in Anlehnung an eine seit den 60er Jahren im Avantgardefilm verbreitete Technik auch mit dem Begriff des 'found-footage' bezeichnet werden kann. So erklärt etwa in A. Zinov'evs „Gähnenden Höhen“ der fiktive Herausgeber, dieses Buch sei aus Fragmenten von Manuskripten zusammengestellt, die auf einer Ibansker Müllhalde [musornoj svalke] 'zufällig' gefunden worden seien.<sup>138</sup> An Achmatovas Gedichtzeile „Kogda b vy znali iz kakogo sora ...“ erinnert dann auch L. Rubinštejns Versuch, alltäglichen „Sprachmüll“ zur Literatur zu erheben.<sup>139</sup>

<sup>134</sup> Hirt, G./Wonders, S.: Covertext zu: Prigow, Dmitri: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992.

<sup>135</sup> Hirt/Wonders: „Transparente. Poesie und Aktion“, ebda; – eine im alltäglichen Umgang mit diversen Protagonisten der Moskauer Szene gelegentlich recht unerfreuliche Tatsache, wie wir aufgrund persönlicher Erfahrungen nur bestätigen können.

<sup>136</sup> Vgl. Hansen-Löve, A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien, 1978, S. 274ff; dazu auch B. Obermayrs Anmerkungen zur konzeptualistischen Verschiebung vom skaz zum 'skažem' in dies.: „Dichtung als Möglichkeit, sozusagen: Nachwort zum zweiten Band“, in: Prigov, D. A.: Sobranie stichov, tom 2, Wiener Slavistischer Almanach – Sonderband 43, Wien, 1997, S. 311ff. Zu dieser innerhalb der feministischen Diskussion bis heute sehr aktuellen Problematik vgl. etwa Bettinger, E./Funk, J. (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin, 1995; Weissberg, L. (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt, 1994; bzw. die Anmerkungen bei Butler, J.: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M., 1991, S. 228f. Zu analogen männlichen Strategien siehe Perchuk, A./Posner, H. (eds.): The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation, Cambridge/Mass., 1995.

<sup>137</sup> Metzger, R.: „Werk, Original und der Tod des Autors: Über einige Strategien in der Kunst der Sechziger Jahre“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern, 1995, S. 9f.

<sup>138</sup> Zinov'ev, A.: Zijajušie vysoty, Lausanne, 1976, S. 7; dasselbe Motiv findet sich auch in einem Text Mamleevs, dessen Titel uns leider entfallen ist.

<sup>139</sup> Vgl. Rubinstein, L./Meyer, H.: „Über die post-sowjetische Sprache“, S. 123ff; in gewisser Analogie zu Kabakovs Müll-Konzeption beschreibt auch der Petersburger Künstler, Theoretiker

Verschiedene 'Sprachen' bzw. Prototexte übernehmen dabei in Rubinstejns oder Prigovs Schreiben die Funktion der Helden und Personagen, wobei es hinsichtlich der obenerwähnten Bühnenmetapher Žukovskijs zu einer weiteren entscheidenden Rollenverschiebung kommt, wenn nämlich der 'Dichter' erklärt, er schaffe kein Werk mehr aus diesen Vorgaben, sondern inszeniere lediglich deren Intrigen – d. h., „das Stück ist eigentlich schon geschrieben, und ich führe es auf wie ein Regisseur.“<sup>140</sup> Wie B. Obermayr in ihrem Nachwort zum ersten Band von Prigovs „Sobranie stichov“ feststellt, ist der Autor hier – in Analogie zu aktuellen Entwicklungen in der Musik – nicht mehr ein Sänger, „sondern, im Sinne der zeitgenössischen 'Popkultur', Sampler oder DJ“, der aber „in weiterer Folge seine Auftritte immer mehr mit nachdrücklichem, egozentrischen 'Rap' (Ja-Ja-Ja...) unterlegen wird“;<sup>141</sup> – damit allerdings auch trotz des postulierten Genialitätsverzichtes gelegentlich durchaus den Kult-Status eines Pop-Stars erlangen kann.<sup>142</sup>

---

und Herausgeber der Zeitschrift „Chudožestvennaja volja“ A. Chlobystin im redaktionellen Vorwort zur 1993 unter dem Titel „Mikrobiologija“ erschienenen Nr. 7 seine Zielsetzungen wie folgt: „Es wird jene Seite der Kultur aktualisiert, die aus mentalem Müll besteht: vergessene Ideen, manische Wahnträume oder einfach zufällige Verzerrungen oder Verständnislosigkeit – alles was ihren riesigen Vorrat an Rohstoffen ausmacht.“ Dies entspreche dem zeitgenössischen Interesse an allem, „was sich im peripheren Bereich des Blickfeldes befindet, dem Geschmack an marginalen Anomalien entspricht [...] Die Ursache dieser Erscheinungen kann man im Zerfall des Logozentrismus und der alten, aber liebgewonnenen, hierarchischen Theorien finden.“

<sup>140</sup> Rubinstein, L./Meyer, H., ebda, S. 124; Vgl. dazu auch Prigov, D./Gandievskij, S.; „Meždu imenem i imedžem“, in: Literaturnaja gazeta, 12.05.1993, S. 5: „Ja ne pišu stichov ni ispovedal'nogo, ni ličnogo plana, i u menja net ličnogo jazyka. Ja rabotaju, kak režisser, kotoryj vyvodit na scenu različnyh geroev.“ Was dabei an persönlichem Stil erhalten bleibe, sei eben die Art „kak on svodit geroev, kakie éto geroi, kak razrešeny dramaturgičeskie kollizii. On, režisser, pročityvaetsja na urovne postanovki éтого spektaklja.“

<sup>141</sup> Obermayr, B.: „Mit einem Werk ins Reine kommen: NACHWORT zum ersten Band“, in: Prigov, D. A.: Sobranie stichov, tom 1, Wiener Slavistischer Almanach – Sonderband 42, Wien, 1996, S. 218; vgl. dazu Hebdige, D.: Cut 'n' mix: culture, identity and Caribbean music, London, 1987, sowie ders. über Cultural Studies, die Autorität des Intellektuellen, Mode und über die Module der Theorie-Samplings: „Heute geht es um eine anti-essentialistische Kulturproduktion vom DJ-Mischpult aus“, in: Kunstforum International, Bd. 135, Oktober 96 – Januar 1997, S. 160-164 (bzw. die übrigen Beiträge in diesem Band der genannten Zeitschrift, der unter dem Titel „Cool Club Cultures“ dem Thema „Art & Pop & Crossover“ gewidmet ist (zugleich Titel von Bd. 134, Mai – September 1996, der ebenfalls diesen Zusammenhang darstellt); Mitte der neunziger Jahre wurde vor allem in der bildenden Kunst ein fundamentaler Wechsel der Medien vollzogen, denn: „War der avancierte junge Künstler der achtziger Jahre Maler, so ist jener der neunziger Jahre DJ ...“ (Marchart, O.: „Ambient im White Cube: Über Künstler-DJ's und Kuratoren-Club Host“, in: Springer 3/1996, S. 25); bekanntestes Beispiel – der Österreicher Gerwald Rockenschau. Die der gesamten Rave- und Cyberkultur zugrunde liegende Ideologie des 'Anti-Copyright' wurzelt bereits in der Kapitalismuskritik der Lettristischen und Situationistischen Internationale der sechziger Jahre mit Ihrer Favorisierung gegenökonomischer Pottlatch-Modelle. So bezeichnen sich die britischen Pioniere der Techno- und Trance-Musik der frühen Neunziger, B. Drummond und J. Cauty, als „Kopyright Liberation Front“ (KLF), die 1994 als K-Foundation ihr damit verdientes Vermögen in der Höhe von einer Million Pfund in einem radikal-aktionistischen Akt der Kapitalvernichtung verbrannten (vgl. Brook, C. (ed.): K Foundation. Burn A Million Quid, London, 1997).

Ähnliches läßt sich auch über E. Popovs Roman „Prekrasnost' žizni“ (1990) sagen, der zu einem großen Teil aus (als solche markierten) Zeitungszitaten zusammengestellt ist, deren Auswahl jedoch, wie der Autor behauptet, „nicht aus Berechnung, sondern aus Liebe“<sup>143</sup> erfolgte. Ein Verfahren, das uns ansatzweise bereits in V. Rozanovs „Opavšie list'ja“ (1913-1915) begegnet, deren in einzelnen 'Körben' präsentierte Textkorpus gleichsam aus ursprünglich in den Papierkorb (vgl. Kabakov) geworfenen Notizen, Briefen, Fotografien und Zeitungsausschnitten neu montiert wurde. Lange bevor sich Foucault die vielleicht rhetorische Frage stellte, warum etwa eine Werkgesamtausgabe im Sinn des postmodernen Kontextualismus beispielsweise nicht auch eine Liste des Verfassers von in die Reinigung gegebenen Kleidungsstücken enthalten sollte, wurde eben diese Frage in der russischen Literatur also auf eindeutige Weise beantwortet, so etwa auch, wenn Kručenych 1923 den poetischen Gehalt einer Wäscherei-Rechnung höher beurteilte als jenen von Puškins „Evgenij Onegin“.<sup>144</sup> Das Verfahren Popovs verweist somit gewissermaßen auch in ironi-

<sup>142</sup> Als 'Pop-zvezda' wird Prigov tatsächlich immer häufiger bezeichnet, was unter anderem seiner häufigen Präsenz auch in russischen Medien zuzuschreiben ist. Der angedeutete hohe Stellenwert popmusikalischer Terminologie im aktuellen kulturtheoretischen Diskurs zeigt sich dann auch, wenn ein so renommiertes internationales Festival zeitgenössischer Kunst wie der „steirische herbst“ unter der intellektuellen Führung des Künstler-Kurators P. Weibel und des Szene-Philosophen S. Žižek sein Programm 1996 – nach der „Nomadologie“ der letzten Jahre – nun unter den Begriff „REMIX“ stellt (steirischer herbst 96, Programmheft, Graz, 1996). Die Berliner Galerie „shift“ zeigte 1996 eine Schau unter dem Titel „POP MIX VOL. II“ und begründet dies mit der sich in den 90er Jahren zunehmend abzeichnenden Interferenz von bildender Kunst und Populärkultur: „Das Phänomen 'Pop' läßt sich als Versuch beschreiben, effektiv die Grenzen zwischen 'high' und 'low' zu überschreiten, den High-Culture-Status der Kunst zu demontieren und eine Demokratisierung des Ausdrucks herbeizuführen.“ Der Konzeptkünstler Dan Graham kommt angesichts dieser Entwicklung zum Schluß, die Musik habe „die Avantgardefunktion der Kunst übernommen“ (Kunstforum International, Bd. 135, Oktober 96 – Januar 1997, S. 165-169); So heißt es etwa in einer Rezension des Wiener Musik(!)-Kritikers Ch. Schachinger zu V. Erofeevs Roman „Das jüngste Gericht“ (dt. 1997) unter dem Titel „Zerfledderung und Remix“, in: Der Standard, 11.04.1997, S. 10: „Jerofejew versteht sich auch in der Kunst des literarischen Verweises als Meister jenes Stils, den man in der Populärkultur als Remix kennt, als Neubewertung durch Konnotation so-bisher nicht gesehener und gewagt unternommener Zusammenhangspostulate.“ E. Klein meint dazu: „Jerofejew baut aus den Versatzstücken diverser Figuren der Weltliteratur (Don Juan, Faust etc.) einen neuen Romankosmos, um ihn sogleich wieder zu zerstören. Man könnte das ganze Gebilde als Dekonstruktion des abendländischen Romanes ansehen, Jerofejew bezeichnet es aber als einen normalen Entwicklungsroman über einen Schriftsteller“ (Klein, E.: „Ausschweifung, Inflation, Entropie – Das jüngste Gericht des Victor Jerofejew“, in: Metropole Moskau, Wespennest 107/1997, S. 108). Zur Frage des „Theoriemixens“ siehe auch Lindner, R.: „Zwischen Akademia und Medienwelt: Über die wachsende Verschränkung von Medienkultur und Wissenschaftskultur“, in: IPK news, 2/1997, S. 17-19. Günther Jacob spricht von einer „Kunst, die siegen hilft! Über die Akademisierung des Pop-Diskurses“, in: Kunstforum Bd. 134/1996, S. 138. Zur andererseits ebenso stattfindenden Aneignung der postmodernen Theorie durch die Popkultur siehe das sehr aufschlußreiche Buch von Poschardt, U.: DJ-Culture, Hamburg, 1995.

<sup>143</sup> Popov, E.: Prekrasnost' žizni. Glavy iz „Romana s gazetoj“, kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen, Moskva, 1990, S. 5.

<sup>144</sup> Foucault, M.: Schriften zur Literatur, München, 1988, Kap. I „Was ist ein Autor?“, S. 7-31;

scher Übererfüllung gerade auf jenes der Produktionskunst zurück, deren der individuellen Autorschaft nicht weniger feindlich gesinnte Theoretiker Tret'jakov einst eben diese Reduzierung des Autors auf einen 'Materialsammler' oder 'Montierer' gefordert hatte.<sup>145</sup>

Im übrigen scheinen sich also der in den 60er Jahren durch Barthes initiierte Diskurs vom „Tod des Autors“,<sup>146</sup> zumindest aber die von Foucault in Anlehnung an Becketts Formulierung „Wen kümmert's, wer spricht <...>“ gestellte Frage „Was ist ein Autor?“<sup>147</sup> ohnehin bereits in der formalistischen Literaturtheorie beispielsweise Šklovskijs abzuzeichnen, wenn dieser etwa feststellt, die Kunst werde nicht aus dem individuellen Willen geschaffen, sondern der Schöpfer sei „einfach der geometrische Schnittpunkt von Kräften, die außerhalb seiner wirken“,<sup>148</sup> und wenn er – nachträglich betrachtet fast schon im Sinne des Lacanschen 'ES spricht' – seine Skepsis gegenüber psychoanalytisch motivierten Methoden der Literaturbetrachtung damit begründet, es sei „nicht der einzelne“, der schreibt: „es schreibt die Zeit, das Kollektiv der Schule“. <sup>149</sup> Ein Standpunkt, den O. Brik in seinem 1923 in der Zeitschrift „LEF“ veröffentlichten Aufsatz über „Die sogenannte formale Methode“ wohl unschlagbar auf die Spitze trieb, indem er behauptete, daß „Evgenij Onegin“ auch dann geschrieben worden wäre, wenn Puškin nie gelebt hätte,<sup>150</sup> – ein Gedanke, der sich noch

Kručenyč, A.: Apokalipsis v ruskoj literature, Moskva, 1923, S. 32; zum Werk Rozanovs vgl. u. a. Schlögel, K.: Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921, Berlin, 1988, S. 126ff., sowie Schklowski, V.: „Literatur ohne Sujet“, in: Mierau, F. (Hg.): Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig, 1991, S. 33-58. E. Passet verweist im Zusammenhang mit Rozanov auf ein ähnliches Literaturverständnis bei Solov'ev: „Alles birgt die Potentialität von Literatur in sich: ein im Vorübergehen aufge-schnapptes Wort, das eigene Haushaltsbuch, die Methode von Solowjow, sich Zeitungspapier als Toilettenpapier zurechtzureißen und dabei die Todesanzeigen zu verschonen.“ (Passet, E.: „Himmel und Erde und Kopf und Zahl. Versuch, Wassili W. Rosanow zu folgen“, in: Rosanow, W.: Abgefallene Blätter, Frankfurt a. M., 1996, S. 322).

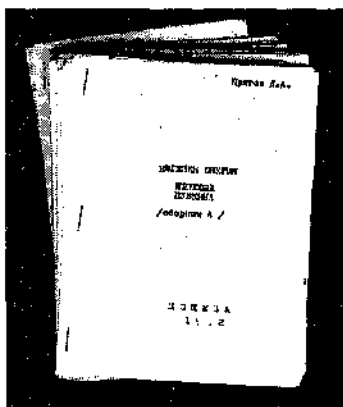
<sup>145</sup> Hansen-Löve, A.: „Kunst/Profession. Russische Beispiele zwischen Moderne und P-Moderne“, Typoskript, 1994, S. 10. Vgl. dazu auch die Rezeption der Ejzenštejnschen Montage-Theorie durch den Formalismus sowie die Fortführung der Produktions-Theorie in Benjamins an der Herausbildung der postmodernen Kunstauffassung maßgeblich beteiligtem Konzept vom „Autor als Produzent“ sowie dessen angebliche Pläne, ein Buch nur aus Zitaten zu schreiben. Zur Reduktion des schöpferischen Ichs auf einen Organisator der Produktion siehe auch Ingold, F. Ph.: Autorschaft und Management, Graz/Wien, 1993.

<sup>146</sup> Russisch unter dem Titel „Smert' avtora“ in: Bart, R.: Izbrannye raboty. Semiotika. Poëtika, Moskva, 1994, wobei diese Formulierung angesichts der blutigen Geschichte der Literatur (nicht nur) in Rußland einen einigermaßen bitteren Beigeschmack erhält. Die postmoderne Literatur wiederum scheut sich nicht, selbst diesen Titel für einen „Theorie-Krimi“ zu appropriieren: Adair, G.: Der Tod des Autors, Zürich, 1997.

<sup>147</sup> Foucault, M.: „Was ist ein Autor“, in: ders.: Schriften zur Literatur, Frankfurt a. M., 1988, S. 7-31.

<sup>148</sup> Šklovskij, V.: Chod konja, Moskva-Berlin, 1923, S. 22.

<sup>149</sup> Schklowski, V.: „Ornamentale Prosa. Andrej Bely“, in: Mierau, F. (Hg.): Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig, 1991, S. 94.



D. Prigov: *Evgenij Onegin* Prigova Puškina, 1992

in diversen Spekulationen einiger Vertreter der sowjetischen linguistischen Kybernetik weiter-spinnen sollte: 1960 spricht A. Kolmogorov im Rahmen eines Vortrages über die mathematischen Methoden der Versanalyse von der Möglichkeit einer „Mašina dlja napisanija novogo Evgenija Onegina“, in der Hoffnung jedoch, wie er später anmerkt, „seine Zuhörerschaft habe den etwas spöttischen Charakter dieser Beschreibung verstanden.“<sup>151</sup> Briks vermutlich ebenso wenig ernstgemeinter Ausspruch könnte jedenfalls geradezu als Motto für Borges' Ende der 30er Jahre entstandene Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“ gedient haben, deren Protagonist es sich zur Lebensaufgabe macht, nicht einen neuen, sondern „den

*Quijote*“ erneut zu verfassen oder zumindest „ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten“.<sup>152</sup> Während aber Borges seinen fiktiven Autor die Möglichkeit einer mechanischen Transkription des Originals nicht ins Auge fassen läßt, verfährt Prigov in seiner kongenialen Appropriation des meistzitierten Textes der russischen Literatur, der Samizdat-Abschrift von Puškins „Evgenij

<sup>150</sup> Brik, O.: „Die sogen. 'formale Methode'“ in: Mierau, F. (Hg.): *Die Erweckung des Wortes*, S. 153-155.

<sup>151</sup> Kolmogorov, A. N.: „Semiotičeskie postanija (Publikacija V. A. Uspenskogo)“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 24/1997, S. 217. Er habe sich jedoch offensichtlich in dieser Hoffnung getäuscht, und zwar „po otnošeniju k značitel'noj časti slušatelej, kak kibernetov, tak i 'antikibernetov'“. V. Tichomirov erinnert sich in seinen „Vospominanija“ an die besagte Vorlesung und Kolmogorovs Worte: „Čtoby smodelirovat' napisanie 'Onegina', vozmožno, nužen ves' opyt kul'turnogo čelovečestva“. (zit. nach ebda, S. 221).

<sup>152</sup> Borges, J. L.: „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“, in: ders: *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944*, Frankfurt a. M., 1992, S. 35-45; Bezeichnenderweise wurde ein Fragment gerade dieses Textes in russischer Übersetzung – neben einem Text Baudrillard's über „Simulakrum und Simulation“ – dem Katalog zur Gruppen-Ausstellung „Reprodukcija Mon Amour“ (Moskva, Centr Sovremennogo Iskusstva, 1994) vorangestellt; Vgl. dazu Genette, G.: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aesthetica, Frankfurt, 1993, S. 525: „Der *Don Quijote* von Pierre Ménard ist bekanntlich keine Kopie, sondern vielmehr eine Minimaltransformation oder eine Maximalimitation von Cervantes, die auf dem kanonischen Weg des Pastiche hervorgebracht wird: den Erwerb einer perfekten Kompetenz durch absolute Identifizierung ('Miguel de Cervantes sein')“. An anderer Stelle verweist Genette auf eine weniger strenge, dafür aber tatsächlich realisierte Bearbeitung von ähnlichem Status, nämlich jene von Miguel de Unamuno: „Vida de Don Quijote y Sancho Panza“ (1905) [dt.: *Das Leben Don Quijotes und Sancho Pansas nach Miguel der Cervantes Saavedra*, 1933], eine im Grunde bloße Nacherzählung, die, so Genette, eher in den Bereich des Kommentars gehört: „Das Leben *Don Quijotes* ließe sich also als ein Kommentar beschreiben, gefolgt von *Quijote*, der hier als eine rein instrumentale narrative Gedächtnisstütze angehängt ist, die sich vorteilhaft durch eine neue Cervanteslektüre Kapitel für Kapitel ersetzen ließe.“ (S. 432ff.).

Onegin“ – „Evgenij Onegin Puškina“ (1992) weitaus hemmungsloser: die maschinschriftliche Reproduktion aus dem kollektiven Gedächtnis, verstanden als dekonstruktiver Kommentar, als rezitative Lektüre im Foucaultschen Sinn,<sup>153</sup> ist lediglich durch eingestreute, vorgeblich mnemotechnisch begründete Ersetzungen diverser Epitheta verfremdet, an deren Stelle, je nach Betonung des zu ersetzenden Wortes, die Adjektiva „bezumnoj“ oder „nezemnoj“ treten.<sup>154</sup> Diesem Verfahren konkreter Wiederholung steht jenes Sorokins gegenüber, das von M. Ryklin als „exakte Kalkierung“ (scheinbar irgendwo bereits gelesener Bausteine aus der russischen Literatur) bezeichnet wurde. Schreiben habe hier gleichsam die „Form des Abschreibens“, wobei jedoch das völlige Fehlen emotionaler Färbung wie eine „Maschine zur Zerstörung ihrer eigenen ‘Prototypen’ <wirke>, werden sie doch rein graphisch abgeschrieben, in der Art gewisser kalligraphischer Übungen, ohne Pathetik. <...> die Mutation von Literatur in Nicht-Literatur geht im vorliegenden Fall durch eine für unsere russische Tradition einzigartige Visualisierung des Schreibens vor sich“. Die Bedeutung solcher depersonalisierter Situationen liege zudem noch darin, „daß <...> die Selbstreflexion, welche unausweichlich in Moralisieren übergeht, in ihnen keine wesentliche Rolle spielt, daß sich in ihnen eine ausschließlich *graphische* Situationslogik entfaltet“.<sup>155</sup> So bezeichnet Groy's die Prosa Sorokins auch als das ehrgeizigste

<sup>153</sup> Vgl. Foucault, M.: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M., 1991, S. 19f.: „Aber andererseits hat der Kommentar, welche Methode er auch anwenden mag, nur die Aufgabe, das *schließlich* zu sagen, was *dort* schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon immer gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. Das unendliche Gewimmel der Kommentare ist vom Traum einer maskierten Wiederholung durchdrungen: an seinem Horizont steht vielleicht nur das, was an seinem Ausgangspunkt stand – das bloße Rezitieren.“

<sup>154</sup> Vgl. dazu ausführlich bei Obermayr, B.: Der Macht des Wortes auf der Spur. Literaturtheoretische Spurensuche und diskurskritische Analysen zu Dmitrij A. Prigov, Typoskript, S. 98-110, sowie zu Prigovs Puškin-Allusionen dies.: „Prigov kak Puškin. Demistifikacija kak diskursivnoe sostojanie v (ne)tekstach D. A. Prigova“, Tagung „Mistifikacija, parodija, plagijat“, Rovinj, 1.-4.05.1997, (Typoskript). Allgemein dazu auch Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a. M., 1990, wo es u. a. heißt: „<Der> dekonstruktive, eine Verehrungspose verhüllende Umgang mit den Klassikern, <...> ist seinerseits schon wieder klassisch geworden <...>. Das Klassische provoziert, um zu sich selbst zu kommen, die Zerstörungsgeste.“ (S. 303).

<sup>155</sup> Ryklin, M.: „Terrorologiken II“, in: Ackermann, A./Raiser, H./Uffelmann, D. (Hg.): Orte des Denkens: Neue Russische Philosophie, Wien, 1995, S. 163f. Zum semiotischen Kollaps in Sorokins „Mesjac v Dachau“, der dort stattfindenden „Deidentifikation der Ich-Funktion“ in der Schrift siehe auch Zimovec, S.: Molčanie Gerasima, S. 114ff.: „Priključenija 'geroja' (ili, točnee, ideologii gerolja) zdes' javljajutsja isključitel'no priključenijami pis'ma. Energija vozvedenija v znak znakov pytaemogo tela, t. e. proizvodstvo 'znaka v kvadrate', uže možet ne opirat'sja na eksistencial'nuju ili ontičeskiju situaciju. Sema napolzaet na semu, morfemu – na morfemu: my imeem delo s polnym semiotičeskim incestom.“ Für Sorokin handelt es sich dabei folgerichtig lediglich um „bukvy na bumage“ – siehe auch Sasse, S.: „Konzert i konec. Auf den Spuren des poetischen Serienmörders Vladimir Sorokin“, in: Via Regia, 48-49/1997, S. 89-91. Hinsichtlich des bildnerischen Umganges mit Textmaterial vgl. auch Ajzenberg, M.: „Vokrug konceptualizma“, in: ders.: Vzgljad na svobodnogo chudožnika, Moskva, 1997, S. 137, wo es über Prigov



S. Kopytjanskaja: *Rasskaz*, 1988

diese seien von einem gewissen A. Kurnosov verfaßt; der (bildende Künstler) Sorokin verende sie – auf Bitte des Verfassers – lediglich als Grundlage einer langandauernden (Lese)Performance, einer „nach unseren Maßstäben grandiosen künstlerischen Aktion“.<sup>157</sup>

heißt, dieser sei weniger Literat als eher ein Künstler. „rabotajuščij materialom poezii i literatury“.

<sup>156</sup> Groys, B.: „Der Text als Readymade“, S. 78. Zu den zahlreichen intertextuellen Bezügen im Werk Sorokins siehe u. a. Vajl, P.: „Konservator Sorokin v konce veka“, in: *Literaturnaja Gazeta* 5/1995. Wie in Rubinštejns Kartothek die einzelnen Karteikarten gleichsam als indexalische Surrogate/Substitute eines virtuellen literarischen Kanons fungieren, steht bei Sorokin die bisweilen auf ein reines 'name-dropping' reduzierte Nennung von AutorInnen metonymisch für deren Werke, so etwa im Roman 'Norma' (S. 220ff.), wo die anschuldigende Rede des Staatsanwaltes auch der Rolle der bildenden Kunst – speziell Duchamps – im Leben des Angeklagten gewidmet ist (vgl. Deutschmann, P.: „Dialog der Text und Folter. Vladimir Sorokins 'Mesjac v Dachau'“, in: Gölz, Ch./Otto, A./Vogt, R. (Hg.): *Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996, Frankfurt, 1998, S. 331*). Wie P. Deutschmann richtig feststellt, ist jedoch der sportliche Eifer im Aufspüren all dieser Bezüge (wie sie von verschiedenen akademischen 'nositeli kul'tury' als Voraussetzung einer adäquaten Rezeption selbst gegenüber postmodernen Texten nach wie vor eingefordert wird) für den/die westliche/n Slawisten/in nicht nur ein aussichtsloses Unterfangen, sondern greift als anachronistisches, am originären Werkverständnis verhaftetes Intertextualitätsmodell ohnehin zu kurz, wenn es sich auf rein literarische Referenzen beschränkt.

<sup>157</sup> Levšin, I.: „Ėtiko-Ėstetičeskoe prostranstvo Kurnosova – Sorokina“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2/1993, S. 283-288. Besondere Verwirrung stiftet hier die Positionierung des Textes innerhalb der Zeitschrift in der entsprechenden Rubrik sowie die weitgehend durchgezogene Form des literaturtheoretischen Essays, so etwa die einleitend zitierten, bereits zum slawistischen Gemeinplatz gewordenen Selbstcharakterisierungen Sorokins: „ja ne zanimajus' literaturoj, <...> ja ne oščuščaju sebja avtorom étič tekstov“ usw.



Parallel dazu wären also auch die im folgenden dargestellten bildnerischen Aneignungsstrategien als 'visuell-rezitative Lektüre' zu bezeichnen, was unter anderem in der malerischen Weiterverarbeitung manuell auf die Leinwand übertragener fremder, meist klassischer literarischer Texte in S. Kopystjanskajas "Textlandschaften" offensichtlich wird.<sup>158</sup>

Besonders hinweisen wollen wir aber in diesem Zusammenhang – neben einer ähnlichen, Ende der 80er Jahre in der Samizdat-Zeitschrift „Transponans“ veröffentlichten Arbeit G. Saggirs mit Puškin-Manuskripten – auf ein frühes, bisher wenig beachtetes Beispiel ebensolcher Verfahren in der russischen Nachkriegsavantgarde, nämlich auf zwei Vertreter der protokonzepualistischen „Uktusskaja-Schule“ (Sverdlovsk, 1964-73), V. D'jadčenko und S. Sigej. Diese entwickelten bereits Ende der 60er Jahre auf den Seiten ihrer Zeitschrift „NOMER“ verschiedene Methoden, Theorien bzw. „Genres“ der Appropriation, so beispielsweise jene der „Ausführung“ [ispolnenie], der „Aneignung“ [privoenie], der „Komposition“ (verschiedener fremder Texte zu einem Werk) sowie der „Ab- bzw. Umschrift“ [perepis'mo], wobei D'jadčenko letztere zuvor schon als „Methode der Illustration“ Puškinscher Lyrik verwendet hatte, die er im Zuge ihrer „Übertragung“ mit Hilfe von Zeilenwiederholungen bzw. durch ihre „Übersetzung“ in Prosa „tautologisierete“ (was er als Versuch einer „Depoetisierung der Poesie“ bezeichnete).<sup>159</sup> Im Protokoll eines 1973 in Odessa durchgeführten „Kongresses der Uktusser Schule“ ist weiters die Rede vom Genre der „Ausstellung“ [ekspozicija], verstanden als „Summe einiger (eigener und fremder) Bilder in einem Kunstwerk“, eine Idee, die laut Sigej auf seine intensive Beschäftigung mit dem „Kopieren von Reproduktionen verschiedener Avantgardekünstler“ in den frühen 60er Jahren zurückgeht. Den Grundstein dazu hätten aber bereits einige Vertreter der Avantgarde selbst gelegt, deren bewußter „plagiarizm“ von der Forschung bisher lediglich fehlinterpretiert worden sei. So etwa wenn N. Chardžiev bezüglich I. Kljuns künstlerischer Entwicklung in den 20er Jahren schreibe, dieser „Epigone Malevičs“ sei in seinem Versuch, den



Prigov, D.: Seite aus der Pravda vom 23.8.1989 (Rede von N. Ceausescu)

<sup>158</sup> Vgl. dazu Kopystjansky, S.: „The Story – The Library“, in: Artisti Russi Contemporanei (Katalog), Prato, 1990, S. 53, bzw. dies.: „Svetlana Kopystjanskaja“, in: Szene Moskva. Vier Künstler. Vier Positionen (Katalog), Berlin, 1988, S. 22-26.

<sup>159</sup> Nikonova-Taršis, A.: „Uktusskaja škola“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 16/1995, S. 230, bzw. Sigej, S.: „Fragmenty polnoj formy“, ebda, S. 305f.

Integration, including the economic integration between the USSR and Czechoslovakia.

The cooperation between our two countries in the economic sphere is today a large-scale mutual trade turnover between them will reach 4,000 million roubles this year. But the reserves of integration inherent in the production, scientific and technological potentials of our countries are far from exhausted. And they cannot be exhausted the old way, on the basis of quantitative increases in the exchange relations are in need of qualitative improvement.

It will be possible to achieve these results in the structure of labour as early as the next period. We agree that the development of the economy requires that the production of goods be specialised, that the manufacture of machine-built equipment is that we need greater quantities of the manufacture of metallurgical, chemical and power equipment, well as in the manufacture of robots, automob

*Fragment des von D. Prigov übermalten Textes einer Rede von Michail Gorbačev, gehalten am 10.4.87 (Prag)*

Prigov in seiner analog zur Onegin-Abschrift (mit denselben Epitheta-Ersetzungen) durchgeführten Abschrift einiger Stalinreden,<sup>162</sup> (re)produzierte schon Sigej seitenweise Auszüge aus Lenin-Gesamtausgaben, die er – wiederum ähnlich wie Prigov in seinen Pravda-Übermalungen – zum Teil nur grafisch, durch Unter- oder Durchstreichungen usw. überarbeitete. Sowohl D'jadčenko als auch Sigej bestanden dabei allerdings – nicht nur aus technischen Gründen – im Gegensatz zu Prigovs manisch-mechanischer (Re)Produktivität auf der bevorzugten Verwendung von Handschrift, was im übrigen zusätzlich auf die hier ohnehin evidente Tradition der mittelalterlichen Bild/Textproduktion bzw. -vervielfältigung verweist, in der akribisches Abschreiben und kontemplative Lektüre stets eine Einheit bildeten.<sup>163</sup> Auch Gogol's unsterblicher Held Akakij

Suprematismus zu überwinden, der „sklavischen Nachahmung des französischen 'Purismus'“ verfallen, was D. Sarab'janov noch durch die abfällige Bemerkung ergänzte: „Srisovyval skartin Pikasso... iz žurnalov“.<sup>160</sup> Angesichts der zentralen Stellung des Appropriationismus in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jh. – Sigej verweist u. a. auf R. Lichtensteins Picasso-Kopien (aus Zeitschriften!) – sei Kljuns Verhalten in den 20er Jahren nicht als epigonal, sondern als geradezu „prophetisch“ zu bezeichnen, und so sei es auch kein Zufall, daß Kljun als (wir ergänzen: Neu)Erfinder des Genres der „Wiederholung“ [žanr 'povtorenija'] eng mit Kručenyč befreundet war, dem (Neu)Erfinder des Genres der „Nacherzählung“ [žanr 'pereskazaj'] („Arabeski iz Gogolja“ u. a.).<sup>161</sup> Wie später

<sup>160</sup> Vgl. Chardžiev, N.: „Polemika v stichach“ (zit. nach Sigej, ebda, S. 305).

<sup>161</sup> Sigej, ebda, S. 306. Zum Motiv der 'Nacherzählung', verstanden als erzwungene Reproduktion der Diskurse, vgl. Sorokins „Mesjac v Dachau“, wo in Zelle 3 der Folterknecht Kurt den Protagonisten befiehlt, über Dostoevskij zu referieren, worauf in Zelle 4 Margarita-Gretchen diesen Text über einen „Reproduktor“ nacherzählen, „Gretchen einen Satz, Margarita den nächsten“; – das 'isporčennij telefon' als diskursives Foltergerät.

<sup>162</sup> Prigov, D.: Stalinskoe, Moskva, Galereja M. Gel'mana, 1994 (auszugsweise deutsche Übersetzung: „Kongreß der Völker des Terekgebiets“, in: Jerofeew, V.: Tigerliebe. Russische Erzähler am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Anthologie, Berlin, 1995, S. 306-314).

<sup>163</sup> B. Uspenskij vergleicht die (Re)Produktion von Ikonen mit dem Abschreiben der heiligen Schrift: Die zahlreichen Kompositionen des gleichen Sujets seien gleichsam Übertragungen des ursprünglichen Originals in viele verschiedene Sprachen (Uspenskij, B.: The Semiotics of the Russian Icon, Lisse, 1976, S. 10; dazu auch Skálová, Z.: „Die Semiotik mittelalterlicher russischer Ikonen, ihre Beschädigung, Restaurierung, Nachahmung und Fälschung“, in: Hausteinhart, E. (Hg.): Russische Ikonen. Neue Forschungen, Recklinghausen, 1991, S. 171-180).

Akakievič als Verkörperung der verbeamteten Nichtoriginalität ist diesem Vorgang (*perepisyvan'e*) mit Hingabe verfallen; auf den wohlgemeinten Vorschlag seines Vorgesetzten, in einem Text lediglich die Verbformen von der ersten in die dritte Person zu setzen, reagiert er mit der verzweifelten Bitte, man möge ihn doch weiterhin nur etwas abschreiben lassen: „Net, lučše dajte ja perepišu čto-nibud' <...> Vne éтого perepisyvan'ja, kazalos', dlja nego ničego ne suščestvovalo“.<sup>164</sup> So heißt es in Sigejs „Manifestacija perepisatelja“ (1974) „Wer nicht abgeschrieben hat, der hat auch nicht gelesen, wer nicht gelesen hat, hat nicht geschrieben. Das Abschreiben ist die ideale Form schöpferischer Tätigkeit. Murre, aber schreibe ab. Alle jemals zuvor produzierten Bücher gehören Dir, Abschreiber.“<sup>165</sup>

Im Grunde finden wir hier also das frühe Beispiel für eine sehr reflektierte künstlerische Position in Rußland vor, wie sie R. Barthes in seinem Text vom „Tod des Autors“ ungefähr zur selben Zeit in ähnlicher Weise formulierte, wo er vom „Skriptor“ spricht, der an die Stelle des autonom textgenerierenden Autorsubjektes getreten sei: „Was den zeitgenössischen Skriptor betrifft, so wird dieser gleichzeitig mit dem Text geboren, er existiert nicht vor und außerhalb der Schrift.“ Nach Barthes ist der Text heute ein mehrdimensionaler Raum, der aus

---

Der Prozeß der „Übertragung“ wurde dabei als einer des Schreibens verstanden (*ikonopis'*), die – legitimierte – Kopie als Abschrift (*spisok*) bezeichnet (Bentchev, I.: „Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen“, in: Haustein-Bartsch, E. (Hg.): *Russische Ikonen*, S. 152ff.). Groys stellt hier einen spezifischen Bezug zur ursprünglich soziokulturell bedingten Ästhetik des *Samizdat* her und vergleicht etwa Prigov mit einem „Kopisten aus einem mittelalterlichen Kloster, der sozusagen bis in unsere Zeit überlebt hat und jetzt zum Beispiel die 'New York Times' kopiert, wobei er sein Manuskript von Zeit zu Zeit mit eleganten Miniaturen schmückt.“ (Groys, B.: „Der Text als Readymade“, S. 77). Laut Hirt/Wonders trägt im Falle Julija Kisinäs „das Nachzeichnen und Nachschreiben von bereits gedruckten Bildern und Texten (sei es aus der trivialen Massenpresse oder aus kanonisierten Gedichtsammlungen) den Charakter einer persönlichen, intimen Aneignung. Das mit 'mädchenhafter' Bemühung Abgezeichnete und Abgeschriebene wird wie in einem Poesiealbum gehütet.“ (Hirt, G./Wonders, S. (Hg.): *Präprintium*. Moskauer Bücher aus dem *Samizdat*, Bremen, 1998, S. 39).

<sup>164</sup> Gogol', N.: *Šinel'*; weiter heißt es im Text: „S tech por ostavili ego navsegda perepisyvat'“. Vgl. dazu eine von Vl. Krivonos im *Stile Charms'* verfaßten, sehr amüsanten Anekdote aus dem Zyklus „Prigov v žizni“; „Priechal Prigov kak-to v Rim i zašel k Gogolju v gosti. A tot ego srazu udil 'Mertvyje duši' perepisyvat' <...>“ (Krivonos, Vl.: „Novoe o Dmitrii Aleksandroviče Prigove“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 24/1997, S. 341). Dazu auch die nicht weniger 'russische' Geschichte K. Bogomolovs, zitiert nach Paščikov, A./Kuricyn, Vj.: „Perepiska“, 1996 <<http://pvvnt.mir.glasnet.ru/komment/komm/13/par-kur.htm>>: „Kogda Strachov sprosil v pis'me Tolstogo, o čem roman 'Anna Karenina', tot ne prosto otšutil'sja, čto dlja otveta sleduet perepisat' ves' roman, – nei, on, kak čelovek objazatel'nyj, tut že v pis'me i privel ves' roman celikom, i kak už udvljalsja Strachov, kogda vo dvor v'ežali podvody s otvetnym pis'mom Tolstogo na pjati pudach bumagi.“

<sup>165</sup> Nikonova-Taršis, ebda, S. 234; siehe auch Sigej, ebda, S. 297. Ein anderes Ziel verfolgte der ungarische Schriftsteller O. Géza, der einen Roman seines älteren Kollegen P. Esterházy auf ein Blatt Papier in übereinander liegenden Schichten vollständig abschrieb – mit dem Ziel, sich auf diese Weise von der Vorherrschaft der literarischen Vaterfigur zu befreien: Ergebnis war eine zur Gänze graue Seite.

Zitaten zusammengesetzt ist, die auf viele kulturelle Quellen verweisen; es gebe daher kein Element des Textes, das persönlich und unmittelbar von einem AUTOR hervorgebracht werden könnte: der Skriptor schöpfe gleichsam nur Zeichen aus einem unermesslichen Lexikon der Kultur. Barthes kommt daher zum Schluß, daß die Quelle eines jeden Textes nicht in der Schrift, sondern in der Lektüre zu suchen sei, was den Leser zum eigentlichen Textproduzenten mache, der allerdings ebenfalls seiner ursprünglichen Subjektivität verlustig gegangen sei, denn: „Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biografie, ohne Psychologie – er ist nur ein *Niemand*, der all diese Striche zusammenführt, aus denen der schriftliche Text gebildet wird.“<sup>166</sup>

Nicht nur um dem literaturtheoretischen Bezugsrahmen unserer Untersuchungen Genüge zu leisten, muß im Zusammenhang mit den hier im Kontext der Postmoderne diskutierten Phänomenen wie Zitathaftigkeit, Simulation und Appropriation natürlich auf das Konzept der Intertextualität verwiesen werden, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, deren – ganz im Sinne des Pluralismus – durch terminologische Vielfalt und konzeptuelle Offenheit geprägte Diskussion im gegebenen Rahmen auch nur annähernd nachvollziehen zu wollen. Dies um so mehr, als die bereits in den 60er Jahren unter Rückgriff auf das Bachtinsche Dialogizitäts-Modell von der Gruppe *Tel Quel* bzw. deren theoretischem Kopf J. Kristeva in Abgrenzung sowohl vom autonomen und auktorial verankerten Textbegriff des Strukturalismus und New Criticism als auch von noch im Formalismus wirksamen traditionellen, linear-vektorialen Einflußmodellen entwickelte Theorie weitgehend als bekannt vorausgesetzt werden kann.<sup>167</sup>

Das allen seither entwickelten heterogenen Konzepten gemeinsame Verständnis der Intertextualität als Text-Text-Bezug tritt nun in der poststrukturalistischen als globalste Konzeption nicht mehr als Merkmal bestimmter Texte auf, sondern sieht sie, so Pfister, immer dort gegeben, wo Texte auf „zugrundelie-

<sup>166</sup> Zitiert nach Kuricyn, V.: „K situaciji postmodernizma“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 11/1995, S. 205. Der postmodernen Degradierung des Autors zum Leser dürfte sich wohl auch jener sprichwörtliche Tschuktsche aus einer bekannten Sowjetanekdote intuitiv widersetzt haben, der die ihm anlässlich seines Aufnahmegesuchs in den Schriftstellerverband gestellten Fragen bezüglich seiner Kenntnisse auf dem Gebiet der russischen Literatur mit der Begründung verneinte, er sei schließlich „kein Leser, sondern ein Schreiber“ [Ja ne čitateľ, a pisatel’].

<sup>167</sup> Vgl. dazu u. a. Kristeva, J.: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart, 1996, S. 334-348, bzw. allgemein Pfister, M.: „Konzepte der Intertextualität“, in: Broich, U./Pfister, M. (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1985, S. 1-30; Hoesterey, I.: *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1988; den kurzen, aber informativen Überblick von Schahadat, S.: „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext“, in: Pechliivanos et al. (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, 1995, S. 366-377; Etkind, A.: „Psychoanalysis, Biography, and Intertextuality: The Russian Case Studies“, IWM Working Papers No. 2/1997 <<http://www.ping.at/iwm/etkind.htm>>; sowie den für SlawistInnen besonders interessanten Sonderband 11 des Wiener Slawistischen Almanachs: Schmid, W./Stempel, W.-D. (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, 1983.

gende Codes und Sinnsysteme“ rekurrieren, Intertextualität somit zum integralen Bestandteil von Textualität überhaupt wird – „zum einen, weil alle Texte Aktualisierungen einer 'langue' sind, zum anderen, weil alle Realität und Geschichte immer bereits 'vertextet' ist <...> Ein Original, im Sinne eines frei von anderen Einflüssen Produzierten, kann es vor diesem Hintergrund nicht geben.“<sup>168</sup> So konstatiert auch R. Lachmann in ihrer Untersuchung „Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne“ eine gegen „die sich in den Text notwendig einschreibenden fremden Texte“ entwickelte Strategie der „Aneignung des fremden Textes“, die diesen „verbirgt“, „verschleiert“, „mit ihm spielt“ <...> „respektlos umpolt“ und in „Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus“ einmündet.<sup>169</sup> Die bei Lachmann mehrfach aufgegriffene, auf das Bachtinsche Ambivalenz-Modell rekurrierende und für den gesamten pluralistischen Diskurs der Postmoderne zentrale, im Grunde utopische Vorstellung von der „Dissémination“ (Derrida), „Polyvalenz“ bzw. „Doppel- oder Vielfachkodierung“ (vgl. Jencks), die wiederum an Kristevas Idee vom 'double' oder Fiedlers Metapher vom Künstler als „Doppelagenten“ erinnern, geht dabei – wie A. Hansen-Löve noch mit Skepsis feststellt – von der „Ausklammerung des für jede Analytik so wesentlichen Konzepts des 'Kode' <aus>, dessen disziplinierende Autorität vom Text als Diskurs (d. h. als parole) entweder unterlaufen (negiert) oder gar annulliert und ersetzt wird.“ Die Interpretation reduziere sich somit auf jene Sinnerschließung, die von einem Diskurs auf den anderen verweise: „An die Stelle des semantischen, symbolischen, ikonographischen Kode tritt das komplexe Sinnangebot eines Prätext-Korpus, das im jeweiligen Diskurs realisiert (also zitiert, alludiert) wird <...> Das Original und Urbild ist immer schon verloren, das Nachbilden einer realistischen Mimesiskonzeption verworfen; was bleibt ist entweder die Simulation des Simulacrums (Jean Baudrillard) oder eben das zu immer neuen Sinngebungen offene Spiel der Zitate und Allusionen im gnostischen Reich des 'Panintertextualismus'.“<sup>170</sup>

Letzteren beschwört auch F. Ph. Ingold in einem Essay über Nabokov, wo er das in Hinblick auf die konzeptualistische Müllmetaphorik interessante Bild vom „gigantischen Misthaufen der Sprache“ entwickelt, dessen „noch dampfende letzte Ablagerung“ im alltäglich-automatisierten Wortgebrauch aktualisiert

<sup>168</sup> Pfister, ebda, S. 9-13; Putz, ebda, S. 63.

