

BAND 16

1985

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve

Sprachwissenschaft:

Tilman Reuther
Gerhard Neweklowsky

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

REDAKTIONSADRESSE

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

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

I N H A L T

Ju.M.LOTMAN (Tartu), Pamjat' v kul'turoložičeskom osveščeni	5
I.P.SMIRNOV (Konstanz), O specifičike chudožestvennoj (literaturnoj) pamjati	11
J.FARYNO (Warszawa), "Ja pomnju (čudnoe mgnoven'e...)" i "Ja (slovo...) pozabyl"	29
E.MNATSAKANJAN (Wien), Značenie i rol' vospominanija v chudožestvennoj praktike. Frejd - Dostoevskij - Gejne	37
Á.KOVÁCS (Budapest), Pamjat' kak princip sjužetnogo povestvovanija. "Zapiski iz podpol'ja" Dostoevskogo	81
W.SCHMID (Hamburg), Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa	99
A.A.HANSEN-LÖVE (Wien), 'Erinnern - Vergessen - Gedächtnis' als Paradigma des russischen Symbolismus. - Teil I; Diabolisches Modell	111
G.JANECEK (Kentucky), Zaum' as the Recollection of Primeval Oral Mimesis	165
F.Ph.INGOLD (St.Gallen/Zürich), "Kunst"-Kunst; "Lebens"- Kunst. Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs <i>Weissem Quadrat auf weissem Grund</i>	187
A.FLAKER (Zagreb), Krležas ikonisches Traumgedächtnis	201
R.FIEGUTH (Freiburg/Schweiz), Erinnerungszwang als drama- tische Form. Über Adam Mickiewicz's frühe szenische Dichtung "Dziady" (1823)	215
A.NOZSICSKA (Wien), Inwiefern gehört das Vergessen in den Bereich der Sprache?	233

Die Beiträge dieses Bandes bilden eine Auswahl jener Vorträge, die im Rahmen des Symposiums "Erinnern - Vergessen - Gedächtnis. Künstlerisches Paradigma und literarische Technik" vom 1.-4.10.1984 am Institut für Slawistik der Universität Wien gehalten wurden. Organisiert wurde die Tagung von unserer "Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien", unterstützt wurde sie durch eine Subvention des Kulturamtes der Stadt Wien.

Teilnehmer der Tagung waren R.Grübel, A.Nożsiczka, L.Szilard, R.Lachmann, J.Faryno, M.Procházka, G.Janecek, A.Flaker, R.Fieguth, W.Schmid, A.Kovács, G.Kiraly, E.Mnacakanova, P.A.Jensen, L.Kleberg, J.Fraňek, T.Baroti, N.Vihter, I.Bagi.

Der Artikel von Ju.M.Lotman wurde eigens für diesen Band verfaßt, ohne daß der Autor freilich die Möglichkeit hatte, an der Tagung teilzunehmen. Gleiches gilt von der Studie F.Ph.Ingolds. Einzelne nicht rechtzeitig eingelangte Manuskripte werden in späteren Bänden des "Wiener Slawistischen Almanach" abgedruckt.

A.H.-L.

Юрий М. ЛЮТМАН (Тарту)

ПАМЯТЬ В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

1. С точки зрения семиотики культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т.е. наиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, т.е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализованы. При этом актуализация их совершается в пределах некоторого смыслового инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет, при всей вариантности толкований, идентичность самому себе. Таким образом, общая для пространства данной культуры память обеспечивается, во-первых, наличием некоторых константных текстов и, во-вторых, или единством кодов, или их инвариантностью, или непрерывностью и закономерным характером их трансформации.

2. Память культуры не только едина, но и внутренне разнообразна. Это означает, что ее единство существует лишь на некотором уровне и подразумевает наличие частных "диалектов памяти", соответствующих внутренней организации коллективов, составляющих мир данной культуры. Тенденция к индивидуализации памяти составляет второй полюс ее динамической структуры. Наличие культурных субструктур с различным составом и объемом памяти приводит к разной степени эллиптичности текстов, циркулирующих в культурных субколлективах, и к возникновению "локальных семантик". При переходе за пределы данного субколлектива эллиптические тексты, чтобы быть понятным, восполняются. Такую же роль играют различные комментарии. Когда Державин в конце жизни вынужден был написать обширный комментарий на собственные оды, то это вызвано было, с одной стороны, ощущением бега "реки времен", ясным сознанием того, что культурный коллектив его аудитории екатерининских времен разрушен, а потомству, которое Державин считал своей истинной аудиторией, текст может стать и вовсе непонятным. Во-вторых, Державин остро ощущал разрушение жанра оды и вообще поэтики XVIII в. (чему сам активно способствовал). Если бы лите-