<sup>169</sup> Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur, S. 39; vgl. dazu die nicht weniger aufschlußreiche Rezension zu diesem Buch von Hansen-Löve, A. in: Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992), S. 291-330. Allgemein zur Intertextualität auch (speziell die einleitenden Kapitel) bei Smirnov, I.: Porozhdenie interteksta. Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka, 1995, bzw. anhand desselben Autors Greber, E.: Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks, München, 1989; im filmtheoretischen Kontext – Jampol'skij, M.: Pamjat' Tiresija. Interekstual'nost' i kinematograf, Moskva, 1993, hier v. a. S. 53ff. „Čto takoe citata?“.

<sup>170</sup> Hansen-Löve, ebda, S. 302, 293.



Zimmer-Klosett, getarnt als ein Stapel geistig nahrhafter Folianten, 18. Jh.

werde, wobei nur die Poesie gelegentlich daran erinnere, „daß die Sprache ein Erinnerungsdepot darstellt, dessen Reichtum und Reichweite alles umfaßt, was wir überhaupt denken, sagen und schreiben können. So verstanden ist jeder Text und ist auch jedes Wort ein Zitat.“<sup>171</sup> Trotz der auf den ersten Blick engen Verbindung von Ingolds Misthaufen-Metaphorik mit der Müll-Philosophie beispielsweise Kabakovs,<sup>172</sup> gilt es aber, so Groys, den Konzeptualismus vom allgemeinen Strom des sowjetischen Postmodernismus (Bitov, Sokolov usw.) bzw. von seiner Rezeption im Rahmen der bachtinistischen Karnevals-, Dialogizitäts- und Ludismuskonzeption abzugrenzen. Der gleichwertigen Citatnost stellt Groys – als Kulturökonom selbst Spezialist für die von ihm häufig

bemühte Metapher der ‘Müllhalde’ – Kabakovs Mülltrennung entgegen, die zwischen organischem und anorganischem Abfall unterscheidet: dem Konzeptualismus entspreche dabei das Modell des ‘anorganischen (Rest-)Mülls’, dessen Elemente „nicht verdaut werden und in keinerlei ideologische Beziehungen treten“, – diese bleiben, so vorhanden, rein äußerlich.<sup>173</sup> Im ‘Bachtinismus’ hinge-

<sup>171</sup> Ingold, F. Ph./Wallmann, H.: „Die tragikomische Heldin der Texte: Vladimir Nabokovs ‘Erinnerung, sprich!’“, in: Schreibheft 40, November 1992, S. 212.

<sup>172</sup> Zur Bedeutung des Mülls in der russischen Kultur seit Pjuškins „kuča“ bis in die Gegenwart siehe auch ausführlich bei Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...“. Die Konzeptualisierung Rußlands im Russischen Konzeptualismus“, in: ders.: (Hg.): ‘Mein Rußland’, S. 455ff.

<sup>173</sup> Hier und im weiteren nach Groys, B.: „Naš krug“ (Vortrag, gehalten im Rahmen der Tagung „Mein Rußland“, Universität München, 04.03.1996, in überarbeiteter Form publiziert im gleichnamigen Tagungsband des Wiener Slawistischen Almanach – Sonderband 44, München, 1997, S. 413-421). Als grundsätzlich analfixierte Haltung kann Kabakovs (in Groys’ Kulturökonomie mittlerweile ausführlich theoretisierter) Sammeltrieb, wie er ihn seinen verschiedenen Personagen zuschreibt, natürlich dennoch gelesen werden – so etwa im Falle des „Menschen, der niemals etwas wegwarf“ [Čelovek, kotoryj nikogda ničego ne vybrasyval]. Dieser wurde auch in der ersten englischsprachigen Monographie über Kabakov zum Untertitel des Buches und somit zum zentralen Charakteristikum seines Gegenstandes – Wallach, A.: Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away, New York, 1996. Die Thematisierung des Unrats beginnt nach I. Smimov in der russischen Literatur ebenfalls mit der Schilderung des Hauswesens von Pjuškin in Gogol’s „Toten Seelen“, was eingehend in Toporovs Aufsatz „Die Apologie Pjuškins“ untersucht worden sei. Nach Gogol werde diese Topik in der russischen Literatur fortlaufend behandelt („Istorija odnogo goroda“ von Saltykov-Ščedrin; Dostoevskijs Skizzen der 1860er-1880er Jahre), um ihre Zuspitzung in der Prosa von A. Platonov („Musornyj veter“, „Reka Potudan“, „Kotlovan“) zu erfahren. Der Moskauer Konzeptualismus habe – nicht ohne Einfluß der Arbeiten Batailles zum ‘Heterogenen’ – Müll und Abfall zum Gegenstand der Rationalisierung gemacht; – ausführlich dazu bei Kabakov, I./Groys, B.: Die Kunst des Fliehens:

gen werde der Künstler gleichsam als ein 'Allesfresser' verstanden, dessen auktoriale Exkremente [avtorskij kal] – nachdem sie, wir ergänzen, in der Tradition logozentristischer, wortmagischer Inkorporations-Strategien verdaut wurden<sup>174</sup> – von der Forschung „intertextuell anal-ysiert werden müssen“. Ein Zugang, in dem sich, so Groys, eindeutig noch Reste eines antiquierten Genialitätsbegriffes bemerkbar machen, worauf im übrigen nicht nur bereits P. Manzoni in seiner legendären dosenverpackten und signierten „Merda d'artista“ (1961) wunderbar hingewiesen hat, sondern selbst Majakovskij, der in prophetischer Vorahnung seiner späteren Kanonisierung die „Genossen Nachkommen“ mit voller Stimmkraft davor warnte, „rojas' v segodnjašnem okamenevšem g...“ das Dunkel vergangener Tage – und damit auch seine Person – erforschen zu wollen.<sup>175</sup> Dem Geist Manzonis und der „Scatological Art“<sup>176</sup> (wohl eher als dem koprologischen 'Analismus' Kručenyčs)<sup>177</sup> verpflichtet war dann auch eine 1993 unter dem Titel „Poézija-93“ inszenierte Aktion, bei der die Mitglieder des Moskauer Schriftstellerverbandes unter dem Vorwand, es seien Cholera-Erreger in der Mensa des Hauptgebäudes des Verbandes (CDL) gefunden worden, zur Abgabe einer Stuhlprobe aufgefordert wurden. Die angebliche Ärztin entpuppte sich später jedoch als die Moskauer Dichterin T. Rybakova, die das auf diese Weise gesammelte Material für eine Installation benötigte.<sup>178</sup> Majakovskij bezeichnet sich andererseits selbst als – von der Revolution mobilisierten – „Fäkalienkutscher und Wasserfahrer“ [Ja, assenizator i vodovoz], was uns in seiner Ambivalenz wieder auf den von Ingold errichteten Misthaufen zurückführt, der als kompostiertes Bildungsgut eine durchaus noch positiv-affirmative Dünge-

Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll, München, 1991 (Kap. 8: Musor/Müll).

<sup>174</sup> Vgl. die umfassende Behandlung dieses Themas bei Hansen-Löve, A.: „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, in: Poetica, Bd. 19 (1987), S. 88-133, sowie Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München, 1995, S. 228-240 (Kap.: „Einspeisen, Auswerfen, Wiederkauen“).

<sup>175</sup> Majakovskij, V.: „Vo ves' golos“, 1930 (Pervoe vstuplenie k poému).

<sup>176</sup> Vgl. dazu die zum Thema „Scatological Art“ erschienene Sondernummer der Zeitschrift Art Journal, vol. 52, 3/1993, sowie allgemein zur gesamten Abfall-Thematik: Bourke, J.: Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht der Völker, Frankfurt a. M., 1996 (Titel der amerikanischen Originalausgabe: Scatological Rites of all Nations, Washington, 1891), zur skatologischen Tradition in der slawischen Folklore siehe besonders den im Anhang (zur deutschsprachigen Neuauflage) dieses Buches enthaltenen Beitrag von Krauss, F.: „Die Skatologie der Südslaven“, ebda, S. 445-501. Dazu auch Greenblatt, Stephan: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern, Frankfurt a. M., Fischer, 1995, S. 31-54.

<sup>177</sup> Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: „Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne“, in: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 31, Wien, 1992, S. 254f. A. H.-L. stellt dem analfixierten, auf reinen Analogien beruhenden Verfahren der 'Sammelparanoia', wie sie gerade eine auf die Motivik beschränkte intertextuelle Lektüre gerne praktiziert, jenes der funktionalen Homologie gegenüber.

<sup>178</sup> Gumanitarnyj Fond, 42/1992, o. S.

funktionen impliziert.<sup>179</sup> Nicht zufällig war es auch Nabokov, der – glauben wir den Experten der Medizinischen Hermeneutik – die Eltern dazu aufrief, ihren Kindern lange Toilettensitzungen zu erlauben, hatte er doch selbst die kostbare, sambaldachin-überdachte Toilette auf dem Gut seiner Eltern als den „Thronsaal“ seiner Kindheit beschrieben.<sup>180</sup> Wenn der für seine Analästhetik bekannte Sorokin hingegen in einem Gespräch mit Kabakov über den Kreis der Moskauer Konzeptualisten zum Schluß kommt, dessen Hauptbeschäftigung sei nur mehr das „Hin- und Herpumpen von Scheiße“ [my vse tol’ko perekačivaem govno],<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Vgl. dazu Ingold, F. Ph./Steiger, B.: Unter sich, Graz, 1996, S. 184ff., wo Ingold ebenfalls in Anspielung auf Achmatovas Worte in einem freizügigen Assoziationsfluß über den Zusammenhang von Schreiben, Ausscheidung und Inkorporation schreibt: „Scheiße als ‘Vergütung’. Das Weggeschmissene als ‘Energieträger’. Unsrer Scheiße belebt, was uns überlebt. Auch wir selbst sind zuletzt nur noch Mist, auf dem Pilze sprießen, von dem Bäume und Würmer sich nähren, auf dem, vielleicht, ‘Gedichte wachsen’.“ Majakovskijs Selbstbezeichnung als Fäkalienkutscher diene anderen zu dieser Zeit noch als abwertende Charakterisierung einer sie bereits überrollenden Moderne: so bezeichnete 1905 ein Kritiker das Werk Cézannes als „Malerei eines besoffenen Senkgrubentleerers“ (Merleau-Ponty, M.: „Der Zweifel Cézannes“, in: Boehm, G. (Hg.): Was ist ein Bild?, München, 1995, S. 39).

<sup>180</sup> Vgl. Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, in: Flug – Entfernung – Verschwinden. Moskauer konzeptuelle Kunst (Katalog), Ostfildern, 1995, S. 100; zur Topographie der Toilette in Ost und West siehe ausführlich ebda, S. 96ff.; die Autoren verweisen hier u. a. auf das bei Mamleev beschriebene „anale Schauen“ (bzw. auf die diesbezüglichen Kommentare M. Ryklins), dem sie die Tatsache, daß sich die Sowjetmenschen der klassischen Sowjetperiode mit Zeitungen abwischten, als eine spezifische Version des „anal Lesens“ und der „anal Gebildetheit“ gegenüberstellen, sowie auf einen Essay von A. Monastyrskij „Znaj i Urne!“ [Gewußt – gekonnt], in dem die „Denkform der ‘inneren Wahrheit’ mit der Kacke verbunden“ werde; – diese Analogie sei durchaus angebracht und keineswegs nur Ausdruck einer „Koprolalie“ (ebda, S. 98f.). Ingold verweist weiters auf eine „durchaus rührende, ohne jede Ironie beschriebene Szene bei Nabokov, wo ein gewisser Felix W. irgendwo in der freien Natur zum Scheißen in die Hocke geht und beim Aufstehn verwundert feststellt, daß die Kacke sich zufällig zu einer Art Schriftzug verschlauft hat, die seiner ... des Autors ... Signatur gleicht.“ (Ingold, ebda, S. 184).

<sup>181</sup> Hier zitieren wir aus dem Gedächtnis. Jerofeev, ebenfalls koprophil veranlagter Vertreter einer etwas anderen literarischen Strömung, macht das dazu notwendige Gerät lediglich zum Titel eines seiner Texte (Jerofeev, V.: „Die Güllepumpe“, in: ders.: Leben mit einem Idioten. Erzählungen, Frankfurt a. M., 1991, S. 45-54). Vgl. dazu Sorokins Erzählung „Zabintovannyj štyr““, in: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 31 (1992), S. 565-568, in der dieses Fäkalienpumpen als traumatisch bedingtes Spiel der eigenen Kindheit beschrieben wird. In seinem Roman „Norma“ (Moskva, 1994, S. 10-74) stellt Sorokin einen besonders augenfälligen Bezug zwischen Kommunikation, Kommunion und Exkrement her, wenn die Inkorporation der „Norm“ über den Verzehr abgepackter Fäkalien erfolgt. Siehe weiters Ryklin, M.: Terrorologiki, Tartu-Moskva, 1992, S. 207f., wo dieser über die „besondere Besessenheit Sorokins von der analen Problematik, Ausscheidungen, Defäkationsakten, Scheiße usw. <meint>, alle diese Abfälle der Kultur ziehen ihn als das maximal Asymbolische an, als eine Zone, die – ästhetisch mehr oder weniger unbefleckt – gleichsam ein Niemandsland darstellt, in das er ständig neu eindringen kann, um Situationen zu schaffen, die dem Leser keine Möglichkeit zur Identifikation bieten.“; dazu auch ders.: „Tekstual’nost’/Tekstanal’nost’. (Emigracija, kotoraja vseгда s tobij)“, in: Pastor, S./1995, S. 149-161 (nicht zu verwechseln mit dem fälschlicherweise in Kabinet 6, Sankt-Peterburg, 1993, S. 61-62, abgedruckten Text eines anderen Autors) – hier auch auch unter dem Motto von B. Savinkov „I ne budet bol’še na zemle čeloveka, kotoryj nazyval sebja Ja“ ausführlich zur Ich-Problematik. Siehe weiters Zimovec, S.: Molčanie Gerasima, Kap.: „Utopenie v govne kak semiotičeskij kollaps“ (zu Sorokins „Mesjac v Dachau“ – S. 111-118), sowie



so verliert diese Handlung entgeltig den ideologisch-politischen Sinn der von Majakovskij ursprünglich evozierten soziokulturellen 'Entsorgung',<sup>182</sup> welcher nun bestenfalls noch eine psycho/poetisch-therapeutische (und somit nach wie vor kathartische) Funktion zukommen kann, die wiederum nichts mit der analen Esoterik eines Mamleev zu tun hat, für den der Akt der Defäkation [ispražnenie] die Bedeutung einer metaphysischen, sakralen Handlung gewinnt: das 'sortir' als Sprungbrett in die Transzendenz.<sup>183</sup> Nicht weniger zufällig daher M. Ėpštejn's Charakterisierung des Konzeptualismus als „ein System der Kanalisation, das diesen gesamten kulturellen Abfall in Klärbecken-Texte [teksty-otstojniki] ableitet, – ein notwendiger Bestandteil jeder entwickelten Kultur, wo sich Müll vom Nicht-Müll unterscheidet“.<sup>184</sup> P. Pepperštejn fordert schließlich die genaue Balance zwischen einer „Psychedelik der Reinigung“ und einer „Psychedelik des Düngers“;<sup>185</sup> für ihn sind es die Unmengen von Kommentaren und interpretatorischen Materials, die sich – entstanden als Folge des permanenten semantischen Entgleitens des Kunstwerkes – zu jener „exkrementalen Textmasse“ [kalovye massy teksta] anhäufen, deren „festlicher Aufmarsch“ von den (medhermeneutischen) Autoren „gleichsam von der Seite“ beobachtet werde: „oni kakby nabljudajut so storony paradnoe razvoračivanie kalovyh mass teksta“.<sup>186</sup> Das Genre

---

Deutschmann, P.: „Dialog der Texte und Folter.“ (hier auch zur Inkorporationsmetaphorik in verschiedenen anderen Texten Sorokins). Prigov bringt dies hingegen mit dem üblichen Augenzwinkern auf den Punkt, wenn er Kabakov in seinem 34. Alphabet (razgovory ob iskusstve), unter [K] sagen läßt: „Ėto vse kak bol'saja takaja pomojka, ili kak vot ideš' v sortir, a on uže perepolnen, fontaniruet, vнаруžu vylivaetsja, na dorožke po govnu šlepaeš', po ščikolotku, po koleni tam, a vot už po gorlyško.“ (Prigov, D.: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992, S. 140). Allgemein dazu siehe auch Kroker, A.: The Postmodern Scene: excremental culture and hyper-aesthetics, New York, 1991.

<sup>182</sup> Vgl. dazu auch das Agitationsplakates von V. Deni: „Tov. Lenin očišaet zemlju ot nečisti.“ (1922).

<sup>183</sup> So beispielsweise in Mamleev's Roman „Šatuny“, New York, 1988 (verfaßt 1966-68); vgl. Deutschmann, Peter: „Svocobraznye tela Jurija Mamleeva“, Typoskript, 1997.

<sup>184</sup> Ėpštejn, M.: Paradoksy novizny, S. 158; im selben Buch operiert Ėpštejn im Rahmen seiner Überlegungen zum Begriff des „Lyrischen Museums“ ebenfalls mit dem Begriff der Müllhalde: „Meždu sklodom i svalkoj“ (S. 309-313).

<sup>185</sup> Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, S. 112.

<sup>186</sup> Pepperštejn, P.: „Zajčik, ili estetičeskie intencii 'novogo dekadansa'“, in: Chudožestvennaja volja, 7/1993, o. S.; vgl. auch die medhermeneutische Esoterisierung des Analdiskurses in Arbeiten wie „Kapromantija – Gadanie po fekal'jam“ (gezeigt im Rahmen der Ausstellung „Sizokitaj – Galljucimacija u vlasti“, Moskau, 1990), wo die Analyse entgeltig dem wohl eher angebrachten „Raten“ [gadanie] weicht, bzw. seine Infantilisierung im oben zitierten Text, wo eine spezifische Textsorte der medhermeneutischen Literatur als „Kakaški“ bezeichnet wird. An anderer Stelle verweist Pepperštejn auf eine der ersten Äußerungen Freuds, die ihn – noch als Kind – stark beeindruckt habe, nämlich die (von irgendjemandem zitierte) Behauptung, daß Bücher in der Einbildungskraft ihrer Autoren als Ergebnis einer Stauung der Koimasse im Mastdarm entstünden (Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, S. 99); Ingold transformiert diesen Gedanken in seinem zitierten Briefwechsel mit Steiger nur unwesentlich, wenn er den Prozeß des Schreibens und Lesens als Teilnahme am totemistischen Akt der Nahrungskommunion betrachtet: „Darin liegt, denke ich, die über das Leben hinausreichende, das Leben

der 'Installation' (der Künstler als Installateur) gewinnt somit auch im Kontext des medhermeneutischen „Kanalisationdiskurses“<sup>187</sup> an zusätzlicher spezifischer Bedeutung.

War oben von der poetischen Bühne die Rede, auf der sich Autoren wie Prigov oder Rubinstejn als 'Regisseure' betätigen, so ist natürlich auch diese Rolle letztlich nur im Zusammenhang mit der allgemeinen Inter- und Kontextualitätsdebatte verständlich. Diesbezüglich sei nochmals betont, daß hier nicht das im Grunde allgemeingültige und zeitlose Phänomen der Intertextualität – welches im Rahmen seiner Theoretisierung bekanntlich unter besonderer Bezugnahme auf die Literatur der (speziell auch russischen) Moderne aufgezeigt wurde, nicht weniger jedoch für die klassischen 'Poeta-doctus'-Autoren bis hin zur neuzeitlichen (mehr oder weniger brillanten) bildungsbürgerlichen und keineswegs am Status der Autorschaft rüttelnden Belesenheitsliteratur beispielsweise eines Nabokov seine Gültigkeit hat –, sondern der wuchernde, wie K. Stierle es kritisch nennt, „textideologische“<sup>188</sup> Diskurs um diese selbst als ein für die postmoderne Situation charakteristisches epistemologisches Massenphänomen dargestellt werden soll. Tatsächlich wird hier nämlich unklar, ob der Ursprung derartig emphatischer Intertextualitätseuphorie eher in einer formalistisch-produktionskünstlerischen, Lacanschen oder Barthschen Sprach- bzw. Literaturkonzeption zu suchen ist, bzw. ob nicht auch diese letztlich metaphysischer Natur sind, im Sinne der Vorstellung eines sich über das Künstlermedium realisierenden Prä-, Arche- oder gar Welttextes, wenn Ingold im oben zitierten Text fortfährt: „Das Wort, das Zitat, das literarische Werk existiert noch bevor es ... im Text, als Text ... lesbar (gemacht) wird; jeder Text ist, als ein virtueller, vorgegeben – der Autor schafft ihn nicht, er ruft ihn wach und hält ihn fest in der Schrift: Schriftstellerei. Und also ist der, der die Schrift stellt, nicht zu verwechseln mit dem, der spricht; <...> Denn Subjekt des Textes ... und dessen einzige tragiko-

---

schließlich überbietende Notwendigkeit ... die Notdurft des Schreibens.“ (S. 186). Schreiben wird in diesem Verständnis, könnten wir russisch kalauern, von der „Kaltigrafija“ zur „Kalo-grafija“, oder – mit Blick auf die derridistische Schriftmetaphorik – zum aus der Semiotik der Tiersprachen bekannten Phänomen der Reviermarkierung: dem Wunsch, überall seine Spuren zu hinterlassen. Siehe dazu die euphorische Ausbreitung dieses Themas bei Parščikov, A./Kuricyn, Vj.: „Perepiska“, 1996 <<http://pvvnt.mir.glasnet.ru/komment/komm/13/par-kur.htm>>, bzw. Kommentarii, 13/1997 (teilweise veröffentlicht auch in NLO, 21/1996), wo das postale Verschicken von menschlichem Harn durch zwei russische Autoren (A. Eremenko/A. Vernikov) als Ausgangspunkt einer exzentrischen Assoziationskette über das Verhältnis von Exkrement- und Schriftkultur dient.

<sup>187</sup> Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, S. 100; vgl. dazu auch Prigovs „Installation für drei Klempner“ (1991, abgebildet in: Dmitrij Prigov: Arbeiten 1975-1995 (Katalog), Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, 1995, S. 55).

<sup>188</sup> Stierle, K.: „Werk und Intertextualität“, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart, 1996, S. 359 bzw. im obenerwähnten Sonderband 11 des Wiener Slavistischen Almanachs, S. 26; in ähnlicher Weise spricht S. Žižek vom „pop-ideologischen“ Topos über das „Ende der großen Erzählungen (Žižek, S.: Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor, Wien, 1994, S. 107).

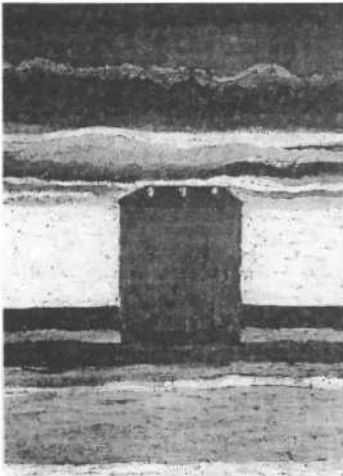
mische Heldin ... ist die Sprache.<sup>189</sup> Wie bereits erwähnt, handelt es sich auch bei der Kritik an traditionell idealistischen und romantischen Begriffen von auktorialer Genialität und Authentizität, Originalität und Intentionalität, zentrierter Subjektivität und persönlicher Identität natürlich um bereits in der Moderne angelegte Tendenzen, und als solche wurden sie ja zur Grundlage der Entwicklung poststrukturalistischer Theorien, deren philologisches und philosophisches Instrumentarium sich (wie beispielsweise im Falle Kristevas) gerade im Umgang mit herausragenden Texten der klassischen Avantgarde entwickelte. Nach A. Huyssen kann allerdings „die Emphase, mit der diese Kritik noch in den sechziger Jahren in Frankreich als Neuigkeit vorgebracht wurde“, eigentlich nur aus den besonderen französischen Bedingungen (der Dominanz Sartres und des Existenzialismus) erklärt werden; immerhin habe auch Foucault später „die ganze übersteigerte Theoretisierung der Schrift, die wir in den sechziger Jahren erlebt haben“ als ein begrenztes Unternehmen eines vergangenen Jahrzehnts beschrieben.<sup>190</sup>

Wie schon angedeutet, ist eine erhöhte Sensibilität gegenüber aktuellen theoretischen Entwicklungen für den (Moskauer) Konzeptualismus – dessen Formierung in eben dieses Jahrzehnt fällt – besonders kennzeichnend; folgerichtig bezeichnet Rubinstejn selbst seine poetische Strategie als eine, „die nicht so sehr den Text, als vielmehr den Kontext in den Mittelpunkt ihres Interesses stellt, – die außertextuellen Umstände, Motive der Textgenerierung sowie die Formen und Methoden seiner Verbreitung“,<sup>191</sup> wobei aber der in diesem Zusammenhang oft erhobene Vorwurf, das konzeptualistische Werk reduziere sich damit auf eine reine Illustration des zeitgenössischen geisteswissenschaftlichen Diskurses, zumindest in seiner Moskauer Variante von dessen Poetizität und Ironie permanent entkräftet wird. Ebenso könnte sich aber auch die erwähnte konzeptualistische, 'demiurgisch-theatralische' Literaturkonzeption beispielsweise auf jene Foucaults berufen, der schon (wiederum in Bezugnahme auf Deleuze) das Buch schlechthin als ein „wundersames Theater“ bezeichnet hatte, „in dem die stets wieder neuen Differenzen, die wir sind, die wir machen, zwischen denen wir herumirren, gespielt werden“, denn: „zitierte Autoren und unzählige Anspielungen“ seien die 'Personen', die den Text 'aufsagen', „den Text, den sie anderswo, in

<sup>189</sup> Ingold: „Die tragikomische Heldin der Texte“, ebd.; ausführlich zu Ingolds Theorie der Autorenschaft siehe Ingold, F. Ph.: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München, 1992; vgl. auch Ingold, Felix Ph./Steiger, B.: *Unter sich*, S. 167, wo Ingold auf Saussures Anagrammstudien verweist, die diesen zur Schlußfolgerung kommen ließen, „daß die Wörter des Werkes aus anderen, vorgängigen Wörtern hervorgegangen sind und daß sie vom formenden Bewußtsein 'nicht unmittelbar gewählt sind'“. (zitiert nach Starobinski, J.: *Wörter unter Wörtern (Die Anagramme von Ferdinand de Saussure)*, Frankfurt, 1980, S. 125.

<sup>190</sup> Huyssen, A.: „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, S. 39f.; das Zitat von Foucault stammt aus: *Dispositive der Macht*, Berlin, 1978, S. 46.

<sup>191</sup> Zit. nach Kuricyn, V.: „Dannij moment (o sočinenii L. S. Rubinstejna 'Programma sov-mestnych pereživaniij', 1981)“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 16/1995, S. 329.



K. Malevič: *Krasnyj dom*, 1932

anderen Büchern, auf anderen Bühnen anders gesprochen haben, der aber nun *hier* gespielt wird“.<sup>192</sup> Nach S. Schahadat sind dann auch Allusion und Zitat die beiden allgemeinsten Begriffe einer intertextuellen Markierung, deren Funktion jedoch oft lediglich darin besteht, die intertextuelle Lektüre des Rezipienten in Gang zu setzen, wobei im obendargestellten Zusammenhang vor allem die Sonderformen des Zitats, nämlich das ‘Autozitat’ (vgl. etwa die Textpraxis der Medizinischen Hermeneutik, aber auch die in Malevičs gegenständlichem Spätwerk gelegentlich auftauchenden Quadrat-Selbstzitate),<sup>193</sup> das ‘Zitatzitat’<sup>194</sup> sowie das im Werk Rubištejns oder Sorokins besonders – im stilistischen Sinn – ausgeprägte ‘Quasizitat’<sup>195</sup> zu erwähnen sind. Ähnlich wie Lachmann, die im Gegensatz zur formalistischen Idee vom ‘Gemachtsein der Literatur’ (als Summe der Verfahren) von der immer wieder in der Metapher des Palimpsests sich entfaltenden Vorstellung eines „Machens aus Literatur“ (als Weiter-, Um- oder Überschreiben) ausgeht, entwickelt G. Genette in seiner Studie „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ die beiden Konzepte der ‘Transformation’ und der ‘Nachahmung’ (wobei er letztere als komplexe, indirekte Transformation bezeichnet), mittels derer er den konstruktiven Charakter ‘schöpferischen’ Wirkens gemäß der „für die Intertextualität typische<n> Absage an romantische Genie-Ideen“ zu entblößen versucht und Literatur (im Sinne des von Lévi-Strauss geprägten Begriffs der ‘bricolage’) letztlich als eine Form des ‘Bastelns’ versteht;<sup>196</sup> – ein Umstand, den wir in Hinblick auf die vielfach erklärt dilettantische Kunstpraxis des Moskauer Post/Konzeptualismus besonders hervorheben wollen.

Wenn sich – zumindest nach Ingold – derartige Textpraktiken selbst im theoretischen Werk eines Parademodernisten wie Malevič nachweisen lassen, der

<sup>192</sup> Zitiert nach Ingold, ebda.

<sup>193</sup> So etwa, wenn Malevič 1932 in einem Bild mit dem Titel „Krasnyj dom“ die Darstellung eines Hauses aus einem überdachten ‘Roten Quadrat’ entstehen läßt oder sein 1933 entstandenes figuratives „Portrait (s)einer Frau“ in der linken unteren Ecke mit einem kleinen schwarzen Quadrat ‘signiert’.

<sup>194</sup> Vgl. Smirnov, I.: „Das zitierte Zitat“, in: Schmid/Stempel: Dialog der Texte.

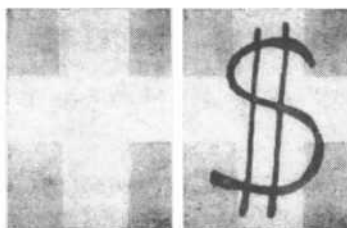
<sup>195</sup> Vgl. dazu u. a. Küpper, S.: „Zum Werk Lev Rubištejns“, in: Zeitschrift für Slawistik, 4/1995, S. 436-450.

<sup>196</sup> Genette, G.: Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M., 1992, S. 15ff; Schahadat, ebda, S. 374.

„wenn er schreibt, sich einschreibt in einen umgreifenden Architekt, der alles, was sprachlich überhaupt formulierbar ist, latent bereit hält“,<sup>197</sup> so könnten wir dessen Malerei mit ebensolcher Berechtigung als das Palimpsest schlechthin bezeichnen, insofern es sich dabei um eine konsequente Übermalung der gesamten Kunstgeschichte handelt; – um eine monochrome Auslöschung, die jedoch nur durch das Durchscheinen der vorsuprematistischen kulturhistorischen ‘Grundierung’ an Tiefe gewinnt. Auf die lange Tradition religiös, politisch und psychopathologisch bedingter Formen des Ikonoklasmus kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden,<sup>198</sup> wir lenken die Aufmerksamkeit lediglich auf diese spezifische Form der An- bzw. Enteignung als eine bedeutende künstlerische Strategie des 20. Jh., die nicht immer mit einem antioriginären Impetus verbunden sein muß. Wenn Rauschenberg eine Zeichnung De Koonings ausradert, so ist dieser symbolische Vatermord noch von einer gewis-



*Rembrandts Danaja (1636) – vor und nach dem Messer- und Säureattentat am 15.06.1985 in der St. Petersburger Ermitaž durch einen litauischen Dissidenten*



*links: K. Malevič: Suprematism, 1921-1927*

*rechts: A. Brener: Übersprühung von K. Malevičs 'Suprematismus', Amsterdam, 1996*

<sup>197</sup> Ingold, F. Ph.: „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič“, in: Boehm, Gotfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München, Fink, 1995, S. 392f.: „<...> so daß der jeweilige Duktus nicht eigentlich erfunden, sondern lediglich gefunden werden muß. Es versteht sich, daß ein derartiges Textverständnis die Autorschaft von jeglichem Originalitäts- und Prioritätsdruck entlastet und daß dadurch die Grenzlinie zwischen 'fremden' und 'eigenen' Schriften verwischt wird“. Vgl. Ingol'd, F.: „Portret avtora kak bezličnosti: K voprosu ob estetike i poëtike russkogo kubofuturizma“, in: Markovič, V./Šmid, V. (red.): Avtor i tekst. Sbornik statej, Sankt-Peterburg, 1996, S. 387-407.

<sup>198</sup> Aus der reichen Literatur zu diesem Thema – ostkirchlicher theologischer Bilderstreit bzw. Bilderverbot einmal ausgeblendet – siehe u. a. Yampolsky, M.: „In the Shadow of Monuments: Notes on Iconoclasm and Time“, in: Condee, N. (ed.): Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth – Century Russia, Bloomington, 1995, S. 93-112; Warnke, M.: „Bilderstürme“, in: ders. (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt a. M., 1988, S. 7-13; Pickshaus, P.: Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Reinbek, 1990. Zur Tradition der (psychopathologischen) Kunstzerstörung innerhalb der russischen Kultur vgl. etwa das legendäre Messerattentat auf I. Repins Gemälde „Car' Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 nojabrja 1581 goda“ (1885) in der Moskauer Tret'jakovskaja galereja, das gleichsam eine identifikatorische Doppelung des Bildinhaltes darstellt: die symbolische Ermordung des seinen Sohn ermordenden Zaren. Die 'Überschüttung' des Rembrandt-Gemäldes „Danaja“ mit Säure in der Leningrader Ermitaž durch einen baltischen Dissidenten im Jahr 1985 und seine langjährige Restauration zogen das Interesse derart auf sich, daß dem 'Schicksal' dieses Bildes eine eigene Ausstellung gewidmet wurde: „Danaja – sud'ba šedevra Rembrandta“ (St. Peterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 1997); vgl. Aleškina, T.: Danaja: Sud'ba šedevra Rembrandta, Sankt-Peterburg, 1997. Zur Logik der Ausstreichung siehe auch Weitlaner, W.: „Krestiki i noliki, ili Vpolne konkretnaja poëzija“ <<http://www.wu-wien.ac.at/wwwu/institute/slawisch/weitlan/weitlan.htm>>.

sen popartistischen Ironie getragen; A. Rainer, der ausschließlich für seine seit Jahrzehnten praktizierten Übermalungen berühmt gewordene Österreicher, reagierte auf das kongeniale Attentat vermutlich eines/r seiner StudentInnen (eigentlich zu verstehen als eine Hommage an den Meister) mit strafrechtlicher Verfolgung: der 'Übermaler' hat den 'Übermenschen' in sich noch nicht ausgelöscht.<sup>199</sup> A. Breners spektakuläre Übersprühung eines auf 16 Millionen Dollar geschätzten Malevič-Bildes im Amsterdamer Stedelijk-Museum ist somit trotz einer beeindruckenden Radikalität in ihrem auf maximale Authentizität hoffenden Pathos weniger als eine (im Grunde antiquierte) ikonoklastische Geste von Interesse als durch die damit ausgelöste, in erster Linie ökonomisch und juristisch bedingte Diskussion um Autorschaft und Originalität, die paradoxerweise ein Anheizen gerade jener postmodernen Diskurs-Industrie bewirkte, gegen die sich Brener in seinen Manifesten permanent wendet.<sup>200</sup>

*Teil II dieses Textes erscheint im nächsten Band des WSA.*

<sup>199</sup> Rainer hatte im September 1994 die Übermalung von 36 seiner Werke zur Anzeige gegen Unbekannt gebracht. Noch besser reagierte jedoch die mit den Untersuchungen beauftragte Wiener Polizei, die das Verfahren mit folgendem Bericht abschloß: „Aufgrund der <...> ausgeführten Darlegungen <...> kann ein Fremdtäter mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Ein außenstehender Täter hätte nicht die Möglichkeit, in den Atelierraum einzudringen; nicht die für die Übermalung erforderlichen Ausrüstungsgegenstände, Techniken und erforderliche Zeit; kein nachvollziehbares, erkennbares Motiv gehabt. Es ergibt sich daher der Verdacht, daß Prof. Arnulf Rainer, im Zusammenwirken mit seiner Managerin Gabriele Wimmer, selbst die Übermalungen über einen längeren Zeitraum hindurch durchführte und dann 'die Tat inszenierte'. Alle später gegenüber den Medien und der Polizei ausgesprochenen Verdächtigungen erwiesen sich als haltlos und deuten in Richtung einer Inszenierung.“ Vgl. dazu die Dokumentation dieser Ereignisse in der Österreichischen Presse, so etwa in Der Standard vom 10., 11. und 22. Februar 1995. Siehe auch J. Urquharts Roman „Übermalungen“ (Berlin, 1997) um den Maler Austin Fraser, der durch seinen Bildzyklus „Auslöschungen“ berühmt wurde; über seine Übermalungen schreiben Kunstkritiker „lange gedankenschwere Aufsätze“.

<sup>200</sup> Vgl. Sokolov, A.: Ein Russe schändet Malewitsch; Barbaren-Tat in Amsterdam. – In: FAZ, 10.01.1997, S. 29, sowie ders.: Alexander Brener: Chronicle of a Trial. – In: FlashArt, May-June 1997, S. 86-87, bzw. „Freedom to Breathe“: G. Politi u. a. im Gespräch mit A. Brener; „Violence, Man's Vulnerability, and Sex“, ebda, S. 87-89; Ganahl, R.: „Brener & Flash Art – Terrorism & Naivité“ <<http://www.thing.net/thingnyc/wwwboard2/messages/214.html>>.

Rumjana Kiefer

**ODYSSEUS IN FREIBERG.  
ZUR INTERTEXTUALITÄT VON VIKTOR PASKOV'S ROMAN  
ГЕРМАНИЯ – МРЪСНА ПРИКАЗКА<sup>1</sup>**

**Vom „schmutzigen“ Romantitel**

In einem aktuellen Interview (Dröser 1997) umschreibt die „First Lady des Internet“ ihr Interesse an Osteuropa mit den folgenden Worten: „Ich glaube, daß man sein Leben falsch lebt, wenn man nie etwas tut, das über die unmittelbaren Interessen hinausgeht. Das macht sogar Spaß. Ich gehe zum Beispiel nach Osteuropa und lerne dort eine Menge. Wenn ich ein Dienstmädchen wäre, würde ich *schmutzige* Zimmer mögen. Und *Osteuropa ist das ultimative schmutzige Zimmer*“.<sup>2</sup>

Der Titel „Германия – мръсна приказка“ (Paskov 1993) läßt sich in mehrfacher Hinsicht als eine Provokation aus der Perspektive einer hierzulande unterrepräsentierten und notorisch vernachlässigten Literatur verstehen. Mit der Situierung der Handlung in der DDR des Jahres 1968 überschreitet Viktor Paskovs Roman die Grenzen der aktuellen postkommunistischen Vergangenheitsbewältigung in Bulgarien. Mit dem zentralen Thema kultureller Selbst- und Fremderfahrung schreibt sich „Германия – мръсна приказка“ zwar in die einheimische Tradition eines Aleko Konstantinov ein, doch ist die bulgarische Wahrnehmung Deutschlands in diesem Werk in entscheidendem Maße von der Auseinandersetzung mit dem Modell der Jeansprosa à la Salinger und Plenzdorf geprägt. Obwohl die französische Übersetzung mit „conte cruel“ (Paskov 1992) einen weiteren Aspekt der signalisierten Grenzüberschreitung sehr gelungen transponiert, ignorierten die ersten französischen Besprechungen<sup>3</sup> die literarische Allusivität des Titels. Dem deutschen Leser wäre die Anspielung auf Heine nicht entgangen, wenn es eine deutsche Übersetzung gäbe! „Armer Heine!“ war entsprechend auch einer der ersten Kommentare der bulgarischen Literaturwissenschaft auf Viktor Paskovs Romantitel. Wenige Monate nach dem Erscheinen der bulgarischen Ausgabe von „Германия – мръсна приказка“ verwies N. Georgiev (1995; 82) im Rahmen des Saarbrücker Symposiums „Weltliteratur heute“ auf diesen Roman als ein Beispiel dafür, wie sich die Werke kleiner Nationalliteraturen

durch die Darstellung zwischennationaler Grenzsituationen „checkpoints“ in der Mauer ihrer Isolation verschaffen, um von den großen Kulturnationen wahrgenommen zu werden.

Im folgenden werden weniger die „zwischenationalen“ als die intertextuellen Aspekte der von diesem Roman geschaffenen Grenzsituation im Mittelpunkt stehen. Die Untersuchung wird den Spuren zweier Prätexte der Weltliteratur folgen, die im Text - anders als die Anspielungen auf Heine - nirgendwo explizit markiert sind. Die Verweise auf Homers „Odyssee“ und Joyces „Ulysses“ machen sich jedoch umso deutlicher bemerkbar, je eindringlicher und - wenn man so will - „schmutziger“ die Schilderung der deutsch-bulgarischen Realität im Text gerät.

### So etwas wie das Leben

Angesichts der auffallend autobiographischen und ausgesprochen naturalistischen Handlung des Romans mutet die These sicherlich etwas gewagt an. Viele der geschilderten Fakten und Erlebnisse könnten aus den Reiseberichten bulgarischer Künstler stammen, die im Jahre des Prager Frühlings als „Gastarbeiter“ in die DDR reisten. Fast gleichzeitig mit Paskovs „Германия – мръсна приказка“ entstand die Autobiographie der bulgarischen Journalistin A. Drandarova „нещо като живот“ (dt. „So etwas wie ein Leben“). Die Autorin berichtet dort, wie sie 1968 als Pianistin nach Nordhausen delegiert wurde. Ähnlich wie der Erzähler in Paskovs Roman erwartete sie die legendäre Kulturnation Deutschland zu sehen, wo ihre Vorfahren „zu Kaisers Zeiten“ (Drandarova 1995; 25) studiert hatten, erlebte allerdings unbegreifliche Feindseligkeit und litt unter schlechten Lebensbedingungen.

Paskovs Ich-Erzähler Viktor fährt im Herbst 1968 in die DDR. Ähnlich wie die Autorin der erwähnten Autobiographie ist Viktor durch seine bürgerliche Herkunft und wegen seines unangepaßten Verhaltens in Bulgarien ein politisch Gezeichneter. Ausgeschlossen aus sämtlichen bulgarischen Gymnasien hofft der Held auf eine neue Zukunft als Student mitten in Europa. Viktor wird im miserablen Gästehaus des Theaters untergebracht und findet Arbeit als Bühnenarbeiter. Er erleidet viel Not in der xenophobischen Atmosphäre seiner Umgebung. Die Bewährung am Theater scheitert an einer Kette von mysteriösen Unfällen, die er selbst verschuldet zu haben scheint und die sich am Ende des Romans als das Werk eines Bühnenarbeiterkollegen erweisen, der zugleich Neonazi und Stasi-Mitarbeiter ist. Die Rettung kommt dank Viktors musikalischen Talents. Eine hochprivilegierte Band aus Berlin entdeckt den „bulgarischen Jimi Hendrix“ („българският Джими Хендрикс“, Paskov 1993; 215) und bewahrt ihn vor der



Rückkehr ins politisch nicht weniger bedrohliche Bulgarien. Der Roman endet in Übereinstimmung mit seinem Titel wie ein Märchen.

Der Name, der familiäre Hintergrund, viele berufliche und sonstige biographische Details (sogar der Geburtstag!) stimmen bei Autor und Ich-Erzähler Viktor Paskov überein. Die beschriebenen Erlebnisse erstrecken sich wie in A. Drandarovas Bericht über etwa vier Monate des Jahres 1968. Bedenkt man, daß der ‚deutsche‘ Abschnitt von Drandarovas Autobiographie knapp zwei Seiten umfaßt, könnte man voreilig Paskovs Roman im Lichte jener verbreiteten Auffassung von Literatur sehen, die - um es mit David Lodge (1990; 1997) zu formulieren - die literarische Form als Zeichen eines konkreteren und authentischeren Gehaltes behandelt, den die Schriftsteller, wenn sie nur wollten, auch direkter und einfacher darbieten könnten.

Unmittelbar nach seinem fulminanten Auftakt, der Abschiedsnacht von den bulgarischen Freunden Viktors, scheint der Roman in der Tat mit dem Beginn der Reise nach Freiberg einen zweiten, trivialen Anfang zu nehmen. In den folgenden sechzehn Kapiteln scheint ein anderer, naiverer Ich-Erzähler das Wort zu ergreifen, um seine Ansichten über Themen der kulturellen Selbst- und Fremderfahrung preiszugeben. So gelungen die Karrikatur der bulgarischen Künstlerkolonie in Freiberg sein mag und so effektiv die Porträts deutscher Bürokraten, Ordnungshüter, Neonazis und Philister auch ausfallen, die Darstellung scheint allzu offensichtlich mit Klischees zu operieren.

Etwas Ähnliches läßt sich bei der Schilderung der Episoden beobachten, die zwar stets eindringlich, ja sogar peinlich naturalistisch ist, die aber den Leser deutlich verunsichert, wenn es gilt, die Bedeutung der jeweiligen Begebenheit zu verstehen. Warum wird z.B. die Beerdigung des alten Musikers Dragomir Ase-nov so ausgiebig beschrieben? Wieso wird seine ausgewiesenermaßen unbegründete Mentorrolle immer wieder betont? Was soll der Detailreichtum in der Episode mit der versuchten Abtreibung? usw.

### **„Schiffe folgten mir zwölf“**

An dieser Stelle bietet es sich an, eine der Episoden herauszugreifen, deren Trivialität dermaßen überzeichnet ist, daß sie auch für den skeptischsten Leser zum intertextuellen Zeichenträger werden müßte.

Dem ‚Gastarbeiter‘ Viktor wird früh die Aufgabe erteilt, die Toiletten des Theaters zu putzen, nicht weil er Ausländer ist, sondern weil die ‚Arbeiterklasse‘ Wind von seinen schriftstellerischen Ambitionen bekommen hat. Wie ein

Held aus einem sozialistischen Bildungsroman besteht Viktor auch diese Probe und lebt sich richtig in seinen neuen Tätigkeitsbereich ein. Das Motiv des Toilettenputzens durchzieht ab dem 6. Kapitel die Handlung und erfährt im 16. und letzten Kapitel einen bemerkenswerten Höhepunkt. Dort lockt Viktor an seinem letzten Tag in Freiberg den einäugigen Neonazi Koni in die Toilette des Theaters und besiegt ihn in einem Kampf auf Leben und Tod. Geblendet von der ätzenden Säure, mit der Viktor sonst „die hartnäckigen braunen Flecken“ („упоритите кафяви петна“, Paskov 1993; 210) zu entfernen pflegt, liegt Koni am Ende der Episode in einem Toilettenloch und gibt angesichts der Drohung, von Viktor ertränkt zu werden, das Geheimnis der Stasi-Sabotagen am Theater preis.

Die Motiv- und Strukturanalogie zu der Kyklopen-Episode im 9. Gesang der „Odyssee“ macht sich in einem Komplex von trivial-realistischen Details bemerkbar, die scheinbar der plastischen Beschreibung der Vorgänge dienen, die jedoch sowohl von ihrer Plazierung und Profilierung als auch von ihrer Häufigkeit und Verteilung im Text her eindeutig als Signale der bewußten und intendierten Kennzeichnung von Intertextualität wirken.

Als explizite Markierungen der Intertextualität fungieren hier zweifellos die Hinweise auf die außerordentliche Kraft und Größe Konis und auch die Erwähnung seines „Zyklopenauges“ („циклопското му око“, Paskov 1993; 209). Zu den impliziten Markierungen zählt der Besenstiel als Waffe und das Glas mit der ätzenden Säure als Entsprechung zum Ölbaumpfahl, den Odysseus in dem heißen Aschenhaufen erhitzt. Selbst das Wasser der Toilettenspülung verweist in diesem Zusammenhang auf eine Metapher Homers (Homer; 247). In der äußerst knappen Episode, die nicht mehr als zwei Seiten umfaßt, wird die Zahl zwölf auffallend oft wiederholt, wobei die Intensität des Verweises ansteigt: Zwölf sind zunächst die Toiletten des Theaters, Viktor öffnet dann die Kabine der zwölften Toilette, da dies - und wie könnte es anders sein! - der Lagerraum für seine Lappen und Besen ist. Bei Konis Vergewaltigungsversuch steckt Viktors Kopf ausgerechnet im „zwölften Toilettenloch“ („Главата ми бе завряна в дванайсетия кенеф“, Paskov 1993; 210), zum Schluß schleppt er Koni wieder ans „zwölfte Loch“ („...и го довлякох до дванайсетата дупка“, Paskov 1993; 211).

Zwölf Schiffe sind es, die Odysseus zur Insel des Kyklopen folgen, zwölf seiner besten Gefährten nimmt er mit an Land, präzise Zahlenangaben begleiten auch bei Homer die Vertilgung der Gefährten durch den Riesen.

Für die Untersuchung der Markierung von Intertextualität<sup>4</sup> bieten sich Anfang und Ende eines literarischen Textes in besonderem Maße an. Schaut man von der in diesem Sinne privilegierten Schlüsselstelle, dem zitierten Anfang des letzten

Kapitels, auf das Romanganze, ist es in der Tat nicht schwer, den Grundriß von Homers „Odyssee“ wiederzuerkennen.

Der Aufbruch Viktors zum Vater in der Fremde, der sich bis zur Unkenntlichkeit verändert hat und dessen eigentlicher Aufenthaltsort (die Wohnung seiner Geliebten, der Kellnerin Gisela) dem Sohn zunächst verborgen bleibt (Kapitel 1 bis 7), korrespondiert mit Homers Telemachie. Den Irrfahrten des Odysseus entsprechen die Erlebnisse Viktors an den verschiedenen Orten in Freiberg (im Theater, im Park, in den einzelnen Kneipen und in Giselas Wohnung). Dem Nostos wäre Viktors Rückkehr in die ‚Heimat‘ seiner Popmusik-Träume zuzuordnen, aus der er anfangs vertrieben wurde.

Mindestens acht größere Episoden aus Homers „Odyssee“ lassen sich eindeutig einzelnen Kapiteln der zweiten Hälfte von Paskovs „Германия – мръсна приказка“ zuordnen.

Dem Fahrunterricht mit dem alten Opel des Mentors Dragomir Asenov (Kapitel 7) entspricht *Nestor*<sup>5</sup> aus der „Odyssee“. Die erste Begegnung mit der Geliebten des Vaters in einer Freiburger Kneipe (Kapitel 7) könnte den Titel *Sirenen* tragen. *Kalypso* und *Nausikaa* prägen das Geschehen in Giselas Wohnung (Kapitel 8 und 9). Die Beerdigung Dragomir Asenovs, die anschließende gespenstische Nachtfahrt, die mit der Demolierung des alten Opel endet (Kapitel 10) korrespondieren mit Odysseus' Aufenthalt in der Unterwelt in *Hades* und dem Geschehen in den *Rindern des Helios*. Der darauffolgenden Zerstörung von Odysseus' Schiff am Ende der Irrfahrten in der „Odyssee“ entspricht in Paskovs Roman das Unglück mit der Schiffskulisse während einer Aufführung, wofür Viktor ungerechterweise beschuldigt wird (Kapitel 11). Das 13. Kapitel enthält eine interessante Korrespondenz zu *Eumaios*. Und das 16. Kapitel endet - nach der zitierten *Kyklopen*-Episode - mit einer Parallele zum *Bogenschiessen* in der „Odyssee“. Odysseus' Heimkehr endet in einer Wundernacht, die die Forschung (Hölscher 1988; 253, Oswald 1993; 64-68) als die Nacht des Jahreswechsels identifiziert hat. Viktors Aufenthalt in Freiberg endet mit der Nacht des „einunddreißigsten Dezember neunzehnhundertachtundsechzig“ („трийсет и първи декември хиляда деветстотин и осма година шестдесет“, Paskov 1993; 207f).

### Blooms Zigarre als Speer des Odysseus

Diese zwangsläufig einfache Übersicht sollte nicht über Ausmaß und Komplexität der intertextuellen Bezugnahme von Paskovs Roman auf den homerischen Prätext hinwegtäuschen und auch nicht den Vergleich mit der berühmtesten Vorlage der Moderne in diesem Bereich scheuen. Obwohl James Joyce seinerzeit die

odysseeischen Überschriften zu den Kapiteln des „Ulysses“ nachreichte und sogar die erste umfassende Studie (Gilbert 1977) guthieß, die sich auf die Jagd nach Parallelen begab, streitet die Joyce-Forschung bis heute über die Bedeutung der homerischen Korrespondenzen in seinem Roman.

Auf die Partialität und die Dynamik der Entsprechungen zwischen Figuren und Gegenständen des alten und des modernen Epos wie auf signifikante Verschiebungen und Ambivalenzen innerhalb der Motiv- und Strukturanalogien ist oft verwiesen worden (Esch 1977). So wie bei Joyce eine und dieselbe Figur wechselnde Zuordnungen zu Figuren und Motiven der Vorlage erfährt, so entspricht z. B. Viktor in bestimmten Motivkonstellationen Telemach, in anderen wiederum Odysseus.

Auch für die anagrammatische Zerlegung und Verteilung von Elementen des Prätextes in Joycescher Manier bietet Paskovs Text eine Fülle wirkungsvoller Stellen. So sind z. B. die Elemente, die bei Homer die *Sirenen*-Episode konstituieren, bei Paskov folgendermaßen verteilt:

Das Motiv des Vergessens von Frau und Familie ist eindeutig Viktors Vater zuzuordnen, der den Reizen der Kellnerin Gisela verfallen ist. In der Szene an der Theke in der Kneipe widersteht Viktor wie der am Mast gefesselte Odysseus den erotischen Verlockungen, die von Gisela ausgehen. Das Bienenwachs, das Odysseus' Gefährten vor der tödlichen Musik der Sirenen bewahrt, findet der Leser allerdings erst später im Text in der Beerdigungsszene als besondere Macke dreier Musiker des Opernorchesters wieder, die den Spitznamen „Friedhof-Beatles“ („гробници битълси“, Paskov 1993; 152) tragen, da sie sich gern auf Beerdigungen etwas dazuverdienen und sich in ihrer normalen Arbeitszeit durch besagtes Wachs Ruhe verschaffen. Das Motiv des tödlichen Unglücks ist schließlich dem Leiter der „гробници битълси“ zuzuordnen, da er während des erwähnten Bühnenunglücks (Kapitel 11), wegen seiner verstopften Ohren von der entgleisten Schiffskulisse fast tödlich getroffen wird.

Dieses Beispiel dürfte auch deutlich veranschaulichen, wie virtuos Viktor Paskov sich des ‚mock-heroic‘-Effektes à la Joyce bedient. „Blooms Zigarre als Speer des Odysseus“ aus dem *Cyclops*-Kapitel des „Ulysses“ ist ein Bild, das die Joyce-Kritik in diesem Zusammenhang gern benutzt (Iser 1971; 402). Es bietet sich anhand dieses Kapitels auch an, die intertextuelle Bezugnahme der bulgarisch-deutschen Odyssee auf „Ulysses“ aufzuzeigen.

In „Ulysses“ spielt sich die Handlung des *Cyclops*-Kapitels in einem Dubliner Pub ab. In Form einer Ich-Erzählung wird das Gespräch Leopold Blooms mit

verschiedenen Besuchern wiedergegeben, wobei mehrere stilistisch stark variierende Interpolationen - wie Stimmen aus der Presse - Themen des Gesprächs und Elemente der beschriebenen Szene perspektivieren. Die polyphemischen Eigenschaften Einäugigkeit, Gigantismus, sinnlose und bestialische Gewalttätigkeit prägen in verschiedener Form die Motivstruktur dieses Kapitels. Zielscheibe des intellektuellenfeindlichen Spottes des Ich-Erzählers und der antisemitischen Angriffe durch die Figur eines Nationalisten, genannt „Bürger“, ist Leopold Bloom als Jude und tolerant gesinnter Intellektueller. Feinfühligere „Ulysses“-Interpretationen (Blamires 1976) haben die Eskalation der latenten Gewalt in diesem Kapitel an der Entfaltung des „Speer“-Motivs und am Moment des Toilettenaufenthaltes des Ich-Erzählers hervorgehoben. Das „Speer“-Motiv nimmt nachgewiesenermaßen oft phallische Formen an, die - wie auch alle anderen Motive in diesem Kapitel - zum Gigantismus neigen. Die Toiletten-Szene, in der der Ich-Erzähler ausgiebig uriniert und sich gedanklich ausschließlich auf seine Aggressionen gegen Bloom konzentriert, antizipiert die Vereinigung von Gewalt und Bestialität am Schluß des Kapitels.

Vor diesem Hintergrund zeigt es sich eindeutig, daß die Szene der versuchten Vergewaltigung in der Toilette des Freiburger Theaters in Paskovs Roman unverkennbar auch auf „Ulysses“ als Prätext verweist. Durch die Dynamik und Profilierung des Gastarbeiter-als-Toilettenputzer-Motivs im Romanganzes werden die Schikanen, denen Paskovs Held als Ausländer und als Intellektueller ausgesetzt ist, zu zeitgenössischen Entsprechungen der Auseinandersetzung mit „einäugigen“ Ideologien im *Cyclops*-Kapitel des „Ulysses“.

Es handelt sich hierbei nur um eine von vielen intertextuellen Bezugnahmen auf „Ulysses“ von beachtlicher Komplexität und Kohärenz. Die Entsprechungen zu den einzelnen Episoden aus der „Odyssee“ sind oft erst aus der Perspektive ihrer gleichzeitigen Referenz auf „Ulysses“ verständlich. Im 13. Kapitel verweist beispielsweise der Besuch Viktors beim ‚Sauhirtin‘ in der Umgebung Freibergs unmißverständlich auf *Des Odysseus Einkehr bei Eumaios* (14. Gesang). Als Markierungen fungieren hier vor allem Details der Milieu-Schilderung - wie die Fellmäntel der agierenden Personen, die einsame Scheune in der winterlichen Landschaft, der erstaunliche Auftritt des Schweins - aber auch die Lügengeschichte, die Viktors Gefährte Kiro dem Schweinebesitzer aufischt. Das Gespräch zwischen Kiro und Viktor, dem tüchtigen Geschäftsmann und dem jungen Schriftsteller (hier liebevoll „Гьоре“ genannt), hat allerdings seine Entsprechung im *Eumaios*-Kapitel des „Ulysses“. Dort erteilt Leopold Bloom seinem jungen Schützling Stephan Dedalus Ratschläge über Alkohol und Hurerei. Bei Joyce spielt sich die Szene in der Kutscherkneipe ab, ein „anspruchloses hölzernes Bauwerk“ (Joyce; 772) in der Nähe der Brücke Butt Bridge. Paskov läßt das Ge-

sprach zwischen Kiro und Viktor in dem „halbverfallenen“ („полупоразрушена“, Paskov 1993; 102) „hölzernen Bauwerk“ („дървената постройка“, 149) der „ГАСТЦЕТЕ ВЕНЕЦИЯ“ (149) beginnen, die wie eine „Pfahlhütte“ („наколно жилище“, 102) am Ufer des Freiburger Sees aufragt, und es endet auf dem Gehöft des Freiburger ‚Sauhirten‘.

Ähnliche implizite Markierungen der Bezugnahme auf Joyces Prätext sorgen an vielen Stellen im Text für eine effektvolle komische Wirkung. So ist zum Beispiel die Strukturanalogie zur *Sirens*-Episode in „Ulysses“ über die Topographie des Schauplatzes markiert. Der Theke im Restaurant Ormond in „Ulysses“, eine Art Insel der Barmädchen, d.h. der ‚Sirenen‘, entspricht bei Paskov die Theke in der Freiburger Kneipe, wo Viktor zum ersten Mal der Geliebten des Vaters begegnet. Interessanterweise ist das ‚Sirenenhafte‘ der Szenerie noch durch eine Loreley-Reminiszenz markiert: Der Ich-Erzähler vergleicht den Kopf des Vaters im Zigarettenqualm über der Theke mit einem wolkenumwobenen Gipfel („Главата му бе потънала в тютюнев дим като връх сред облаци“ Paskov 1993; 106).

### **Baj Ganju begegnet Eumaios**

Im Unterschied zu seinem berühmtem Vorgänger hat Viktor Paskov nicht so etwas wie einen Plan seines Romans offengelegt (vgl. dazu Ellman 1976; 535 und Brown 1992; 66f), der die Leser zu homerischen und auch joyceschen Kapitelüberschriften inspirieren könnte. Dies ist einzig im Laufe dieser Untersuchung erfolgt. Dabei wurde die Gefahr der Hypertrophie des Vergleichs und der ungewollten Projektion von inexistenten Abhängigkeitsverhältnissen in Paskovs Roman in Kauf genommen.

Selbst Joyce wurde in dieser Hinsicht von der Forschung nicht verschont. Seine witzigen brieflichen Äußerungen über die Unsterblichkeit, die er sich mit dem Einbauen der vielen Rätsel und Verweise in „Ulysses“ gesichert habe, sind bekannt. In der Tat ist sich die Joyce-Forschung immer noch nicht einig darüber, ob die homerischen Parallelen in „Ulysses“ wirklich ein Schlüssel zum Verständnis des Romans sind oder lediglich ein Mittel der Materialkontrolle darstellen.<sup>6</sup>

In einem Beitrag zur „Ulysses“-Forschung mokiert sich F. Jameson (Jameson 1982) über jene Interpretationen des Romans, die von den homerischen Parallelen ausgehen und den Leser zum mechanischen Kombinieren („matching“) ermutigen. Angesichts der Erfahrung der radikalen Kontingenz und der Bedeutungslosigkeit der objektiven Realität in der Moderne ersetzen für Jameson die homerischen Parallelen in „Ulysses“ die mechanische Kontrolle der drei klassischen

Einheiten und bewahren auf diese Art und Weise das Erzählen vor dem unendlichen Wuchern der Details.

Die Verfahren der Intertextualität, die Viktor Paskov in seinem Deutschland-Roman anwendet, bauen eindeutig auf dem homerischen Parallelismus bei James Joyce auf. Paskovs Text scheint sogar auf relativ kleinem Raum (knapp über 200 Seiten) seinen berühmten enzyklopädisch angelegten Vorgänger an „Odyssee“-Referenzen überbieten zu wollen. Hier fehlt wörtlich der Platz für „Materialkontrolle“, „ordnende Gerüste“ oder Abhängigkeitsverhältnisse.

Auf der Ebene von Handlung und Figuren bilden die Elemente der Prätexte das Skelett vieler „authentischer“ Charaktere und das Ferment einiger der „realistischen“ Begebenheiten in „Германия – мръсна приказка“. So spielt im besprochenen 13. Kapitel von Paskovs Romans der Posaunist Kiro zwar die väterliche Beschützerrolle des Leopold Bloom, er empfindet wie ein wahrer Eumaios für die Schweine, die er schlachtet, und er produziert schließlich eine Lügengeschichte wie Odysseus in der analogen Episode der „Odyssee“. Für jeden Leser, der Aleko Konstantinovs Klassiker kennt, ist aber dieser bulgarische Musiker, der im Ausland mit selbstgemachter Dauerwurst, kitschigen Wandteppichen und Klavieren handelt, niemand anderes als die Reinkarnation des Baj Ganju, der lebendigsten und der bulgarischsten unter den literarischen Symbolfiguren. Berücksichtigt man die „Realität“ des Geschehens in diesem *Eumaios*-Kapitel des bulgarischen Romans, so läßt sich das Handeln dieser denkwürdigen Figur folgendermaßen zusammenfassen: Kiro versorgt Viktor mit praktischen Ratschlägen und mit Chinin für Ilonas bevorstehenden Abtreibungsversuch. Er leiht ihm gegen teure Zinsen das Geld für die Rückreise nach Bulgarien und verlangt als Gegenleistung, daß Viktor bei seinem aktuellen Klavierhandel den Käufer spielt. Mitten in dieses Handlungsgefüge platzt das Schwein des Klavierbesitzers und sorgt für mehr Aufregung als das Blüthner in der einsamen Scheune.

Wie in allen anderen Beispielen, die im Laufe dieser Ausführungen exemplarisch herausgegriffen werden, zeigt es sich auch hier, wie das Modell intertextuellen Erzählens, das V. Paskov in „Германия – мръсна приказка“ anwendet, einerseits ständig die Referenz von der je evozierten Gegenständlichkeit und Befindlichkeit auf die Prätexte umpolt, andererseits dadurch keine ‚selbstmörderische Vernichtung‘ der Erzählsubstanz bewirkt. Paskovs deutsch-bulgarischer *Odyssee* kann man getrost auch als beachtlichem Dokument kultureller Selbst- und Fremderfahrung eine Bedeutung von bleibendem Wert voraussagen. Ein künstlerisch dermaßen stimmig konstruiertes „falsches Zeitdokument“ wird mit Sicherheit auch dann gelesen werden, wenn die Wellen der aktuellen postkommunistischen Vergangenheitsbewältigung in Osteuropa sich längst beruhigt haben

werden. Wenn zeitgenössische Kunst auch - wie das N. Harnoncourt (Büning 1997) vor kurzem formulierte - so etwas wie ein Brückenbauen in den Nebel hinein bedeutet, so ist doch zu hoffen, daß dieses bedeutende Werk der bulgarischen Gegenwartsliteratur in der Tat das Ufer späterer und nicht allein bulgarischer Generationen von Lesern erreichen wird.

### Anmerkungen

- 1 Leicht umgearbeitete Fassung des Vortrags gehalten am VII. Deutschen Slavistentag, 28.09. - 01.10.1997 in Bamberg.
- 2 Hervorhebungen in kursiver Schrift hier und im folgenden von mir. R.K.
- 3 Vgl. in Paskov 1993 die angeführten Auszüge aus französischen Besprechungen des Romans.
- 4 Ausführlich zur Theorie der implizit markierten Intertextualität - Kiefer 1994.
- 5 Die den einzelnen Episoden zur besseren Orientierung zugeordneten Überschriften werden im folgenden kursiv wiedergegeben.
- 6 Vgl. Litz 1964, zum Forschungsstand s. auch Mühlheim 1973 und Multhaup 1980.

### Literatur

- Blamires, H. 1976. *The Bloomsday Book. A Guide through Joyce's Ulysses*, London.
- Brown, R. 1992. *James Joyce. A Post Culturalist Perspective*, London.
- Büning, E. 1997. "Brücken in den Nebel hinein. Der Cellist, Dirigent und Musikforscher Nikolaos Harnoncourt über neue Musik, das Schweigen des Dirigenten, die Verzweigung des Orchestermusikers und das Ende der Maestri", *DIE ZEIT*, 14, 28. März 1997, 50.
- Драндарова, А. 1995. *Нещо като живот*, София.
- Dröser, C. 1997. "Die Deutschen verspielen ihre Chancen. Die amerikanische Autorin Esther Dyson über die Zukunft des Internet, den Mut zum Risiko und den Aufbruch in Osteuropa", *DIE ZEIT*, 43, 17. Oktober 1997, 82.
- Ellman, R. 1976. *James Joyce*, New York.
- Esch, A. 1977. "James Joyce und Homer. Zur Frage der „Odyssee“-Korrespondenzen in „Ulysses“," Fischer-Seidel, Th. (Hrsg.), *James Joyces „Ulysses“*. *Neuere deutsche Aufsätze*, Frankfurt a. M., 213-227.



- Georgiev, N. 1995. "Die Ehe der Welt mit der Literatur: Weltliteratur zwischen Utopie und Heterotopie", Schmeling, M. (Hrsg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, 75-84.
- Gilbert, S. 1977. *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*, Frankfurt a. M.
- Hölscher, U. 1988. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München.
- Homer, 1994. *Odyssee*, (Griechisch und Deutsch. Übertragen von A. Weiher) Darmstadt.
- Iser, W. 1971. "Der Archetyp als Leerform", Fuhrmann, M. (Hrsg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München, 369-408.
- Jameson, F. 1982. "Ulysses in History", Reynolds, M. (Hrsg.), *James Joyce. A Collection of Critical Essays*, New Jersey, (New Century Views), 145-158.
- Joyce, J. 1981. *Ulysses*, (Übersetzt von H. Wollschläger) Frankfurt a. M.
- Kiefer, R. 1994. *Kleists Erzählungen in der Literatur der Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte der Intertextualität am Beispiel von Texten A. Muschgs, E. L. Doctorows und E. Plessesns*, St. Ingbert.
- Litz, W. 1964. *The Art of James Joyce. Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*, London.
- Lodge, D. 1990. *After Bakhtin. Essays On Fiction and Criticism*, London.
- Multhaupt, U. 1980. *James Joyce*, Darmstadt.
- Mühlheim, U. 1973. *Mythos und Struktur in James Joyces Ulysses. Die Verarbeitung des klassischen Mythos als Beispiel für die Darstellungstechnik von James Joyce*, Köln.
- Oswald, R. 1993. *Das Ende der Odyssee. Studien zu Strukturen epischen Gestaltens*, Graz.
- Paskov, V. 1992. *Allemagne, conte cruel*, Tour d' Aigues.
- Paskov, V. 1993. *Германия – мръсна приказка*, София.



Heinrich Pfandl

## SOME REMARKS ON THE ROLE OF THE FIRST CULTURE FOR RUSSIAN-SPEAKING EMIGRANTS OF THE THIRD AND FOURTH WAVES<sup>1</sup>

### 1. Introduction

The material and findings presented in this paper are the outcome of a three-year project sponsored by the Austrian Academy of Sciences (APART-Research program), a study of the linguistic and cultural behaviour of Russian-speaking emigrés of the third and fourth waves (my data concern the period between the years 1970 and 1994). My basic assumption was that from the moment of emigration onwards emigrants suffer from a continuous and varying degree of first language and culture loss, which manifests itself in an increasing lack of confidence with regard to the use of their former cultural habits and mother tongue.

In the following investigation Russian-speaking emigrants since 1970 are treated as one group: the question as to whether a fundamental difference can be found between the two groups of emigrants (pre-1986 vs. post-1986) with regard to their cultural and linguistic behaviour remains to be clarified in the course of my current project. One of the central issues resulting from my observations so far concerns the reasons for the difference in the behaviour of Russian-speaking emigrants after their emigration (and probably of emigrants in general): what are the factors that determine the splitting up of post-emigration linguistic and cultural behaviour into three different types — which I shall call here "assimilative", "anti-assimilative" and "bilingual/bicultural" (cf. Pfandl 1994)? Such a classification is, admittedly, only a schematic representation of the observed attitudes, and is hardly ever to be found in its "pure" form.

Let us take a look at the *assimilative type* first: emigrants of this type are eager to acquire the language and culture of their new country (L2, C2) as quickly as possible, at the same time trying if not to rid themselves of their own cultural and linguistic habits, at least not to make any conscious effort to retain and preserve them. Emigrants belonging to the *anti-assimilative type*, on the contrary, try to cultivate their own language and culture (L1, C1), and to limit the acquisition and use of the language and culture of their host-country (L2, C2) to an absolute minimum. Representatives of the *bilingual/bicultural type* attempt to acquire the

new language and culture, while at the same time consciously cultivating and preserving their own linguistic and cultural heritage. One of the issues yet to be clarified relates to a possible correlation between these types of behaviour and certain pre-emigrative attitudes.

In order to collect some representative and fairly reliable data concerning pre- and post-emigrative linguistic and cultural behaviour I devised a questionnaire which I distributed among Russian-speaking emigrés in Western countries, first by e-mail via three internet-groups.<sup>2</sup> The majority of answers came from the group called INFO-RUSS, while two further newsgroups (*soc.culture.russ* and *soc.culture.sov*) provided a few additional questionnaires. Very soon I had received about 40 answers by e-mail, but I had to admit that these answers were in no way representative: they were mostly given by men, who moreover were mainly from an University background, plus a majority of whom were employed in technological fields. So I then began to send out questionnaires by mail to all my Russian-speaking acquaintances all over the world.<sup>3</sup> I ended up with 312 answers to my first questionnaire, plus 267 more to my second questionnaire (which I devised a few months after the first, when I could already draw on the findings and results of the first).

As is shown by the following statistics, the use of the internet at least helped me to achieve a fairly equal number of answers with regard to gender.

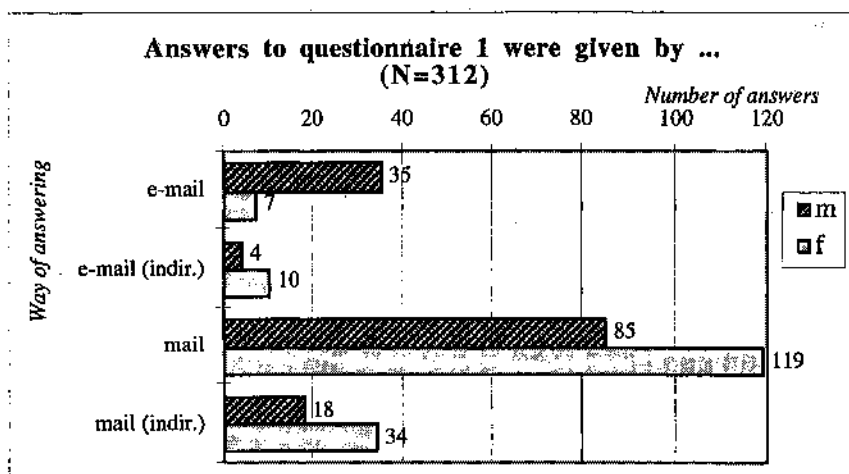


Fig. 1

The total result as shown by Fig. 2 indicates a slight majority of about 9% of female answers vs. male answers.<sup>4</sup>

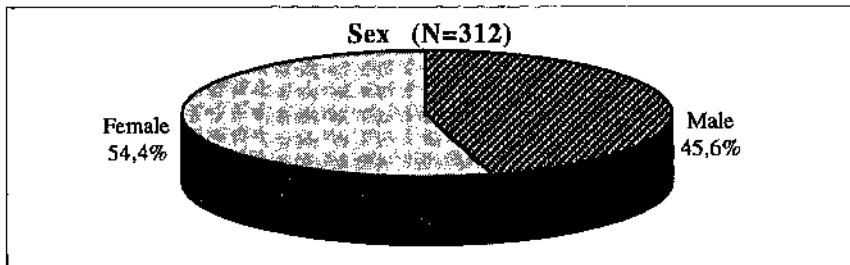


Fig. 2

Fig. 3 shows the countries in which the subjects interviewed are now living:

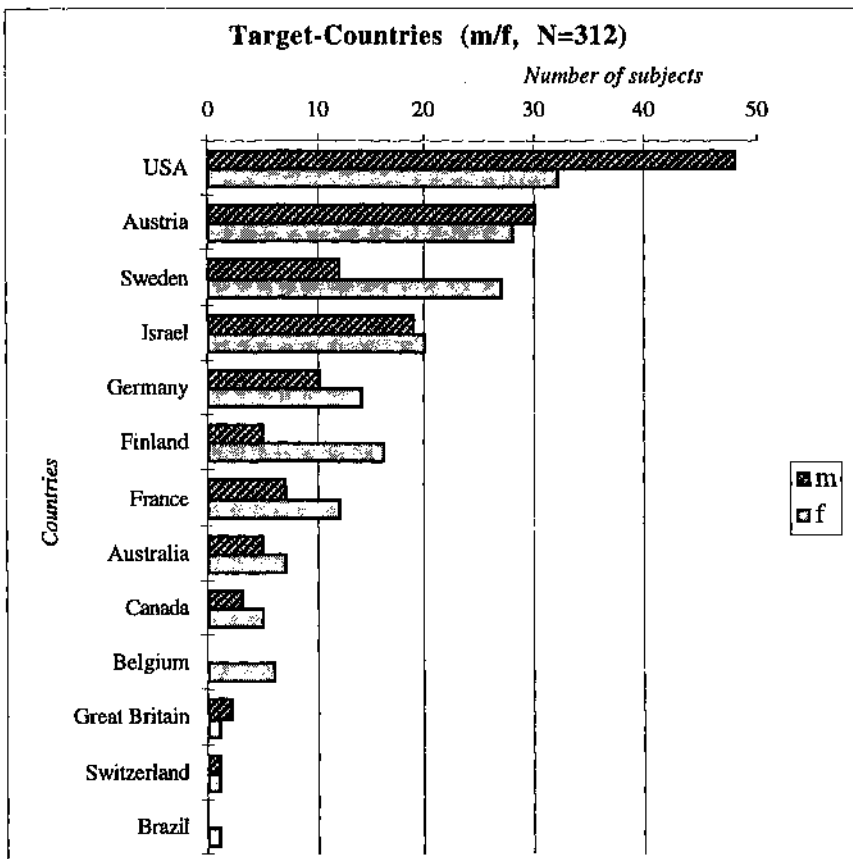


Fig. 3

As is evident from Fig. 3, this sample is well suited for a comparison of the differing behaviour and attitudes of emigrés in various countries, particularly with regard to the United States, Austria, Sweden, Israel, Germany and in part Finland and France. In other words, the main target-countries of the Russian emigration since the 70s are well represented.

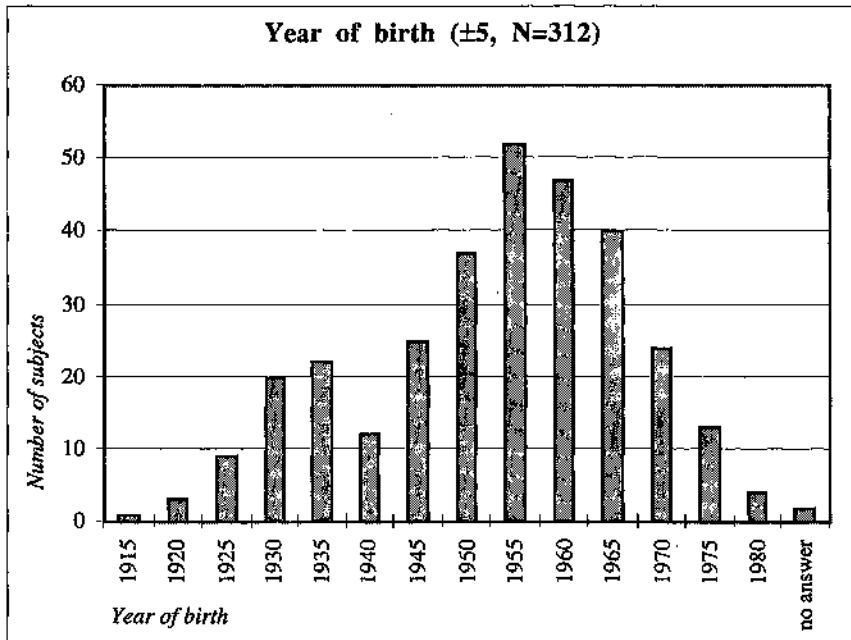


Fig. 4

Fig. 4 shows a fairly equally balanced distribution of the interviewees. Informants born later than 1977 were only included in the statistics in order to provide a counterbalance for the testees more advanced in years.

Fig. 5 mirrors a rather problematic issue of my investigation (and of any analysis of Russian emigration that aims at being representative): the waves are rather unequally represented quantitatively (see especially the gap for the years 1981 to 84 when emigration seems to have come to a halt). The unequal balance of my statistics mirrors the real number of emigrés in the third and fourth waves; this is reinforced by the fact that it is relatively easy to contact people who emigrated during the last decade, whereas people who emigrated during the 1970ies are much more difficult to come by.

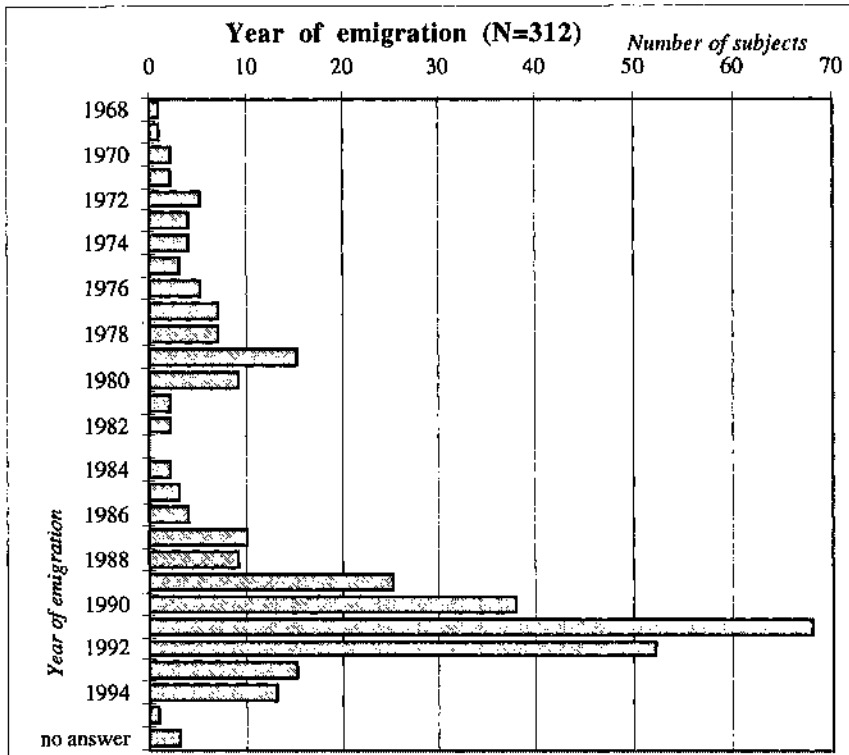


Fig. 5

Most of those questioned originally came from the former Soviet Republics of Russia and Ukraine, so we can suppose that at least for 248 of the 312 subjects Russian had been the dominant language. For the others, I can only assume that Russian was the dominant language as, in any case, completing the questionnaires requires a good knowledge of Russian.

As shown in Fig. 6, the level of education appears to be out of balance, showing an exceptionally high number of emigrés holding a university degree: however, we have to take into account the fact that amongst emigrés in general the percentage of University-educated persons is considerably higher than in the Soviet population as a whole, a phenomenon that is usually called, both in Russian and in English, "brain drain" (*утечка мозгов*). In addition to this, it is a fact that the number of people with university degrees was higher in the Soviet Union than in most Western European countries. In this graphic every column gives the percentage of the total result.

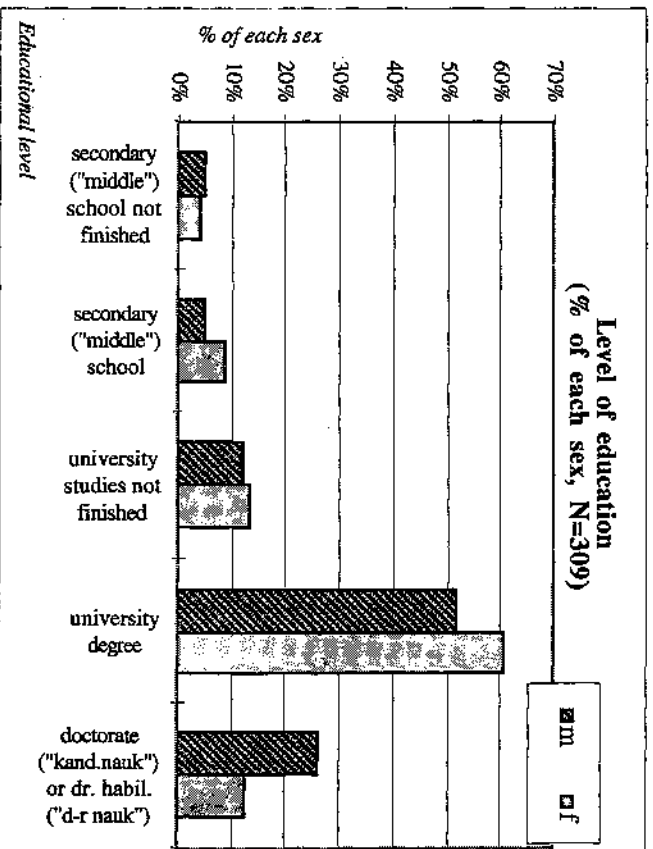


Fig. 6

Fig. 7 specifies the type of education of my interviewees. 5

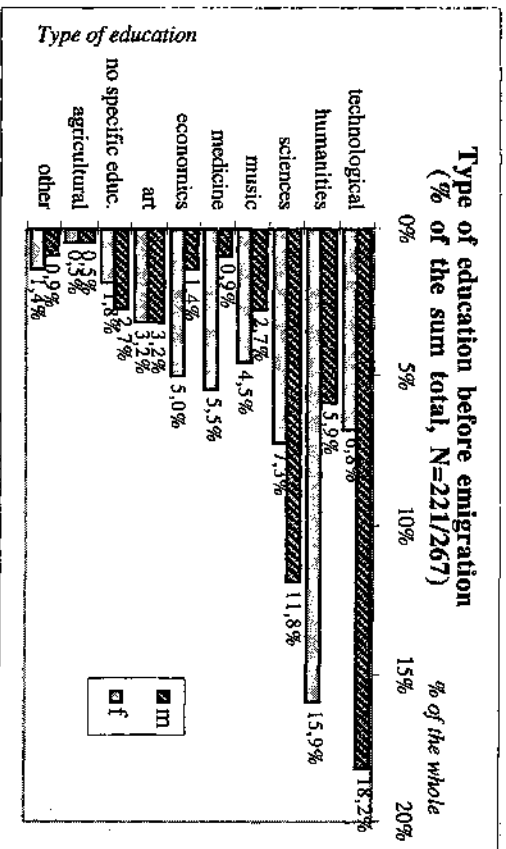


Fig. 7



The two questionnaires consisted of 100 and 120 questions respectively. They were devised according to the current sociological and sociolinguistic parameters (age, education, etc., domains, language use). To these were added questions about everyday life, linguistic and cultural habits, such as books, the media, food, as well as about people's knowledge of and attitude towards some stylistically marked lexical items and idioms of contemporary Russian. As a number of questionnaires were returned unsigned, I could not contact all my interviewees for my second questionnaire. Besides, I decided to leave out certain questions that might have seemed too personal and inquisitive. Thus I did not include typical questions of the kind "Which language do you use for thinking in, for dreaming in?" I also refrained from asking about the nationality as this would in many cases have meant asking people about their Jewishness. I did however ask for the reasons for emigrating, giving the following options: "economic", "political", and "other".

The question I was interested in was first of all: how do emigrés with differing pre-and post-emigrative conditions cope with their new lives with regard to their linguistic and cultural behaviour? This issue has been investigated in great detail with regard to the linguistic side, in particular as far as interferences are concerned; however, the role of the mother-tongue/L1 in covering the new reality and needs has not yet been analysed systematically. The most interesting recent contributions in this respect were published in the United States: Maria Polinsky has written two extensive papers on language loss and language acquisition (Polinsky 1995 and 1997); David Andrews has published five articles on the language of Russian-speaking emigrés, a summary of which can be found in Andrews (1997). Other important authors are Hans-Peter Stoffel (e.g. 1993), L. Kouzmin (e.g. 1988), V. Moskovič and V. Monblit (e.g. Moskovič 1988, Moskovič/Monblit 1993), Nadia Stangé-Zhironova (e.g. 1996), Ludmila Protasova (e.g. 1996) and Natal'ja Golubeva-Monatkina (e.g. 1997). In an article in 1997 I also presented some results concerning the use of and the attitudes towards typically Russian "superstitions" (Pfundl 1997).

## **2. Daily linguistic routine**

### **2.1. Note-taking**

Let us now take a look at some of the results that point at a continued use of L1 and C1 (a high degree of L1-usage would seem to indicate an anti-assimilative, or possibly a bicultural attitude, just as using L2 for certain activities would seem to imply an assimilative attitude - but one does have to be very careful with generalisations). One such question had to do with the language used for note-taking in everyday life:

34. Which language do you use for noting down an appointment with your hairdresser at 5p.m. on Thursday, or for your shopping lists (butter, bread, milk etc.)?

a) Russian

b) both Russian and the language of the host-country

c) language of the host-country

But I had not taken into consideration that the wording of this question applies rather more to women, and that is why the percentage of men who claimed not to take any such notes was significantly higher. The result is shown in Fig. 8.

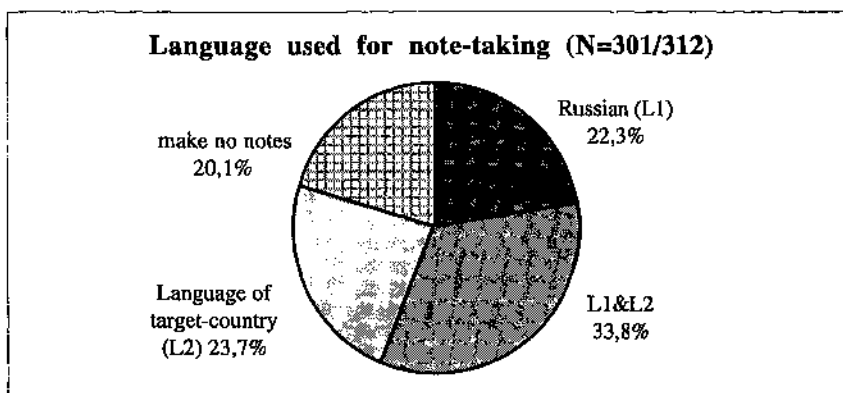


Fig. 8

The numbers are fairly evenly distributed: about one quarter of the subjects claim that they use their mother-tongue, another quarter the language of their host-country, about one third claim that they use either one. 20% predominantly male subjects declare that they never take notes.

Let us now try to find the parameters that influence this choice. The most obvious parameter, education, does not seem to play any significant role, and for several reasons I have decided not to use it in the following analyses. The absolute lack of correlation may be a result of the above-mentioned homogeneity of the group concerning the level of education, i.e., the fact that people with only primary or secondary school education are not represented. Rather unexpectedly, the language of note-taking does not correlate with the number of years spent abroad either (see Fig. 9 using a 5 year scale).

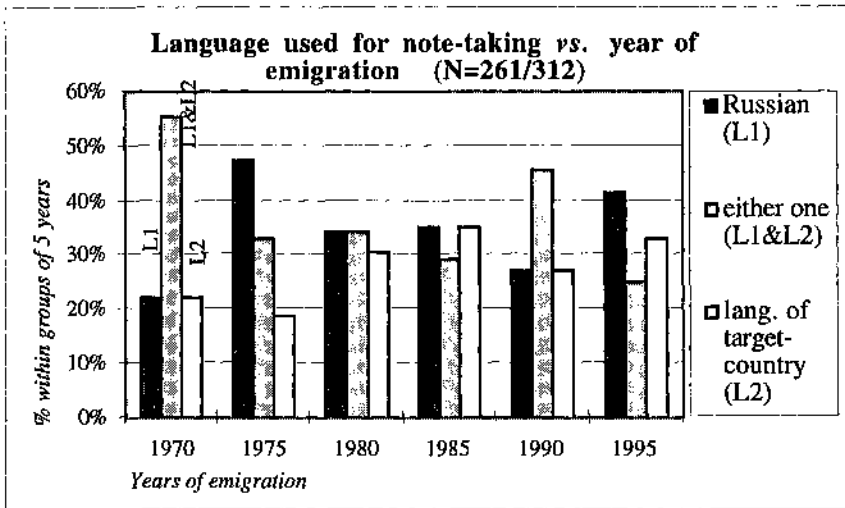


Fig. 9

Fig. 9 reveals an unexpected trend: at a first glance the results do not seem to be at all unusual; a computer calculation of the linear trend, however, indicates that the shorter the period spent abroad, the more frequently people will use both L1 and L2. Only recently emigrated subjects tend to use one language exclusively. This is an obvious contradiction to the expected results - one would expect that a prolonged stay in the target-country would inevitably lead to an increased use of L2.