ратурная традиция оставалась неизменной, то "память жанра" (М. М. Вахтин) сохранила бы понятность текста, несмотря на смену коллективов. Появление комментариев, глоссариев, также как и восполнение эллиптических пропусков в тексте - свидетельство перехода его в сферу коллектива с другим объемом памяти.

3. Если позволить себе известную степень упрощения и отождествить память с хранением текстов, то можно будет выделить "память информативную" и "память креативную (творческую)". К первой можно отнести механизмы сохранения итогов некоторой познавательной деятельности. Так, например, при хранении технической информации активным будет ее итоговый (хронологически, как правило, последний) срез. Если кого-либо и интересует история техники, то уж во всяком случае не того, кто намерен практически пользоваться ее результатами. Интерес этот может возникнуть у того, кто намерен изобрести что-либо новое. Но с точки зрения хранения информации в этом случае активен лишь результат, итоговый текст. Память этого рода имеет плоскостной, расположенный в одном временном измерении, характер и подчинена закону хронологии. Она развивается в том же направлении, что и течение времени, и согласована с этим течением.

Примером творческой памяти является, в частности, память искусства. Здесь активной оказывается потенциально вся толща текстов. Актуализация тех или иных текстов подчиняется сложным законам общего культурного движения и не может быть сведена к формуле: "самый новый - самый ценный". Синусоидный характер (например: падение актуальности Пушкина для русского читателя в 1840-1860-е гг., рост в 1880-1900, падение в 1910-1920 и рост в 1930 и последующие годы, смена "сбрасывания с корабля современности" и "возведения на пьедестал") - лишь наиболее простой вид смены культурного "забывания" и "припоминания". Общая актуализация всех форм архаического искусства, затронувшая не только средние века, но и неолит, стала характерной чертой европейской культурной памяти второй половины XX века. Одновременно деактуализация ("как бы забвение") охватила культурную парадигму, включающую античное и ренессансное искусство. Таким образом, эта сторона памяти культуры имеет панхронный, континуально-пространственный характер. Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходят в потенцию. Такое расположение

текстов имеет не синтагматический, а континуальный характер и образует в своей целостности текст, который следует ассоциировать не с библиотекой или машинной памятью в технически возможных в настоящее время формах, а с кинолентой типа "Зеркала" А.Тарковского или "Egí báranu" ("Агнец Божий") Миклоша Янчо.

Культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее. С точки зрения памяти как работающего всей своей толщей механизма, прошедшее не прошло. Поэтому историзм в изучении литературы, в том его виде, какой был создан сначала гегельянской теорией культуры, а затем позитивистской теорией прогресса, фактически антиисторичен, так как игнорирует активную роль памяти в порождении новых текстов.

4. В свете сказанного следует привлечь внимание к тому, что новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом. Это, казалось бы, парадоксальное высказывание лишь фиксирует очевидную и всем известную истину. На протяжении всей истории культуры постоянно находят, обнаруживают, откапывают из земли или из библиотечной пыли "неизвестные" памятники прошлого. Откуда они берутся? Почему в литературоведческих изданиях мы постоянно сталкиваемся с заглавиями типа: "Неизвестный памятник средневековой поэзии" или "Еще один забытый писатель XVIII века"?

Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т.е. хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и "как бы перестает существовать". Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться "как бы не существующим" и подлежащим забвению, а несуществовавшее - сделаться существующим и значимым. Античные статуи находили и в доренессансную эпоху, но их выбрасывали и уничтожали, а не хранили. Русская средневековая иконопись была, конечно, известна и в XVIII, и в XIX вв. Но как высокое искусство и культурная ценность она вошла в сознание послепетровской культуры лишь в XX веке.

Однако меняется не только состав текстов, меняются сами тексты. Под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры

текста. Фактически тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами. Смыслы в памяти культуры не "хранятся", а растут. Тексты, образующие "общую память" культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые.