For calculating correlations I used Spearman's bivariate correlation test, which measures the association between two sets of ordinal (ranked) data. The correlation coefficient  $r$  indicates the closeness of two variables; it runs from +1 (positive relationship: the higher variable a is, the lower variable b will be), 0 (no relationship) to -1 (negative relationship). However, only the probability test ( $p$ ) will tell us whether this relationship is due to chance, or whether there is a significant degree of association for the ranks. The lower  $p$  is, the higher the probability is of a significant correlation.

Thus, the correlation test according to Spearman does not show any correlation for the parameters "language used for note-taking" and "year of emigration" ( $r=0.01$ ,  $p<0.92$ ).

If, on the other hand, we compare language-use with the age of emigration (Fig. 10), that is the age at which the subject left his/her home-country, we get a much clearer picture: the older the person was at the time of emigration, the more frequently he/she will use Russian for note-taking (Spearman:  $r=0.35$ ,  $p<0.00$ ).

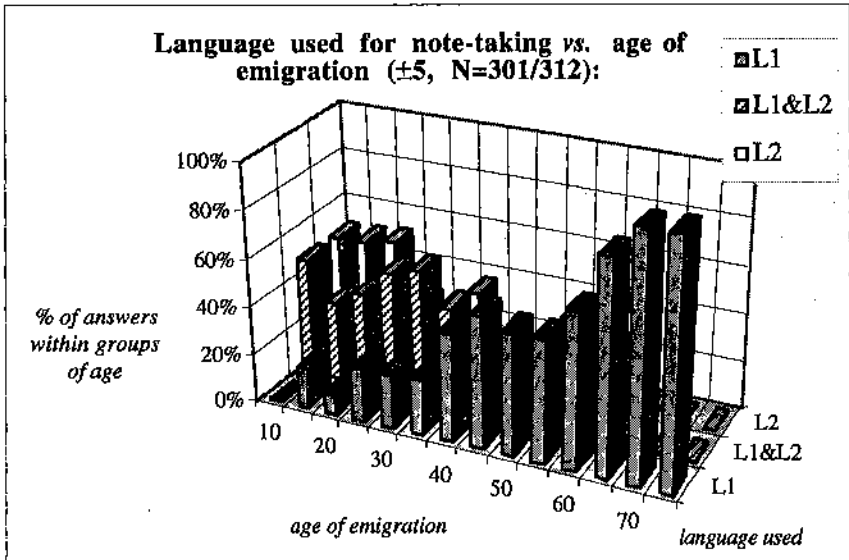


Fig. 10

A final look at the sex of the interviewees in Fig. 11 would appear quite telling: as already mentioned, men tend to claim more frequently than women that they do not take notes for that kind of information.

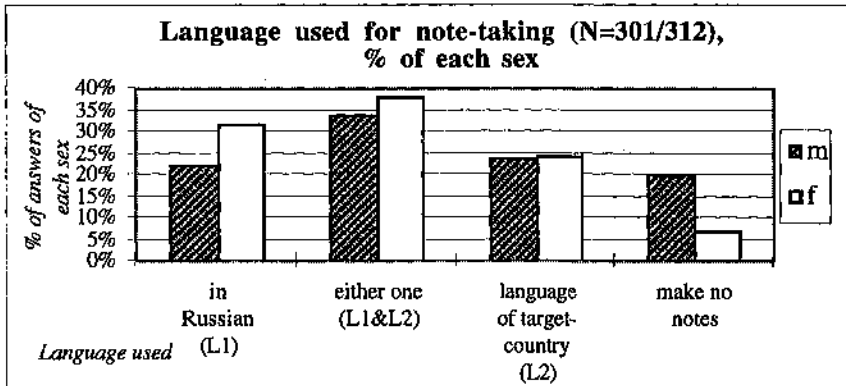


Fig. 11

However, statistics do not really prove that there is a difference between the sexes in this case. For this we have to use the Chi-square-test, which is used for analysing the distribution of data by comparing given data with expected data. The higher  $\chi^2$  is (which runs from 0 to  $\approx 20$ ), the closer is the relation between the two ranks. Again, the probability  $p$  indicates whether the difference between these two

ranks is due to chance. The lower  $p$  is, the higher the probability of a significant relationship between the two ranks. In our case, the Chi-square-test is  $\chi^2= 1.11$ ;  $p<0.57$ , which means that there is no significant correlation between the language used for note-taking and sex.

Even though the Chi-square-test does not establish a clear connection, this result fits in with the general gender-specific behaviour pattern that manifests itself in my data. Thus, for instance, the results obtained from my questionnaires concerning the use of and the attitudes towards typically Russian "superstitions" show that women in particular consider these superstitions much more important and worth preserving after their emigration than men (see also Pfandl 1997). Thus a preliminary hypothesis suggests itself: the degree of anti-assimilative attitudes could be higher with women than with men. Let us put this hypothesis to the test by means of other issues presented in this paper.

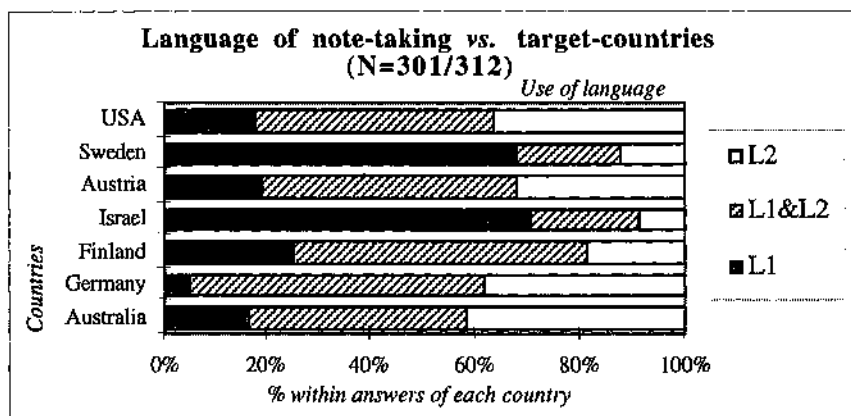


Fig. 12

Another comparison provides more information: let us take a look at the target-countries. As we can see in Fig.12, the biggest number of users of L1 live in Israel and Sweden, whereas in most other countries we do not find more than 25% L1-users. The fact that L2 is very rarely used in Israel can probably be explained by difficulties in using written Hebrew. On the whole, one does get the impression that the pressure to adjust is about equal in the United States, Austria, Finland, and Australia. The fact that my German informants show the least tendency towards using L2, should not however lead us to hasty conclusions - this should be attributed to the fact that for the most part these people are "Rußlanddeutsche" (members of the German ethnic group in Russia), whose mother-tongue was sometimes German and whose identity features differ from those of Russians in the USA or Russian Jews in Israel.

## 2.2. Problems with finding Russian words

One question that is very revealing both with regard to the identity of a person and his/her linguistic competence, reads:

94.3 Are you at times unable to think of the "correct word in Russian, while you remember the corresponding expression in the language of your host-country?"

- a) frequently
- b) sometimes
- c) rarely
- d) never

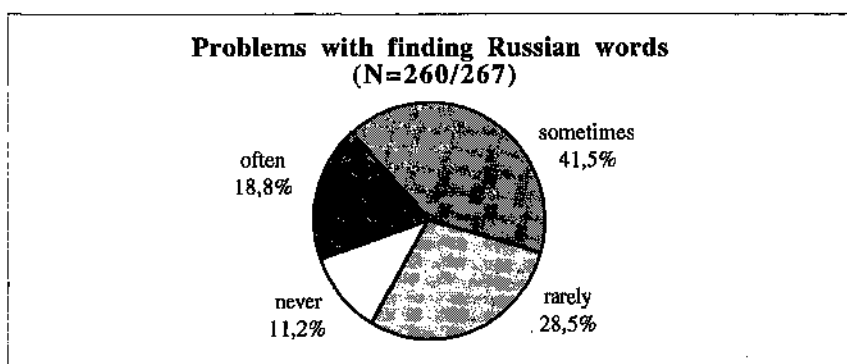


Fig. 13

The answers to this question yield a very distinctive picture (Fig. 13). It is interesting to note that indeed 11% of the subjects are of the opinion that they never need to look for the "right" Russian word. When I analysed the speech of 2 (out of 29) of these people I found that they actually never switch codes - this was, however, partly achieved by avoiding topics that relate to the target-country during the interviews.<sup>6</sup> In this connection, let me pose the question whether a purist attitude as was doubtlessly exhibited by these two subjects, i.e., a voluntary limitation to utterances that can be achieved in L1 (to the exclusion of cognitive patterns specific to L2), does not also imply a limitation to the respective imported native culture and patterns of thinking? If, according to Wittgenstein, the limits of one's language are also the limits of one's (perception of the) world, will such a radical anti-assimilative position not impair the intellectual and linguistic development of such a person in coming to terms with her/his new life and surroundings?

Let us consider this question in the light of the age of emigration and the amount of time spent in emigration, i.e., the duration of emigration. The age of the subjects when filling in the questionnaire, i.e., from spring 1995 to spring 1996, is not really an indication: a thirty year old subject who has spent three

years in emigration cannot be compared to a thirty year old who emigrated 20 years previously.

I had expected to find that the older the subject was when he/she emigrated, the fewer difficulties they would experience with Russian lexemes, and the more time they had spent in the target-country, the more problematic they would find their own linguistic performance (in particular with regard to Russian lexemes).

These expectations were confirmed by my data with regard to the age of emigration (Fig.14). As we can see, subjects who emigrated at an earlier age more frequently admit to having these problems than subjects who emigrated at a more advanced age. The correlation test according to Spearman very clearly confirms this connection ( $r=0.43$ ,  $p<0.00$ ).

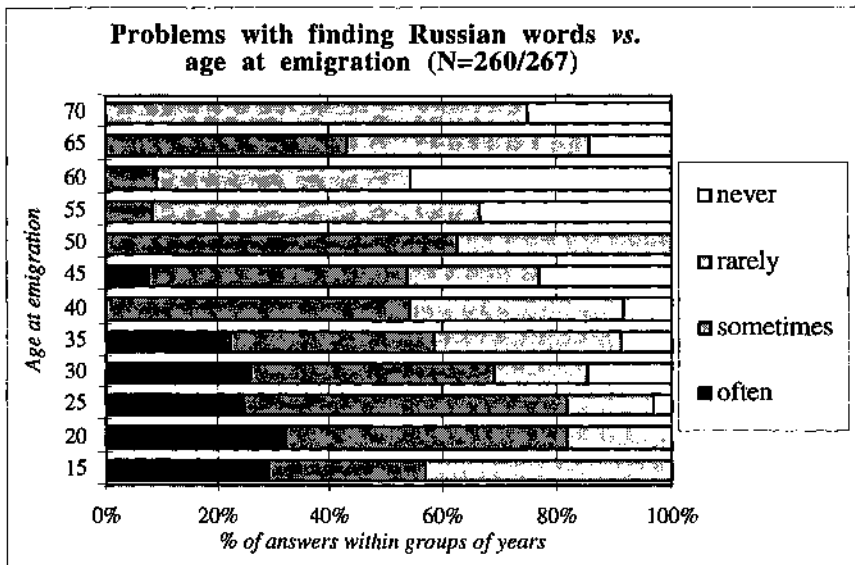


Fig. 14

If we compare these data with the number of years spent in emigration, the trend is the following (Fig. 15): the more recent the emigration, the more frequently the answer is "never"; the longer, the more frequently people chose "often". This is again confirmed by the correlation test according to Spearman ( $r=0.16$ ,  $p<0.01$ ).

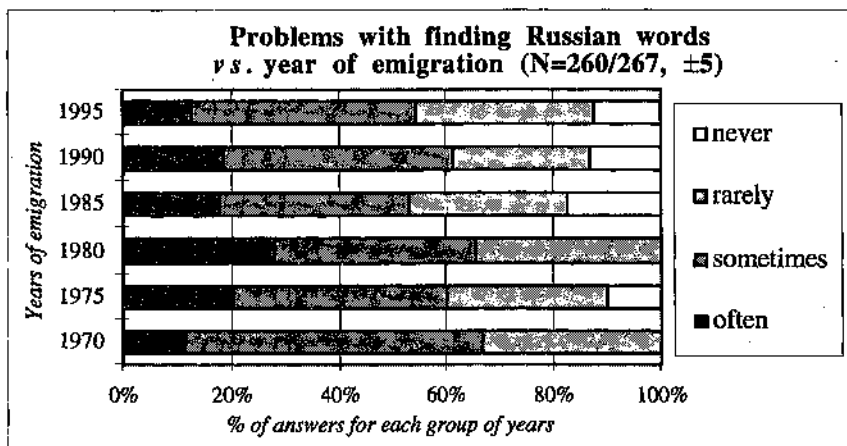


Fig. 15

There is no significant correlation to be found with the sex of the subjects; it is, however, the men who tend more frequently to reply "often" than women. Finally, there is also no significant correlation with regard to the educational level; the correlation test of Pearson, which is used for ratio (not ranked or interval) data is  $r = 0.07$ ,  $p < 0.25$ .

### 2.3. Gestures used for counting

Let us now turn to some other questions concerning activities that would seem to indicate a certain type of behaviour. One of the questions in my questionnaire referred to the gestures used for counting: there is a typically Russian gesture (bending one's fingers starting with the little finger, then the ring-finger etc.) as opposed to the "Western" European gesture, starting at the other side with the thumb, then straightening the index finger, the middle finger and so on.

- 93.2. Count from one to four using your fingers: do you
- bend the little finger first, then the ring finger etc. ?
  - straighten your thumb, then your index finger etc. ?
  - mostly bend your little finger etc., as in a) ?
  - mostly straighten your fingers, as in b) ?
  - I do not use gestures



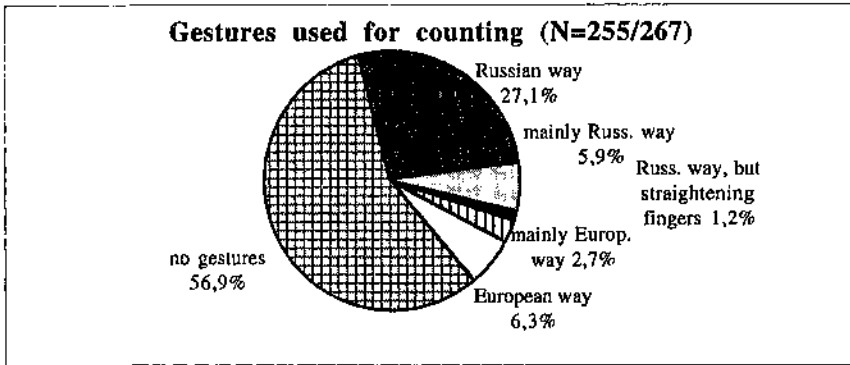


Fig. 16<sup>7</sup>

The total results are shown in Fig. 16. Almost 57% claim that they do not use gestures, 27.1% still use the Russian gesture, 5.9% mainly the Russian gesture, 2.7% use mainly, 6.3% exclusively the European gesture. There is no visible connection to be found to the age of emigration or the year of emigration, as shown in Fig. 17 (Spearman:  $r = 0.07$ ,  $p < 0.44$ ).

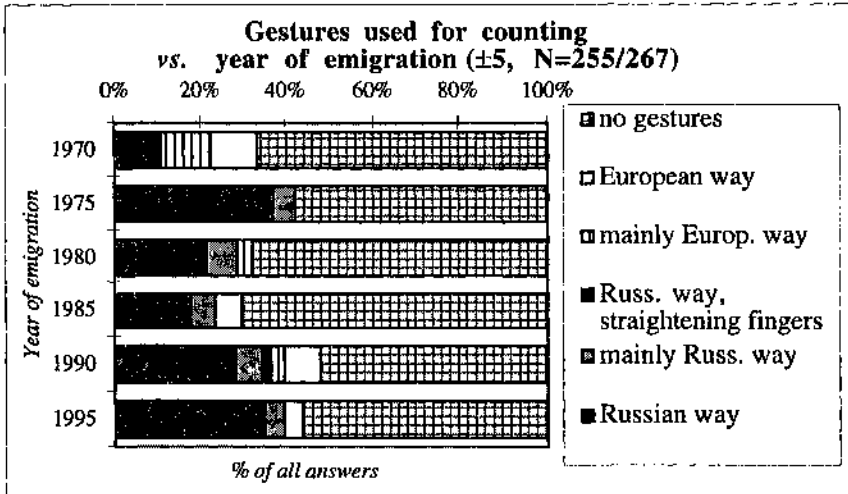


Fig. 17

Fig. 18 illustrates the behaviour within the sexes. Again we find that women preserve Russian gestures longer than men, i.e., men tend more towards the assimilative type, women towards the anti-assimilative type (Spearman:  $r = 0.30$ ;  $p < 0.001$ ). I would like to emphasize that the most significant result with regard to the sexes was achieved for this question.

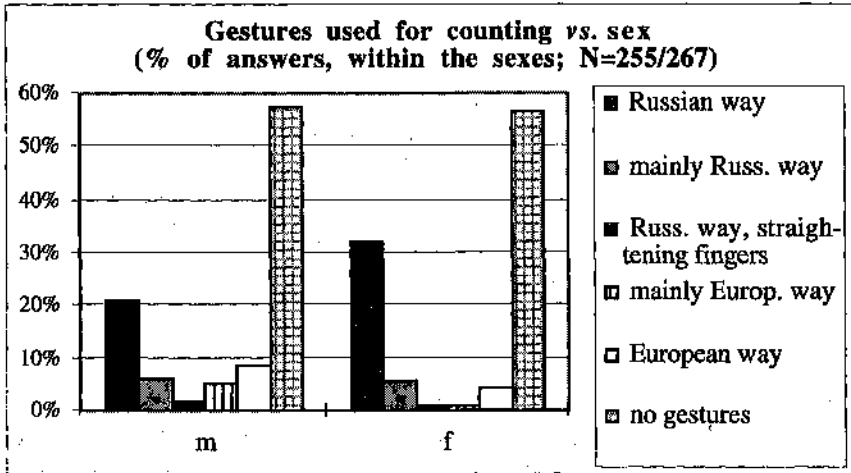


Fig. 18

The type of finger-counting is said to be highly culture-specific and takes a long time to be "unlearned". This also applies to our next issue, which deals with a closely related question.

#### 2.4. Language used for doing mental arithmetic.

It is a well known fact that the language used for counting and calculating during one's childhood is very closely connected with the respective speech acts and tends to remain unchanged for a long time. Even people with a high degree of attrition of L1 will admit that they still count, do mental arithmetic and memorize phone numbers in their mother tongue. My question read:

93.1. Which language do you use for doing mental arithmetic and counting?

- a) Russian
- b) mainly Russian
- c) mainly the language of the host-country
- d) language of the country

The global result is shown in Fig. 19.

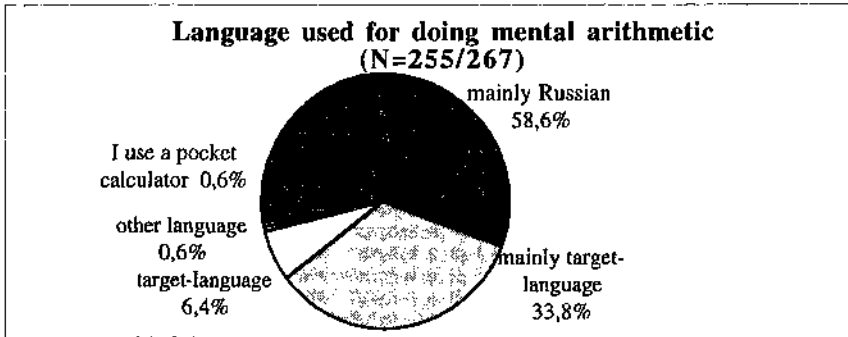


Fig. 19

As shown in Fig. 20, in this case there is a significant correlation with sex. Again we see that more women use L1, whereas men tend to prefer the language of the host-country (Chi-Square: 8.24,  $p < 0.04$ ).

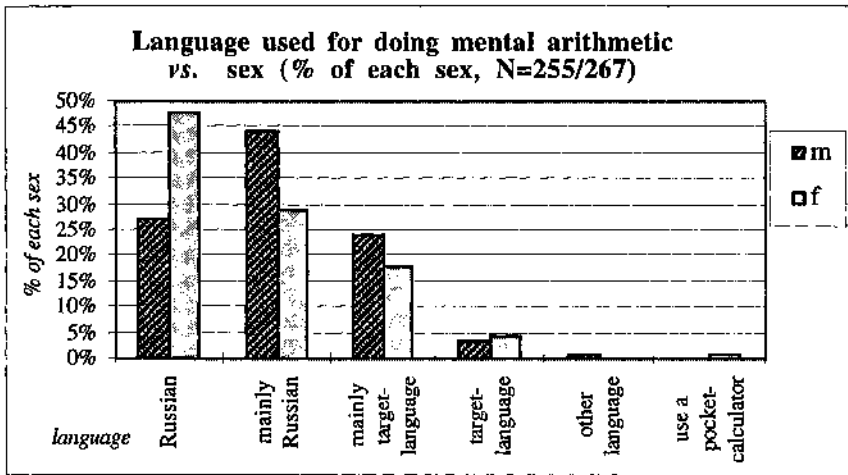


Fig. 20

The connection with the age (Fig. 21) of emigration is also clearly discernible and shows that the older a person was when emigrating, the more frequently he/she will use Russian (Spearman  $r = 0.34$ ,  $p < 0.00$ ).

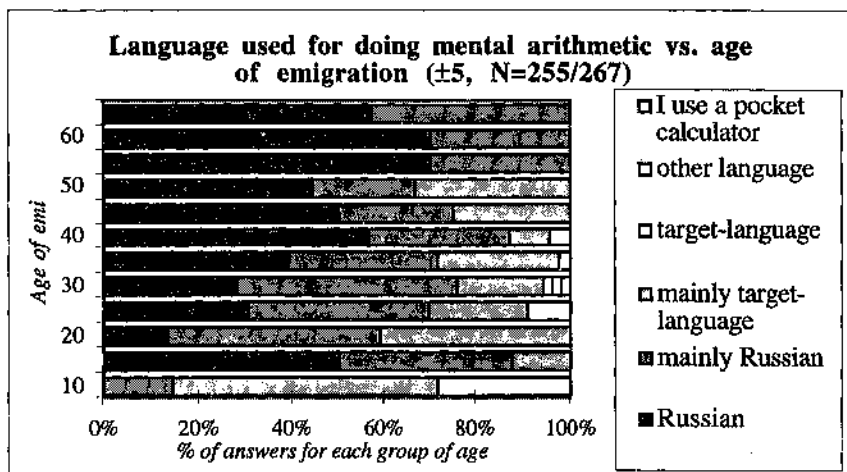


Fig. 21

### 2.5. Survey of culture-specific activities:

Let us now take a look at the results of the questions analysed, comparing the mutual correlations between them.<sup>8</sup> The linguistic activities (note-taking - see 2.1., lexical gaps in L1 - see 2.2., mental arithmetic - see 2.4.) correlate significantly with each other to a high degree, whereas the type of finger-counting (see 2.3.) does not correlate at all with these activities. This may partly be a result of the large number of negative answers with regard to gestures; on the other hand finger-counting as such seem to be basically a different matter. This may partly be a result of the large number of negative answers with regard to gestures; on the other hand finger-counting as such seems to be basically a different matter. Vjach. Vs. Ivanov argues, that finger-counting (and verbal behaviour, H.P.) are located in the left hemisphere as opposed to gesturing, which is primarily located in the right hemisphere (cf. Ivanov 1978, 65). This question, however, requires further research.

### 3. Some attitudes

Let me at the end of my analysis touch upon another group of questions concerning metalinguistic and metacultural opinions:

39.1. *Is it valuable for an emigré to preserve his/her mother-tongue?*

- a) *yes*  
b) *no*

39.2. ...and to pass it on to his/her children?

a) yes

b) no

Both questions were almost unanimously answered positively, the first question even more so (97.7%) than the second (96.3%). With such a result, of course, I could not find any correlations with other parameters. Therefore I included in my second questionnaire two less obvious questions on the same topic:

99.1. One should acquire the language and culture of the host country as soon as possible (do you agree or not )?

a) I agree

b) I do not agree

c) I don't know, it depends on the circumstances

As expected, there was a lot of agreement on this question, too: only about 11% used the third, more differentiated answer. This agreement can be seen as indicative of assimilative or bicultural behaviour; negative answers to both questions would be taken to hint at the anti-assimilative type, but one of the two subjects is rather the assimilative type (as was shown in a case study). The slightly larger number of detailed answers given by women is not statistically significant.

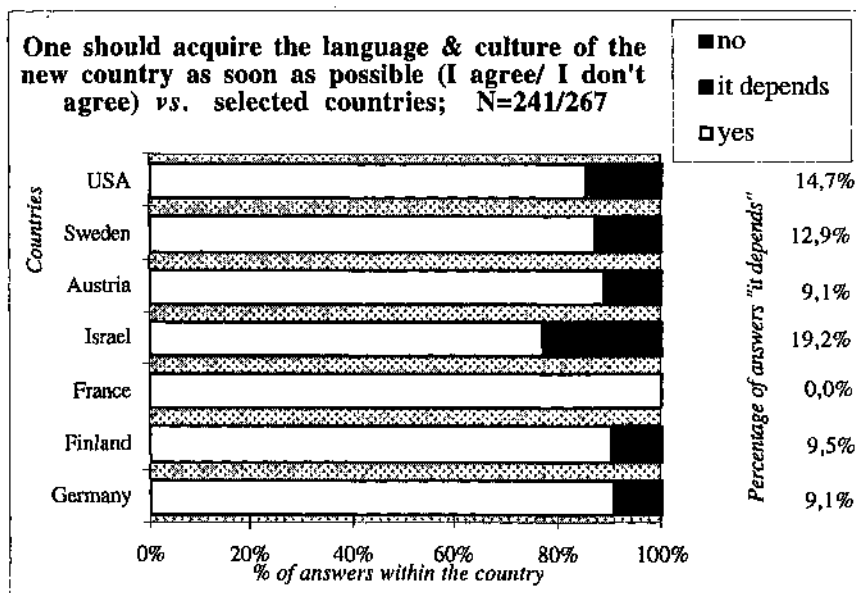


Fig. 22

Finally, as the other parameters do not provide any significant correlation, let us compare the answers for some target-countries (Fig. 22). The result is not unexpected: only in Israel is there some doubt as to this assimilative (but also bicultural) attitude *par excellence*. As we have already seen, it is Israel that offers people the best chance to preserve their pre-emigrative cultural identity, especially after the years 89-90. On the other hand, all 18 emigrés living in France agree with the statement that one should acquire the language and culture of the host country as soon as possible.

The following question again required a positive or negative reaction to this rather provocative statement:

99.2. *In the new country one should use one's mother tongue only if absolutely necessary*  
 a) *yes*  
 b) *no*  
 c) *it depends*

In this case, about 55% of the subjects of both sexes agreed. To agree to this question is a classic example of an assimilative attitude. When we consider this question in view of the age of emigration, it becomes obvious that the older the subject was when emigrating, the more willing he/she is to agree with this assimilative attitude. According to Spearman the correlation coefficients are  $r=0.15$ ,  $p<0.02$ . On the other hand, the duration of emigration proves to be of no significance ( $r=0.05$ ,  $p<0.44$ ).

It should be mentioned, however, that I found when I talked to some subjects about this question that they had chosen "yes" without having considered the implications of the question. We should not forget that with some questions it is easier to agree than to disagree. As for the countries, in this case it is not Israel, but the USA which shows the highest number of negative answers, whereas only half of the subjects living in Israel agree.

#### 4. Conclusion

1. My hypothesis was that the age of emigration would prove an important factor for the preservation of the habits acquired first: the older the person was when leaving his/her home-country, the more willing I expected them to be to maintain their own linguistic and cultural habits. Another important factor was the duration of emigration: it was to be expected that after a prolonged stay in the target-country, the imported cultural and linguistic habits would increasingly be replaced by the language and culture of the target-country. Both these expectations were confirmed by the results obtained with regard to the gestures used for counting and with lexical items, not, however, with regard to the language used for notetaking and for doing mental arithmetics - here it was only the age of emigration which turned out to be of significance, not the duration of emigration.

2. As to the individual attitudes towards the preservation of L1/C1: we encounter an assimilative attitude predominantly with people who emigrated at a more advanced age, whereas people who emigrated at an early age tend either to give more discriminating answers or to stick to L1. It is not to be excluded, however, that in these cases the results were influenced by people's general readiness to agree rather than to disagree.

3. Women in particular seem to be more resistant to assimilative behaviour, as was illustrated by questions 3 (gestures used for counting,  $p < 0.01$ ), 4 (mental arithmetics:  $p < 0.03$ ), and, to a lesser degree, 1 (note-taking,  $p < 0.31$ ). They are more clearly oriented towards L1/C1, and thus either show anti-assimilative attitudes or create the conditions for bicultural behaviour by trying to consciously assimilate the new culture on the basis of their original culture and language. With men this seems to be less often the case, but this remains to be proven by case studies.

*Translated by Ingrid Pfandl-Buchegger*

## Notes

- <sup>1</sup> Paper presented at "The International Conference on Multiculturalism and Minority Groups: From theory to practice", The Hebrew University of Jerusalem, June 1997. I would like to thank Arno Heimgartner from the Department of Education at the University of Graz for his assistance with statistics, Tom Priestly from the University of Alberta, Canada, for some useful remarks, and my colleague Peter Grzybek for some critical observations. Any remaining errors are, of course, my responsibility.
- <sup>2</sup> The complete Russian text of the two questionnaires can be requested by e-mail from the author (pfandl@kfunigraz.ac.at); it is still also available as a Postscript-file via FTP: type: ftp gewi.kfunigraz.ac.at; log in as user "anonymous"; send your e-mail address as password; type: cd pub/slawist; and type: get voprosnik1.ps and then get voprosnik2.ps.
- <sup>3</sup> I should like to thank some of them for their invaluable assistance, especially Maria Polinsky from California, Ekaterina Protasova from Helsinki, David & Nona-Karina Stern from Stockholm, Nadia Stange-Zhirovova from Brussels, Arkadij Purisman from Haifa, Ruprecht Baur from Essen and many others.
- <sup>4</sup> For technical reasons, in the figures the decimal point is rendered by a comma.

- 5 As this question was part of my second questionnaire and thus not answered by all the 312 persons who had filled in the first questionnaire, it was extrapolated with regard to the total number of subjects. The two numbers given under N usually refer to the number of valid answers and to the number of all the questionnaires received (including those which gave no answer to this question).
- 6 I analysed the speech of 2 women living in Israel and Belgium. The data were collected by face-to-face-interviews, which I partly recorded.
- 7 The answer "Russian way, but straightening fingers" was not included in the questionnaire but was given by 2 men (both living in the USA) and 1 women (living in France).
- 8 The exact statistics are:

MENTAL ARITHM.	-,3262		
	N( 251)		
	Sig ,000		
NOTE-TAKING	-,3180	,5334	
	N( 222)	N( 216)	
	Sig ,000	Sig ,000	
GESTURE F.COUNT.	-,0097	-,0912	-,0939
	N( 108)	N( 105)	N( 97)
	Sig ,921	Sig ,355	Sig ,360
	LEX.GAPS IN L1	MENTAL ARITHM.	NOTE-TAKING

### Bibliography

- Andrews, D.R. 1997. "Pjat' podchodov k lingvističeskomu analizu jazyka russkich émigrantov v SŠA", *Slavjanovedenie*, 2, 18-30.
- Golubeva-Monatkina, N.I. 1997. "Jazyk i kul'tura (o ruskoj émigrantskoj reči v Kanade)", *Oblik slova. Sbornik statej pamjati D. N. Šmeleva*, Moskva: RAN, 321-332.
- Ivanov, Vjač. Vs. 1978. *Čet i nečet. Asimetrija mozga i znakovych sistem*, Moskva: Sovetskoe radio 1978.
- Kouzmin, L. 1988. "Language Use an Language Maintenance in two Russian Communities in Australia", *International Journal of the Sociology of Language*, 72, 73-87.



- Moskovič, V. 1980. "Russko-ivritskie jazykovye kontakty", *Ivrit - jazyk vzroždenija*, Jerusalem: Biblioteka Alija, 7-42.
- Moskovič, V. & V. Munblit 1993. "Dva ésse o evrejsko-russkix jazykovyx kontaktach: 1. Russkaja reč' v Izraile, 2. Vlijanie idiša na russkuju reč' žitelej Odessy", *Jews and Slavs*. Jerusalem - St. Petersburg, 242-266.
- Pfandl, H. 1994. „O jazyke rusckoj émigracii“, *Russkaja reč'* 3, 70-74.
- Pfandl, H. 1997. "Otnošenje k primetam i bytovym obyčajam kak indikator kul'turnogo povedenija rusckojazyčnyx émigrantov tret'ej i četverttoj volny", *Slavjanovedenie*, 1997.2, 31-46.
- Polinsky, M. 1995. "Russian in the U.S.: an endangered language", in: S. Romaine, P. Trudgill (eds.), *Russian in Contact with Other Languages*, Oxford: O.U.P.
- Polinsky, M. 1997. "American Russian: Language Loss Meets Language Acquisition", in: Wayles Browne et al. (eds.), *Formal Approaches to Slavic Linguistics*, 4. Ann Arbor: Michigan Slavic Publication, 370-406.
- Protasova, E. Ju. 1996. "Osobennosti rusckogo jazyka u živuščich v Germanii", *Rusistika segodnja* 1, 51-71.
- Stangé-Zhirovova, N. 1996. "Les emprunts lexicaux français dans les idiolectes des émigrés russes en Belgique francophone", in: *Slavica Gandensia* 23, 67-77.
- Stoeffel, H.-P. 1993. "Slav migrant languages in the 'New World': Cases of Migranto-before-death?", *Australian Slavonic and East European Studies*, Volume 7, No. 1, 75-89.



Sonja Schmid

## ZUR BEZEICHNUNG WEIBLICHER PERSONEN IM RUSSISCHEN. EINE EMPIRISCHE PILOTSTUDIE

### 1 Einleitung

"Борьба между старой тенденцией – назвать женщину во всех случаях словом жен. рода и новой тенденцией – применять для названия женщины слова муж. рода происходит на наших глазах. Различные социальные и языковые факторы влияют на эту борьбу, содействуя новой, ведущей тенденции или тормозя ее." (Janko-Trinickaja 1966, 198)

Der "Kampf" um die Art der Bezeichnung weiblicher Personen scheint zugunsten der "neuen Tendenz" entschieden: in Anlehnung an die Russische Akademiegrammatik von 1980 vertreten die meisten russischen LinguistInnen<sup>1</sup> die Ansicht, daß maskuline Nomina in Singular und Plural in erster Linie als neutrale Bezeichnung einer oder mehrerer Personen fungieren, und daß sie die Bedeutung [+MÄNNLICH] erst sekundär und in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext erhalten.<sup>2</sup>

Im deutschen Sprachraum wurden in den letzten Jahrzehnten enorme Anstrengungen unternommen, um eine faire Repräsentation und damit Sichtbarkeit von weiblichen Personen auch auf sprachlicher Ebene zu erreichen.<sup>3</sup> Diese aktuellen Tendenzen und sprachplanerischen Vorstöße im Deutschen können selbstverständlich nicht ohne weiteres auf den russischen Kontext übertragen werden. Angesichts der gravierenden sozialen Veränderungen des letzten Jahrzehnts in der ehemaligen Sowjetunion, die zu einem nicht unwesentlichen Teil auch die geschlechtsspezifische Segmentierung des Arbeitsmarkts betreffen, drängt sich aber die Frage auf, ob sich auf sprachlicher Ebene nicht ebenfalls neue Tendenzen bei Produktion und Rezeption geschlechtsspezifischer Personenbezeichnungen nachweisen lassen.

Die bewegte Geschichte sprachpolitischer Ambitionen in bezug auf die Kategorie Personenbezeichnungen für Frauen innerhalb der Sowjetideologie und das Fehlen verbindlicher Richtlinien zu "geschlechtergerechtem Sprachgebrauch" (vgl. Kargl/Wetschanow/Wodak 1997) lassen in diesem Bereich deutlich ein

Forschungsdesiderat erkennen: fragwürdig erscheint insbesondere die immer noch nahezu bedingungslose Orientierung am strukturalistischen Markiertheitsparadigma (maskulinum = unmarkiert, femininum = markiert).

In der vorliegenden Arbeit werde ich mich diesem Problembereich aus einem empirischen Blickwinkel annähern, der nicht nur die Einschätzung der Gebrauchlichkeit unterschiedlicher Formen von Personenbezeichnungen für weibliche Personen berücksichtigt, sondern die Produktion solcher Personenbezeichnungen und die Rezeption angeblich neutraler maskuliner Formen (generische Maskulina) in die Untersuchung miteinbezieht.

## 2 Forschungskontext

Der Großteil der russischen Arbeiten zum Thema steht klar in der Tradition der strukturalistischen Linguistik. Dabei erscheint das Femininum als markierte Abweichung von der maskulinen, quasi-neutralen Norm, während die maskuline Form als unmarkierte Art der Genusreferenz gilt.

Bulygina/Šmelev (1996, 98) unterscheiden die geschlechtsspezifische Personenreferenz "по форме" von derjenigen "по содержанию". Die formale Personenreferenz (also *диссертант сегодня пришел поздно*, obwohl es sich um eine Dissertantin handelt; vgl. ebd.) charakterisieren die AutorInnen einerseits als typisch für das Russische, andererseits merken sie an, daß die Verwendung formaler Genusreferenz fallweise "определенный дискомфорт" verursacht.

Im Englischen habe sich das künstlich geschaffene Personalpronomen *s/he* als neutrale Form der Personenreferenz durchgesetzt – dank enormer Anstrengungen von feministischer Seite. Für das Russische, so Bulygina/Šmelev, sei eine vergleichbare Form weder nötig noch erstrebenswert. Prinzipiell vorhandene Möglichkeiten geschlechtsneutraler Formen der Personenreferenz werden mit dem Argument der "неуклюжесть" abgelehnt (ein auch deutschsprachigen SprachplanerInnen wohlvertrautes Argument).

Die AutorInnen schließen sich Zemskaja/Kitajgorodskaja/Rozanova (1993) mit der Feststellung an, die "neutrale" maskuline Anapher sei nicht diskriminierend (Bulygina/Šmelev 1996, 100).

Krongauz hält sich an die Vorgaben der Russischen Akademiogrammatik von 1980, "где выделяется только одно модификационное значение пола: женскость" (Krongauz 1996, 512). Demnach werden Substantive mit der Bedeutung [+WEIBLICH] als eigene Formen nur gebildet, wenn die Geschlechtsidentität einer Person betont werden muß, im Normalfall wird zur Bezeichnung von Personen beiderlei Geschlechts die maskuline Form verwendet. Allerdings, stellt Krongauz fest, fehlen strenge Kriterien, wann einem solchen neutral-

maskulinen Substantiv eine konkrete Genusbedeutung zuzuschreiben ist und wann nicht (vgl. Krongauz 1993, 514).

Ob ein Nomen zur Personenbezeichnung in bezug auf die Genusreferenz als "absolut neutral" zu bewerten ist, macht Krongauz von der positiven Beantwortung folgender Fragen durch SprecherInnen mit russischer Muttersprache abhängig:

- Kann dieses Substantiv verwendet werden, um Personen beiderlei Geschlechts zu bezeichnen?
- Kann dieses Substantiv verwendet werden, um eine Person zu bezeichnen, deren Geschlechtsidentität unbekannt oder unwichtig ist?
- Kann dieses Substantiv im Plural verwendet werden, um gemischt-geschlechtliche Gruppen zu bezeichnen?

Allerdings sagt die positive Beantwortung dieser Fragen noch nichts über die tatsächliche Rezeptionshaltung von SprecherInnen mit russischer Muttersprache aus, d. h. wie generische Maskulinformen im aktuellen Kontext interpretiert werden.

In ihrer historischen Analyse geschlechtsspezifischer Personenbezeichnungen und deren Verwendungshäufigkeit zeigt Janko-Trinickaja, daß noch im 19. Jahrhundert die maskuline Form nicht ohne weiteres zur Bezeichnung einer weiblichen Person verwendet werden konnte, besonders wenn eine parallele feminine Form existierte oder (leicht) gebildet werden konnte (Janko-Trinickaja 1966, 167).<sup>4</sup>

"Особенно это относится к деловой, официальной речи, которая не допускала названия женщины словом муж. рода или наоборот." (168)

In den 20er Jahren wurden zunehmend Appositionen verwendet: "женщина" und "работница" wurden gleichermaßen als Hilfwörter eingesetzt, um die Bedeutung [+MÄNNLICH] zu neutralisieren. Das bedeutet aber, daß die Bedeutung von maskulinen Substantiven wie шофер, профессор, скульптор, мастер, адвокат etc. klar [+MÄNNLICH] war und mitnichten neutral, wie Krongauz im Anschluß an die Russische Akademiegrammatik von 1980 für das ausgehende 20. Jahrhundert postuliert (alle Beispiele vgl. Janko-Trinickaja, 186).

In den 40er bis 60er Jahren erstarkte schließlich die Tendenz zur Verwendung maskuliner Substantivformen in allgemeiner (neutraler) Bedeutung zur Bezeichnung weiblicher Personen, besonders bei höherqualifizierten Tätigkeiten, Berufs- und Funktionsbezeichnungen. Dabei reduzierte sich weniger das Tempo der Bildung femininer Formen, sondern vielmehr der Grad ihrer Verwendung und ihre Bewertung (vgl. Janko-Trinickaja 1966, 194).

"Количество слов жен. рода в употреблении снижается и относительно (по сравнению с ростом количества женщин-специалистов) и абсолютно, так как многие наличные слова жен. рода выходят из употребления или, *приобретая сниженную стилистическую окраску, сужают сферу своего применения.*" (Janko-Trinickaja 1966, 194; Hervorhebung S. Sch.)

### 3 Motivation und Forschungsinteresse

Im Unterschied zu Zemskaja/Kitajgorodskaja/Rozanova (1993), die in ihrer kontrastiven Untersuchung männlicher und weiblicher Redeweisen Wert auf "leidenschaftslose", von "feministischen Verzerrungen freie" Wissenschaft legen<sup>5</sup>, vertrete ich die Ansicht, daß die Wahl des Untersuchungsgegenstandes selbst eine feministische Forschungsmotivation nahelegt. In der bewußten Offenlegung meines Forschungsinteresses sehe ich aber weniger die Gefahr der feministischen Ideologisierung, als vielmehr eine Möglichkeit der Ideologiekritik.

Eine politisch motivierte verstärkte Verwendung movierter Formen bzw. anders gebildeter weiblicher Personenbezeichnungen, wie dies seit geraumer Zeit vor allem in der deutschsprachigen Feministischen Linguistik gefordert wird<sup>6</sup>, bewirkt noch nicht automatisch emanzipatorische Veränderungen auf gesellschaftlicher Ebene. Möglich und sogar wahrscheinlich ist hingegen ein gewisser Verfremdungseffekt, der bei der konsequenten Verwendung (auch) weiblicher Formen oder bei der Verwendung weiblicher Formen als generische Form der Personenbezeichnung<sup>7</sup> auftritt. Solange dieser irritierende Effekt nicht selbst wieder automatisiert wird, kann er helfen, stereotype Wahrnehmungsweisen aufzubrechen.<sup>8</sup>

### 4 Zur Relevanz der Genuskategorie für die Bezeichnung weiblicher Personen<sup>9</sup>

Ähnlich wie im Englischen – und bis vor kurzem auch im Deutschen – wird im Russischen in vielen Fällen das sog. generische Maskulinum zur Bezeichnung von Männern und Frauen verwendet. Allein schon aufgrund der Tatsache, daß in der ehemaligen UdSSR immer noch weit mehr Frauen höhere Funktionen bekleiden als etwa in Österreich, muß es – zumindest für bestimmte Situationen – eindeutige *markers* für die Geschlechtszugehörigkeit geben.

Im Russischen kongruieren mit dem Substantiv folgende Wortarten:

- In einer NP: attributiv verwendete Adjektive, Partizipien,  
Ordinalzahlwörter  
adjektivische Pronomen (Demonstrativ-, Possessiv- Relativ-  
und Indefinitpronomen)
- Im Prädikat: prädikative Adjektive in Lang- oder Kurzform,  
Verben im Präteritum und Konjunktiv Singular
- Außerdem: Relativpronomen; Personalpronomen (Anaphern)

Im Rahmen dieses Beitrags beschäftige ich mich ausschließlich mit Substantiven. Die verschiedenen Arten der Kongruenz und Referenz können im Rahmen dieses Beitrags nicht berücksichtigt werden.<sup>10</sup> Im ersten Punkt meines Befragungsmaterials werden allerdings gerade diese Bezüge interessant: sie dienen als Schlüssel für die Zuordnung der Ergebnisse (s. u., 5.2).

Zur Bezeichnung weiblicher Personen kommen im Russischen folgende Möglichkeiten in Betracht:

1. Komposition
2. F-Affigierung (студент-ка, учитель-ница, комендант-ша, филолог-иня)
3. Affixwechsel (армян-ин/ -ка, австриј-ец/ -ка, кранов-щик/ -щица)
4. Genuskonversion (супруг, супруга; кум, кума)
5. Genus commune (коллега, пьяница)
6. Hybride Substantive (врач, молодец)
7. Differentialgenus (рабоч-ий/ -ая)
8. Apposition (женщина-врач, врач-женщина)

Eine Sonderform zur Bezeichnung weiblicher Personen bilden die sog. "Hybriden Auslöser": Dabei kann die Genuskongruenz von der lexikalischen Spezifizierung des Auslösers abweichen. So können z.B. maskulin-belebte Formen für beide Geschlechter verwendet werden ("врач"), neutrale Anredeformen gewählt werden ("ваше величество"), unbelebte Substantive metonymisch als Personenbezeichnungen ("радость"), oder unpersönliche Substantive für Personen verwendet werden ("зайчонок").

Vor allem die im Deutschen ebenfalls zulässigen Punkte 5. und 6. wurden im Zusammenhang mit der deutschsprachigen Kritik daran (vgl. Pusch 1990, 1991, Trömel-Plötz 1991) für die vorliegende Arbeit interessant.

## 5 Empirischer Teil

In der Folge wird zunächst das Design des Befragungsmaterials präsentiert und die methodische Vorgangsweise erläutert, danach möchte ich die Auswer-

tung darstellen und auf die Ergebnisse eingehen, sowie Möglichkeiten weiterer An- und Verwendung des vorgestellten Analyseinstrumentariums vorschlagen.

Während Krongauz (1996, 520f.) suppletive Paare (брат – сестра), dreigliedrige Bezeichnungen (человек – женщина – мужчина) und wertende Substantive (подлец, сука, сволочь) bewußt unberücksichtigt läßt, wurden bei der vorliegenden Untersuchung problematische Fälle nicht von vornherein ausgeklammert: mein Material enthält mehrere solcher paariger Substantive (армянин, господин), wertender Bezeichnungen (z. B. болтушка, лентяй, молодец/ молодчина, недотрога, скотина, умница) und das (so die Annahme) Hyperonym "человек", das als Korrektiv an mehreren Stellen in die Tests eingebaut wurde.

### 5.1 Design des Befragungsmaterials

Meine InformantInnen stammen überwiegend aus der Moskauer Bildungselite, teilweise leben sie in Wien.<sup>11</sup> Die Befragungen wurden bis auf zwei Ausnahmen von mir persönlich durchgeführt, zwei Informanten schickten mir die ausgefüllten Listen per E-mail.

#### *Punkt 1*

In der ersten Aufgabe sollte abgetestet werden, ob ein generischer Begriff von dem/der InformantIn männlich oder weiblich interpretiert wird. Meine Hypothese war, daß die angeblich geschlechtsneutralen maskulinen Personenbezeichnungen im Russischen in der tatsächlichen Rezeption zunächst als männlich interpretiert werden, und zwar um so eher, je weniger der unmittelbare sprachliche Kontext (Kotext) auf eine weibliche Person schließen läßt (durch Pronomina, finite Verben im Präteritum o. ä.).

Der Kontext im ersten Punkt des Befragungsmaterials wurde dementsprechend "entschärft": Die InformantInnen wurden gebeten, eine kleine Geschichte weiterzuschreiben, in der aus den einleitenden Sätzen noch nicht eindeutig hervorgeht, ob es sich um ein weibliches oder ein männliches Wesen handelt. Die Befragten erhielten zunächst keine näheren Angaben zu Zielen und Hintergrund der Studie; die relevanten Nomina sind im folgenden der Deutlichkeit halber unterstrichen, im Originaltext war dies aber nicht der Fall.

Die Beispielsätze für Punkt 1 des "Fragebogens"<sup>12</sup> sind Zeitungen, Zeitschriften und Büchern entnommen oder wurden Originalsätzen nachgebildet.

Дополните "мини-рассказы" (по 2-5 предложений). Обратите особое внимание на действующих лиц!

1. Было поздно, наконец-то все было спокойно. Врачу пора было ехать домой. ...



2. – Ты идешь с нами?  
– Нет, я пока не иду, жду коллегу. ...
3. Родители не хотели давать согласия. Непонятно, почему.  
Видели они учителя всего один раз. ...
4. Опять дети сидели с домашним заданием до вечера.  
Родители наконец решили позвонить репетитору. ...
5. Трудно было дождаться, но завтра я наконец-то увижу обманщика. ...
6. В отделении накапливались серьезные трудности.  
Договорились поручать решение проблемы специалисту.  
...

**Punkt 2**

Hier soll eine Personenbezeichnung, die sowohl für eine Frau als auch für einen Mann verwendet werden kann, spontan mit einer Frau oder einem Mann assoziiert werden. Meine InformantInnen gaben – manchmal, aber nicht immer nach Rückfrage – auch beides an. Wurde ich gefragt, stellte ich es ihnen frei, auch beide Rubriken anzukreuzen, wies sie aber darauf hin, daß für mich besonders der erste spontane Gedanke interessant sei und es ja nicht um die prinzipielle Möglichkeit der Bezeichnung von Mann und Frau gehe.

Не долго думая, отметьте крестиком пол типичных представителей следующих групп людей:

	М	Ж		М	Ж
студент			поэт		
учитель			прозаик		
комендант			преподаватель		
филолог			ученый		
крановщик			мастер		
коллега			гений		
пьяница			супруг		
врач			лингвист		
рабочий			лентяй		
репетитор			бедняга		
бухгалтер			умница		
революционер			недотрога		
пессимист			болтушка		
историк			сирота		
председатель			скотина		
скульптор			бродяга		
адвокат			молодец		
аптекарь			министр		
человек			корреспондент		
оптимист			соперник		
археолог			географ		
враг			судья		

Diese Aufgabenstellung hat am wenigsten mit Produktion und Rezeption sprachlich distinkter Formen zur Bezeichnung von Personen verschiedenen Geschlechts und am meisten mit dem aktuellen sozialen Umfeld, den temporären Gegebenheiten und Bedingungen zu tun. Die Frage nach dem Grad der tatsächlichen oder imaginären Präsenz<sup>13</sup> von Frauen resp. Männern, der sie als "typisch" für den jeweiligen Bereich wahrnehmbar und interpretierbar macht, fällt aus dem Rahmen der Untersuchung in gewisser Weise heraus. Dennoch war mir wichtig, auch diesen gesellschaftlichen Aspekt nicht ganz unberücksichtigt zu lassen. Die Besonderheit dieser Fragestellung muß auch bei der Interpretation der Ergebnisse berücksichtigt werden.<sup>14</sup>

Hier wird durch das Testsetting der Interessenskontext der Forscherin für alle Befragten klar. Während die Fragestellung in der vorherigen Aufgabe einen Kontext für die InformantInnen vorgibt, stellt diese zweite Aufgabenstellung im Grunde eine dekontextualisierte Variante der ersten dar.

### **Punkt 3**

Die Bereitschaft, eigene, d. h. neue grammatikalische Formen zur Bezeichnung weiblicher Personen zu bilden, scheint im heutigen Russischen eher gering zu sein.<sup>15</sup> Unter Punkt 3 ging es mir u. a. darum herauszufinden, welche Möglichkeiten zur Bezeichnung weiblicher Personen heute eher bevorzugt und welche eher abgelehnt werden.

Die InformantInnen wurden aufgefordert, feminine Entsprechungen zu den angeführten Nomina zu bilden. Hier wurde öfter nachgefragt, ob dies auch dieselbe Form sein könnte, was ich bejahte (z.B. "врач" – "врач").

Образуйте женские эквиваленты к следующим названиям:

- |                |                |                 |
|----------------|----------------|-----------------|
| • врач         | • скульптор    | • учитель       |
| • филолог      | • историк      | • судья         |
| • студент      | • человек      | • враг          |
| • армянин      | • автор        | • корреспондент |
| • бухгалтер    | • прозаик      | • аптекарь      |
| • революционер | • председатель | • министр       |
| • соперник     | • адвокат      | • слесарь       |

Bevor im nächsten Punkt die Akzeptanz bzw. Gebräuchlichkeit der entsprechenden Formen anhand einer fünfstufigen Skala abgefragt wurde, gab es für die InformantInnen an dieser Stelle die Möglichkeit, ihre persönliche Ansicht zum Thema "Feministische Linguistik" darzustellen:

Если у вас есть свои предложения о лучшем/ ином/ ... употреблении женских грамматических форм, то пожалуйста, называйте их.

**Punkt 4**

Diesen Teil führte ich in den persönlichen Gesprächen mit Kärtchen durch, meine beiden E-mail-Informanten verwendeten statt dessen eine fünfstufige Skala.

Auf separate Kärtchen wurden einige grammatikalisch mögliche Formen von Bezeichnungen für eine weibliche Person (für die oft die sog. geschlechtsneutrale Form verwendet wird) geschrieben, z. B. "врач", "врачиха", "женщина-врач", "врач-женщина"). Die InformantInnen erhielten die gemischten Kärtchen, die sie fünf unterschiedlichen Kategorien zuordnen sollten:

Все эти слова – названия женских персонажей. Какие из них наиболее принятые? На выбор следующие категории:

- часто употребляется
- иногда употребляется
- не знаю, не могу сказать
- редко употребляется
- совсем не употребляется

Die einzelnen Bezeichnungen, die sich auf den Kärtchen befanden, werden hier in alphabetischer Reihenfolge wiedergegeben. Die InformantInnen erhielten die Kärtchen jedesmal neu durchgemischt; für die beiden E-mail-Kandidaten stellte ich eine Liste zusammen, die in der Reihenfolge einem neuerlich gemischten Kartenstapel folgten.

аптекарь, аптекарша  
 археолог, археологиня, женщина-археолог  
 аспирант, аспирантка, женщина-аспирант  
 бухгалтер, бухгалтерша  
 врач, врачиха, женщина-врач, врач-женщина  
 географ, женщина-географ  
 директорша  
 докторша  
 историк  
 комендант, комендантша  
 корреспондент, корреспондентка  
 крановщик, крановщица  
 молодец, молодчина  
 музыкант, музыкантша  
 пессимист, пессимистка  
 писатель, писательница  
 поэт, поэтесса, женщина-поэт  
 председатель, председательница  
 преподаватель, преподавательница, женщина-преподаватель

рабочий, рабочая, работник, работница, женский  
 рабочий  
 рассказчик, рассказчица  
 революционер, революционерка  
 репетитор, репетиторша  
 соперник, соперница  
 стажер, стажерка  
 студент, студентка, женщина-студент  
 тракторист, трактористка  
 учитель, учительница, женщина-учитель  
 филолог, филологиня, женщина-филолог

In einer groben Statistik wurden schließlich noch Alter, Geschlecht, Muttersprache, Ausbildung, Fremdsprachenkenntnisse und eine eventuelle Vertrautheit mit dem Phänomen des "Splitting" – der geschlechtsneutralen Bezeichnung von Personen mit Hilfe des Suffixes -In, -Innen, u. a. – erhoben. Zumindest bei InformantInnen, die deutsch sprechen, ist nämlich davon auszugehen, daß die Begegnung mit "gesplitteten" Formen im Deutschen u. U. die Rezeption und eventuell die eigene Sprachverwendung beeinflusst, auf jeden Fall aber die Reaktion auf das Befragungsmaterial.

## 5.2 Auswertung

Im folgenden werde ich darstellen, welche Aspekte mir interessant und auch der quantitativen Überprüfung wert erscheinen.<sup>16</sup>

Die unter Punkt 1 und 2 erhobenen Daten können unter zweierlei Aspekt analysiert werden: erstens, mit welchem Geschlecht die angeblich geschlechtsneutralen Begriffe in einem weitgehend neutralen Zusammenhang am häufigsten assoziiert werden, und zweitens, ob es einen signifikanten Unterschied zwischen weiblichen und männlichen InformantInnen bei der Interpretation der Begriffe (eher maskulin/ eher feminin) gibt. Dafür empfiehlt sich eine Häufigkeitstabelle unter Einbeziehung des Geschlechts der InformantInnen.

Die Auswertung der "мини-рассказы" wurde anhand einer fünfteiligen Skala vorgenommen, wobei die Kategorien mit "eindeutig maskulin", "eher maskulin", "nicht entscheidbar", "eher feminin" und "eindeutig feminin" festgelegt wurden. Als "eindeutig" wurde ein Text eingestuft, wenn mindestens drei weitgehend unabhängige Hinweise festgestellt werden konnten. Als Hinweis gilt ein Pronomen (Demonstrativ-/ Possessiv-/ Personal-/...), eine finite Verbalform im Präteritum, Konjunktiv oder ein Adjektiv. Eine semantische Zuordnung (z. B. "мужчина" oder "сын") wird auch bei nur einem Hinweis als eindeutig gewertet. Als abhängige Hinweise gelten unmittelbar aufeinanderfolgende Indizien, etwa "он с трудом встал".

Für Punkt 2 ergibt sich dieselbe Vorgangsweise, mit dem Unterschied, daß hier nur zwei Antwortvarianten zu berücksichtigen sind. Hier kann durch eine prozentuelle Aufrechnung der Antworten die Tendenz zu "maskulin" oder "feminin" festgestellt werden.<sup>17</sup>

Bei der Produktion der "femininen Entsprechungen" unter Punkt 3 lassen sich die Häufigkeiten der Variablen "Veränderung" und "keine Veränderung" vergleichen, sowie die angegebenen Veränderungen nochmals daraufhin prüfen, ob eine bestimmte Art formal distinkter Bezeichnungen für weibliche Personen in der aktiven Verwendung bevorzugt wird. Von Interesse ist außerdem, ob sich männliche und weibliche Befragte hinsichtlich der Produktion femininer Nomina signifikant unterscheiden oder ob es hier keine nennenswerten Unterschiede gibt.

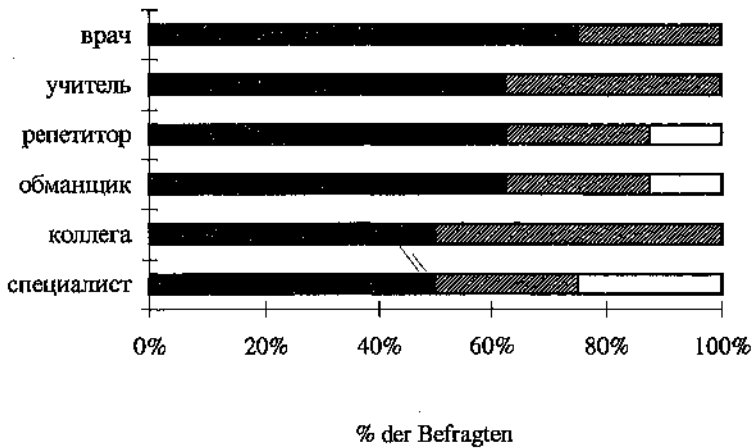
In Punkt 4 wurde weniger die eigene Einstellung der InformantInnen, als deren Einschätzung der allgemeinen Verwendung mehrerer Begriffe erhoben. Hier können neben der bloßen Zuordnung je Begriff ("Welcher Kategorie wird Ausdruck X am häufigsten zugeordnet?") die Bezeichnungen nach der Art der formalen Abweichung vom generischen Maskulinum gruppiert und die Häufigkeiten verglichen werden. Und schließlich läßt sich auch hier eine geschlechtsspezifische Unterscheidung der InformantInnen anschließen, etwa mit der Hypothese, daß es einen signifikanten Unterschied in der Einschätzung zwischen weiblichen und männlichen InformantInnen hinsichtlich der Gebräuchlichkeit movierter Formen/ Appositionen/ generischer Maskulina gibt.<sup>18</sup>

Für zukünftige Studien wäre es interessant, unterschiedliche *Bewertungen* bei der Verwendung maskuliner bzw. femininer Substantive zur Bezeichnung von Frauen für das Russische zu untersuchen: Analog zum Deutschen gibt es bestimmte Fälle, in denen die weibliche Nominalform oder Kombinationen aus femininer Adjektivform und maskulinem Substantiv in klar abwertender Absicht verwendet werden (Beispiel eines Informanten: "хорошая ученый"). Einer derartigen Untersuchung muß aber jedenfalls eine Bestandsaufnahme vorausgehen, welche Formen zur Bezeichnung weiblicher Personen überhaupt verwendet, akzeptiert oder zumindest verstanden werden. Das vorliegende Befragungsmaterial stellt einen Schritt in diese Richtung dar.

### 5.3 Interpretation der Ergebnisse

Für Punkt 1 läßt sich die deutliche Tendenz beobachten, daß unmarkierte Formen überwiegend mit männlichen Personen assoziiert werden. Bei allen sechs Personenbezeichnungen assoziierten mindestens 50% der Befragten eindeutig einen Mann, die restlichen 50% verteilten sich auf "eher maskulin" und "nicht entscheidbar". Zwischen weiblichen und männlichen Befragten ließen sich keine signifikanten Unterschiede in der Rezeption feststellen.

Diagramm 1: Rezeption aus dem Kontext



■ mask.: mehr als 3 Hinweise    ▨ mask.?: weniger als 3 Hinweise    □ ? : unentscheidbar

Mit der angebrachten Vorsicht, die bei der Darstellung des Untersuchungsdesigns bereits angeklungen war, lassen sich die Antworten zu Punkt 2 prozentuell folgendermaßen zuordnen: Eindeutig, d. h. zu 100%, wurden folgende Bezeichnungen zugeordnet<sup>19</sup>:

*maskulin*: бродяга, мастер, пьяница, рабочий, революционер

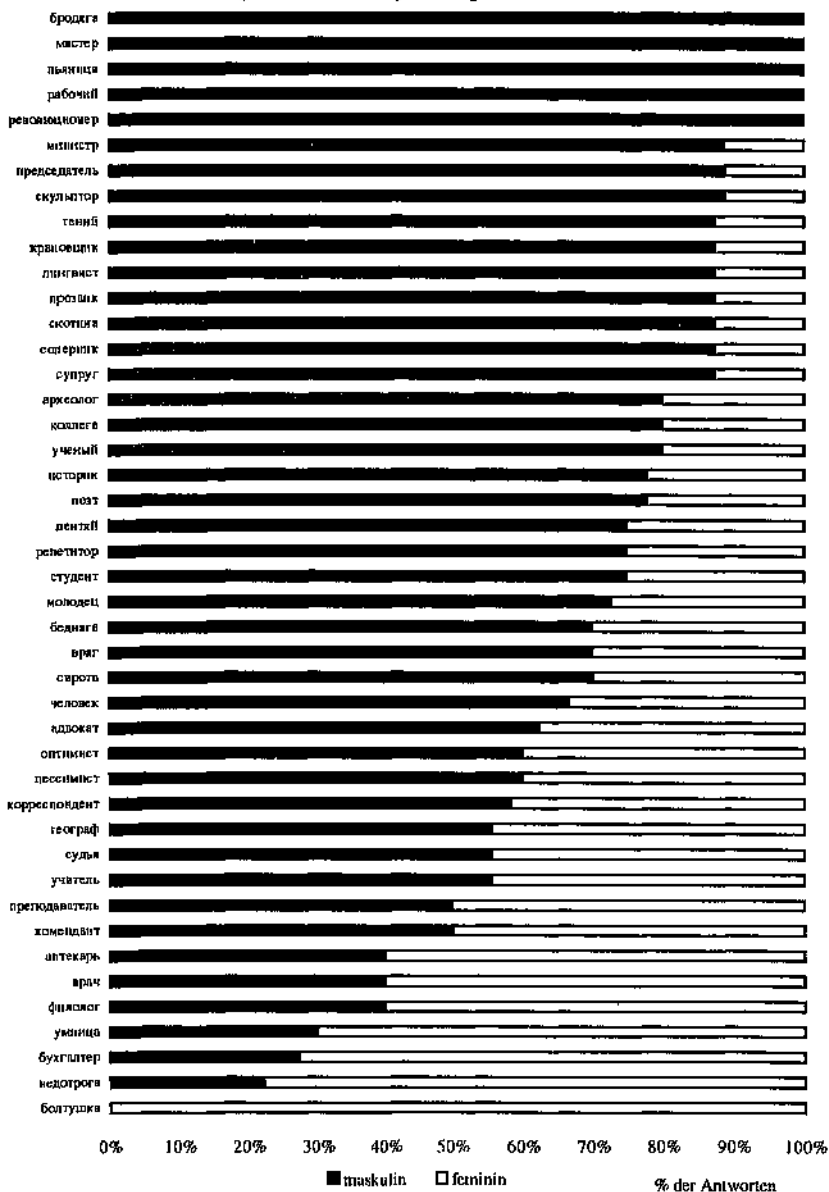
*feminin*: болтушка

Bezeichnungen, die, gemessen am prozentuellen Anteil der Antworten, ebenfalls große Eindeutigkeit erzielt hatten (allerdings mitunter bei Doppelantworten) waren:

*maskulin*: министр, председатель, скульптор (88,8:11,2),  
 гений, крановщик, лингвист, прозаик, скотина, соперник,  
 супруг (87,5:12,5),  
 археолог, коллега, ученый (80:20), историк, поэт  
 (77,8:22,2),  
 лентяй, репетитор, студент (75:25), молодец (72,7:27,3),  
 бедняга, враг, сирота (70:30)

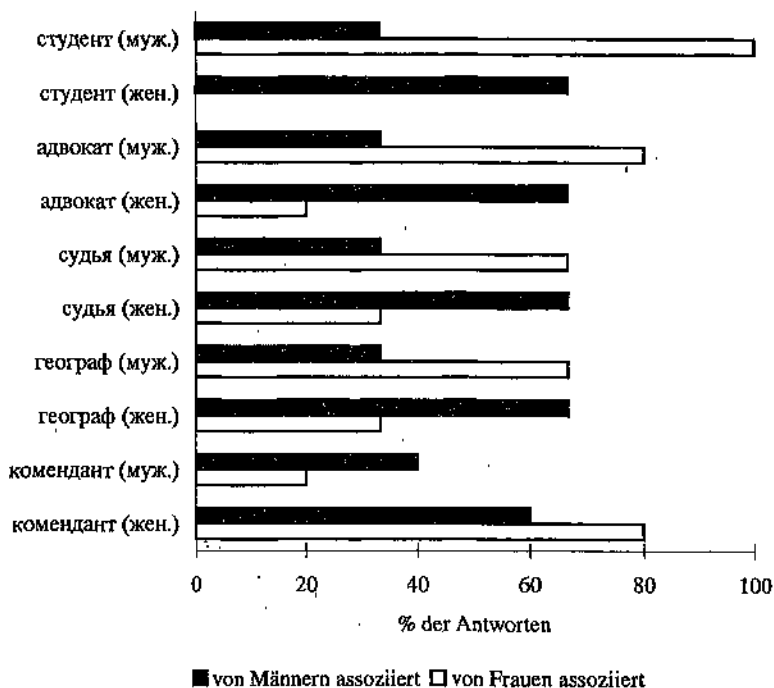
*feminin*: недотрога (77,8:22,2), бухгалтер (72,7:27,3), умница  
 (70:30)<sup>20</sup>

Diagramm 2a: Rezeption: Spontane Assoziation



Bei einigen Personenbezeichnungen war eine stark gegenläufige Tendenz zwischen weiblichen und männlichen Befragten festzustellen, d. h. bei fünf Personenbezeichnungen (адвокат, географ, корреспондент, студент, судья) assoziierten weibliche Befragte deutlich Männer, wo männliche Befragte deutlich Frauen assoziierten; in einem Fall war es umgekehrt: "комендант" assoziierten die Informantinnen mehrheitlich mit einer Frau, die Informanten mit einem Mann.

Diagramm 2b: Stark gegenläufige Interpretation



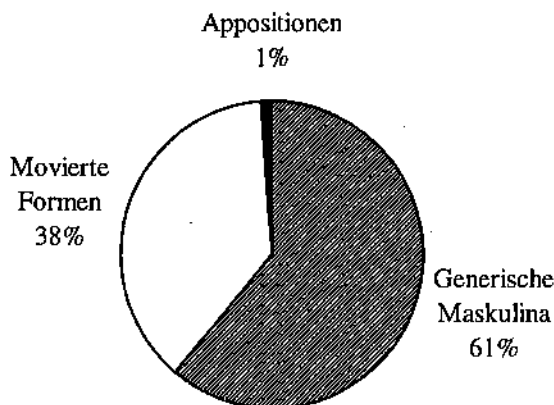
Die Frage, ob in diesem Bereich geschlechtsspezifisch unterschiedlich viele Männer bzw. Frauen wahrgenommen werden oder ob es für die Tätigkeiten, bei denen Frauen deutlich maskulin interpretierten, etablierte feminine Nomina gibt, kann hier nicht beantwortet werden – allerdings scheint die zweite Annahme kaum stichhaltig: bis auf "студентка" scheinen bei den fraglichen Nomina die generisch-maskulinen Formen die üblichsten zu sein.

Bei Punkt 3 war es ebenfalls möglich, mehrere Varianten anzugeben, die Beibehaltung überwog eindeutig. Obwohl die Informantinnen insgesamt deutlich



öfter als die Informanten mehrere Varianten angaben, weicht die prozentuelle Aufteilung der von Frauen resp. Männern produzierten Antworten nur minimal von derjenigen des Gesamtergebnisses ab.

**Diagramm 3: Produktion weiblicher Personenbezeichnungen insgesamt**

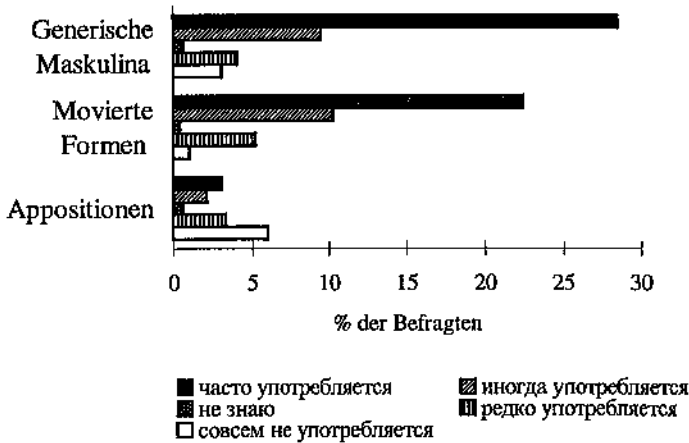


Bei Punkt 4, der Zuordnung nach Gebräuchlichkeit, lassen sich folgende Daten ablesen: Generische Maskulina und movierte Formen dominieren, Appositionen sind weit weniger gebräuchlich: mehr als die Hälfte der InformantInnen ordnet Appositionen zur Hälfte den Kategorien "редко употребляется" und "совсем не употребляется" zu (am ehesten behauptet sich noch "женщина-филолог"). Die weiblichen Befragten ordneten generische Maskulina außerdem deutlich öfter der ersten Kategorie "часто употребляется" zu als die männlichen Befragten.

Besonders häufig verwendet, also der Kategorie "часто употребляется" zugeordnet werden (vgl. auch die Diagramme im Anhang):

*Generische Formen:* бухгалтер, врач, преподаватель, репетитор

*Movierte Formen:* аспирантка, лессимистка, писательница, поэтесса, рассказчица, соперница, студентка, учительница

**Diagramm 4: Einschätzung der Verwendung**

Eigene Vorschläge zur Verwendung von Personenbezeichnungen für Frauen machten nur zwei Informanten, und zwar plädieren beide für eine Beibehaltung der alltagssprachlichen Verwendung bzw. Nichtverwendung von movierten Formen, begründen dies mit sprachlicher Ökonomie, Tradition oder Konvention und schätzen sich glücklich, daß die russischen Frauen noch nicht auf ähnlich "verrückte" Ideen gekommen sind.

"Splitting" war nur einer Informantin bekannt, die generell sehr unkonventionelle Antworten gab: sie ist – offensichtlich feministische – Linguistin.

## 6 Schlußfolgerungen

In den Ergebnissen des "Fragebogens" zeigt sich folgendes Paradox: Obwohl die Befragten mit frappierender Deutlichkeit "quasi-geschlechtsneutrale" Personenbezeichnungen als maskulin interpretieren (vgl. die überraschend eindeutigen Resultate der Rezeptions- bzw. Interpretationstests unter Punkt 1), bleibt die am weitesten verbreitete Bezeichnungsart für Frauen ebendiese "quasi-geschlechtsneutrale". In unsystematischer Weise scheinen sich lediglich einige wenige Personenbezeichnungen (wie z. B. "студентка", "учительница") in ihrer movierten Form durchgesetzt zu haben,<sup>21</sup> so daß manchmal (wie etwa im Fall von "студент" als Bezeichnung für eine Frau) die Verwendung der generisch-maskulinen Form als nahezu inakzeptabel empfunden wird.<sup>22</sup>

Aus der umfassenden Einschätzungs- und Klassifizierungsaufgabe unter Punkt 4 läßt sich keine klar umrissene Verwendungssystematik ableiten. Innerhalb der drei großen Bereiche (a) generisches Maskulinum, (b) movierte Form und (c) Apposition sind große Abweichungen zu beobachten, die eine Verallgemeinerung nicht zulassen.

Mit Standardsuffix gebildete feminine Formen (movierte Formen) haben u. U. eine andere Bedeutung, was die aktive Produktion einer solchen Form deutlich beeinträchtigen dürfte.<sup>23</sup> Movierte Formen auf "-иня" werden durchgängig als "selten verwendet" klassifiziert, manchmal mit dem Kommentar "scherzhaft konnotiert". Appositionen werden ebenfalls konsequent als ambivalent und nicht als beste Variante eingeordnet.

Die Zuordnung der einzelnen Nomina zu der fünfwertigen Skala durch Männer und Frauen unterscheidet sich interessanterweise nahezu überhaupt nicht.

Das in diesem Beitrag vorgelegte Material kann trotz der kleinen Stichprobe durchaus Aufschlüsse über die aktuelle Verwendung von unterschiedlichen Möglichkeiten zur Bezeichnung weiblicher Personen bieten. Eine zeitlich später angesetzte Wiederholungsstudie könnte die Veränderungen des aktuellen Sprachgebrauchs in bezug auf die Genuskategorie, besonders unter Berücksichtigung der zunehmenden Orientierung am Westen, sichtbar machen.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> In der Folge verwende ich die gesplitteten Formen zur neutralen Bezeichnung von Personen und Personengruppen.
- <sup>2</sup> *Maskulin/Feminin* verwende ich im Zusammenhang mit grammatikalischen Formen, *männlich/weiblich* ausschließlich zur Bezeichnung von Geschlechtsidentität.
- <sup>3</sup> Vgl. z. B. Wodak et al. 1987, einmal ganz abgesehen von den entsprechenden Bemühungen im englischen Sprachraum, die bereits auf eine wesentlich längere Tradition verweisen können.
- <sup>4</sup> Bei Personenbezeichnungen nach Wohnort, geographischer oder sozialer Herkunft wurde immer eine separate feminine Form gebildet (франуженка, москвичка, сибирячка; крестьянка, дворянка, княгиня ..., 168).
- <sup>5</sup> "Мы считаем, что связь с феминистическим движением мешает объективному исследованию. Беспристрастное исследование нередко отсутствует и подменяется излишне страстными рассужде-

ниями, порождающими перегибы в оценках, а иногда и ложные выводы." (Zemskaja/Kitajgorodskaja/Rozanova 1993, 94).

- <sup>6</sup> Vgl. z.B. Pusch 1990 und 1991, Trömel-Plötz 1991.
- <sup>7</sup> Der Vorschlag des "generischen Femininums" stammt von Pusch 1991, bes. 76-108.
- <sup>8</sup> Die Gefahr der Automatisierung und damit verbunden der Verlust irritierender Wahrnehmungsveränderung besteht m. A. n. allerdings in manchen Formen sprachlicher *political correctness*, die z. B. im US-amerikanischen Verlagswesen in Form von verbindlichen Richtlinien verankert ist (vgl. z. B. Frank/Treichler 1989).
- <sup>9</sup> Vgl. Doleschal 1993, 18ff.
- <sup>10</sup> Zur Anapher vgl. Bulygina/Šmelev 1996.
- <sup>11</sup> Das Sample bestand aus fünf Frauen und drei Männern im Alter zwischen 25 und 37 Jahren, alle mit russischer Muttersprache und Kenntnissen in mindestens einer Fremdsprache.
- <sup>12</sup> Ich setze hier Anführungszeichen, da sich mein Material deutlich von dem unterscheidet, was in der Psychologie oder in der angewandten Linguistik normalerweise unter *Fragebogen* verstanden wird, nämlich stark formalisierte, strengen statistischen Vorarbeiten unterworfenen Fragelisten.
- <sup>13</sup> Z. B. in kanonisierten Texten, Schulbüchern, Filmen u. ä.
- <sup>14</sup> Dieser Punkt des Befragungsmaterials ist daher auch der angreifbarste, v. a. weil es äußerst umstritten ist, in welcher Form das Verhältnis zwischen sprachlichen Mitteln einerseits und gesellschaftlichen Strukturen andererseits theoretisch zu konzeptualisieren ist (vgl. z. B. Bulygina/Šmelev 1996; Krylov 1998 i. Dr., Fleischer 1996, 1997). Im Kontext feministischer Sprachtheorie wird größtenteils davon ausgegangen, daß bewußte Sprachverwendungskonventionen im Sinne einer fairen Gleichbehandlung von Frauen und Männern auch Impulse für soziale und politische Handlungen setzen können (vgl. Kargl/Wetschanow/Wodak 1997, einen immer noch nützlichen Überblick bietet Cameron 1985).
- <sup>15</sup> Daß diese Tendenz nicht immer die dominante war, demonstriert Janko-Trinickaja in ihrer umfassenden und bis heute wertvollen Studie (Janko-Trinickaja 1966, 168).
- <sup>16</sup> Die folgende Diskussion der Ergebnisse ist aus statistischer Sicht mit entsprechender Vorsicht zu betrachten, da die Stichprobe für quantitativ-rechnerische Verfahren der Datenanalyse streng genommen zu klein ist.

- <sup>17</sup> Eigentlich müßte jedeR MuttersprachlerIn hier immer beide Möglichkeiten ankreuzen – damit würde diese Aufgabe aber ihre Aussagekraft verlieren. Rückblickend erscheint diese Form der Befragung nicht optimal zur Rezeptionsforschung geeignet, da sie zu direkt nach dem Interessierenden fragt.
- <sup>18</sup> In der Folge verwende ich vereinfachend *generisches Maskulinum* für "Genus commune" und "Hybride Substantive" und *movierte Formen* für durch "F-Affigierung", "Affixwechsel", "Genuskonversion" oder "Differentialgenus" gebildete Formen zur Bezeichnung weiblicher Personen.

Bei entsprechender Erweiterung des Samples können außerdem noch generationsbedingte Unterschiede getestet werden.

- <sup>19</sup> Das Stichwort "человек" assoziierten immerhin 80% der Informantinnen männlich (50% der Informanten); als feminine Entsprechung (s. Punkt 3) wurde zu "человек" auch "женщина" genannt.
- <sup>20</sup> Es wäre interessant, diese Ergebnisse mit soziologischen bzw. demographischen Daten zu vergleichen, um daraus eventuell schlußfolgern zu können, wie viele Frauen/Männer in einem Beruf arbeiten müssen, um bei der Nennung dieser Berufsbezeichnung zumindest *auch* assoziiert zu werden, oder ob es hier keinerlei Zusammenhang gibt.
- <sup>21</sup> Die movierten Formen werden mit Hilfe unterschiedlich produktiver Suffixe gebildet, worauf in diesem Rahmen nicht näher eingegangen wird.
- <sup>22</sup> Janko-Trinickajas Versuch, diese Bezeichnungen in einer Gruppe (Studierende, Lernende u. ä.) zusammenzufassen, kann nicht wirklich als zufriedenstellende Klassifizierung eingeschätzt werden: "Сюда же можно отнести слова, обозначающие юных лиц по отношению к учебному заведению и молодежным организациям: пионер, школьник, первоклассник, пятиклассник, ученик, учащийся, комсомолец и т. п. Даже слово студент имеет незначительное распространение в применении к девушкам." (195)
- <sup>23</sup> In meinem Material wurde hier z. B. *историчка* (Geschichtelehrerin in der Schule – und nicht Historikerin) genannt.

## Literatur

- Bulygina, T. A., Šmelev, A. D. (1996) Nespecificirovannyj pol i soglasovanie pri anafore. *Moskovskij lingvističeskij žurnal*, tom 2, 98-103.
- Bulygina, T. A., Šmelev, A. D. (1997) *Jazykovaja konceptualizacija mira (na materiale ruskoj grammatiki)*. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, bes. 363-371.
- Cameron, D. (1985) *Feminism and linguistic theory*. London&Basingstoke: Macmillan.
- Doleschal, U. (1993) *Genus als grammatische und textlinguistische Kategorie. Eine kognitiv-funktionalistische Untersuchung des Russischen*. Wien: Univ., Diss.
- Fleischer, M. (1996) *Weltbildgesteuerte Wirklichkeitskonstruktion (Beiträge zum Phänomen Weltbild)*. München: Sagner (= Specimina philologiae Slavicæ: Supplementband, 48).
- Fleischer, M. (1997) *Weltbildgesteuerte Wirklichkeitskonstruktion (Beiträge zum Phänomen Weltbild), Bd. 2*. München: Sagner (= Specimina philologiae Slavicæ: Supplementband, 57).
- Frank, F. W., Treichler, P. A. (1989) *Language, gender, and professional writing. Theoretical approaches and guidelines for nonsexist language usage*. New York: Modern Language Association of America.
- Janko-Trinickaja, N. A. (1966) Naimenovanie lic ženskogo pola suščestvitel'nymi ženskogo i mužskogo roda. In: *Razvitie slovoobrazovanija sovremennogo russkogo jazyka*. Moskva: Nauka, 167-210.
- Kargl, M., Wetschanow, K., Wodak, R. (1997) *Kreatives Formulieren. Anleitungen zu geschlechtergerechtem Sprachgebrauch*. Wien: Bundeskanzleramt, Abt. VII/1 (= Schriftenreihe der Frauenministerin, 13).
- Krongauz, M. A. (1996) Sexus, ili problema pola v ruskom jazyke. In: *Rusistika. Slavistika. Indoeuropeistika. Sbornik k 60-letiju Andreja Anatol'eviča Zaliznjaka*. Moskva: Indrik, 510-525.
- Krylov, S. A. (1998 i. Dr.) The grammaticalization of the sex opposition in natural languages (with special concern on Russian). In: *Tagungsband zur Konferenz "Sex and the meaning of life/ Life and the meaning of sex" am Institut für sozio-semiotische Studien (ISSS) in Wien, 26.-29.3.1998*, erscheint im Herbst 1998.
- Miles, M. B., Huberman, A. M. (1994) *Qualitative data analysis. An expanded sourcebook*. Thousand Oaks et al.: Sage.

- Pusch, L. (1990) *Alle Menschen werden Schwestern. Feministische Sprachkritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pusch, L. (1991) *Deutsch als Männersprache. Aufsätze und Glossen zur feministischen Linguistik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trömel-Plötz, S. (1991) *Frauensprache – Sprache der Veränderung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Wodak, R. et al. (1987) *Sprachliche Gleichbehandlung von Frau und Mann. Linguistische Empfehlungen zur sprachlichen Gleichbehandlung von Frau und Mann im öffentlichen Bereich (Berufsbezeichnungen, Titel, Anredeformen, Funktionsbezeichnungen, Stellenausschreibungen)*. Wien: Bundesministerium für Soziales (= Schriftenreihe zur sozialen und beruflichen Stellung der Frau, 16).
- Zemskaja, E. A., Kitajgorodskaja, M. V., Rozanova, N. N. (1993) Osobnosti mužskoj i ženskoj reči. In: Zemskaja, E. A., Šmelev, D. N. (red.) *Russkij jazyk v ego funkcionirovanii, Kommunikativno-pragmatičeskij aspekt*. Moskva: Nauka, bes. 90-136.

## Anhang

Diagramm 4a: Einschätzung der Verwendung generischer Maskulinformen

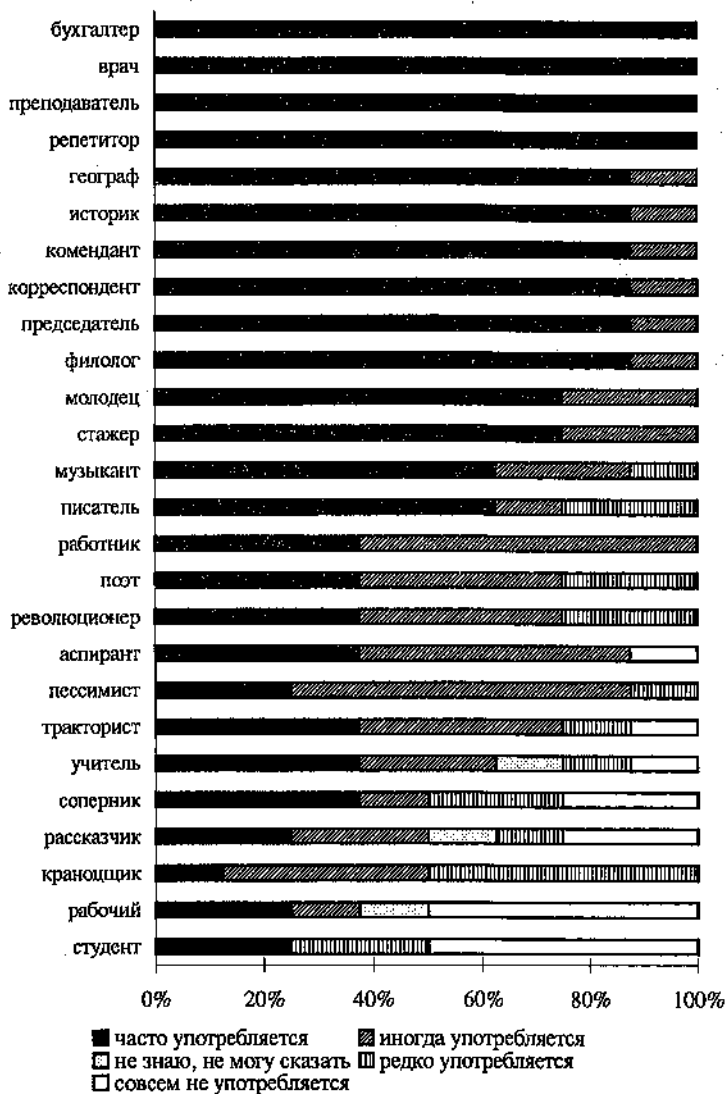
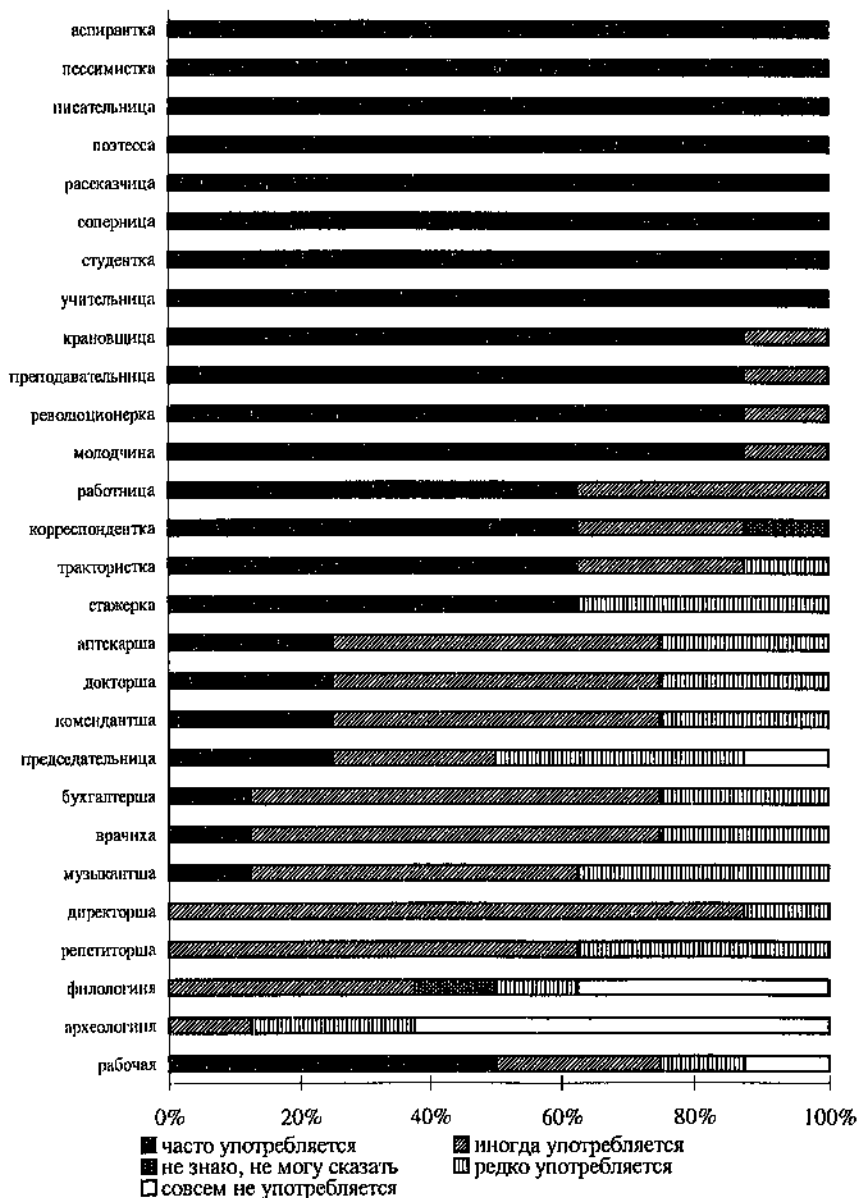
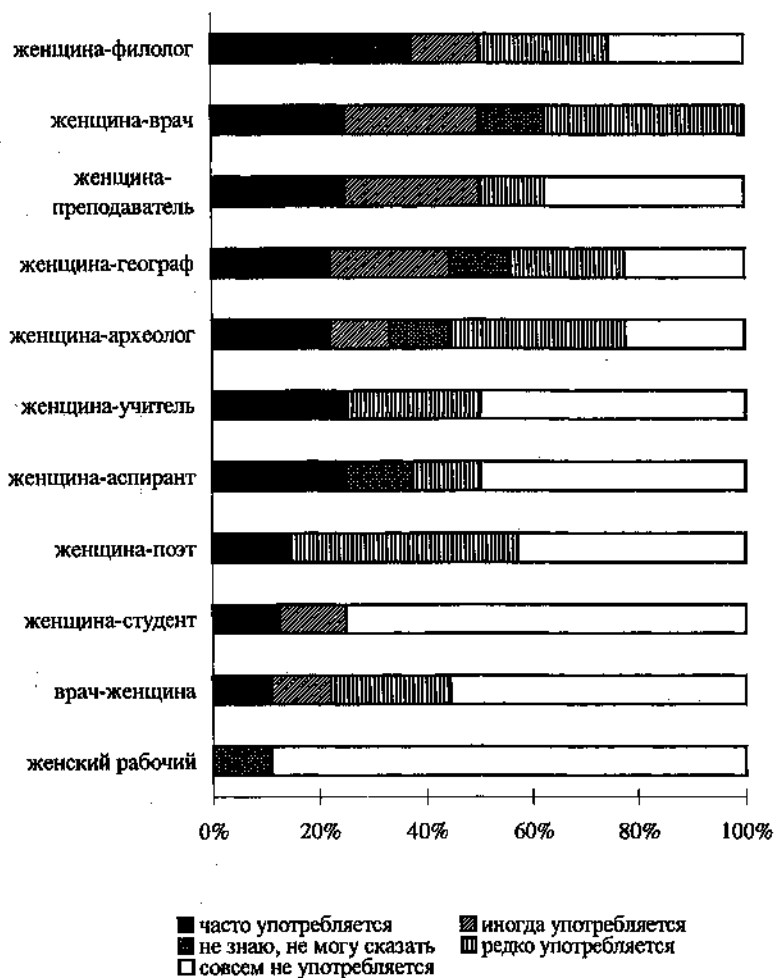




Diagramm 4b: Einschätzung der Verwendung  
mouvierter Formen



**Diagramm 4c: Einschätzung der Verwendung von Appositionen**



Christian Sappok

## **DER DIALOGISCH ORGANISIERTE DIALEKTTEXT AUS DISKURSIVER, AUDITIVER UND GATTUNGSBEZOGENER SICHT**

### **1. Der dialogische und der monologische Dialekttext: ein russisches und ein polnisches Beispiel.**

Eine weit verbreitete und bewährte Methode der dialektalen Textgewinnung besteht darin, den Dialektsprecher zu möglichst umfangreichen Äußerungen zu bringen und diese auf Tonband aufzuzeichnen. Der Vorteil dieser Methode gegenüber anderen besteht darin, daß das Produkt, meist in Form einer mehr oder minder detaillierten Transkription zugänglich gemacht, nicht nur über das grammatische System des Dialektsprechers Auskunft gibt, sondern auch eine selbständig interpretierbar Informationsquelle darstellt, die über die Lebensumstände und Weltanschauungen, aber auch über textgestaltende Besonderheiten der Dialektgemeinschaft oder einzelner Individuen Aufschluß geben kann.