5. Продуктивность смыслообразования в процессе столкновения хранящихся в памяти культуры текстов и современных кодов зависит от меры семиотического сдвига. Поскольку коды культуры развиваются, динамически включены в исторический процесс, прежде всего, играет роль некоторое опережение текстами динамики кодового развития. Когда античная скульптура или провансальская поэзия наводят культурную память позднего итальянского средневековья, они вызывают взрывную революцию в системе "грамматики культуры". При этом новая грамматика, с одной стороны, влияет на создание соответствующих ей новых текстов, а, с другой, определяет восприятие старых, отнюдь не адекватное античному или провансальскому.

Более сложен случай, когда в память культуры вносятся тексты, далеко отстоящие по своей структуре от ее имманентной организации, тексты, для дешифровки которых ее внутренняя традиция не имеет адекватных кодов. Такими случаями являются массовое вторжение переводов христианских текстов в культуру Руси XI-XII вв. или западно-европейских текстов в послепетровскую русскую культуру.

В этой ситуации возникает разрыв между памятью культуры и ее синхронными механизмами текстообразования. Ситуация эта обычно имеет общие типологические черты: сначала в текстообразовании наступает пауза (культура как бы переходит на прием, объем памяти увеличивается с гораздо большей скоростью, чем возможности дешифровки текстов), затем наступает взрыв, и новое текстообразование приобретает исключительно бурный, продуктивный характер. В этой ситуации развитие культуры получает вид исключительно ярких, почти спазматических вспышек. Причем переживающая период вспышки культура из периферии культурного ареала часто превращается в его центр и сама активно транслирует тексты в затухающие кратеры прежних центров текстообразовательных процессов.

В этом смысле культуры, память которых, в основном, насыщается ими же созданными текстами, чаще всего, характеризуются посте-

пенным и замедленным развитием, культуры же, память которых периодически подвергается массированному насыщению текстами, выработанными в иной традиции, тяготеет к "ускоренному развитию" (по терминологии Г.Д.Гачева).

6. Тексты, насыщающие память культуры, жанрово неоднородны. То, что было сказано выше о воздействии инокультурных текстов, *mutando mutandis* может быть сказано о вторжении живописных текстов в поэтический процесс текстообразования, театра - в бытовое поведение или поэзии - в музыку, т.е. о любых конфликтах между жанровой природой текстов, доминирующих в памяти, и кодов, определяющих настоящее состояние культуры.

Сказанное, даже в столь сжатом виде, позволяет говорить о том, что память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма.

И. П. СМЕРНОВ (Констанц)

О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ (ЛИТЕРАТУРНОЙ) ПАМЯТИ

1. Обсуждаемые ниже тезисы дополняют те, которые были выдвинуты в нашей книге "Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества В.Л.Пастернака)" (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien 1985). В этой работе мы обратили внимание, среди прочего, на то, что в последнее время всё более распространяется мысль о невозможности выявить константную (трансжанровую и/или трансторическую) сущность литературы. (Гегелевская модель, приписывающая искусству конечность, сменилась тем самым представлением о недефинируемости искусства).

Так, например, Ц.Тодоров¹ разбирает два наиболее влиятельные определения литературного дискурса, одно из которых характеризует словесное творчество как - одновременно - не истинное и не ложное (ареферентное) высказывание, а второе - как самоценное высказывание, создаваемое ради него самого, как автотелическую (автореферентную) речь. Обе характеристики Ц.Тодоров считает неудовлетворительными из-за того, что они приложимы и к иным типам дискурсивности.

В самом деле, дискурсивная практика во многих ее проявлениях - не только в художественных, но и, допустим, в религиозных - не поддается верификации путем отображения на мир чувственно-воспринимаемых величин или путем проекции на предшествующие данным текстам, о которых было бы известно, что они истинны/ложны. (Поэтому явно недостаточна новейшая теория мимезиса, концептуализующая литературное произведение в виде имитации практического речевого акта (R.Ohmann² и др.). Ведь подражания практической коммуникации предполагают, что они не соотносят получателя с фактической реальностью и не выводятся по правилам формальной логики из каких-либо высказываний, несущих в себе информацию о социо-физических фактах (J.R.Searle³), в силу чего подобного рода имитации и составляют речевой класс куда более объемный, чем класс всех эстетически отмеченных текстов).

С другой стороны, любой дискурс системен, автоорганизован, строится по неким правилам и, отвечая этим правилам, оказывается

речью, заключающей свою цель в самой себе. (Предпринятая формалистами конкретизация эстетической целеустановки как "установки на выражение" неприемлема по той причине, что делает литературный дискурс едва ли сопоставимым с остальными типами дискурсивной практики, которым - во всей их совокупности - следовало бы приписать, так сказать, установку на содержание, рассматривая их - в противоречии с опытом - в качестве лишенных специфических выразительных особенностей).

Вместо формулирования общего определения литературы Ц.Тодоров предлагает довольствоваться, по его мнению, легко достижимыми частными характеристиками литературных жанров (т.е. субдискурсов).

Если Ц.Тодоров скептически относится к возможности установить трансжанровое содержание литературы, то Ю.М.Лотман отказывается эксплицировать трансторическое единство словесного творчества:

...литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире.⁴

Нельзя не согласиться с критикой, направленной Ц.Тодоровым против наличных определений художественного дискурса, которые вырастают из сугубо бинарного противопоставления литературы и практической коммуникации и игнорируют ограниченность литературы от остальных дискурсов. Но и нельзя не признать, что, указывая на структурные признаки лишь тех или иных жанров, мы избегаем попытки понять, что объединяет художественные жанры в их отличие от субдискурсов науки или религии. Ц.Тодоров подтачивает самое понятие дискурса, которое он использует непоследовательно: как для утверждения, что существуют разные классы дискурсивности (подразумевается гомогенность каждого из них), так и для прямо противоположного утверждения, вменяющего литературе неустранимую гетерогенность. Столь же внутренне противоречив и подход Ю.М.Лотмана: отвергнув категорию инварианта, мы теряем право говорить и о вариантах (о диахронически несходных упорядоченностях литературного дискурса).

В дальнейшем мы обратимся к теории памяти (привлекательной нас в той мере, в какой она экспериментально подтверждается), что-

бы начать строить на этом (более или менее достоверном) основании такое универсалистское определение литературы, которое подчеркнуло бы своеобразие словесного художественного творчества относительно науки и религии.

2. Среди многочисленных дихотомий, посредством которых дифференцируются механизмы индивидуальной памяти (M. Brown⁵ насчитал не менее дюжины ее разновидностей, известных психологии), первостепенное значение для исследования дискурсивности имеет противопоставление эпизодической/семантической памяти. Обслуживающие прежде всего экспериментальную психологию, эти два понятия допускают более генерализованную экспликацию, чем та, которую дал в виде рабочей гипотезы их создатель, E. Tulving.⁶

Эпизодическую память составляет информация, которую индивид приобрел как участник социальных действий и перцепиент физического мира. Само собой разумеется, что эпизодическая память, взятая в отдельности, не оказывает влияния на конституирование дискурса, чьи наиболее существенные признаки остаются себе тождественными у разных авторов, в разные времена и в разных культурных регионах.

Семантическую память образует информация, извлеченная индивидом из всякого рода субститутов фактической действительности. Иначе говоря, семантическая память - это хранилище усвоенных нами текстов и сообщений.

Слагаемые эпизодической и семантической памяти имеют неодинаковую природу. В первом случае перцептивный след выступает в качестве простого заместителя воспринятых индивидом ситуаций и предметов. В другом случае оставляемый в памяти след играет более сложную роль - он замещает не сами реалии, но субституты реалий, т.е. оказывается субститутом субститута, заместителем второй степени.

После того как эпизодические следы отложились в памяти в той последовательности, в какой один акт восприятия сменяется новым, эта "моторная", "первичная"⁷ очередность следов может быть разнообразно переупорядочена с помощью элементов семантической памяти, которые концептуализуют элементы эпизодической памяти и позволяют индивиду связывать последние в ассоциативные группы.