Freilich hat diese Methode auch Nachteile, sie gestattet in der Regel keine gezielte und selektierende Einflußnahme von seiten des Dialektologen. Daher wird in den Fällen, in denen es um die Gewinnung spezifischer grammatischer oder lexikalischer Informationen geht, nach einem vorgefaßten Programm gearbeitet, vgl. die beiden "Programmy" 1948 und 1994. Unschwer ist zu erkennen, daß eine Abarbeitung solcher Aufgabenkataloge die Gefahr einer Voreinstellung oder gar Beeinflussung des Dialektologen und seiner Hörfähigkeiten nach sich zieht. Und da in diesen Fällen sein Ohr und seine Interpretation des Hörgegenstandes der einzige Zugang zur dialektalen Realität bleibt, beansprucht die eingangs genannte Methode eine wichtige Rolle in der Forschung. Ihr Hauptmerkmal ist eine prinzipielle Offenheit: Selbst wenn der Text einer feinen Transkription unterworfen wurde, bleibt er Gegenstand für weitere Höranalysen, die zu einem neuen, andersartigen und mit dem Ergebnis des ursprünglichen Transkribenten nicht in allen Einzelheiten übereinstimmenden Höreindruck führen. Dies nun wiederum ist kein Nachteil. Es wird dem Wesen der auditiven Perzeption gerecht, die vielschichtig und selektiv ist, so daß dem einmaligen und unverrückbaren Expertenurteil eine pluralistische und prinzipiell offene Zahl an Hörerergebnissen gegenübersteht. Dies kommt der dialektologischen Zielsetzung zugute, nämlich der Suche nach Motiven und Gesetzmäßigkeiten der Sprachvariation und des Sprachwandels auf die Spur zu kommen.

Wie aus der Gegenüberstellung der beiden "Programmy" ersichtlich, wird in jüngster Zeit insbesondere den prosodischen, suprasegmentalen Eigenschaften des Materials Bedeutung beigemessen. Dabei soll die diskursiv und pragmatisch gesteuerte Variation der Sprachlaute erfaßt werden. Das Lautsystem wird damit nicht nur als ein statisches System von Varianten erfaßt, es wird vielmehr die motivierende Funktion bestimmter Textstellen miteinbezogen. Bestimmte Ausprägungen des segmentalen bzw. des suprasegmentalen Ausdrucksinventars stehen in direktem und regelhaftem Zusammenhang mit bestimmten Textfunktionen.

Es scheint unter diesem Aspekt besonders erstrebenswert, dialogische Textformen aufzuzeichnen, da hier der gesuchte Zusammenhang sich aus der Spezifik der Replikenabfolge ablesen bzw. interpretierend erschließen läßt. Pionierarbeiten auf diesem Gebiet finden sich in Labocha 1990, Lipowski 1992, Zydek-Bednarczuk 1994). Gerade Dialoge sind, wie ein Überblick über die vorhandenen dialektalen Textsammlungen zeigt, eine Seltenheit. Insbesondere Dialoge unter ausschließlicher Beteiligung von Dialekt sprechenden sind kaum zu finden. Eine Beobachtung der monologischen Texte läßt allerdings erkennen, daß auch in diesen Fällen die gesuchte pragmatische Fächerung, ja sogar die replikemäßige Organisation des Textes nicht ausgeschlossen ist. Diese Situation kann das folgende Beispiel illustrieren. Es stammt aus der Lautchrestomatie Kasatkina 1991, die in vorbildlicher Weise Transkription und Tonbandaufzeichnung sowie dialektologischen Kommentar in sich vereint.

Im Text "Priezd syna" erzählt die Sprecherin, wie nach einer verwickelten Suche der heimkehrende Sohn nach mehreren Begegnungen schließlich seine Mutter erkennt. Eine der erfolglosen Begegnungen fand auf dem Feld statt, wo die mit Pflügen beschäftigte Mutter den vorbeiwandernden Sohn trotz günstiger Bedingungen nicht wiedererkennt. Sie beschreibt diesen Vorfall mit einer Satzfolge, vgl. (1) und das Schema I. die auf den ersten Blick eine nicht

(1) А я его не узнала. Ведь рядом. Вот как там мальчик вон там иде.

motivierte Partikel ved' enthält. Die Motivation für diese Satzfolge, wie in Sappok 1996 genauer ausgeführt, ist nicht in einem abweichenden Partikelgebrauch zu sehen, sondern in der intonatorischen Ausprägung der Äußerung, die in Schema (1) genau zu erkennen ist. Das Ergebnis der Analyse lautet entsprechend, daß die Satzfolge hier nicht als ein monologisch kohärenter Text zu interpretieren ist, vielmehr als eine - auch stimmlich signalisierte - Replikenfolge (zu kategorialen Merkmalen der Stimme vgl. Eckert und Laver 1994). Der Text als ganzes macht deutlich, daß es hier nicht um einen isolierten Einzelfall, sondern um ein konsequent durchgehaltenes Organisationsprinzip der Erzählung geht.

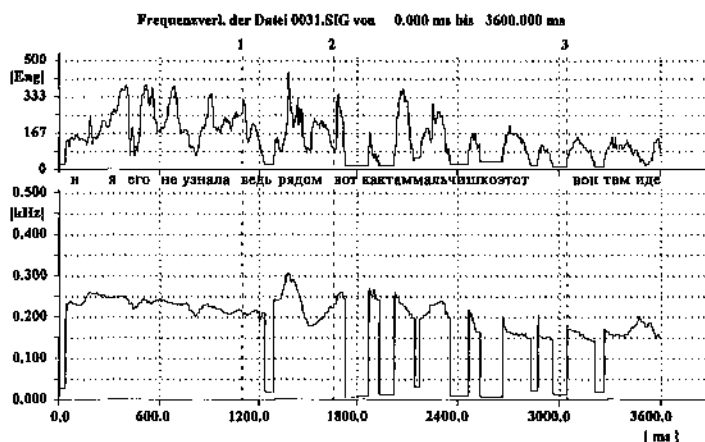


Abb. 1.: Die mit Ziffer 1 markierte gestrichelte Linie steht an einer Übergangsstelle zwischen zwei deutlich unterscheidbaren Intonationskurven. Zu weiteren Einzelheiten vgl. Sappok 1995.

Ein besonders glücklicher Fall von einem dialogisch organisierten Dialekttext ist in der Sammlung Bartmiński und Mazur 1978 zu finden. Der Analyse der schriftlichen Version dieses Textes, wie sie in der Originaltranskription vorliegt, und einer ergänzenden Interpretation auf der Grundlage des akustischen Textes sind die folgenden Ausführungen gewidmet. Ziel dieser konfrontativen Analyse ist der Nachweis, daß sich durchaus Interpretationsunterschiede relevanter Art finden lassen. Der Status der akustisch gestützten Analyse wird dadurch in seiner Bedeutung anerkannt, methodische und theoretische Schritte als notwendige Konsequenz einer solchen Analyse abgeleitet.

## 2. Die Rollenverteilung im Dialog - beobachtet an der schriftlichen Textversion.

Eine erste Einsicht in diesen Text vermittelt folgendes Bild. Das Gespräch - es handelt sich um einen Polylog - findet in erster Linie zwischen Männern statt, die sich in oft nicht ganz ernsthafter Weise über Pferdeangelegenheiten unterhalten. Die anwesende Frau des Bürgermeisters, R., greift hin und wieder lenkend in diese Auseinandersetzung ein und bringt die Männer auf den Boden der Realität zurück. Diese Rolle von R. soll an einigen Beispielen demonstriert werden.

Der Text beginnt mit der Erzählung von Z., der mit seinen Pferden im Wald beim Holzholen war. Zwei Rehe schreckten die Pferde auf, diese gehen mitsamt

der Fuhre durch, es gelingt Z. nicht, ihnen Herr zu werden. Durch ihre Frage (2) leitet

(2) *Gdzie ony złapały się te konie?* (21)

R. zum zweiten Teil der Erzählung über, und zwar betreffend die Rettungsaktion von seiten des - ebenfalls am Gespräch beteiligten - S. Diesem gelingt es, bereits wieder im Dorf, eines der Pferde anzuhalten. Auf R.s Nachfragen wird klar, wer das zweite Pferd angehalten hat.

Als nächstes geht Z. darauf ein, daß er am morgigen Tage wiederum in den Wald fahren muß, um das Holzholen zu besorgen. Er gibt seiner Besorgnis Ausdruck, ob er einen zweiten Bauern als Helfer für diese Aktion finden kann. Daraufhin bietet R. sich als Hilfsperson an, vgl. (3), was jedoch von Z. nicht akzeptiert wird.

(3) *Może mnie weźmiesz, Sołtysię?* (21)

Nun möchte S., der bereits durch seine Rettungsmaßnahme eine wichtige Rolle im erzählten Vorgang eingenommen hat, auch im Gespräch eine Rolle übernehmen und von seinen eigenen Pferdeunternehmungen berichten. Dies wird von Z. mit spöttischen Bemerkungen quittiert, die seine eigene Überlegenheit ins Spiel bringen. R. greift wiederum klärend ein, vgl. (4):

(4) *Ty młodszy jesteś ot Ścibiora. Przecież ty młodszy jesteś.* (21)

Sie weist auf den Altersunterschied zwischen den beiden Kontrahenten hin. Dies kann jedoch den Verlauf des Gesprächs, in dem S. immer mehr dem Spott von seiten Z.s ausgesetzt ist, nicht aufhalten. Wiederum versucht R., zwischen den beiden Kontrahenten zu vermitteln, sie ergreift offensichtlich die Partei des verbal unterlegenen S., vgl. (5).

(5) *Co ty tak krytykujesz Ścibiora?* (23)

Doch auch diese Rolle ist ohne Wirkung, bis zum Ende des Gesprächs bleibt S. die Zielscheibe des Spotts.

Ich habe bei diesem ersten Beschreibungsansatz die komplexen Verhältnisse aus der Perspektive einer beteiligten Person zu vereinfachen versucht, dabei die Rolle dieser Person R. aber offensichtlich zu stark vereinfacht. Sie ist offensichtlich nicht nur die ausgleichende, ruhig ordnende Kraft im Wirrwarr der übermütigen Männerwelt; sie kann auch schnell und beißend in den Wettstreit, der deren Leistungen den Pferden und den Frauen gegenüber gleichermaßen fordert, eingreifen, vgl. (6)

(6) *Ty grzejnik sobie kup do lasu, ... żeby ci nie zmarł.*

Wie sind diese verschiedenen Rollen im Text verteilt? In welcher Weise ist die Einnahme einer solchen Rolle vom Verhalten der Gesprächsgruppe determiniert? Wie entstehen Konflikte, lustige Steigerungen - es wird ja oft genug auf begleitendes Gelächter hingewiesen -, und wie werden überhaupt Rollen in gesprächsinterner Weise aufgebaut? Um diese für die Gesprächsanalyse und die pragmatische Phonetik gleichermaßen relevanten Umstände aufzuklären, scheint

es unumgänglich, den Originalton des Gesprächs in die Analyse miteinzubeziehen. Die generelle Fragestellung nach den konstitutiven Kräften des Gesprächs, den Beitrag von konventionsgebundenen und individuellen Komponenten, soll auf diesem Hintergrund zumindest im Ansatz verfolgt werden.

### **3. Die akustische Dialogversion.**

Gute Tonbandaufzeichnungen sind Gold wert, und es ist daher dem aufzeichnenden Dialektologen zu danken, der diesen wertvollen Gegenstand nicht nur in Form der minutiösen Transkription, sondern auch als Tonband aus der Hand gibt. Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, dieser Aufzeichnung Interpretationsversuche zuzuweisen, die über die schriftliche, transkribierte Form hinausgehen, so ist dies natürlich keineswegs als Kritik zu verstehen. Es geht vielmehr darum, den Wert dieser Aufzeichnung anzuheben, indem auf ihren akustischen Reichtum eingegangen wird, mit dem weiterreichenden Ziel, sie in eine datenbankmäßige Form zu überführen und weitere Interpretationen zu elizitieren. Vorbild dafür sind Datenbanken vom Zuschnitt der Phondat, auf dem Gebiet der Dialektologie kann Bauer 1994 als Pionierleistung genannt werden.

Jede Konfrontation mit einer Tonbandaufzeichnung ist zunächst mit einer Art Schock verbunden. Man kann erst nach einem solchen Einstieg in die Komplexität der fremden akustischen Welt abschätzen, welcher Arbeitsaufwand sich hinter einer Unternehmung verbirgt, die in der Veröffentlichung den bescheidenen Raum von Bartmiński und Mazur 1978, 21-24 beansprucht. Und unschwer läßt sich der immense Arbeitsaufwand erahnen, der bevorsteht, wenn man diesen Text einer tatsächlichen akustischen Analyse zugänglich machen will. Geht es dabei doch nicht darum, einzelnen Passagen der das Lesen begleitenden Höreindrücke zur Seite zu stellen; es geht vielmehr vor allem darum, diejenigen Passagen, die wir oben für eine schriftlich orientierte Diskursanalyse ausgewählt haben, aus der sich schnell verändernden Welt der akustischen Erscheinungen herauszugreifen, wiederholbar und ruhiger - soweit das überhaupt möglich ist - auditiver Bearbeitung zugänglich zu machen. Erst von einem solchermaßen formulierten Postulat aus gesehen wird klar, in welchem starkem Maße die linguistische Perspektive, selbst im Umgang mit gesprochenem Material, auf schriftliche Fixierung angewiesen ist. Letzendlich weiß man nicht genau, das gilt selbst für den untersuchenden Linguisten, inwieweit der gerade der Analyse vor dem inneren Ohr zugeführte Gegenstand ein wirklich akustisch-auditiver Gegenstand ist, oder ob nicht bereits die vertraute, automatisierte und für unseren Kulturtyp verpflichtende Verschriftlichung eingesetzt hat.

Mit diesen Schwierigkeiten vor Augen soll nun an den Text herangegangen werden. Ich benütze dazu ein computerunterstütztes Hilfsmittel, das in Knip-

schild und Sappok 1991 beschrieben ist. Der so aufbereitete Text erlaubt es, die schriftliche Version auf dem Bildschirm und die akustische Version, die über einen AD/DA-Wandler eingegeben, in Fragmente zerlegt und auf der Festplatte als Filesammlung angelegt wurde, gleichzeitig und koordiniert zugänglich zu machen. Die Zerlegung in Fragmente wird dabei vom Benutzer festgelegt, da es keinen Algorithmus gibt, der die Segmentierung von nicht zur Segmentierung bestimmtem Material übernehmen könnte. Die Motivation für die jeweilige Segmentierungsentscheidung ist aus der schriftlichen Version nicht ohne weiteres erkennbar. Ich füge im Anhang den schriftliche Text der beschriebenen PC-Version des Textes an. Da in Bartminski/Mazur bereits eine Transkription vorliegt, habe ich mich entschlossen, eine quasi-orthographische Verschriftlichung zu wählen, die das Lesen für einen dialektologisch nicht vorbelasteten Leser erleichtert (zur dialektbezogenen Transkription im Allgemeinen vgl. Dejna 1973 und 1981). Der Text entspricht also dem, was der Benutzer auf dem Bildschirm sieht. Was er markiert, kann auf Tastendruck hörbar gemacht werden; selbstverständlich ist auch die Schriftversion für weitere Editiervorgänge offen. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, zu einem bestimmten Paar Zeile + akustische Datei zusätzliche akustische Dateien aufzunehmen und als File auf der Festplatte abzulegen. Das ist von Bedeutung, falls der Benutzer weitere Informanten in seine Höranalyse einbeziehen möchte, etwa um Originale imitieren zu lassen oder schriftliche Textteile zu Vergleichszwecken lesen lassen möchte. Ich benütze die orthographische Version aus dem Anhang im weiteren Verlauf meiner Ausführungen als Bezugsrahmen. Ich tue dabei so, als wäre der Leser dieses Aufsatzes in der Lage, die zitierten Passagen auch zu hören. Bei Interesse und einer entsprechenden PC - Ausstattung kann diese Art der Benutzung zugänglich gemacht werden.

Wie bereits am russischen Beispiel (1) geschehen, besteht innerhalb des von Knipschild und Sappok 1991 beschriebenen Programmkomplexes auch die Möglichkeit einer graphischen Darstellung der Lautfiles, nicht nur des Energie- und F0-Verlaufs, sondern auch des Oszillogramms und der spektralen Verläufe. Es mag daher die Frage aufkommen, warum für den Benutzer überhaupt ein Zugang zum akustischen Signal notwendig ist, ob er sich nicht gleich mit dem begnügen kann, was abbildbar, visualisierbar und somit in die wissenschaftlichen Kommunikation einbeziehbar ist. Die Antwort auf diese Frage ist eindeutig negativ. Die graphische Darstellung und die ihr zugrundeliegenden Messungen können der auditiven Leistung des Hörers keine Konkurrenz bieten. Auf diesen methodisch und theoretisch bedeutsamen Umstand wird im Verlauf der weiteren Analyse noch eingegangen.



### 3.1. Der Textaufbau.

Ein wesentliches Aufbaumerkmal des Textes besteht darin, daß die Beiträge der Beteiligten nicht in einer linearen Abfolge angeordnet sind, sich vielmehr überschneiden und über weite Strecken hinweg mehrfach überlagern. Das ist keineswegs als ein Defekt zu betrachten, als ein Ausdruck der Beziehungslosigkeit oder des mangelnden aufeinander Eingehens; vielmehr beruht das Wesen dieser spezifischen Gesprächsform gerade auf dieser Überlagerung. Es schiene aus diesem Grund angemessen, die Mehrstimmigkeit auch graphisch zum Ausdruck zu bringen, die Zeile in der graphischen Repräsentation als Zeitachse zu betrachten und - für jeden Sprecher auf einer gesonderten Zeile - die Beiträge zeitgenau zu koordinieren. Ich habe mich aus zwei Gründen gegen ein solches Verfahren entschieden: a) Es erleichtert dem Benutzer, der ohne Hören auskommen muß, das Verständnis nicht, er müßte darüber hinaus auf die Gliederung in Fragmente und deren orientierende Funktion verzichten. Davon kann sich jeder überzeugen, der einmal einen Text ohne Orientierungszeichen, etwa ohne Interpunktion, zu lesen versucht hat. Eine zeitgenaue Positionierung des Textes kann das nicht ersetzen. b) Das Ohr kann vieles von den Überschneidungen und Überlagerungen nach kurzer Übungszeit relativ gut auflösen und verstehen. Es kommt ihm der auditive Mechanismus zuhilfe, der in der jüngeren Psychoakustik in starkem Maße die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, nämlich die Trennung unterschiedlicher Lautquellen oder "streams" (zu diesem Begriff vgl. McAdams und Bigand 1993, 329) auf der Grundlage eines hörspezifischen und sehr feinmaschigen Netzes auditiver Parameter. Dabei spielt die zeitliche Auflösung eine wichtige Rolle. Und das zeitliche Verhältnis mehrerer Lautquellen zueinander wird dabei auf eine Weise bestimmt, die durch das visuelle Bild der Buchstaben auf dem Papier auch nicht annähernd zum Ausdruck gebracht werden kann. Jede noch so feine Verteilung der letztgenannten Art bringt keine Entsprechung zur auditiven Realität zum Ausdruck. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist das Ohr als ein unverzichtbares Instrument der Textanalyse zu betrachten und zum Einsatz zu bringen.

Der Einsatz des computerunterstützten Hörtextes mit der Möglichkeit einer relativ zeitgenauen Wiederholung der einzelnen Fragmente (der Benutzer hört eine Passage genau zu dem Zeitpunkt, an dem er auf die Taste drückt), erleichtert das Hören gegenüber dem relativ trägen Medium des Tonbads ganz erheblich. Es nimmt daher nicht wunder, daß man auf diese Weise auch einige Textpassagen hört, die in der Transkription fehlen, etwa (35) und (39) sowie die Passage (12) bis (24). Ich beginne meine Analyse mit einer gerafften Vorstellung des Textaufbaus.

(1) - (20) Die Ausgangserzählung von Z.: Bei Holzarbeiten mit Pferden im Wald schrecken Hunde zwei Rehe auf. Diese machen seine Pferde scheu; sie gehen durch und rasen in Richtung Dorf, Z. kann sie nicht halten. Es besteht die Gefahr, daß sie auf der Straße in Richtung Kazimierz weiterrasen und dabei mit einem Auto kollidieren.

(1) - (9) ruhiger, fast intimer Erzählton, offensichtlich richtet sich Z. an den Dialektologen.

(19) - (20) Es dringen zunehmend emotionell gefärbte Töne ein, die Lautstärke variiert vom fast Geflüsterten (11) bis zum fast Geschrienen (10).

(15) andere Sprecher beginne sich einzumischen.

(19) S. will sich bemerkbar machen, daraufhin wird Z. sehr laut, sein zweimaliges *trzymam* ist eigentlich geschrien, ohne in der gemessenen Intensität anzusteigen.

(20) Hier beginnt die Mehrstimmigkeit, gleichzeitig mit der Fortsetzung der Erzählung durch Z. wird eine Auseinandersetzung zwischen R. und S. geführt: R. stellt drei Fragen, die S. beantwortet. Die Fragen sind in provozierend - aufreizendem Ton gestellt. Es deutet sich der Typ des aufreizend -neckenden Tonfalls an, den R. zu steigern versucht und der gegen Ende der Aufzeichnung seinen Höhepunkt erreicht.

(21) - (25) Stimmengewirr der anwesenden Männer, Vermutungen, was alles hätte passieren können.

(25) - (30) R. verwickelt Z. in einen Wortwechsel darüber, wer nun eigentlich welches Pferd aufgehalten hat. R. behält ihren aggressiven Tonfall bei, der dadurch zum Ausdruck kommt, daß ihre Fragen und Nachfragen den antwortenden Z. beständig unterbrechen.

(30) - (37) Das Stimmengewirr setzt sich fort, bis Z. das neue Thema einleitet: Morgen muß er wieder zum Holzfahren.

(35) In das Stimmengewirr ist ein geflüstertes, verschwörerischer Wortwechsel Z. - R. eingefügt.

(37) - (45) Zareba wird morgen wieder Holz fahren, wenn er einen Helfer findet. Dies wird von R. zum Anlaß genommen, spaßhalber ihre Dienste anzubieten und damit dem Gespräch - vor allem mit Z. - eine verfängliche Richtung zu verleihen.

(46) - (50) Die Frau mit ins Holz nehmen - das führt allseits zu Anzüglichkeiten, wobei wiederum R. die treibende Rolle übernimmt.

(51) - (65) S. will von seinem eigenen Pferdekauf berichten, aber ein solcher Themenwechsel wird, mit Z. als treibender Kraft,

umfunktioniert zu einem verbalen Wettstreit: Wer fürchtet sich weniger vor einem wilden Pferd, wer ist jünger, wer ist geistvoller?

(66) - (75) Z. beginnt, ermuntert vom Gelächter der anderen, die er für sich als Publikum gewinnen kann, von einem von ihm als Augenzeugen miterlebten Vorfall zu erzählen: S. kehrt mit dem Pferdefuhrwerk vom Feld heim, seine Frau hinten drauf, das Pferd pinkelt ihm ins Gesicht.

(76) - (94) S. will sein Pferd verteidigen, es loben, es hat schon an Wettrennen teilgenommen. Er kann aber nicht verhindern, daß a) die Auseinandersetzung über die Güte seines Pferdes ins Sexuelle verdreht wird., b) daß sein Pferd durch einen Vergleich mit einem ganz schlechten Pferd, daß Z. erschlagen mußte, weiter abgewertet wird. S. kritisiert vergebens das Verhalten von Z.

(96) - (100) Ein neues Stichwort kommt auf und wird gegen S. verwendet: vorne sitzen - hinten sitzen.

(101) Ein kleiner Wortwechsel zwischen S. und Z. über Zigaretten.

(102)-(112) Z. beschreibt, daß er genau gesehen hat, wie S., vorne auf dem Fuhrwerk, und eine Frau, hinten auf dem Fuhrwerk, gefahren sind; er steigert seine lächerlichen Ausschmückungen des Vorfalls, etwa durch den Vergleich S. - Pilsudski, das Publikum belohnt ihn mit Lachsalven.

(116) - (117) R. ergreift Partei für S., aber sie kann und will seine wachsende Bedrängnis nicht aufhalten.

(113) - (118) S. lenkt die Aufmerksamkeit auf die Frage, wann dieser Vorfall eigentlich stattgefunden haben soll. Sein Ziel ist es, Z. als Lügner abzustempeln.

(119) - (133) In einem lustigen Streit geht es darum, ob das von Z. berichtete Ereignis gelogen ist (wie S. behauptet) oder nicht. Wenn möglich, werden sexuelle Anspielungen eingeflochten. S. gibt seine Rolle als Rechtschaffener im Kreise der Übermütigen nicht auf. Er ruft mehrfach den anwesenden Dialektologen als Schiedsrichter an. (131, 133).

(133) - (141) S. hat in seiner Rechtschaffenheit zugegeben, daß vielleicht Z. doch recht haben könnte, daß er vielleicht tatsächlich mit einer Frau, wenn auch nicht mit der eigenen, diese Fahrt durchgeführt hat. Doch nützt ihm dies wenig, er bleibt Zielscheibe des Spotts, der sich nun allerdings seinem Höhepunkt nähert, das Pferd von S. wird als *wrzodzianka na dupie* bezeichnet. Weiter

geht es wohl nicht mehr, das Publikum verliert sein Interesse und wendet sich anderen Themen zu:

(142) Themawechsel.

(143) An der Abschlußfrage, die in das Simmengewirr der übrigen eingeflochten ist, wird erkennbar, daß der Aufzeichnung des Gesprächs am Zustandekommen dieser Unterhaltung eine wichtige Rolle zukommt.

### 3.2. Besonderheiten des Lauttextes.

Die Anfangsphase des Textes stellt eine monologische Erzählung von seiten Z.s dar. Er ist sich dabei offensichtlich der Tatsache bewußt, daß er die Aufgabe, die durch den Dialektologen an die Gruppe seiner Dialektgenossen herangetragen wurde, allein zu lösen hat, daß sein eigentlicher Partner der Dialektologe ist. Wenn man (1) genau anhört, dann ist nach dem Einleitungsteil *mam taką kobietę* (*mam taku kobite*) ein von einer Frauenstimme, offensichtlich von R., gezischtes "cicho!" zu hören. Dieser erste Teil ist auch von Z. mit kleinster Lautstärke (von Z.) produziert, fast geflüstert, was auffällt, da Z. ein laute, weit tragende, sehr variable Stimme mit großem Durchsetzungsvermögen hat. Die Intonation ist monoton, der Tonhöhenverlauf ist kaum variiert, die Intensität weist keine deutlich erkennbaren Maxima auf. Ein deutliches Beispiel für diese Art der prosodischen Realisierung ist Satz (4), siehe Abb.2, mit einer wenig ausgeprägten Intonationskontur und einer Intensität, die nicht erkennen läßt, wo der Satzakzent liegt. Diese Prosodie entspricht sehr genau dem, was Yokoyama 1994 eine intonationsfreie Realisierung nennt. Sie wendet in ihrem Beschreibungsmodell, das auf den Vorschlägen von Ivanov und Toporov 1965 beruht, die Opposition zwischen zwei Sprechmodi an; dem innerhalb der eigenen Gruppe und dem mit einem Partner außerhalb dieser Gruppe an und postuliert als typischen Verwendungsfall für die hier zu beobachtende Prosodie den "čuzoj" - Modus. Dem entsprechen in diesem einleitenden Erzählteil auch Merkmale anderer Ebenen, z. B. das sich wiederholende und nicht der für "svoj-" Modus typischen Verkürzung unterworfenen *drzewo*.

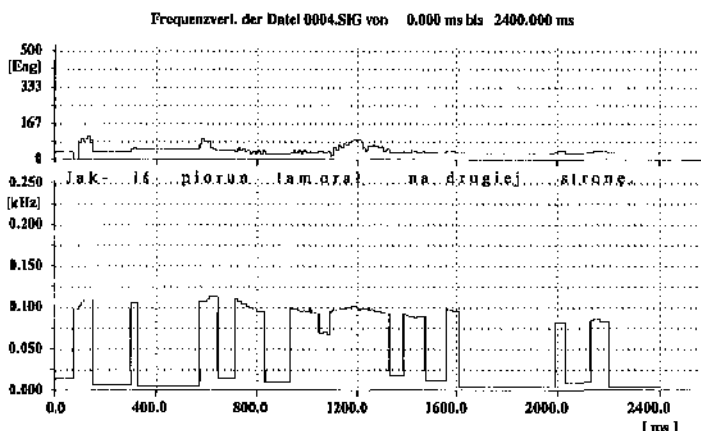


Abb. 2: Der Intensitäts- (obere Hälfte) und der Tonhöhenverlauf von Satz (4) Die Interpretation der beiden Verläufe wird im Text gegeben.

Diese Situation ändert sich schlagartig ab Satz (8), um dann bis zum Schluß nicht mehr zum Eingangsmodus zurückzukehren. Ich verweise auf die starken initialen Satzakkente von (8) *prósto* und (9) *Jédnaaa*, das *cholera* von (10), usw. In dieser zunehmenden Dynamisierung, die ja auch der geschriebenen Textversion unschwer zu entnehmen ist, kommen Stimmerkmale zum Einsatz, die einer genaueren Analyse bedürfen. Sie sind nicht mehr durch isolierte Parameter (etwa "laut" vs. "leise", "monoton" vs. "emphatisch") beschreibbar. Ich deute hier nur die Prosodie des zweimalig wiederholten *bytem pewny, ze trzymam* in (10) und (19) an. Sie erwecken den Eindruck großer Intensität, wirken fast geschrien in der normal gesprochenen Umgebung, ohne daß sie durch besondere Lautstärke oder ein F0 - Maximum sich von der Umgebung abheben. Diese Art der Hervorhebung, so läßt sich vermuten, geht auf ein idiosynkratisches Verhältnis zwischen Energie und F0 zurück, wobei auch spektrale Eigenschaften eine Rolle spielen mögen.

Bereits in (15) erfolgt eine Einmischung von seiten der Zuhörerschaft (s. und B.), allerdings lediglich mit der Funktion, die Rolle der Zuhörerschaft gegenüber Z. zu manifestieren und aufrechtzuerhalten. Doch der Durchbruch zu einem wirklich konkurrierenden Gesprächsstrang ist in (20) zu sehen, und das in einer tiefgreifenden, die gesamte Zukunft des Gesprächs bestimmenden Weise. Die graphische Anordnung im geschriebenen Text gibt, so wie sie im Anhang wiedergegeben ist, die Verhältnisse nur sehr unvollständig wieder. Z. ist am Wortwechsel zwischen R. und S. nämlich nicht beteiligt, er setzt seine Erzählung fort. S. meldet sich mit einem Kommentar zu Wort, der sich, so jedenfalls ist seine Absicht, ganz in die Textsequenz von Z. einordnet: Das *tu* ist deiktisch, ohne

daß die lokale Referenz - von seinem Standpunkt allein aus gesehen - genau aufzulösen wäre (Kazimierz? podwórko?).

Diesen Umstand ergreift R., um sich ihrerseits einzumischen. Durch ihre Frage scheint sie Aufklärung darüber zu fordern, ob S. seine Aussage als Folgerung aus der erzählten Situation erschließt, oder ob er auf eigene Augenzeugenschaft zurückgreifen kann. Der weitere Verlauf dieses Wortwechsels zeigt, daß es um diese Auflösung der Referenz von *tu* geht. Es stellt sich heraus, daß S. tatsächlich damals anwesend war, nicht nur als Augenzeuge, sondern durch seinen direkten Eingriff in das dramatische Geschehen, indem er nämlich eines der durchgegangenen Pferde aufhalten konnte (vgl. (26)).

Der Höreindruck, den die drei von R. in (20) hervorrufen, macht ohne weiteres klar, daß die so beschriebenen Zusammenhänge und Funktionen von Frage und Antwort nicht den Kern der Sache treffen, obwohl das von der schriftlich fixierten Textversion aus nahegelegt wird. Leider ist es sehr schwierig, diesen Höreindruck durch eine Charakteristik der graphischen Darstellung zu belegen. Dies ist darauf zurückzuführen, daß sich die Repliken zeitlich konsequent überlappen; in Abb. 3 wird zumindest ein Ausschnitt visuell zugänglich gemacht.

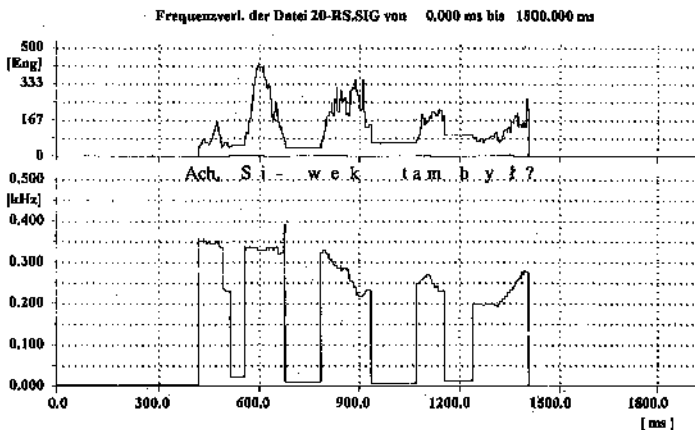


Abb. 3: Energie- und F0-Verlauf eines Teils der Passage (20). Die ansteigende F0-Kurve des Wortes *by* ist nur teilweise wiedergegeben, da aus technischen Gründen (Beginn der nachfolgenden Replik) keine Perioden erkennbar waren. Weitere Erläuterungen im Text.

Die Intonationskontur dieser Frage von R. beginnt sehr hoch, sinkt dann an der Stelle, die den Satzakzent oder den Fokus der Frage bildet, nämlich bei *by*, auf ein sehr tiefes Niveau, um dann wieder fast auf das Anfangsniveau anzusteigen. Diese Kontur hat eine zentrale und sehr deutlich erkennbare Funktion: Die Frage soll S. provozieren, sie ist nicht ernst gemeint, sie setzt die Anwesenheit

des mit *Siwek* Angesprochenen am Ort des Geschehens in Zweifel. Der weitere Verlauf des Gesprächs zeigt, daß R. diese Funktion konsequent einsetzt, daß sie zwar an dieser Stelle den S. nicht dazu bewegen kann, auf diesen Ton einzugehen, daß sie aber bei den anderen, insbesondere bei Z., damit durchaus ihr Ziel erreicht und das Gespräch in das Fahrwasser des neckenden Disputs und des spielerischen Verbalstreits zu lenken vermag.

Die Mittel, die dabei zum Einsatz kommen, sind sehr vielgestaltig. Sie haben eine genau bestimmbare Funktion, auch wenn wir als Textrezipienten diese Funktion, ihren Ausdruck und ihren Inhalt, nicht stets genau anzugeben vermögen. Das wichtigste Argument für den hier postulierten Funktionszusammenhang ist, daß die Gesprächsgemeinschaft, deren auditive Zeugen wir werden, diese Funktionen beherrscht und konventionsgelenkt steuert. Insofern ist der Charakter des Spielerischen, wie er in 4. andeutungsweise charakterisiert werden soll, durchaus ein Vorteil dieses Textes.

In (26) bis (30) verwickelt R. mit der angedeuteten provozierenden Tendenz den Z. in einen Frage - Antwort - Dialog. Das zentrale Mittel dieser Funktion ist das Überschneiden der Repliken. R. beginnt mit der nächsten Frage, kaum daß der Gefragte mit der Antwort begonnen hat. Z. erweist sich, im Gegensatz zu S., für diese Provokation als durchaus anfällig. Das wird ja auch in der schriftlichen Version erkennbar, in den Antworten (28) und (30) gibt er keine normale, d.h. auf informationelles Wissen (im Sinne von Yokoyama 1986) eingestellte Antwort, er weicht auf die metinformationelle Ebene aus. Mit *a gdzie* weist er den Sinn der Frage zurück, mit *przecież nie mówię, że ...* weist er eine von R. fälschlich gemachte Vorannahme zurück.

Der Nachweis der provokativen Funktionen, die R. in diesem Gespräch übernimmt, soll nicht mißverstanden werden. Es ist ja keineswegs mit einer solchen Analyse der Nachweis gekoppelt, daß R. eine unerwünschte, nichtkommunikative oder gar zerstörerische Funktion ausübt. Ich habe den Blick auf diesen Funktionskomplex gelenkt, weil hier in besonders deutlicher Weise die Rolle der prosodischen, stimmlichen, akustisch-auditiven Mittel zum Ausdruck kommt. In diesem speziellen Fall kann man sogar davon ausgehen, daß diese Mittel den Eindruck, den man von der schriftlichen Textversion gewinnen kann, umfunktionieren und in sein Gegenteil verkehrt erscheinen lassen können. Und es ist wichtig zu berücksichtigen, daß ein wichtiger Bestand der Spielregeln, wie sie ganz offensichtlich in diesem Gespräch zur Anwendung kommen, auf einem Gebiet liegen, für das die grammatischen Kategorien und die orthographischen Konventionen nicht voll und repräsentativ zuständig sind. Trotzdem kann man sie nicht aus dem Bereich der kommunikativen Kompetenz ausklammern. Ich möchte ihnen einen systematischen Ort zuweisen im Bereich der von Yokoyama aufgestellten Wissenshierarchie, und dieser möchte ich einen Teilbereich des auditiven Wissens zuordnen, ohne den der hier vorgeführte Text, aber sicher

auch andere Bereiche lautsprachlicher Kommunikation nicht funktionstüchtig wären.

Z., - um zu unserem Gespräch zurückzukehren, läßt sich nicht nur auf die von R. initiierte Provokation ein, er übernimmt eine dominierende Rolle. Als er, von der Aufrichtigkeit des S. in die Enge gedrängt und als eine Person charakterisiert, die vor Pferden kuscht (64), zum Gegenangriff übergeht, bedient er sich eines Mittels, das ganz offensichtlich allen Regeln der Textkohärenz widerspricht. Er leitet (vgl. Abb. 4) völlig übergangslos zu einer ganz neuen Szene über und erfindet, obwohl er nachher wegen des Wahrheitswertes seiner Beschreibung stark in Bedrängnis kommt, eine Geschichte, die S. in Mißkredit bringt. Der schwebend - unklare Tonfall, die unklare Referenz von *kogo* und *kiedy*.

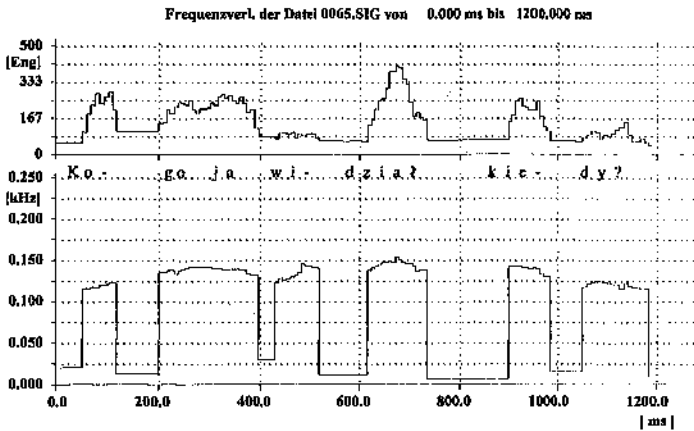


Abb. 4: Ein Beispiel für schwer durchschaubare Akzent- und Intonationsverhältnisse, insbesondere die Betonung des Verbs betreffend. Dem entspricht eine unmotivierete Stellung der Passage in der kohärenten Textabfolge.

Ein Kulminationspunkt dieser prosodischen Funktionen ist in (116) vgl. Abb. 5. zu finden.



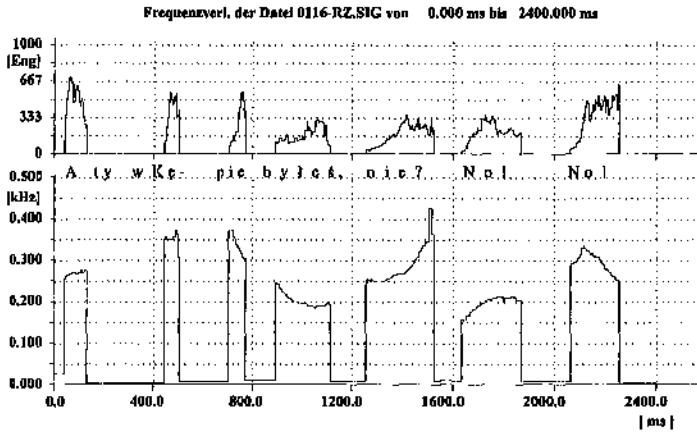


Abb. 5. Die Frage von R. wird von Z. mit *no* positiv beantwortet, die Antwort wiederum wird von R. durch *no* bestätigt bzw. akzeptiert. Erläuterungen im Text.

Hier prallen die beiden Hauptkontrahenten aufeinander, und zwar in dem wichtigen Streitpunkt - einer von uns lügt. Es geht um die Tatsache, ob Z. zum fraglichen Zeitpunkt sich in einem Ort namens *Kepa* befunden hat. Diese Frage wird von Z. positiv beantwortet, und die positive Antwort wird von R. anerkannt. Nur der Intonation der beiden Repliken vom Typ *no* ist zu entnehmen, daß nicht nur eine Antwort und ein Akzeptierung dieser Antwort vorliegen, sondern daß jeder für sich diese Antwort als ein Argument ansieht, das zu seinen Gunsten spricht, d.h. sowohl Z. als auch R. interpretieren sie als Argument, dies aber ganz offensichtlich in einander ausschließendem Sinne. Diese Einschätzung führt aber keineswegs zum Abbrechen des Dialogs, wie es im juristischen Falle vielleicht naheliegen könnte. Es heißt vielmehr 1 : 1, und das Spiel geht unge­stört weiter. Was für eine Art von Spiel ist das?

#### 4. Gattungsmäßige Einordnung des Textes.

Wenn nun abschließend der Versuch unternommen werden soll, den Text als ganzes einer Charakteristik und Einordnung in eine Texttypologie zu unterwerfen, so liegt es nahe, ihn als *razgovornaja reč'* zu interpretieren. Dabei kann die ursprüngliche Konzeption von Zemskaja 1973 (zum neueren Stand der Diskussion vgl. Kitajgorodskaja 1993, zu einem ganz anderen Ansatz vgl. Michaels und Collins 1984) zur Anwendung kommen, oder die Weiterentwicklung des Ansatzes von Yokoyama 1994, 1995. Ausschlaggebend im ersteren Sinne ist die

Bedingung der Spontaneität und des Unvorbereitetseins von seiten aller Beteiligten, im letzteren Sinn die clanhafte Zusammengehörigkeit der Teilnehmer und der daraus resultierende *svoj* - Modus der Rede. Beide Konzeptionen müßten Einschränkungen unterworfen werden. Für die Konzeption der *razgovornaja reč* von Zemskaja ist Vorbedingung, daß die Sprecher in erster Linie Träger der Standardsprache sind, die sie unter bestimmten Bedingungen durch eine Varietät derselben ersetzen. Aus der Sicht des *svoj*-Modus kann gesagt werden, daß dieser nicht mit hundertprozentiger Konsequenz durchgehalten wird. Gerade die prosodische Zäsur zwischen (6) und (7) signalisiert deutlich den Übergang von der unmarkiert berichtenden Erzählung gegenüber dem Dialektologen zur emotionalen, impositionsbasierten Hinwendung an das vertraute Publikum.

Einem Vorschlag der Einordnung in die beiden genannten Ansätze kann man aber einen weiteren und schwerwiegenden Punkt entgegenhalten: Es handelt sich bei dem Gesamtgespräch um eine konventionalisierte Form der Invektive, der uneigentlichen, gespielten Kommunikation, die sich im Laufe der ernsthaft begonnenen Informationsvermittlung durchsetzt und zum Schluß wieder verlassen wird. Wenn es sich um eine solche Gattung handelt - wie ist in diesem Fall das für die gesprochene Sprache verpflichtende Bedingungsgerüst der Spontaneität, Authentizität und Echtheit aufrechtzuerhalten?

Es handelt sich um ein unernsthafte Streitgespräch, um einen oft geübten verbalen Wettkampf (zu anderen Ausdrucksformen sozialer Auseinandersetzung vgl. Kallmeyer 1994 und Schwitalla 1994): Wer ist der bessere Pferdeman, wer ist der standfestere Liebhaber, wer der geistvollste Haudegen mit der Waffe des Wortes? Das Zusammenkommen so heterogener Leistungsklassen scheint auf den ersten Blick befremdlich, doch ist es gerade diese spezifische Kombination von Disziplinen, die durch Konventionen gefestigt und autorisiert ist, die alle kennen, die in dieser Form schon oft geübt wurde. Wie sind die verschiedenen Techniken konzertiert zum Einsatz zu bringen, wie sind die Spielregeln formuliert? Kann man an alte Traditionen anknüpfen? Diese Fragen sind sicher nicht auf der Grundlage eines isolierten Textes zu beantworten. Wir begnügen uns mit dem Hinweis auf eine alte Tradition, die, wenn auch sicher zufällig, nicht weit vom Austragungsort, dem Dorf Bochoznica, bereits vor Jahrhunderten geübt wurde, nämlich im nahegelegenen Babin. Die Spielregeln für die Rzeczpospolita Babińska sind in einer Weise formuliert, die sich auch in unserem Text wiederfinden lassen: *Quemcumque in conviviis .. in aliquo genere dictorum aut factorum praeter modum excellere, eum maxime idoneum ad obeunda munera ei rei consentanea censebat. Verbi gratia: Multus erat, quispiam in sermone de sublimibus rebus et eius conditione minime convenientibus, hunc aut archiepiscopum aut aliquem magnum satrapam faciebant. Si quis vel sermone lapsus vel aliam ob causam paradoxon aliquid seu perdifficile creditu in medium*

attulisset, hunc aut rhetorem aut cancellarium reipublicae suae constituebant (Windakiewicz, 1895, 30 f.).