Семантические следы представляют собой те величины, из которых вырастает имманентно организованная система. Пусть x , y суть субституты, а X , Y - субституты субститутов. При подстанов-

ке x -а в позицию y -а и *vice versa* произошло бы изменение статуса замещающей величины, которая превратилась бы в субститут второй степени (x как $y \hat{=} X$ и y как $x \hat{=} Y$). Иная ситуация возникает при подстановке X -а в позицию Y -а и *vice versa*. Если, скажем, X перенимает роль Y -а, то он сохраняет свою природу субститута субститута, даже если и повышается в ранге, делаясь замещающим третьей степени. Семантический след, попадающий на место другого семантического следа, продолжает быть таким субституттом, чья связь с миром реальных опосредована. Историческая, линейная последовательность элементов, из которых формируется семантическая память, допускает внутреннюю перестройку, коль скоро при этом их автоидентичность не нарушается. Эпизодические же следы не поддаются внутренней реорганизации, так как они связаны с социальным миром непосредственно. Реорганизации неизбежно сопутствует здесь установление эквивалентности между эпизодическим следом (превращающимся при переходе на позицию другого эпизодического следа в субститут второй степени) и семантическим следом (являющимся субституттом второй степени): чтобы x и y обменялись местами, они должны стать эквивалентными X -у и Y -у (т.е. единицам текстов и сообщений).

3. Хорошо известно, что значимые последовательности могут тройным путем менять порядок антецедентов и консеквентов. Из некоторой первичной последовательности $p \rightarrow q$ мы получим в результате преобразований либо конверсию $q \rightarrow p$, либо инверсию $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$, либо контрапозитивное высказывание $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$. Отсюда: историческая очередность семантических следов доступна для (по меньшей мере) тройкой реаранжировки (конверсивной, инверсивной, контрапозитивной). Эти операции, по ходу которых перерабатывается информация, удерживаемая семантической памятью, суть простейшие креативные акты. Как таковые, три формы изменения первичной последовательности кажутся в наибольшей степени пригодными для того, чтобы при их посредстве разграничить основные типы дискурсов (художественная, научная, религиозная речь):⁸ чем абстрактнее речевой класс, тем элементарнее должна быть процедура его порождения.

Любой текст экстернирует как эпизодическую, так и семантическую память автора. Принадлежность текста к типу речи обуславливается тем, какому логическому отношению подчинены экстернированные элементы семантической памяти, в какую форму пре-

вращается естественный процесс запоминания. С этой точки зрения дискурсы преодолевают историю за счет логики (логическое и есть творческое). Чтобы ответить на вопрос, чем отличается художественное преобразование семантических следов от научного и религиозного, разберем несколько конкретных случаев упорядочивания литературного текста.

Возьмем стихотворную речь. Необходимая предпосылка ее порождения состоит в том, что какая-либо исходная комбинация разных слоговых позиций (допустим, одной безударной и одной ударной) подвергается хотя бы однократному воспроизведению, после чего (если повтор не продолжается) должен быть маркирован (неважно - как: фонологически, интонационно, синтаксически) конец возникшего таким способом параллелизма; завершение повторяемости открывает возможность для репродуцирования всей этой структуры (т.е. строки) в роли новой, более протяженной единицы текста. Стихотворная речь основывается на двойном параллелизме, проводимом как внутри слоговой последовательности, так и между разграниченными слоговыми последовательностями. Версификация зиждется, коротко говоря, на повторе прекращенного повтора.

Переход интрапараллелизма в интерпараллелизм прослеживается не только в плане выражения, но и в плане содержания литературных произведений:

"Я помню чудное мгновенье: Передо мной явилась ты..."
(отправная последовательность) → "В томленьях грусти
/.../ Звучал мне долго голос нежный" (воспроизведение)-
"Шли годы /.../ И я забыл твой голос нежный" (повтор прерывается) → "Душе настало пробужденье, И вот опять явилась ты" (новое воспроизведение начального сегмента; интерпараллелизм намечен, хотя и не доведен до полноты).

Если в стихотворной речи повтор прекращенного повтора реализуется как на слоговом, так и на семантическом уровнях, то в прозе этому правилу подчиняется, по-видимому, лишь смысловая структура текстов. В рассказе Л.Толстого "Метель" смысловой ритм повествования складывается из чередующихся описаний направленного (векторного) и ненаправленного движения героев.

Сани, в которых едет по степи рассказчик, (Ia) сбиваются из-за снежного бурана с пути; мимо проезжают почтовые тройки - (Ib) заблудившиеся, было, герои следуют за ними (направленное движение), но (Ia') теряют колею; ямщики, доставившие почту до назначенного места, возвращаются - (Ib') встреча с ними спасает кружащего по

стеи рассказчика и его спутников. Этим замыкается первый ряд повторов, после чего рассказчик (Ia-b) вновь попадает в те же самые ситуации - теперь уже вместе с ямщиками, возившими почту (превращение интрапараллелизма в интерпараллелизм). В концовке текста описывается второе - итоговое - спасение героев от смерти.

Сравним теперь, как передаются в этом повествовании симметричные эпизоды Ia и Ia':

(Ia) Ясно было, что мы едем Бог знает куда, потому что, проехав еще с четверть часа, мы не видели ни одного верстового столба.

(Ia') Я смотрел сбоку на дорогу, чтобы не сбиться со следа, проложенного санями. Версты две след был виден ясно; потом заметна стала только маленькая неровность под полозьями, а скоро уже я решительно не мог узнать, след ли это или просто наметанный слой снега /.../. Третий верстовой столб мы еще видели, но четвертого никак не могли найти.

Одно и то же событие (отсутствие верстового столба) запечатлевается в первом из процитированных отрывков в простом отрицательном предложении ("мы не видели..."), а во втором - в сложно-сочиненном предложении с противительным союзом ("...мы еще видели, но /.../ не..."). Как показывает сопоставление, смысловой параллелизм в прозе не находит себе отражения во внутреннем устройстве языковых знаков; тематической симметрии соответствует в плане выражения прозаической речи лексико-синтаксическая асимметрия, использование альтернативных грамматических средств, переход из одной языковой парадигмы в другую.⁹

Итак, наша гипотеза состоит в том, что любой литературный текст - на всех его уровнях или хотя бы на семантическом уровне - организуется в форме двойного параллелизма. Эта гипотеза, с одной стороны, опирается на наблюдения, а с другой, - модифицирует теории Р.О.Якобсона, отводившего параллелизму роль фундаментального приема словесного искусства, но при этом не рассматривавшего параллелизм как в обязательном порядке двойной - как внутренний и внешний одновременно.¹⁰

В правиле повтора прекращенного повтора было бы естественно видеть результат к о н в е р с и в н о г о преобразования элементов семантической памяти. Конверсивность художественного смыслопорождения означает, что по ходу построения литературного текста данное и новое в нем меняются местами. Тем самым последующий (новый) отрезок текста должен оказаться хотя бы на каком-то из структурных уровней повтором предыдущего

(данного). Однако и данное, в свою очередь, должно стать новым. Этим обуславливается введение в линейную прогрессию текста такого третьего звена, которое выполняет делимитативную функцию, указывая на прекращение повторяемости (тем, что изменяет как-либо конструкцию воспроизводимого элемента). После этого полученный параллелизм воссоздается во всем его объеме как (специфическая именно для художественной речи) суперсегментная единица, благодаря чему уже имевшее место и выступает в новом свойстве.

4. В качестве особого типа экстернизируемой памяти художественный текст представляет собой механизм сохранения информации и об исходных элементах (фонологических, семантических и пр.), участвующих в образовании последовательности, и о самой последовательности элементов. Пользуясь словами Андрея Белого, можно было бы назвать художественный текст "памятью о памяти"¹¹. Напоминание об информации, содержащейся в начале литературного произведения, сменяется затем напоминанием о самом напоминании. Художественная семантическая память обращена на себя. Создавая текст, писатель возвращается к созданному дважды - к части и к целому. Разница между частью и целым уничтожается, они делаются изоморфными.

Конверсивный путь построения текста сводится к схеме:

(I) $(p \rightarrow q) \& (p \rightarrow q) \& \text{trans } (p \rightarrow q) \# (((p \rightarrow q) \& \& (p \rightarrow q)) \& \text{trans } (p \rightarrow q))$.

Сопоставляя словесное творчество с конверсивностью, мы тем самым резервируем возможность не упустить из виду специфику иных дискурсов в их соотношенности друг с другом и с литературой. Сколько-нибудь ответственное решение вопроса о том, к чему ведет экспликация научной и религиозной речи с помощью оставшихся у нас в запасе понятий инверсии и контрапозиции, выходит далеко за рамки жанра статьи. Ограничимся минимумом соображений по этому поводу.

В случае инверсивного развертывания текста происходит негация как данного $(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q})$, так и нового, т.е. самого процесса негации. Мы имеем здесь дело не с чем иным как с триадой тезис/антитезис/синтез:

(II) $(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q}) \& \overline{(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q})}$.