Unschwer erkennen wir im von uns untersuchten Texte die Unmotiviertheit der Ereignisse und Übergänge, den verbalen Charakter der Waffen und die höchste Anerkennung für den am meisten unpassenden Beitrag wieder. Daß die Sprachmittel dabei aus allen nur zur Verfügung stehenden Stil- und Gebrauchsrichtungen kommen dürfen, versteht sich von selbst. Das Besondere an unserem Text ist ohne Zweifel, daß hier auch die prosodischen Kategorien in die Auseinandersetzung einbezogen sind und, mit den Mitteln der modernen Computertechnologie, in die Acta eingehen können. Auf jeden Fall ist den phonetischen Wissenschaften ein immenses Arbeitsgebiet vorgezeichnet, das wir, einer Anregung von Morton 1995 folgend, als pragmatische Phonetik bezeichnen wollen.

#### Literatur:

- Bartmiński, J., Mazur, J. 1976. *Teksty gwarowe z Lubelszczyzny*. Wrocław et al.
- Bauer, R. 1993. Neue Perspektiven in der linguistischen Datenverarbeitung im Forschungsprojekt ALD I: Der sprechende Atlas. W. Vieweger (ed.), *Proc. of the Int. Congr. of Dialectologists*, Bamberg, I, 124-146.
- Avanesov, R.I., Bromlej, S.V. (eds.) 1986. *Dialektologičeskij atlas russkogo jazyka. Vyp. 1 - Centr evropejskoj časti SSSR*, Moskva.
- Dejna, K. 1973 *Dialekty polskie*. Warszawa.
- Dejna, K. 1981 *Atlas polkich innowacji dialektalnych*. Warszawa - Łódź.
- Eckert, H., Laver, J. 1994. *Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalnen Kommunikation*. Heidenheim, mit Hörbeispielen auf CD.
- Ivanov, V.V., Toporov, V.N. 1965. *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy. Drevnij period*. Moskva.
- Kallmeyer, W. 1994. Phonologische Variation als Mittel der Symbolisierung sozialer Identität in der Filsbachwelt. W. Kallmeyer (ed.), *Kommunikation in der Stadt*. Berlin, New York, 141-167.

Kasatkina, R.F. (ed.) 1991. Russkie narodnye govory. Zvučaščaja chrestomatija. Čast' 1. Severoruskie govory. *Bjulleten' fonetičeskogo fonda ruskogo jazyka, priloženie No. 1.*, Bochum.

Kitajgorodskaja, M.V. 1993: Čužaja reč' v kommunikativnom aspekte. Zemskaja, E.A., Šmelev, D.N. (eds.), *Russkij jazyk v ego funkcionirovanii*, Moskva, 65-89.

Knipschild, M., Sappok, Ch. 1991. Akustische Zeichenverarbeitung durch SONA und VERSTEU. *Fortschritte der Akustik. DAGA 1991*, Honnef 1991, 1045-1048.

Labocha, J. 1990. *Opowiadanie ludowe ze Śląska Cieszyńskiego w Czechosłowacji w świetle paralingwistyki tekstu*. Kraków .

Lipowski, J. 1992. *Roz widzieli strasne łogie ku Ciantoryi*. Wrocław.

McAdams, St., Bigand, E. (eds.) 1993. *Thinking in sound. The cognitive psychology of human audition*. Oxford.

Michaels, S., Collins, J. 1984. Oral discourse styles: classroom interactions and the acquisition of literacy. Tannen, D. (ed.), *Coherence in Spoken and Written Discourse*. Norwood, N.J., 219-244.

Morton, K. 1995. Pragmatic phonetics: Acoustic correlates. K. Elenius, P. Branderdn (eds.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Phonetic Sciences*. Stockholm, I, 254-257.

Nooteboom, S.G. 1995: Hot topics in the field of speech perception. G. Bloothoft, V. Hazan, D. Huber, J. Llisteri (eds.), *European Studies in Phonetics and Speech Communication*, Utrecht, 71-76.

PHONDAT 1993: Informationsheft zu den Phondat Signaldatenkorpora auf CD-ROM sowie zu Segment- und Labeldateien. München.

Programma sobiranja svedenij dlja sostavlenija dialektologičeskogo atlasa ruskogo jazyka. Izd. AN SSSR, Moskva - Leningrad 1947.

Programmy vysšych pedagogičeskich učebnyh zavedenij: Russkaja dialektologija, dlja special'nosti "russkij jazyk i literatura", Moskva 1994.

Sappok, Ch. 1995. Dialektnyj tekst - ego diskursivnaja struktura i rol' auditivnoj kompetencii (auditory knowledge) v processe ee interpretacii. J.I. Björnflaten, (ed.) 1997, *Pskovskie govory. Istorija i dialektologija russkogo jazyka*. Oslo, 142-163.

Schwitalla, J. 1994. Sprachliche Ausdrucksformen für soziale Identität beim Erzählen. In: W. Kallmeyer (ed.), *Kommunikation in der Stadt*. Berlin New York 1994, 511-577.

Windakiewicz, St. 1895. Acta Rzeczpospolitej Babińskiej według oryginalnego rękopisu. *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*. Bd. VIII. Kraków, 1-160.

Yokoyama, O.T. 1994. Iconic manifestations of interlocutor distance in Russian. *Journal of Pragmatics* 22, 83-102

Yokoyama, O.T. 1995. Speaker imposition and short interlocutor distance in colloquial Russian. *Revue des études slaves*, LXVI (3), 681-697.

Zydek-Bednarczuk, U. 1994: *Struktura tekstu rozmowy potocznej*. Katowice.

### Anhang:

Bartmiński J., Mazur J.: Teksty gwarowe Lubelszczyzny. Wrocław et al., 1978. Text Nr. 15, pp. 21-24: Bochotnica, woj. lubelskie: Rozmowa o Koniach (wersja ortograficzna). Erläuterungen zur Art der hier durchgeführten Verschriftlichung im Text. Ich danke Herrn Jerzy Bartmiński für die mir zur Verfügung gestellte Tonaufzeichnung.

Die im Text zitierten Beispiele sind hörbar und als Signalfiles zugänglich auf dem Server LiLab unter:

<http://www.ruhr-uni-bochum.de/LiLab/>

- 0001 Z: Mam taką kobietę, zawsze jej mało drzewa.  
Poszedłem do lasu, ładowałem drzewa.
- 0002 Na drugi dzień przymarzło, pojechałem po to drzewo.
- 0003 Jechałem z drzewem, dobrze mi się jechało.
- 0004 Jakiś piorun tam orał na drugiej stronie,

- 0005 taki sam jak i ja!  
 0006 Miał psa ze sobą.  
 0007 Wziął pies wystraszył dwie sarny.  
 0008 I prosto w konie mnie te sarny buchnęły.  
 0009 Jedna! a jedna to po boku przeskoczyła.  
 0010 Konie mi się spłoszyły, ja taki byłem pewny, że ich utrzymam  
 - cholera - bo trzymałem aby kawałek lejców, a konie poszły  
 w diabły do domu i już.  
 0011 Przyleciały do domu, to po drodze złapały ich tutaj.  
 0012 Oder to był się stracił, nie ma mowy.  
 0013 Panie, jak on poszedł był do Kazimierza w ...??? .  
 0014 Już nawet nie ma mowy, do Kazimierza by nie doszedł.  
 0015 Jak jego samochód jak by uderzył?  
 S: Jak jakiegoś ...??? - to był koń zestraszony.  
 B: Przestraszony był, tak?  
 0016 Z: No panie, jako ode mnie spod nogi wyleciały sarny prosto  
 w tego siwego, buch, jedna cholera.  
 0017 A druga to przez konie poszła w podwórko, wóz się wywalił.  
 0019 Mnie, piorun, pociągnęły z półwozem, ja byłem pewny, że  
 trzymam, kurwa go mać, że trzymam.  
 0020 Z: Panie!  
 S: Tu był się był stracił.  
 Z: No i podnoszę się.  
 R: Ach, Siwek tam był?  
 Z: Ale o, z tyli kawałek lejców brakło.  
 S: O tu na mostku, o!  
 R: Tu?  
 S: No.  
 0021 Z: A jego ...??? było tutaj, o!  
 0022 ...???  
 I: Rozleciały się?  
 0023 Z: Rozleciały się. Z lejców niemal nie było nic ...  
 X: Bo lejce się porwały i konie się rozprzęgły...  
 I: Rozprzęgły.  
 0024 S: Konie nagoniłem, rozumiesz, w ulicę...  
 I: Jakby tak samochód był, toby, proszę...  
 Z: Nie ma mowy, zabity by mi się, cholera.  
 0025 I: Ale...  
 R: I gdzie one się złapały te konie?  
 0026 Z: A o, złapał jednego Ścibiór, a jednego...  
 R: Ścibiór?

- 0027 A ty drugiego?  
0028 Z: A gdzie, drugiego to chłopak mój złapał ten mały.  
R: Tak?  
0029 Tego białego?  
0030 S: Przecież nie mówię ci, żebym był nie ja, to był ten koń,  
rozumiesz, padł tu, jak by był poszedł do Kazimierza.  
0031 Z: A jeszcze jakby samochód z tyłu, człowieku, wpadł...  
S: Tylko to, wiedz pan, straciłem jemu tu, rozumiesz, na drodze,  
i zaraz skręcił w ulicę, o.  
0032 S: trafiony i ...??? Ale taki...  
0034 Z: No i jutro jeszcze jadę po to w to samo miejsce po drzewo.  
0035 Może chcesz powiedzieć?  
R: Mhh.  
Z: No tak..  
0036 S: Taki był zestraszony...  
Z: No...  
0037 Znowu mnie baba wygoniła po to drzewo, ładować.  
0038 A poszedłem dzisiaj i ładowałem ze dwie fury.  
0039 S: No i mówiłem...  
R: Cicho, cicho...  
S: Mówiłem zaraz...  
Z: Mam jutro jechać, ale sobie wezmę chłopca musi ze sobą,  
ale nie wiem, czy znajdę, może jak Pan Bóg...  
0040 R: Może mnie weźmiesz, soltyię.  
0041 Z: Nie, nie opłaci się brać kobiety, bo z kobietą to jest...  
0042 R: Nie robota?  
0043 Z: Gównu nie robota i już.  
0044 R: A byś się zabrał i patrzył, nie robił nic.  
0045 S: A żeby, załaduje się drzewo to można z kobietą porozmawiać.  
I: ...??? na drzewo, tak?  
0046 Z: Nie, no to ja już niezdatny jestem do kobiety.  
R: Wilki...wilki robić, tak?  
0047 Z: Ano mówię, że już ja niezdatny jestem do kobiety,  
ale może drzewo to przywiozę jeszcze jutro.  
0048 Ale już sobie założę tylko jednego konia, nie dwa.  
0049 R: Ty, grzeźnik sobie kup do lasu.  
Z: Bo mnie baba nie dadzą, nie da.  
0050 I: ...??? kręci.  
R: Żeby ci nie zmarzł.  
0051 S: Zaręba, Zaręba, ja też kupi...  
0052 Z: ...??? by mu ciepło.

- S: Ja też sobie takiego kupiłem konia, rozumiesz.
- 0055 I: To i trumnę sobie tam weźcie naładujcie.
- 0056 Z: Bo wy już jesteście nawet człowiek starszy jak ja.
- 0057 Ja to jeszcze tam więcej trochę sprytu, a wy to tam lelkum polekum.
- 0058 Ciało chodzi a dusza śpi.
- R: A ty młodszy jesteś od od tego...
- S: Ano młodszy właśnie...
- R: Ścibióra. Toż młodszy ty jesteś.
- Z: No, to ja jeszcze jestem taki sprytniejszy, a wy...
- R: Co to ty chcesz, no...
- Z: A wy, o... toteż mówię, że...
- R: No to też ci mówię...
- 0059 Że to jest, że to już jest wół, a ty co?
- Z: Toż już Ścibiór, toż już mówię, że Ścibiór starszy i już niezdatny do takiego konia.
- 0060 R: Toteż ci mówię, że nie.
- S: No dobrze, ale, ale, ale ja się w ogóle nie...
- I: Ten koń młody a Ścibiór w starszym wieku...
- 0061 S: No ale ja się takiego konia nie boję w ogóle, to przecież ... dla mnie koń to jest obojętny, rozumiesz, to jest koń...
- 0062 Z: Oj, nie takie mocne były i się zlekły, jak Ścibiór.
- 0063 tak ...
- 0064 S: Ale ty, rozumiesz, ty byś kuczał, a ja w ogóle przed żadnym koniem nie kucam, rozumiesz.
- 0065 Z: Kogo ja widział kiedy...
- 0066 Ja widziałem, jak was z pola prowadził do domu i zaszczął całe ślupie.
- 0067 Hahaha ...
- 0068 Z: Nie boicie się...
- 0069 I: To ba...to batem łyk to tu sik..
- 0070 Z: Toście batem strzelili, to ona sik i prosto w oczy bo to tak pasowało od tyłu.
- 0071 Hahaha ...
- 0072 Z: To była chyba kobyła, kasztanowate takie.
- I: To była Iskierka.
- 0073 Z: To była, kurwa ją mać, świerzba też.
- 0074 Hahaha ...
- 0075 S: Ale, rozumiesz, nie trza zazdrościć.
- 0076 Nie trza zazdrościć, no widzisz, bo ona poszła, rozumiesz, na wyścigi.
- 0077 Z: Na wyścigi poszła?!



- 0078 S: Na wyścigi poszła. Ale, rozumiesz, pierwszorzędna klacz.  
0079 Pierwszorzędna...???
- Z: Ona tak zdatna na wyścigi, jak wy do kobiety już teraz.
- 0080 R: Tobie Zaręba, tobie się podnosi jeszcze.
- 0081 S: Nie, rozumiesz, na to nie trzeba zważać uwagi, bo to, rozumiesz, już jest wiek, to już na to nie trza zwracać uwagi. Ale, rozumiesz, co jest klacz, to jest klacz, rozumiesz. To ona jest, zawsze jest przychylna, rozumiesz. Czy na to, czy na to, ale jest przychylna.
- 0082 R: Ty, Zaręba, słuchaj.
- 0083 Bo jak po chło... po kopie, to już po chłopie, to i po, po Ścibiórze już jest.
- Z: Ja taką klacz, jak Ścibiór miał przed tą, o, to, cholera, tam w Wierzchuniowie u Kruka, tam w dole zabiłem.
- 0084 Bo niewart, co żyła na świecie.
- 0085 S: Ale takich...
- Z: Tylko zapomniałem kantara Ściągnąć z niej i wróciłem się od poczty od Kruka znowóz.
- 0086 Pojechałem ze dwa kilometry ujechałem już.
- 0087 I wróciłem się ten kantar ściągnąć, cholera podniosła się.
- 0088 S: Czekał Zaręba, ja ci powiem...
- I: Jeszcze żyła?
- Z: No i robiłem później.
- R: Panie...
- 0089 R: Panie...
- S: Czekał Zaręba, ja ci powiem...
- R: Zrób... zrób z nas pan wesoły autobus.
- 0090 S: Zaręba, ja ci powiem jedno.
- 0091 Że takiego stworzenia się nigdy nie zabija, rozumiesz.
- 0092 Trza czekać do końca, rozumiesz. Trza czekać do końca, dopiero to stworzenie wykaże, co ono jest warte.
- 0093 Bo nie to, że zabija się go. Zabijać jego nie można, rozumiesz.
- 0094 Z: Nie wart, co żyje na świecie takie stworzenie.
- 0095 I: Zamiast siedzieć na przodku, to trza na pośladku.
- 0096 Z: Bo się siedzi na przodku, to ślipie zaszczy.
- 0097 Pójdiesz na pośladek, cholery nie pogonisz, boć sama nie leci.
- 0098 R: To cię zgubi...
- I: Bo batem nie dostaniesz...
- R: Bo musisz zginąć na... z pośladka.
- 0099 Zleci i polecą.
- 0100 D: To wszystko będzie mówiło.

- 0101 S: Masz papierosa, nie masz.  
Z: Nie mam. Nie.
- 0102 Z: To była Iskierka Ścibióra. Kiedyś Ścibiór mówi: siadaj sobie na wierzch, to będziesz jeździł, mówi. Ścibiór koniecznie i bez przerwy, żebym siadł na tę szkapinę i bym pojeździł sobie.
- 0103 Ja myślałem, że jak jedzie Ścibiór na tej szkapinie, to jak kiedyś Piłsudski, kurwa go mać, jechał.
- 0104 Kaszkiet sobie skręcił na bakier w ten sposób, kobieta na pośladku, bo nie chciała się myć po nim. A Ścibiór to zawsze we flanelowej koszuli albo w barchance jechał i tak sobie obcierał oczy.
- 0105 Hahaha ...
- 0106 R: Po co ty tak krytykujesz Ścibióra, po co...  
I: Bo tak sikała, co?
- 0107 S: Przecież on nie widział, on nie widział i...  
R: Co go tak krytykuje, co go tak krytykuje?
- 0108 S: No ale skąd może krytykować, jak on mnie nie widział.
- 0109 Z: Przecież, słowo daję, jeszcze raz mówię, widziałem na swoje oczy. Jak mnie nie wierzycie, to zapytajcie się mnie, jeszcze raz wam powiem.
- 0110 Widziałem, jak zeście jechali na pole tam gdzieś w Karczmarski Kąt.
- 0111 To kobieta siedziała na pośladku.
- 0112 Bo się nie chciała myć.
- 0113 S: Kiedy to było?
- 0114 Z: A na wiosnę.
- 0115 R: Nie na wiosnę, to było we zniwa raczej.  
Z: Na wiosnę to było.
- 0116 R: We zniwa to było.  
Z: A na zniwa to już mieli drugiego, obrego konia mieli.  
R: A ty w Kępie byłeś, nie?  
Z: No!  
R: No!
- 0117 R: Widzisz no.
- 0118 S: On kłamie...???
- 0119 Z: Nie kłamie, prawdę mówię.
- 0120 S: Bo kobieta nie jechała jeszcze nigdy na wozie, rozumiesz.
- 0121 Z: Siadła na pośladek, tak sobie, przycupnęła, aby sobie dupą o cośkolwiek...o. Bo przez to, że się... bo

- nie chciała myć. I żeście się chwalili diabli wiedzą czym.
- 0122 S: Ale to już kłamiesz, to już...  
Z: Nie kłamię, prawdę mówię.
- 0123 D: Będzie wszystko grało.
- 0124 S: To już, rozumiesz, nadto coś, rozumiesz, coś nad program robisz,  
bo tych rzeczy nie było. Kobieta na samej tej kobyle w ogóle  
nie jeździła, rozumiesz. Ona w ogóle nie jeździła.
- 0125 Z: Jechała wtedy, Ścibiór widziałem.  
S: Nie jechała.  
Z: To może jaka inna przysiadła, bo tę nie poznałem.
- 0126 S: A może jakaś inna, co?
- 0127 Z: Mozeście jaką tam, świerzba wzięli sobie tam w krzaki.
- 0128 I: Tak, no jak Ścibiór już niezdatny prawdopodobnie.
- 0129 Z: No mówi, że mu jeszcze sie podnosi.
- 0130 Jeszcze może Ścibiór? No, on mówi. Ścibiór, jeszcze może Ścibiór  
tak...???
- 0131 S: On mówił nad program, bo to w ogóle się nie zdaje stanu,  
rozumiesz, który jest. Jechało się, wie pan, jechało się,  
a on mówi, że moja żona jechała. To jest nieprawda, to jest...
- 0132 Z: No to może drugąście wieźli. No nie wiem. Ale jechała jakaś  
kobieta, no. Jechała kobieta z tyłu, cupnęła tam. No...
- 0133 R: Tak.  
S: Może być słusznie, no, jak Zaręba mówi, może być.  
Może ktoś, rozumie pan, przysiadł. Może tak było, no...
- 0134 Z: Wy toście więcej szli, jak jechali, bo widziałem na swoje oczy...
- 0135 Bo łysk, łysk i co i rusz żeście tak obcierali sobie te oczy.
- 0136 I: To batem to bił?
- 0137 Z: I batem nie trzeba było bić, cholera. Ona i tak aby lic się  
cofnął, to jeszcze dalej siknęła, jak ty z sikawki.
- 0138 I to dobra szkapina była, och. Nieoszacowane bydlę.
- 0139 Cholera, jeszcze gorsze, jak świerzba na...  
R: na ręce.  
Z: Tak. Albo wrzodzianka na dupie.
- 0140 I: A ona była za młoda i przez to tak robiła.
- 0141 S: Ale mówię ci, to był taki gatunek, pierwszy. Ty mi z tej...  
taki gatunek stworzenia. To naprawdę trza mieć.
- 0142 R: Gdzie te papiery?  
I: No dobra, niech tam będzie już.  
S: Trza mieć, rozumiesz...  
I: Sprzedaliście...  
S: Ale rozumiesz...

R: To będzie wszystko zrobione w poniedziałek, żeby...

0143 Z: Nagrało się już, panie?

Klaus Harer

## NEUES ÜBER PAUL CELAN ALS LESER UND ÜBERSETZER RUSSISCHER DICHTUNG

„Kyrillisches, Freunde, auch das...“ Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Aufgez., beschr. u. komm. von Christine Ivanović. Marbach am Neckar 1996. 164 S. (=Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse, Berichte, Informationen; 21).

„Fremde Nähe“. Paul Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich. Marbach am Neckar 1997. 623 S. (=Marbacher Kataloge; 50).

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Übersetzung russischer Dichtung ins Deutsche bis in die jüngere Vergangenheit nicht oder doch in nur sehr geringem Maße die Sache bedeutender deutschsprachiger Dichter war. Die meisten Gedichtübertragungen aus dem Russischen stammen von Spezialisten, die über diese Übersetzungs- und Vermittlertätigkeit hinaus in der deutschen Literatur kaum eine Rolle spielten. Paul Celan nimmt in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Seine Herkunft aus dem vielsprachigen Czernowitz, die frühe, unfreiwillige Bekanntschaft mit der russischen Sprache (als Student an der sowjetischen Universität in Czernowitz), später die Bekanntschaft mit russischen Emigranten in Paris prägten sein sehr persönliches Verhältnis zur russischen Dichtung. Waren solche ‚Rußlandfreunde‘ wie Rainer Maria Rilke oder Thomas Mann vorwiegend an dem literarischen Mythos eines geistigen Rußland interessiert, wie er im russischen Realismus des 19. Jhs. gesehen wurde, so konzentriert sich Celans intensive Lektüre und Auseinandersetzung auf die russische Dichtung des 20. Jahrhunderts, wobei auch hier noch eine sehr bestimmte und recht exklusive Beschränkung zu beobachten ist. Ergebnis der Lektüre russischer Dichter sind Celans bekannte und weitgehend durch Kritik und Forschung gewürdigte Übersetzungen von russischen Gedichten (A. Blok, O. Mandel’stam, S. Esenin, V. Chlebnikov, K. Slučevskij, E. Evtušenko), die in dem relativ kurzen Zeitraum von 1958 bis 1962 entstanden.

Die im Jahre 1990 vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N. erworbene Bibliothek Paul Celans enthält eine nicht unbeträchtliche Sammlung von Russica, die beweist, daß Celans Beschäftigung mit russischer Dichtung mehr als nur eine Episode in seiner dichterischen Arbeit war.

Ergebnis der Bearbeitung der Buch- und Handschriftenbestände in Celans Nachlaß sind die zwei hier zu besprechenden Bände, die das Marbacher Deutsche Literaturarchiv herausgegeben hat. Die editorische Sorgfalt, durch die sich die auch buchgestalterisch ausgesprochen geschmackvoll gestalteten Marbacher Verzeichnisse und Kataloge auszeichnen, erfreut hier wohl zum ersten Mal auch

den russistisch interessierten Leser. Die bisweilen anzutreffenden Transliterations- und Übersetzungsfehler schmälern den dokumentarischen Wert dieser mit zahlreichen Abbildungen angereicherten Publikationen kaum.

Das von Christine Ivanović erstellte Verzeichnis von Celans „russischer Bibliothek“ beschreibt die über 500 Bände und ermöglicht einen vertieften Einblick in Celans russische Lektüre. Die Autorin hat im selben Jahr 1996 eine gehaltvolle Dissertation vorgelegt, die die russische Lektüre Celans in ihrem Niederschlag auf seine Übersetzungen wie auch auf das dichterische Werk untersucht.<sup>1</sup> Das Verzeichnis ist damit Ergebnis einer intensiven philologischen Auseinandersetzung mit diesen Buchbeständen. Es verzeichnet in ausführlichen Annotationen Celans Marginalien, Vermerke über Ort und Zeit der Erwerbung, Widmungen u.ä. Zu den russischen Autoren, die für Celans dichterische Arbeit als wichtig angesehen werden, bietet die Autorin biographische Einführungen, die auch Umstände und Folgen der Lektüre durch Celan erörtern. Das Verzeichnis, das „in erster Linie den Anforderungen der erwünschten Vermittlung russischer Daten an nicht slavistisch geschulte Benutzer genügen“ soll (S. 10), gibt jedoch namentlich dem slavistisch geschulten Leser Anlaß zum Nachdenken. Das 543 Positionen enthaltende Verzeichnis repräsentiert einen höchst eigenartigen Kanon der russischen Literatur, was allerdings darauf zurückzuführen ist, daß es sich dabei um eine „Arbeitsbibliothek“ (S. 8) handelt. Die Bestände umfassen fast ausschließlich russische Dichtung des 20. Jahrhunderts sowie literaturkritische und memoiristische Arbeiten zu diesem Zeitabschnitt. Celan scheint in den Jahren zwischen 1957 und 1962 alles, was aus diesem Bereich in Pariser Buchhandlungen erhältlich war, gesammelt zu haben. Darunter findet sich auch eine beachtliche Zahl von Ausgaben der ersten Jahre nach der Oktoberrevolution; zahlreich vertreten sind die Produktionen der russischen Emigrantenverlage der Nachkriegszeit und sowjetische Ausgaben. Über den Bereich der russischen Dichtung des 20. Jahrhunderts hinaus sind eine ganze Reihe von Klassikerausgaben der *Biblioteka Poëta* jener Jahre (Baratynskij, Batjuškov, Deržavin, Fet, F. Glinka, Kol'cov, Lermontov, Puškin, Sluščevskij, Tjutčev und Venevitinov) sowie (auffallend wenig) Prosa des russischen Realismus (meist in Übersetzungen) zu finden. Bibliophile Raritäten sind die französische Kantemir-Ausgabe von 1749 und eine frühe französische Übersetzung der Fabeln von Ivan Krylov aus dem Jahre 1825. Erheblichen Einfluß auf Celans Lektüre russischer Dichtung scheint die Autorität von solchen Kennern der Materie wie E. Rais, Vladimir Markov und Gleb Struve gehabt zu haben, mit denen Celan in persönlichem bzw. brieflichem Kontakt stand. Das Exemplar von Markovs Anthologie „Priglušennye golosa“ (New York 1952) enthält sehr viele Notizen von Celans Hand und ist wohl als wichtige Informationsquelle für den Dichter anzusehen.

Im Zuge der Bearbeitung der Celan-Bibliothek konnte Chr. Ivanović zwei bisher unbekannte Übersetzungen entdecken: Boris Pasternaks Gedicht „Otplytie“ (1922), übertragen als „Abschied“, fand sich auf einem undatierten Schreibmaschinenschriftlichen Blatt in der italienischen Ausgabe von Gedichten Pasternaks (übers. von A.M. Ripellino, Turin 1952). Ein Übersetzungsfragment von Majakovskijs „Flejšta-pozvonočnik“ (bei Celan „Die Wirbelknochenflöte“) umfaßt den Prolog und 32 Verse des ersten Teils.<sup>2</sup>

Über die Beschreibung der „russischen Bibliothek“ Celans hinaus geht der umfangreiche Katalog der Ausstellung, in der das Marbacher Schiller-National-

museum im Jahre 1997 „Celan als Übersetzer“ präsentierte. Der Katalog zeichnet die den ganzen Lebensweg des Dichters begleitende Übersetzungsarbeit nach, wobei in Abbildungen und Beschreibungen zahlreiche Materialien aus dem schriftlichen Nachlaß Celans, Verlagskorrespondenzen, Bildmaterial u.a. vorgestellt werden. Ausstellung und Katalog wurden von einer Gruppe von Celan-Forschern unter der Leitung von Axel Gellhaus vorbereitet. Den ‚russischen Teil‘ verantwortet wiederum Christine Ivanović. Hier sind freilich nur diejenigen russischen literarischen Bezugspunkte beleuchtet, die einen unmittelbaren Niederschlag in Celans Dichtung gefunden haben, dies dafür aber in größerer Breite und unter Hinzuziehung von weiterem Material: So finden sich auf S. 356ff. die deutsche Übersetzung eines Briefes von Vladimir Markov an Celan (vom 7. Mai 1960) und die deutsche (Teil-) Übersetzung von Markovs wichtigem Artikel „Paul' Celan i ego perevody russkich poetov“ (Grani. Nr. 44. Frankfurt a.M.: Posev, 1959). Celans Handschriften, Typoskripte, Übersetzungsfragmente in russischen Textausgaben u.a. zeigen anschaulich die intensive Arbeit an seinen Übersetzungen. Der Katalog, wie alle „Marbacher Kataloge“ eine in Buchgestaltung und inhaltlicher Konzeption vorbildliche Edition, stellt nicht nur eine anschauliche Einführung in Paul Celans Werk sozusagen durch dessen Arbeitszimmer dar; er zeigt gerade in dem die russischen Lektüren betreffenden Teil das interessante, und in der deutschen Literaturgeschichte seltene, wenn nicht einzigartige Beispiel einer sehr persönlichen dichterischen Beziehung zu russischen Versen. Interessant sind hierbei nicht nur die vielfachen Informationen, Kommentare und Dokumente, welche die „Nähe“ etwa Mandel'stams (nachlesbar in Celans Übersetzungen) erläutern. Katalog wie Bibliotheksverzeichnis erhellen naturgemäß eben diese ‚positiven‘, weil dokumentarisch zeigbaren, und dichterisch gelungenen Resultate des Nahebringens von Fremdem. Die Kehrseite, die reservierte Haltung Celans gegenüber Dichtern wie Pasternak und Majakovskij (die zu jener Zeit eine hohe Konjunktur hatten), ebenso wie seine wenigstens zeitweise Skepsis gegenüber russischer Dichtung und Sprache<sup>3</sup> bleiben vorerst Desiderate, die eine zukünftige Erforschung der Kontakte Celans zu den Kreisen der russischen Emigration möglicherweise klären könnte.

### A n m e r k u n g e n

- 1 Christine Ivanović, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen 1996.
- 2 Die Erstpublikation beider Texte s. Chr. Ivanović: "Zwei unbekannte Übersetzungen Celans aus dem Russischen", *Celan-Jahrbuch* 6 (1996), 217-225.
- 3 Vgl. die brieflichen Äußerungen von E. Rais an Gleb Struve, zit. in: Victor Terras, Karl S. Weimar: Mandelstam and Celan. A postscript, *Germano-Slavica* 2 (1978), 364-369.





**M. Medarić (Hg.): Autotematizacija u književnosti, Zagreb 1996: Zavod za znanost o književnosti, 270 S.**

Seit den 60er Jahren ist der Begriff des Autothematismus in der polnischen Literaturtheorie gebräuchlich. Als erster gebraucht Artur Sandauer diesen Terminus, um im Sinne einer marxistischen Literaturgeschichtsschreibung Praktiken moderner Narrativik abzuwerten (Sandauer 1966: 48ff); seitdem wird er jedoch ganz neutral verwendet. Ende der 70er Jahre liegt in der deutschen Germanistik ein erster Versuch vor, dieses Phänomen theoretisch zu fassen (Schmeling 1978), dem bald von slavistischer Seite ein stärker semiotisch orientierter theoretischer Ansatz folgt, der formalistische, semiotische und psychoanalytische Theoreme zu vereinen sucht (Hansen-Löve 1979/1983). Die Tartuer Schule hingegen prägt im Zusammenhang mit dieser Problematik den Begriff der Metatextualität. Durch die wachsende Popularität autothematischer Verfahren vor allem in der Postmoderne wird dem Problem des Autothematismus, der Selbstreflexion und der Metafiktionalität mehr und mehr Aufmerksamkeit zuteil (so ist es in der angloamerikanischen Literaturwissenschaft, wo für den Begriffsinhalt des polnischen 'autotematyzm' der Terminus 'metafiction' verwendet wird, zu einer großen Anzahl von Veröffentlichungen zu diesem Thema gekommen). Auf diesen allgemeinen Trend reagiert der Sammelband *Autotematizacija* mit einer Sammlung von Beiträgen, die deutlich machen, daß das Phänomen des Autothematismus bedeutend älter ist als die Postmoderne.

Der Sammelband, der auf einer Kooperation Zagreber und Petersburger Literaturwissenschaftler beruht, ist, wie die Herausgeberin im Vorwort darlegt, dem "Problem der Beziehung zwischen einem literarischen Text und dessen 'Ich' [problemu suodnosa književnoga teksta i 'ja' toga teksta]" (S. 5) gewidmet. In den Begriff der Autothematizierung gehen dabei Aspekte wie Selbstreferentialität, "avtometaopisanie" (ein Begriff der Tartuer Schule, dessen Übersetzung ins Deutsche das Wortungetüm Autometabeschreibung hervorbrächte und deshalb unübersetzt bleibt; er bedeutet einen dem poetischen Text inhärenten metapoetischen Selbstkommentar, vgl. Levin et al. 1974: 73), aber auch die Autobiographie und das Verfahren der Selbstinterpretation ein. Während das Prinzip der Selbstreferentialität, wie seit Jakobson bekannt, grundsätzlich jedem poetischen Text in unterschiedlichem Maße eigen ist, lassen sich autothematistische Verfahren wie das "avtometaopisanie" insbesondere in bestimmten Epochen wie etwa der Romantik, der Moderne und der Postmoderne nachweisen. Der Band umfaßt Untersuchungen, die auf Texten vom Mittelalter bis zur Moderne beruhen. Wie die Herausgeberin betont, wurde auf "methodologische Einheitlichkeit" kein Wert gelegt (S. 5). Die Beiträge sind nach der Chronologie der untersuchten Gegenstände angeordnet, so daß sich gleichsam ein historischer Überblick über das Phänomen der Autothematizierung ergibt. Im wesentlichen umfassen die Beiträge allerdings Untersuchungen zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Aus dem Rahmen fällt daher in zweierlei Hinsicht der Beitrag von Andrea Zlatar, der sich auf die kroatische Literatur und obendrein die des Mittelalters

bezieht. Der Wert dieses Beitrags besteht vor allem in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Autobiographie, bei der wichtige Literatur des 20. Jahrhunderts zu diesem Problem ausgewertet und diskutiert wird. Es ist allerdings wenig verwunderlich, wenn die Autorin zu dem Ergebnis kommt, daß man im Mittelalter aufgrund des spezifischen Verständnisses von Literatur und Autorschaft kaum von einem Genre der Autobiographie, sondern allenfalls von einem autobiographischen Diskurs sprechen könne.

Der nächste Beitrag in der chronologischen Folge der behandelten Gegenstände betrifft die russische Romantik. Daß zwischen dem Mittelalter und dem späten 18. Jahrhundert autothematische Verfahren in der Literatur keine dominierende Rolle spielen, läßt sich damit erklären, daß erst durch die (vor)romantische Genieästhetik das Problem der Autorschaft in den literarischen Diskurs gerückt ist und damit in größerem Umfang auch autothematische Verfahren zum Einsatz kommen. Aleksandr Karpovs Aufsatz "'Poezija' i 'istina' u ljubavnoj lirici N. Jazikova. *Moja Apokalipsa* ['Dichtung' und 'Wahrheit' in der Liebeslyrik N. Jazykovs. *Moj Apokalipsis*]" verdeutlicht, wie im Zyklus *Moj Apokalipsis*, bei dem in einer zweigliedrigen Struktur die Texte des zweiten Teils die des ersten ironisch interpretieren, sich der Autor gleichsam von früheren romantischen Liebesgedichten, nach deren Muster die Texte der ersten Zyklushälfte verfaßt sind, distanziert. Bemerkenswert erscheint, daß die autothematische Selbstinterpretation in diesem Fall allein durch das Verfahren der Zyklisierung entsteht.

Askol'd Muratov kommt in seiner Untersuchung der philosophischen Lyrik Solov'evs "Poezija V. S. Solov'jova i njezina autointerpretacija [Die Dichtung V.S. Solov'evs und ihre Selbstinterpretation]" zu dem Ergebnis, daß sie keineswegs einen bloßen Kommentar oder eine Illustration seiner philosophischen Schriften darstelle, sondern ihren künstlerischen und philosophischen Eigenwert darin fände, daß sie die "unbeweisbare [Seite der] Philosophie, die Metaphysik" [ona byla nedokazuemoj filosofije, metafizikoju] (S. 63) betreffe. Inwiefern es sich jedoch bei den Gedichten um die im Titel angekündigte Selbstinterpretation handelt, wird in diesem Beitrag nicht deutlich.

Elena Chvorostjanova widmet sich der Parodie als "avtometapisanie" (Parodija kao avtometaopis. Karakter ruske poezije 80-ih i početka 90-ih godina XIX. stoljeća [Parodie als avtometapisanie. Der Charakter der russischen Lyrik der 80er und des Beginns der 90er Jahre des XIX. Jahrhunderts]). Aus ihren Untersuchungen parodistischer Texte des späten 19. Jahrhunderts geht hervor, daß es zwei Gruppen von lyrischen Parodien gebe. Die eine imitiere gleichsam ironisch konkrete Gedichte von "Klassikern", um dadurch einen komischen Effekt zu erzielen (die angeführten Beispiele zeigen jedoch, daß es sich um Kontrafakturen handelt); die zweite Gruppe betreffe zeitgenössische Autoren, deren poetologische Neuerungen durch Übertreibung - hier pejorativ - verdeutlicht würden, worin der autoreferentielle metapoetische Bezug liege. Insofern, als Parodien per se Texte über Texte darstellen, sind sie zwar grundsätzlich selbstreferentiell (allerdings in der Intertextualität), eine Beziehung zu dem im Vorwort genannten 'Ich' des Textes lassen sie jedoch nicht erkennen (eher beziehen sie sich auf das 'Ich' eines anderen Textes).

Der autothematische Bezug kommt bei Igor' Suchich wieder in größerem Umfang zur Geltung. In seinem Beitrag "Pisci u Čehova i literat Čehov"

[Schriftsteller bei Čechov und der Literat Čechov] setzt er sich zunächst mit verschiedenen Bedeutungen des Autorbegriffs auseinander, um sich der Bachtinischen Definition des Autors als kulturologischer Kategorie an der Grenze zwischen Text und außerkünstlerischer Welt anzuschließen. Für die russische Literatur des 19. Jahrhunderts unterscheidet Suchich die drei Autorentypen Dichter, Schriftsteller und Literat. Am Beispiel von Čechovs *Čajka* verdeutlicht er, wie sich die Typen des Dichters und des Schriftstellers, verkörpert in den Figuren des Treplev und des Trigorin, gegenüberstehen und wie sich der Dichter durchaus zum verantwortungsbewußten Literaten entwickeln kann. In diesem Beitrag wird besonders in der Diskussion des Autorbegriffs deutlich, wie sehr sich die russische Terminologie von derjenigen westlicher Theorien unterscheidet (z.B. wenn als eine Bedeutung des Autorbegriffs der Erzähler genannt wird [S. 87]).

Suchichs Beitrag schließt sich der umfangreichste, nämlich die Untersuchung "Bunjinovo stvaralaštvo - jedinstvena knjiga o 'sebi' [Das Schaffen Bunins - ein einziges Buch über 'sich selbst']" von Ljudmila Jezuitova an. Jezuitova geht von der Grundannahme aus, daß Bunin in seinem Gesamtwerk auf allen Textebenen seine eigene Poetik thematisiere. Den im literarischen Werk aufgebauten "dvutekst" (im Sinne A. Wierzbickas) versucht sie durch authentische autobiographische Texte wie Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen zu bestätigen. Metatextuelle Komponenten erkennt sie vor allem in der frühen Lyrik Bunins, die häufig explizite metapoetische Kommentare enthält, aber auch in seinen Überschriften und Motti. Dabei kommt sie jedoch nicht zu wirklich neuen Erkenntnissen über Bunins poetisches Werk.

Als tief im Symbolismus verwurzeltes Verfahren beschreibt Boris Averin das "avtometaopisanie" bei Vjačeslav Ivanov (Autobiografiska poema Vjačeslava Ivanova "Djetinstvo". Problemi avtometaopisa [Das autobiographische Poem 'Detstvo' von Vjačeslav Ivanov. Probleme des avtometaopisanie]). Er stellt fest, daß in das Versepos *Detstvo* Motive aus früheren Gedichten integriert werden, deren autobiographische Referenz ohne dieses Wiederaufgreifen in einem autobiographischen Kontext nicht erkennbar wäre. Die Art des autobiographischen und des autothematischen Bezugs beschreibt er zum einen als Prinzip des Palimpsests, bei dem das Unwichtige überschrieben werde und nur Wesentliches erhalten bleibe, zum andern führt er, indem er sich auf Ivanovs programmatisches Gedicht *Al'pijskij rog* bezieht, das Prinzip des Echos an. In einem solchen Widerhall von früheren Texten in einem späteren werde die Einheit von Ivanovs Schaffen erkennbar.

Der Beitrag von Živa Benčič "Uloga autobiografskog pamćenja u 'Buci vremena' Osipa Mandeljštama [Die Rolle des autobiographischen Gedächtnisses in 'Šum vremena' von Osip Mandel'stam]" stellt heraus, welche Rolle das autobiographische Gedächtnis in Mandel'stams Prosa nicht nur für die persönliche, sondern vor allem für die künstlerische Identitätsfindung spielt. Über die autobiographische Prosa hinausgehend, hat die Verfasserin inzwischen weiterführend die Rolle des Gedächtnisses als konstitutiv für das Gesamtwerk Mandel'stams untersucht (Benčič 1997).

Josip Užarevičs Auseinandersetzung mit zwei autobiographischen Texten Pasternaks "Jedan život - dvije autobiografije. Problem 'genija' u autobiografskoj prozi B. Pasternaka [Ein Leben - zwei Autobiographien. Das Problem des 'Ge-

nies' in der autobiographischen Prosa B. Pasternaks]" verdeutlicht, wie Pasternak ein und denselben Lebensabschnitt mit unterschiedlicher zeitlicher Distanz schildert. Der zentrale Unterschied lasse sich am Beispiel der Auseinandersetzung mit dem Geniebegriff aufzeigen: Während *Ochran'naja gramota* als ein Traktat über menschliche Genialität gelesen werden könne, spiele der Geniebegriff in *Ljudi i položenija* nicht die geringste Rolle. Dieses Faktum erklärt Užarević damit, daß Pasternak den frühen Text als unmittelbar an den Ereignissen Beteiligten, den späteren aus einer langen zeitlichen Distanz als inzwischen gleichsam Unbeteiligter geschrieben habe.

Der Beitrag der Herausgeberin "'Druge obale' Vladimira Nabokova kao auto-metapoetski tekst. S posebnim obzirom na ulogu igre u njegovu stvaralaštvu ['Druge berega' von Vladimir Nabokov als autometapoetischer Text. Mit besonderer Berücksichtigung der Rolle des Spiels in seinem Schaffen]" vereint zwei an verschiedener Stelle gehaltene Vorträge. Aus dem früheren erklärt sich die Konzentration auf den Aspekt des Ludistischen in einem autobiographischen Text Nabokovs. In *Druge berega* sieht sie den Schlüssel zum Verständnis von Nabokovs fiktionalem Werk, der vor allem - unter Anspielung auf sein entomologisches Hobby - im Mimikry-Effekt bestehe.

Als akmeistischen Text interpretiert Irena Lukšić Nabokovs Gedicht *Slava* ('Slava' Vladimira Nabokova. O funkciji autometaopisa u ruskoj emigrantskoj poeziji ['Slava' von Vladimir Nabokov. Über die Funktion des avtometaopisanie in der russischen Emigrantendichtung]), nämlich insofern, als das lyrische Ich mit sich selbst und anderen mittels Selbst- und Fremdzitaten in Dialog trete. Dieser vielstimmige Dialog kontextualisiere durch metapoetische Kommentare den Text in die emigrationsbedingte Situation der absoluten kulturellen Dislozierung.

Der letzte Beitrag stellt ein Kapitel aus der Dissertation von Nirman Moranjak dar (vgl. Moranjak-Bamburač 1991: 108-113) und beschäftigt sich mit der spezifischen Metafiktionalität von Andrej Bitovs Roman *Puškinskij dom* ((Auto)tematiziranje kao forma supstancijalizacije teksta kôda i eksperimentalni žanrovi [Die (Auto)thematisierung als Form der Substanzialisierung des Code-Textes und experimentelle Genres]). Die besondere Rolle der Autorfigur dieses Romans wird dabei als "gleichzeitig reale und fiktive Person, Demiurg und Kommentator, Schatten des Helden und Erforscher der eigenen Labyrinth-Konstruktion [Autor je istodobno realan i fiktivan lik, demijurg i komentator, junakova sjana i istraživač vlastite konstrukcije-labirintal]" (S. 249) beschrieben.