Кажется допустимым приложить понятие инверсии к научному дискурсу. Научная речь конструирует ее предмет в конечном счете посредством негации двух взаимоотменяющих мнений о нем, как это имеет место, скажем, в квантовой механике, которая отрицает и исключительно волновую и исключительно корпускулярную природу материи, или в физической теории самых последних лет, для которой точно так же неприемлемы представления о том, что материя только наблюдаема либо только не наблюдаема. Чтобы не ходить далеко за контрольным примером из области гуманитарных наук, сошлемся на пересказанные выше идеи Ц.Тодорова, отвергающего и ареферентный, и автореферентный подходы к литературе.

Контрапозитивность предусматривает: во-первых, отрицание antecedента: $(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q})$; во-вторых, уравнивание прошедшего через негацию antecedента с консеквентом, т.е. воспроизведение полученной цепочки: $(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q}) \& ((p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q}))$; в-третьих, осмысление нового как данного и негацию этого осмысления, откуда в итоге:

$$(III) \quad \frac{(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q}) \& ((p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q})) \& ((p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q}))}{(p \rightarrow q) \& (\bar{p} \rightarrow \bar{q})}.$$

Названные операции, по предположению, порождают религиозный дискурс. Иллюстрацией послужат мотивы искупительной жертвы Христа. Бог каузирует появление (p) бессмертного (себе подобного) первочеловека (q), а затем исчезновение (\bar{p}) Адама из ответственного ему пространства и превращение в смертное существо (\bar{q}). Эта цепочка репродуцируется в истории Христа. Бог-Отец каузирует появление (p') Бога-Сына (q'). По воле Бога-Отца, открытой в Гефсимании, Христос должен исчезнуть (\bar{p}') в роли смертного (\bar{q}'). Каждый из последних четырех элементов подвергается негации. Бог-Отец каузирует исчезновения (\bar{p}' вместо p') умершего как человек Бога-Сына (\bar{q}' вместо q') и вознесение Христа, т.е. его появление во внеземном сакральном пространстве (\bar{p}' вместо \bar{p}') в роли бессмертного (\bar{q}' вместо \bar{q}').

Вернемся к словесному искусству.

Поскольку литературный текст не просто удерживает начальные смыслы, но и рефлексивует, далее, этот процесс, постольку художественное творчество оказывается имитацией хода воспоминания. Литературное произведение реактуализует процесс актуализации се-

мантических следов. Оно утверждает тождество поступившей на вход памяти семантической информации и информации, сохраненной памятью во времени. Под углом зрения литературы семантические следы не подвержены окончательной эрозии. Художественное творчество, если угодно, придает вызыванию семантического материала из памяти ритуальный (циклический) характер. В силу своей имитирующей (ритуализующей) ход воспоминания сущности литература выполняет защитную функцию относительно семантической памяти. Автоидентичность семантической памяти не ставится здесь под сомнение. Кризис этой автоидентичности, который наступает там, где в цепочке художественных значений маркируется конец первого цикла, преодолевается повтором прерванного повтора.

Конечно же, ничто не мешает писателю взять за исходный пункт его сочинения (речь идет прежде всего о литературе XX в.) расстройство семантической памяти, повнесенную ею утрату автоидентичности (ср. хотя бы стихотворение Мандельштама "Я слово позабыл, что я хотел сказать..."). Но тогда текст, описывающий афазию, с неизбежностью замечает выпавший из семантической памяти элемент иным знаком (так, "слепая ласточка" становится в названном стихотворении Мандельштама метафорой 'забытого слова'). Развертываясь, такого рода тексты воссоздают субституты забытого - ср. серию повторов у Мандельштама:

Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется → ...мертвой ласточкой бросается к ногам → Мысль бесплотная в чертог теней вернется → Всё не о том прозрачная твердит, Всё ласточка...

Ритуализуемыми делаются в этом случае медиальные средства, предназначенные восполнить стертые семантические следы. Семантическая память будет здесь себе тождественной в качестве механизма, компенсирующего афазию.