Auf diese Weise wird ein Bogen von der Literatur des kroatischen Mittelalters bis zur russischen Postmoderne geschlagen. Daß dem Band bei diesem Spektrum der Themenvielfalt keine einheitliche Methode zugrundeliegt, worauf im Vorwort eigens hingewiesen wird, stellt grundsätzlich keinen Mangel dar und wäre der Heterogenität der untersuchten Gegenstände auch kaum angemessen. Aus der kurzen Zusammenfassung der einzelnen Beiträge wird jedoch deutlich, daß ihnen auch kein einheitliches Verständnis dessen, was unter Autothematisierung zu verstehen sei, zugrundeliegt. Während bei den Zagreber Beiträgen als gemeinsames Thema das von der Herausgeberin eingangs formulierte "Problem der Beziehung eines literarischen Textes und dessen 'Ich'" darin erkennbar wird, daß sich alle Beiträge auf im weitesten Sinne autobiographische Texte beziehen (eine Ausnahme bildet lediglich der Aufsatz Moranjaks), bleibt bei den russi-

schen Beiträgen die zentrale Fragestellung der Beziehung von Autor-Ich und Text-Ich bisweilen im Hintergrund. So anregend einzelne Texte sein können, so macht der Sammelband auf diese Weise deutlich, daß der Fragenkomplex zum Thema Autothematismus keineswegs erschöpfend behandelt ist. Weder können die eher zufällig, auf die Spezialisierungen der jeweiligen Verfasser zurückgehenden, untersuchten Texte und Autoren ein repräsentatives Bild von der Bedeutung autothematischer Verfahren in der russischen Literatur vermitteln, noch können die unterschiedlichen methodischen Ansätze Klarheit in noch offene theoretische Fragestellungen bringen. In einem umfangreicheren einleitenden Vorwort hätten deutlichere Perspektiven der weiteren Erforschung des Problemkomplexes zumindest skizziert werden können, zumal sich die Herausgeberin bereits an anderer Stelle als Expertin für den dem Thema der vorliegenden Publikation verwandten Problembereich der Autoreferentialität erwiesen hat (Medarić 1993: 97-104). Die methodologische Heterogenität, die prinzipiell nicht problematisch ist, hätte zudem dadurch ausgeglichen werden können, daß zunächst verschiedene theoretische Zugänge zur Autothematizierung diskutiert und anschließend, wie in Sammelbänden nicht unüblich, die einzelnen Beiträge den verschiedenen theoretischen Ansätzen zugeordnet worden wären. Ein grober Überblick über die Bedeutung autothematischer Literatur in der Geschichte der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts wäre eine sinnvolle Ergänzung gewesen, die die Zufälligkeit der bearbeiteten Themen abgemildert hätte. Dabei hätten durchaus auch Desiderata der literaturwissenschaftlichen Erforschung aufgezeigt werden können. Leider lag der parallel zu dem vorliegenden in Sankt Petersburg herauszugebende Sammelband der Rezensentin noch nicht vor. Es wäre zu wünschen, daß in ihm die genannten Unzulänglichkeiten der Zagreber Ausgabe vermieden wurden.

Andrea Meyer-Fraatz

### L i t e r a t u r

- Benčić, Ž. 1997, "Kategorija pamjati v tvorčestve Osipa Mandel'stama", *Russian Literature XLII*, 115-136.
- Hansen-Löve, A. 1983, "Zur Struktur der Autoreflexion künstlerischer Texte", *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Vienna 1979, Volume II, ed. by T. Borbé, Berlin/New York/Amsterdam, 841-847.
- Levin, J. et al., 1974, "Russkaja semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma", *Russian Literature*, 7/8, 47-82.
- Medarić, M. 1993, "Ono što upućuje na sebe. Prilog terminologiji autoreferencijalnosti", *Oraić Tolić, Dubravka i Viktor Žmegač* (Hg.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb.
- Moranjak-Bamburač, N. 1991, *Metatekst*, Sarajevo.

- Sandauer, A. 1966, "O ewolucji sztuki narracyjnej w dwudziestym wieku", ders., *Dla każdego coś przykrego*, Kraków, 41-56.
- Schmeling, M. 1978, "Autothematische Dichtung als Konfrontation", *Literaturwissenschaft und Linguistik*, 8, 32, 77-97.

**Rainer Georg Grübel**, *Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen*, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 1995, 470 S. (=Slawische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausgegeben von Wolf Schmid. Bd. 9).

Zu Beginn seiner Studie bietet Grübel eine Übersicht über die diversen, tw. recht heterogenen Definitionen des Motivbegriffs, die in verschieden starkem Ausmaß Inhalts- und Ausdrucksebene des literarischen Textes betonen; weiters verweist er auf die Stabilität des Motivbestandes, der jeweils mit neuen Bedeutungen angereichert wird. Der Gefahr, mit seiner Darstellung in die althergebrachte Stoff- und Motivgeschichte zurückzufallen, entgeht Verf., indem er die Motive aus dem Bereich der thematischen Referenz herausstellt und ihr eine strukturbildende morphologische Funktion zuspricht, die ihrerseits über die verschiedenen Textebenen hinweg zur Generierung neuer Äquivalenzschichten imstande ist. Die daran anschließende Analyse des Motivs der verblühten Rose in Puškins Gedicht *Roza* exemplifiziert Grübels axiologischen Ansatz (der stets auch intertextuelle Verknüpfungen des untersuchten Textes berücksichtigt) zwar in präziser Weise, der Kausalnexus zu den folgenden Abschnitten des Buches wird jedoch nicht ganz klar. Die Auswahl der beiden Motive Wasserfrau und Haarstern stellt Verf. in die Dichotomie von Kultur- versus Naturgeschichte; beide Motive sind laut Grübel durch das Moment der Bewegung sowie durch ihre axiologische Positionierung miteinander verbunden: Gerade der Umstand, daß keines der beiden Motive im Wertmittelpunkt von Kulturen steht, mache sie für Umdeutungen und -wertungen besonders empfänglich. Schließlich betont Grübel seine Ausrichtung auf die axiologische Bestimmung der untersuchten Motive, auf deren vollständige Katalogisierung ausdrücklich verzichtet wird.<sup>1</sup>

Zur Darstellung der axiologischen Entwicklung der beiden Motive bedient sich Verf. eines nach Epochen ausgerichteten chronologischen Rasters, das von der Antike bis zur Postmoderne reicht und in das zuerst das Motiv der Wasserfrau eingespannt wird. Die axiologische Ambivalenz, die dem Motiv von Beginn an inhärent gewesen ist, zeigt Verf. am Beispiel des Sirenenengesangs in der Odyssee, dessen Aufspaltung in einen positiven ästhetischen (Gesang) und einen negativen praktischen Wert (Tod) für die weitere Tradition des Motivs grundlegend werden sollte. In dem aus einer Erzählperspektive heraus modellierten Bericht findet sich das Motiv in der Odyssee also bereits in einander widersprechende Wertfelder aufgeteilt. Im Mittelalter bekam das Sirenenmotiv vor dem Hintergrund der Bibel einen rein negativen ethischen Wert als Warnung vor Untreue und Unglauben zugesprochen. Eingehend setzt sich Grübel mit der ikonischen Darstellung von Sirin und Alkonost auseinander und skizziert die Funktion der Sirene in Dantes *Divina Commedia*. Im Kontext des neuen Menschenbildes der Renaissance erscheint die Wasserfrau nun in einer positiven Neubewertung als Wesen im Einklang mit der Natur und als Indikator für die Lösung des Individuums aus überlieferten religiösen Bindungen.

Der Abschnitt über Barock und Klassizismus wird mit einer Analyse der *Povest' o besnovatoj žene Solomonii* eröffnet, in der Grübel präzise die axiologi-

sche Dichotomie zwischen den in diesem Text stets negativ konnotierten folkloristischen Elementen und dem offiziellen religiösen Diskurs herausarbeitet. Verf. übersieht offenbar aber, daß es sich bei den Solomonija schwängernden Dämonen logischerweise um männliche Wesen handeln muß, womit jedoch ein anderer Motivkomplex als jener der Wasserfrauen aktualisiert wird. In der russischen Literatur des 18. Jhs. fehlt das Motiv der Wasserfrau weitgehend, da die Kombination von heidnisch-antiken und christlichen Elementen auf Ablehnung stieß. Anhand von Textproben Trediakovskijs, Kantemirs und Lomonosovs zeigt Verf., wie das Motiv im Wechsel weg von axiologisch ambivalenter Wasserfrau hin zu einwertig positiver Nymphe gleichsam ‚entschärft‘ wird; aus dem Bereich der deutschen Literatur bietet Grübel Belegstellen von Goethe und Schiller. Als problematisch erscheint hier die Bündelung von äußerst heterogenem Material, das nicht zuletzt aufgrund der sprunghaften Darstellung kaum einen allgemeingültigen Befund zu Aufklärung und Klassizismus zuläßt.

Wesentlich konziser gehalten ist dann der folgende Abschnitt über die Romantik, in dem sich Grübel neben bekannten Texten wie Puškins oder Lermontovs *Rusalka* und Gogol's *Vij* auch mit O. M. Somovs Kunstmärchen *Rusalki* (1829) eingehender auseinandersetzt. Die auch in diesen Texten präsente axiomatische Ambivalenz der Wasserfrau wird durch die subjektive Wahrnehmung der Figuren in bezug auf die Wertigkeit nochmals gebrochen.<sup>2</sup> Für den (russischen) Realismus konstatiert Grübel die positivistisch motivierte Tendenz, die empirische Präsenz des Übernatürlichen nachzuweisen, sowie die generelle Zurückstellung der imaginierten Rusalki gegenüber von Frauenbildern, die der sinnlichen Erfahrung zugänglich sind. Am Beispiel von Turgenev (*Bežin lug*) und Leskov (*Pugalo*) demonstriert er die Textstrategien dieser Autoren, das Rusalka-Thema als Erzählung aus dritter Hand (und dadurch mit abgeschwächtem Wahrheitsgehalt) zu präsentieren, oder es aber auf den Bereich der Kinderwelt und der ländlichen Unterschicht zu beschränken. Auch hier gelingt es Verf., anhand der Analyse von Einzeltexten aufzuzeigen, wie die Eigensemantik des Sirenenmotivs mit der spezifischen Epochenprache des Realismus interferiert. Diese Interferenz bei der Verwendung des Sirenenmotivs belegt Grübel auch in bezug auf Symbolismus und Avantgarde. Anhand von Gedichten Bloks, Vjač. Ivanovs, Bal'monts und Brjusovs belegt Verf. seine Eingangsthese, wonach ein erneutes Interesse für imaginative Erscheinungen, die mythopoetische Stilisierung der Realität und ein neu konzipiertes Frauenbild zum vermehrten Auftauchen der Wasserfrauen im russischen Symbolismus geführt haben.<sup>3</sup> Unter dem Begriff der Avantgarde versammelt Grübel zunächst eine Reihe recht unterschiedlicher Autoren, wie z. B. Kafka, Esenin, Mandel'stam oder gar Kuprin, deren Zurechnung zur Avantgarde tw. nicht unproblematisch erscheint (hier wäre wohl der weitere Begriff „Postsymbolismus“ treffender gewesen), und deren Verwendung des Sirenenmotivs sich kaum zu einem kohärenten Ganzen bündeln läßt. Kohärenter wirken die anschließenden Passagen zu Chlebnikov und zu den Obëriuten: Verknüpft ersterer in seinen Poemen (z. B. *Vila i Lešij*) ostslavische Folklore und zaum' unter Beibehaltung der axiomatischen Ambivalenz (Gefahr versus Verlockung) des Sirenenmotivs, so fällt das Motiv bei Charms oder Vaginov deren Poetik des Absurden anheim. Daß parallel dazu auch dem offiziellen Diskurs des Sozialistischen Realismus das Potential zur Dekonstruktion mythischer Überlieferung innewohnt, belegt Grübel im Anschluß daran detailgenau am Beispiel der mit



Hilfe des Rusalka-Motivs realisierten Monosemierungsstrategien in Sel'vinskij's Poem *Moja znakomaja rusalka* (1936). Ein Abschnitt zur Postmoderne (auch hier scheint der Begriff in bezug auf Brodskij und Vysockij ziemlich weit gefaßt) und ein Exkurs zu tiefenpsychologischen und kulturologischen Deutungen des Sirenenmotivs u. a. von Freud (Sirene als Element des Unheimlichen) und Jung (Sirene als personifizierte Anima) beschließen den zweiten Teil des Buches.

In einer nur relativ lose gestalteten kausalen Verknüpfung zu den vorangegangenen Abschnitten<sup>4</sup> setzt sich Verf. in Teil III dann mit der „Gefahr und Hoffnung der Kometen“ auseinander, wobei er seiner Darstellung wiederum ein chronologisches Raster von der Antike bis hinauf in die Gegenwart zugrundelegt. Zuvor bietet Grübel einen Exkurs zum stets schwankenden axiologischen Wert des Kometen, wobei auch etymologische und mythologische Fragestellungen, wie etwa der Zusammenhang von Schweif-Stern und Tierwelt, berücksichtigt werden.<sup>5</sup> Grübel zeigt hier, wie der Realwert des Himmelskörpers in Richtung Zeichenwert (der Komet als Vorzeichen kommenden Unheils) verschoben wird. In der erwähnten chronologischen Reihenfolge zeichnet Verf. dann die Rolle des Kometen in Astronomie und Astrologie von Aristoteles und Plinius über russische Chroniken des Mittelalters bis hinauf in die Gegenwart nach; die Art und Weise, wie Grübel aus einer Vielzahl an theologischen, wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Quellen den jeweiligen Epochendiskurs bezüglich des Kometen herausarbeitet, stellt m. E. einen der anregendsten Abschnitte des Buches dar. Überraschenderweise hat dieser Abschnitt trotz seiner offensichtlichen Funktion als ergänzender Seiten-Blick auf die im Anschluß daran analysierten literarischen Texte tw. mehr an Kohärenz und Prägnanz der Darstellung zu bieten, als dies in anderen Passagen der Studie der Fall ist.

Mittelalter und Renaissance bilden dann den Auftakt der Beschäftigung mit der Axiomatik des Kometen in der Literatur: Während Grübel in Westeuropa (Rabelais, Shakespeare) die Hinwendung zur Eigenverantwortlichkeit des Subjekts in Absage an den unabänderlichen Lauf der Gestirne konstatiert, hält er für den ostslavischen Raum die christlich motivierte Ablehnung von (als heidnisch angesehenen) Kometomantik und Astrologie z. B. durch Maksim Gorki fest. Als Beispiele für das Weiterwirken der Kometomantik auch in der Barockzeit setzt sich Verf. dann eingehend mit Abraham à Sancta Clara und Quirinus Kuhlmann, der den Kometen in seine manieristisch überladene Bildsprache integriert, auseinander. Nach mehreren, wiederum recht heterogenen Beispielen aus verschiedenen westeuropäischen Literaturen<sup>6</sup> (Swift, Voltaire) wendet sich Verf. der russischen klassizistischen Literatur zu und belegt anhand von Texten Kantemirs, Lomonosovs, Cherskovs und Sumarokovs die zunehmende funktionale Ausdifferenzierung des Kometenmotivs im 18. Jahrhundert. Hier spannt sich der Bogen von Kantemirs Satire auf die Vorurteile gegenüber der Astronomie bis hin zur Verwendung des Motivs als Agitationsmittel gegen den türkischen Feind bei Cherskov und seiner komischen Kehrseite in der Anti-Welt von Sumarokovs dritter „Narrenode“. Anders als zuvor stellt Verf. die Belegstellen hier nicht bloß additiv hintereinander, sondern baut diese in einen übergeordneten Kontext ein und verweist daneben auch auf die Relationen zwischen den ausgewählten Beispielen (so z. B. auf die intertextuelle Polemik zwischen den Texten Cherskovs und Lomonosovs). Auf diese Weise erscheint hier jene anhand eines Einzelmotivs paradigmatisch aufgezeigte Evolution der europäischen Geistesgeschichte verwirklicht,

die m. E. als übergeordnetes Telos der Studie ausgemacht werden kann. Und nicht zufällig geschieht dies gerade am Beispiel der russischen Literatur, deren Darstellung (gemeinsam mit jener der deutschsprachigen Literatur) ungeachtet der enzyklopädischen Belesenheit Grübels in der Regel doch mehrdimensionaler und tiefergehend erfolgt als etwa die Präsentation der englischen oder französischen Beispiele.

Ein Argument für die Vermutung, daß eine stärkere Konzentration auf ein schmäleres, dafür intensiver ausgeleuchtetes Textkorpus der Studie ein höheres Maß an Stringenz verliehen hätte, stellt Grübels umfassende Auseinandersetzung mit Goethes Gedicht *Weltseele* dar; Verf. beschäftigt sich vorerst eingehend mit den Entstehungs- und Rezeptionsvoraussetzungen dieses Gedichts und zieht dazu sowohl andere Texte von Goethe selbst als auch von Schelling heran, ehe er sich mit dem Gedicht selbst auseinandersetzt. Grübel zeigt, daß der Komet hier als produktiver Himmelskörper eine positive Wertigkeit erhält und über Goethes Parallelsätzen von Kosmogense und poetischer Konstruktion mit dem Bereich der Dichtung verbunden wird. Die im Anschluß daran für die Romantik angeführten Belege u. a. von Puškin, Lermontov, Gogol' und Mickiewicz sind nur schwer auf einen gemeinsamen axiomatischen Nenner zu bringen, was sie jedoch zusammenhält, ist eine immer stärker hervortretende Individualisierung in der jeweils differierenden Verwendung des Motivs sowie dessen zunehmende Anbindung an die Wahrnehmungsweise der Figuren, die in Byrons *Churchill's Grave* in der Metapher des Dichters als Komet gipfelt.

Im frühen 20. Jh. stellen die russischen Symbolisten das Kometenmotiv entweder in den Kontext der durch den befürchteten Einschlag des Halleyschen Kometen auf die Erde<sup>7</sup> auch pragmatisch motivierten Apokalyptik (Blok) bzw. in jenen des ästhetistischen ‚Fallens‘ (Ba' mont) oder aber in einen Bezug zum frühkindlichen Bewußtsein (Belyjs *Kotik Letaev*). Anhand von zwei frühen Gedichten Mandel'stams<sup>8</sup> illustriert Verf. den axiologischen Übergang des Motivs hin zu akmeistischer Kargheit und zeigt dann, in welcher radikaler Weise die Futuristen mit der symbolistischen Kometenwertung gebrochen haben: Das lyrische Subjekt wird räumlich und/oder sprachlich dem Kometen unmittelbar an die Seite gestellt, so daß beide nicht nur einander gleichwertig sind (Kamenskij), sondern in der intimen Annäherung der Kometin buchstäblich unter einer Decke stecken (Kručenyč). Majakovskij und Chlebnikov setzen Komet und Wort bzw. Komet und lyrisches Subjekt parallel, während der Himmelskörper bei Charms seiner Erhabenheit beraubt wird und zum Element der banalen Alltagswelt herabsinkt. Weitere Belege aus den slavischen Literaturen stammen von A. Platonov, M. Cvetaeva, M. Krleža und B. Schulz. In der Vielzahl divergierender künstlerischer Richtungen und individueller ästhetischer Ansätze, die Grübel hier versammelt, scheint sich die Axiomatik des Kometenmotivs endgültig zu atomisieren und ihrer Aussagekraft weitgehend verlustig zu gehen. Diesen Verlust an axiomatischer Relevanz beobachtet Grübel auch in der Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte, wo in autobiographisch motivierter Prosa E. Jüngers, Ju. Olešas und E. Canettis der (erinnernden) Wahrnehmung des Kometen das vorrangige Interesse gilt, ehe die Axiomatik des Motivs in den indifferenten Textwelten der Postmoderne gänzlich verschwindet.

Insgesamt hinterläßt Grübels Studie einen zwiespältigen Eindruck: Auf der einen Seite erhebt Verf. im Untertitel seines Buches den Anspruch, ein literari-

sches Motiv „in slavischen und anderen europäischen Literaturen“ (und dies zusätzlich von der Antike bis in die Gegenwart) zu untersuchen. Dies ist freilich ein Anspruch, der im Alleingang eines einzelnen Wissenschaftlers wohl kaum einzulösen ist, den Grübel jedoch zusätzlich noch dupliziert, indem er gleich z w e i Motiven (Sirene und Komet) nachspürt. Diese letztlich uneinlösbare Vorgabe kann auch dadurch nicht außer Kraft gesetzt werden, daß Verf. gleich zu Beginn seiner Darstellung jeden Anspruch auf Vollständigkeit zurückweist. Grübel legt seiner Untersuchung damit implizit lediglich die eigene, zwar imponierend umfangreiche, aber notwendigerweise im Bereich des Subjektiven und Relativen verbleibende Kenntnis der Motive als Basis zugrunde. Daraus resultiert eine (nicht offen eingestandene) Konzeption, an die durchgehend kohärente Präsentation der russischen Literatur, die das Herzstück der Studie darstellt, in recht zufälliger Weise Material aus anderen Literaturen anzulagern. In diesem Zusammenhang muß freilich die Frage aufgeworfen werden, ob eine andere Darstellung der europäischen Literaturen, die Belegstellen anführt, welche im Extremfall komplementär zu jenen Grübels verteilt sind, nicht unter dem selben Titel wie Grübel zu völlig anderen Ergebnissen kommen könnte (wie einfach es wäre, eine derartige komplementäre Verteilung an Belegstellen zu sammeln, geht aus dem Umstand hervor, daß zahlreiche europäische Literaturen, wie z. B. die portugiesische, rumänische, slowenische, bulgarische, slowakische, neugriechische, schwedische, norwegische, finnische oder ungarische, überhaupt nicht berücksichtigt worden sind). Grübel scheint sich zwar der Problematik bewußt zu sein, von einem notgedrungen fragmentarisch und defizitär gehaltenen Textkorpus aus zu generellen Schlußfolgerungen zu gelangen, und vermeidet daher Aussagen, die von seiner Materialbasis her heuristisch nicht mehr gedeckt sind, es stellt sich aber andererseits die Frage, welchen Erkenntniswert die bisweilen recht kumulativ und ohne inneren Konnex hintereinander gestellten Textproben nun eigentlich repräsentieren sollen. In dem in diesen Passagen präsenten Streben nach enzyklopädischer Vollständigkeit der katalogisierten Motive (ein Streben, das auch durch die programmatische Absage an eben diese Vollständigkeit nicht aufgehoben werden kann) ist dem Untertitel des Buches dessen Scheitern immer schon eingeschrieben.

Diesen Vorbehalten (die durch die äußere Form des Buches nicht gerade entkräftet werden<sup>9)</sup> steht freilich der Umstand gegenüber, daß auch die von Grübel präsentierte Auswahl aus dem europäischen Motivkatalog gültige Aussagen zum jeweiligen Konnex von literarischer Epochensprache einer- und Eigenwertigkeit der Motive andererseits bietet und darüber hinaus von einer übergeordneten Konzeption der Axiomatik zusammengehalten wird, deren zentrale Parameter Verf. aller Materialfülle zum Trotz kaum je aus den Augen verliert. Die analytische Funktionsfähigkeit seines Konzeptes, das im Eingangskapitel auf hohem theoretischen Niveau erarbeitet und in seiner Anwendung legitimiert wird, belegt Grübel immer dann in besonders eindrucksvoller Weise, wenn er sich umfassender mit einem Einzeltext beschäftigt (in dieser Hinsicht sei auf die Passagen zu Sel'vinskijs *Moja znakomaja rusalka* und zu Goethes *Weltseele* hingewiesen). Letztlich entsteht aus unzähligen Facetten ein vielgestaltiges und mehrdimensionales Bild der inneren Einheit europäischer Kultur, das sich als Kontrapunkt gegenüber dem zum (Tot-)Schlagwort verkommenen Begriff „Eurozentrismus“ verstehen läßt; vielleicht entbehrt es auch nicht einer gewissen inneren Logik, daß Grübel angesichts postmoderner Beliebigkeit gerade die Axiomatik, also die

Wertproblematik, als Kohärenzstiftendes Prinzip heranzieht. Die Studie bezeugt in eindringlicher Weise die von Osip Mandel'stam in seinem (von Grübel ebenfalls berücksichtigten) Aufsatz *Puškin i Skrjabin* angesprochene „ewige Frische und Unvergänglichkeit der europäischen Kultur“ (MANDEL'STAM 1993: 203), sie wendet sich — nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß fast alle Zitate mit deutscher Übersetzung versehen sind — nicht nur an Slavisten, sondern an all jene, die Mandel'stam in *Slovo i kul'tura* als „kul'turnyj čelovek“ (1993: 212) apostrophiert hat.

### Anmerkungen

- 1 Die in den folgenden Anmerkungen angeführten Belegstellen, die Verf. bei seiner Arbeit nicht berücksichtigt hat, verstehen sich im Sinne dieses Verzichts auf Vollständigkeit lediglich als Ergänzung und nicht als Kritik an einem defizitären Textkorpus.
- 2 Aus dem Bereich der slavischen Literaturen kann in diesem Zusammenhang das Gedicht *Rusalki* erwähnt werden, das Mykola Markevyč in seine 1831 in Moskau erschienene Sammlung *Ukrainskie melodii* aufgenommen hat; auch hier tritt der Gegensatz von Heidnischem und Christlichem zutage, bietet doch das Dorf mit seinen getauften Bewohnern Schutz gegen die zu Tode kitzelnden Rusalki: „V sele, gde kreščennogo mnogo narodu, / Ne lučše li vam chorovodom igrat' / Rusalki bojatsja v sele ščekotat'“ (POETY 1987: 106). In France Prešeren's *Ribič* (1838) funktioniert der Sirenenengesang nicht täuschend, sondern im Gegenteil ent-täuschend (und damit negativwertig), indem die Meerjungfrauen dem Fischer den illusionären Charakter seiner (vertikalen) Beziehung zu den Sternen bewußt machen: „Enkrät se valovi morjá razdelé, / prikažejo 'z njih se dekleta lepé, / do pasa morske dekleta nagé. // Se kopljejo, smeja jo, tak pojó: / ,O, srečen ribič, srcé zvestó! / kak dolgo še misliš ti gledati v njo [zvezdo, S. S.]?'“ (PREŠEREN 1965: 80). Prešeren schreibt dem Sirenenengesang also Erkenntniskraft zu, bindet Illusions- und Glücksverlust des Fischers aber direkt aneinander: „vse res, kar dekleta morske pojó; / opub mu zaliva srcé zvestó“ (81). Die Beziehung des von den Meerjungfrauen noch als glücklich apostrophierten, nun aber verzweifelten Fischers zu den Sternen ist zerstört: „nič več se na zvezdo ne ozre“ (81).
- 3 Weitere Belege aus der slavischen Moderne bietet neben Lesja Ukrajinkas lyrischem Drama *Lisova pisnja* (1912) mit seinen motivischen Rückgriffen auf die wolynische Folklore Josef Svatoopluk Machars Gedicht *Vzpomínka*, wo das Motiv in axiomatisch einwertig positiver Weise mit der (erinnerten) Geliebten des lyrischen Subjekts gekoppelt wird: „V těch nocích přišla moje milá, / jí devatáct bylo let, / má Rusalka, má dobrá víla, / již halil fásný, bílý plaid“ (MACHAR 1887: 57). In Machars *Rusalky* werden die Wasserfrauen aus der zuerst als Kindheitserinnerung beschworenen Märchenwelt in das zeitgenössische Frauenbild der Femme fatale transformiert (vgl. Strophe IV-VIII): „Blíž tiché vody, kmitající / jsem viděl mušky po zemi / a Rusalek sbor tancující / pod šumivými větvemi! // Ty dívky zlé... Jich zraky plály, / jich vlas byl zlatý, blýskavý, / a koho rty jich zulíbaly — / kles' navždy mrtev do trávy

— — // Kde víra dětství roztoužilá, / kde Rusalky, kde bájný les? / vše věda přisná zapudilá, / a bájím těm se směji dnes. // Však Rusalky jsem poznal nové, / jsou módní, trochu chladnější, / jich vábí zrak, jich planou rtové, / však srdce tím je hroznější // Ty nezničí víc zulíbáním, / ni lásky žárem šileným — / však bezvýznamným usmíváním / a jedním slovem studeným“ (110f.).

In Bronisława Ostrowskas Gedicht *Rusalki* sind die Wasserfrauen in die für die europäische Dekadenzliteratur typische axiomatische Opposition zwischen natürlicher Welt und diabolischer Unterwasserwelt eingespannt, vgl. Strophe VI: „Śnią się rusalkom jakieś białe chaty, / Pszczoły gwarliwie brzęczące na lipie, / Na strzesze wianek jaskótek skrzydlaty, / Konie przy studni zórawianym skrzypie, — / A do ich łożnic przez trzciny i kwiaty / Żalu się skrety czolągają polipie, / Co oplatają w swe ślizgie spowicia / I każą tęsknić do dawnego życia...“ (OSTROWSKA 1902: 30). In Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) wiederum bietet die Figur einer Nixe den Kontrast zur Femme fragile, wobei mit den Attributen „steinern“ auf der einen und „überschlank“ auf der anderen Seite letztlich beide Frauenbilder über einen Mangel an Vitalität definiert werden: „Vor der lebenerfüllten reichentfalteten Nacktheit der steinernen fischgeschwänzten Frau auf dem Delphin, schienen die überschlangen Glieder des jungen Mädchens, wie aus Scham über ihre eigene Dürftigkeit, ängstlich sich in den schwarzen Stoff zu hüllen“ (BEER-HOFMANN 1980: 96).

- 4 Ein mögliches Verbindungsglied zwischen Teil II und III des Buches hätte z. B. ein Kapitel mit jenen Texten darstellen können, in denen beide Motive (also Sirene und Komet) miteinander verknüpft werden. Im Sonett *Ao rigor de Lisi* des portugiesischen Dichters Jerónimo Baía (1620-1688) etwa werden die zwei Motive im ersten Quartett und im ersten Terzett einzeln vorgegeben und schließlich im Zeichen der barocken Kombinatorik literarischer Motive im zweiten Terzett zusammengeführt: „Vós triunfais de sirena, luz e ave, / Claro Sol, perla fina, rosa amena, / Mor cometa, árduo muro, rocha grave“ (POEMAS 1997: 56). Leopold von Sacher-Masoch bezieht in seiner Erzählung *Die Toten sind unersättlich* beide Motive auf das Haar seiner Frauenfigur: „Das fein geschnittene Oval ihres bleichen Gesichtes leuchtete von keuscher Holdseligkeit, ihr fabelhaftes Haar, zugleich feuriges Gold und weiche Seide, erglänzte um sie wie eine Gloriole, wie die Flammenrute eines Kometen. [...] ‚Oh! Du entfliehst mir nicht‘, rief sie, und schon hatte sie mich mit einer ungestümen Bewegung in ihrem Haar gefangen, dann drehte sie einen Teil desselben rasch zu einer Schlinge, legte sie um meinen Hals und zog sie langsam zusammen. ‚Wenn ich dich jetzt erwürgen würde‘, sagte sie, ‚und zugleich ersticken mit meinen Küssen, wie es die Rusalka mit ihren Opfern macht?‘“ (SACHER-MASOCH 1988: 103f.).
- 5 Zur von Grübel erwähnten, von Sprache zu Sprache verschiedenen generischen Bestimmung des Kometen (bzw. der Kometin) vgl. Giorgio Manganellis Erzählung *Kometen und Kometinnen*, wo die Genusdifferenzierung textkonstitutive Bedeutung erlangt: „Eines aber war auf jeden Fall sicher: Es gab Weibchen und Männchen, Kometen und Kometinnen, glühender Leidenschaftlich fähig, doch den bescheidenen häuslichen Pflichten abgeneigt; eine

Kometenheirat wurde jedenfalls nirgends in den peinlich genauen Protokollen des Himmels registriert; eine ruhige, gelangweilte Kometenfamilie — Vater, Mutter und junge Brut — beim Sonntagsspaziergang mit dem schwachen Trost eines Eisbechers hat niemand gesichtet“ (MANGANELLI 1997: 8).

- 6 Am Schluß von Alexander Popes Poem *The Rape of the Lock* (1712) wird die geraubte Locke in Entfaltung der Metapher ‚Haar-Stern‘ als Komet in die Sternenwelt entrückt und dieser so als unvergänglicher Name eingeschrieben (vgl. die Schlußzeile); als Gegengewicht zu dieser positiven Axiologik findet sich die negative Haltung zur Kometomantik im Spott über den Sterndeuter John Partridge, der in seinen Almanachen alljährlich den Sturz des Papstes und des Königs von Frankreich vorhersagte: „But trust the Muse — she saw it [the Lock, S. S.] upward rise, / Tho' mark'd by none but quick, poetic eyes: / (So Rome's great founder to the heav'ns withdrew, / To Proculus alone confess'd in view) / A sudden Star, it shot thro' liquid air, / And drew behind a radiant trail of hair. / Not Berenice's Locks first rose so bright, / The heav'ns besprangling with dishevel'd light. / The Sylphs behold it kindling as it flies, / And pleas'd pursue its progress thro' the skies. // This the Beau-monde shall from the Mall survey, / And hail with music its propitious ray. / This the blest Lover shall for Venus take, / And send up vows from Rosamonda's lake. / This Partridge soon shall view in cloudless skies, / When next he looks thro' Galilæo's eyes; / And hence th' egregious wizard shall foredoom / The fate of Louis, and the fall of Rome. // Then cease, bright Nymph! to mourn thy ravish'd hair, / Which adds new glory to the shining sphere! / Not all the tresses that fair head can boast, / Shall draw such envy as the Lock you lost. / For, after all the murders of your eye, / When, after millions slain, yourself shall die; / When those fair suns shall set, as set they must, / And all those tresses shall be laid in dust; / This Lock, the Muse shall consecrate to fame, / And 'midst the stars inscribe Belinda's name“ (POPE 1966: 109).
- 7 Vgl. dazu auch einen Auszug aus Josef Svatopluk Machars Feuilleton *Genius loci*, in dem geschildert wird, wie sich die Wiener am Abend des erwarteten Kometeneinschlags zu einem vermeintlich letzten Fest versammeln; Machars Schilderung zufolge war damals die Lage (entsprechend der immanenten Apokalyptik der Wiener Psyche) beinahe hoffnungslos, aber deshalb noch keinesfalls ernst: „A v té noci pořádala Vídeň v Türkenschanzparku velikou slavnost. Důvodem byla — kometa Halleyova. Genius města asi rozvažoval: bud' se něco stane — a pak zemřeme podle Ibsena [...], v kráse a s pohárem v ruce', anebo se nestane nic — a pak to budeme stát jako hrdinové, kteří se byli postavili vesmírovému strašidlu tvář v tvář s vtípem naitech a s veselou muzikou po boku“ (MACHAR 1928: 30).
- 8 Im Jahre 1935 taucht der Komet in der dritten und letzten Strophe von Mandel'stams Gedicht *Ešče my žizn'ju polny v vysšej mere* in eindeutig negativer Wertigkeit erneut auf: „Ešče strižej dovol'no i kasatok, / Ešče kometa nas ne očumila, / I pišut zvezdonosno i chvostato / Tolkovyje, lilovyje černila“ (MANDEL'STAM 1994: 97).

- <sup>9</sup> Das Buch gereicht in dieser Hinsicht Verfasser, Herausgeber und Verlag kaum zur Ehre. Ich fand gezählte 458 Druckfehler und 110 gänzlich fehlende, unvollständige oder im Literaturverzeichnis mit einer anderen Jahreszahl aufgelöste bibliographische Verweise. Angesichts dieser überwältigenden Fülle fällt es schwer, eine treffende Auswahl zusammenzustellen, hier dennoch einige besonders markante Beispiele: Allgemeinen [?] Grundsätze und Betrachtungen zur Theoriegeschichte sind in dem Buch niedergelegt (VII); es nimmt nicht wunder, das (6); *обязательно* (10); *Sbornik stat'ej* (15, 454); ~p which is bad for the agent, ist valid; in the end-state ~p i replaced by p (16); *Дитя зари* (23) <—> *Дитя зари* (30); *mich dauer'ts* (23); *pod redakcii* (zweimal auf 27); D. Gerhardt (29) <—> Gehrhardt (30); *Sinngebung* (30); *Воздух, пламень, вода, фауны* [recte: *фавны*], *наяды, львы, / взятые из природы или из головы*; [übersetzt als:] *Luft, Flamme, Wasser, Fauna* [!], *Najaden, Löwen, / entnommen der Natur oder dem Kopf* (als Motto auf 35 und in identer Funktion nochmals auf 440); *mis-shape's* <—> *mis-shap's* (beide auf 98); *зеленная неделя* (108); *ins Schwaukeln bringende* (114); *с зеленым хвостом* (118); *Mallarmée* (135, 467); *струн* [übersetzt als:] *Seiten* (140); *высшее, души* (beide 175); *обязаны* (189); *Scylla*, die schreckliche Bedrohung der Seefahrer (223); [Puškins] *Rusland und Ljudmila* (223); *им Sinne von* (392); *des Egofuturisten Severjanin* (392); *Kommentarij* (454); *Gogol'ja* (455); *Koncert na oskově* [recte: *na ostrově*] (458). Auf S. 87-89 behandelt Grübel die *Povest' o besnovatoj žene Solomonij*, ohne daß Verf. bibliographisch mehr preisgeben würde als die jeweilige Seitenzahl seiner Quelle und einen anonym bleibenden Herausgeber. Auf S. 90 und 92 bringt Verf. in einem identen und daher redundanten Kontext dasselbe Zitat von Feofan Prokopovič, bietet dafür jedoch zwei verschiedene deutsche Übersetzungen des Zitats an. Dem Gedicht *Pevučest' est' v morskich volnach* wird auf S. 120 Tjutčev, auf S. 143 hingegen Fet als Verfasser zugeordnet (die dt. Übersetzung des Titels wechselt dabei von *Der Meereswellen Sanglichkeit zu Sanglichkeit in Meereswogen*). Auf S. 165 eröffnet Grübel in dem Satz „Möglicherweise weist der russischen Vorlage [...] einen Interpunktionsfehler auf“ eine Kombination von autopoetischer Kommentierung und künstlerischer Realisierung seiner Verschreibungstechnik. Auf S. 200 wird der Kirgise Čingiz Ajmatov zum Tschuwaschen ernannt, auf S. 249 wiederum folgen drei irreführende Literaturverweise direkt aufeinander. Angesichts all dieser Unzulänglichkeiten überrascht es dann doch ein wenig, daß Grübel in einer Vorbemerkung insgesamt fünf [!] Personen für die Mitwirkung bei den Korrekturen dankt. Die Verantwortung für den Text liegt dennoch ausschließlich beim Verf., der sich das Typoskript ganz offensichtlich vor Drucklegung selbst nicht durchgesehen hat. Wenn Manfred Schmeling am Schluß seiner Rezension zu Grübels Studie daher in metaphorischer Funktion das Bild des Schweifsternes ins Spiel gebracht hat (SCHMELING 1998: 173), so müßte an dieser Stelle wohl vom finalen Kometeneinschlag auf orthographischem Terrain die Rede sein.

## Literatur

- Beer-Hofmann, R. 1980. *Der Tod Georgs*, Stuttgart.
- Machar, J.S. 1887. *Confiteor... Básně J. S. Machara (1881-1886)*, Praha.
- Machar, J.S. 1928. *Při sklence vína*, Praha.
- Mandel'stam, O. 1993/1994. *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach, t. 1, t. 3*, Moskva.
- Manganelli, G. 1997. *Kometinnen und andere Abschweifungen*. Aus d. Italienischen v. M. Schneider, Berlin.
- Ostrowska 1902: Edma Mierz [d. i. B. Ostrowska], *Opale*, Warszawa.
1997. *Poemas portugueses / Portugiesische Gedichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. u. übers. v. M. de Fátima Mesquita-Sternal u. M. Sternal, München.
1987. *Ukrajins'ki poety-romantyky. Poetyčni tvory*, Kyjiv.
- Pope, A. 1966. *Poetical Works*, London.
- Prešeren, F. 1965. *Zbrano delo, kn. 1*, Ljubljana.
- Sacher-Masoch, L. 1988. *Mondnacht. Geschichten aus Galizien*, München.
- Schmeling, M. 1998. [Rezension zu:] Rainer Georg Grübel, Sirenen und Kometen, *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57, 170-174.

Stefan Simonek



WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBÄNDE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND  
TILMANN REUTHER

14. I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 6S 630.-, DM 90.- (vergriffen)
16. I.A. MEL'ČUK, *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij*, 1985, 509 S., 6S 350.-, DM 50.-
19. G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL, *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz*, 1986, XLVII+315 S., 6S 200.-, DM 28,50.
20. *Mythos in der slawischen Moderne*. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 6S 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. *Zabytyj avangard*. Rossija - pervaja tref' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťanskij, 1988, 335 S., 6S 300, DM 42.- (vergriffen)
22. J. FARYNO, *Poëtika Pasteruaka ("Putevyje zapiski", "Ochrannaja gramota")*, 1989, 316 S., DM 58.-
23. *Marina Cvetaeva*. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuz'min*. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G. NEWEKLOWSKY, *Der kroatische Dialekt von Stinatz*. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany I.II'fa i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany I.II'fa i E. Petrova*. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. B.M. GASPAROV, *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, 1992, 396 S., DM 65.-
28. I.P. SMIRŇOV, *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii*, 1991, 296 S., DM 42.-
29. V.N. TOPOROV, *A.S. Puškin i Goldsmith*, 1992, 222 S., DM 58.-
30. S. EL'NICKAJA, *Poëtičeskij mir Cvetaevoj*, 1991, 396 S., DM 65.-
31. *Psychopoetik*. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. *Marina Cvetaeva*. *Stat'i i teksty*. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. *Festschrift für V.Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag*, 1992, 294 S., DM 65.-
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., DM 58.-
35. *Andrej NIKOLEV*, *Sobranie proizvedenij*, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstaussgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
36. *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles*, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozenčevjg, herausgegeben von V.Ju. Rozenčevjg, Wien-Moskau 1994, 454 S., DM 70.-
37. *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich*, (II. JungslawistinInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.-
38. I.A. MEL'ČUK, *Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo*, Wien-Moskau, Ca. 560 S., DM 98.-
39. I.A. MEL'ČUK, *Russkij jazyk v modeli "Smysl ↔ Tekst"*. Sbornik statej, Wien-Moskau, 1995, 716 S.,
40. N.N. PERCOVA, *Slovar' ncologizmov Velimira Chlebnikova*, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau, 1995, 560 S., DM 80.-
41. *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen*, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, 411 S., DM 70.-

42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.–
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1997, 334 S., DM 50.–
44. „**MEIN RUSSLAND**“, **Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, 1997, 526 S., 80.–

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
D-80328 München**

# ORTHODOXIEN UND HÄRESIEN

## IN DEN SLAVISCHEN LITERATUREN

Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 6.–9. September 1994 in Fribourg

Herausgegeben von rolf Fieguth

Inhalt: **O. Гончарова** (С.Петербург), Херасков и масонская религиозность; **W. Schmid** (Hamburg), Die Brüder Karamazov als Religiöser "Nadryv" ihres Autors; **R. Fieguth** (Fribourg), Erlebte Rede und "innere Stimme" in Tolstojs *Anna Karenina*; **И.П. Смирнов** (München), Мирская ересь (Психологические замечания о философии анархизма); **Ш. Маркиш** (Genevè), Религиозная стихия как формообразующий элемент русско-еврейской литературы; **R. Grübel** (Oldenburg), Prekäre Gänge zwischen Leben, Kunst und Religion. Vasilij Rozanovs religiöse, soziale und Literarische Häresie; **E. Greber** (München), Mystik und Lyrik: Zinaida Gippius; **A. Hansen-Löve** (München), Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne; **A. Flaker** (Zagreb), Gottes- oder Bilderlästerung der Avantgarde? **R. Lachmann** (Konstanz), Die Ambivalenz zwischen heterodoxem Ludismus und soteriologischer Mythopoetik in den Texten von Bruno Schulz; **Ж. Геллер** (Lausanne), Эзотерические элементы в социалистическом реализме. Тезисы. **J.-U. Peters** (Zürich), Schreiben als Häresie E. Zamjajins ironische Darstellung der Orthodoxie und Entropie in den Romanen *Ostrovitjane* und *My*; **R. Hodel** (Bern), Zum historischen Autor A. Platonov (Christus- und Vatermotiv in den Voronežer Jahren); **W. Koschmal** (Regensburg), Zur häretischen Ästhetik in der russischen Gegenwartsliteratur; **P. Zájac** (Bratislava), Der Häretiker Ladislav Novomeský?

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 41

WIEN 1996, 411 S., DM 70.–

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
D-80328 München

# „MEIN RUSSLAND“

## LITERARISCHE KONZEPTUALISIERUNGEN UND KULTURELLE PROJEKTIONEN

Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März 1996  
in München

Inhalt: **R. Grübel**, **I. Smirnov** (Oldenburg, Konstanz), Die Geschichte der russischen Kulturosofie im 19. und frühen 20. Jahrhundert; **О. Гончарова** (С. Петербург), Россия в записках путешественников XVIII века; **H. Meyer** (Potsdam), (Ich) meine Rußland: Inbesitznahme des Namens als Kreditaufnahme (Kjuchel'beker plus/minus Tynjanov); **R.T. Slaattelid** (Paris), Slavophilism over the Horizon; **S. Schahadat** (Konstanz), Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerchol'd; **L. Geller** (Lausanne), На подступах к жанру экфрасия. Русский фон для нерусских картин (и наоборот); **N. Drubek-Meyer** (Potsdam), Dostoevskijs *Igrok*: von null zu *zéro*; **R. Fleguth** (Fribourg), Mickiewicz's Russland – anhand der *Sonette* und des "epischen Abstands" von *Dziady III.*; **J. v. Baak** (Groningen), Die Wohnung der russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur; **E. Greber** (München), "Nur Angesichts Rußlands": Rilkes Rußland-Ansichten als künstlerische Einsichten; **A. Sergl** (München), Mein Rußland als verlorenes Paradies. Rußlandbilder in Vladimir Nabokovs Autobiographik; **W. Koschmal** (Regensburg), Kulturbeschreibung aus der Peripherie: Babel's Odessa-Poetik; **H. Günther** (Bielefeld), Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur; **S. Frank** (Konstanz), Sibirien Peripherie und Anderes der russischen Kultur; **R. Eshelman** (München), Mein Amerika, mein Russland: Vasilij Aksenovs „kruglye sutki non-stop“ und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne; **Б. Гройс** (Köln), О нашем круге; **A. Hansen-Löve** (München), «Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen». Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus; **Д. Пригов** (Москва), Моя Россия

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE  
SONDRERBAND 44, MÜNCHEN 1997, 526 S., DM 80.–

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
D-80328 München