Мы можем теперь попытаться очертить то содержание, к которому в последней инстанции редуцируется тематика любого текста, принадлежащего к литературному дискурсу. Тематический инвариант литературы - это сохранение/восстановление актантом (в том числе антропоморфным) его автоидентичности при прохождении через пограничную, критическую, меняющую автоидентичность ситуацию. Наделяя персонажей способностью к самовоспроизведению во времени,

литература тематизирует конституирующую ее ритуализацию семантической памяти.

Вид сохраняемой персонажем автоидентичности - семейной, социальной, профессиональной, вероисповедальной, этнической и пр. - варьируется в разных жанрах художественной речи. Волшебная сказка, к примеру, описывает распад отправной семейной ситуации (отъезд, смерть родителей) и восстановление семейного статуса героя (возвращения родителей, женитьба сироты).¹² Столь же неодинаковы в разных жанрах и кризисы автоидентичности. Так, трагический герой стремится ускользнуть от негативного предопределения, т.е. вызывает искусственный кризис автоидентичности, которая тем не менее обнаруживает себя. Отказ или отступление от автоидентичности, если они все же реализуются, отождествляются литературой со смертью, необратимым превращением в низшее животное, полным одиночеством, утратой сознания - короче: с уходом из пределов человеческого мира (ср. хотя бы любовь бедного чиновника к директорской дочке как безумие в гоголевских "Записках сумасшедшего"). Так называемые твердые жанровые формы (сонет и т.п.) являют собой под предложенным углом зрения такие образования, в линейной прогрессии которых сохраняется/восстанавливается некий способ упорядочения плана выражения (повтор одних и тех же двух рифм, осуществляемый (классическим) сонетом в катренах, проходит через критический порог в первой из терцин, где появляются новые созвучия, которые еще раз возникают в заключительной терцине, благодаря чему соблюдается распространяющийся на каждую пару строф принцип двурифменности).

5. Дело будущего - провести различение литературных субдискурсов в зависимости от того: (1) какому виду автоидентичности персонажа они отдадут предпочтение; (2) как обуславливают кризис автоидентичности; (3) какую форму принимают в них следствия из оценки самим актантом его семейной, социальной или иной роли; (4) на каком из структурных уровней текста воплощается идея автоидентичности в первую очередь.

Точно так же дело будущего - построение многомерного универсалистского определения литературы. Выше мы рискнули квалифицировать (функционально и содержательно) лишь тематику литературного дискурса. Между тем необходимо найти подход и к своеобразию коммуникативного статуса словесного творчества. Для

этого потребовалось бы, придерживайся мы избранной методики, обозначить место литературы (=удвоенного анамнезиса) среди других явлений "коллективной памяти".¹³ Как протекает превращение конверсивной семантической памяти индивида в коллективное - групповое и трансгрупповое - ценностное достояние? Как отзывается конверсивное смыслопорождение на моделировании отправителем текста памяти получателя?

Еще один аспект многомерного определения литературы - постановка вопроса о том, как конверсивное преобразование семантической памяти влияет на ее связь с памятью эпизодической. Прояснение этой связи позволило бы указать на те операции, с помощью которых литературный текст взаимополагает медиальный и фактический миры. Хотя эпизодическая память сама по себе не несет ответственности за конституирование дискурсов, тем не менее каждому из основных типов речи присущ свой инвариантный способ концептуализации вариативных чувственных данных, поступающих в эпизодическую память авторов. Несколько замечаний, сделанных в рамках такой постановки вопроса, завершат нашу статью.

Любой акт сознания вынуждает нас преодолевать первичный линейный порядок эпизодической памяти, вводить ее элементы в некое взаимоотношение - иное, чем историческое. Чтобы укоренить эпизодические следы в сознании, необходимо отыскать для каждой их пары *tertium comparationis* - семантический след, стоящий в одной и той же связи с двумя соотносимыми между собой элементами эпизодической памяти. Иными словами, минимальным условием для концептуализации усвоенных нами чувственных данных служит транзитивность: если семантический след X находится в отношении R к эпизодическим следам x и x_1 , то xRx_1 .

Конверсия, производимая внутри семантической памяти, тянет за собой обращение транзитивности, на которой видится переработка социофизической информации. Это означает, что в литературном дискурсе эпизодический след x выступает в роли посредника между двумя семантическими следами X и X_1 : если xRx и xRx_1 , то XX_1 . Понятно, что обращение транзитивности может совершиться лишь после того, как слагаемые эпизодической памяти уже укоренились в сознании, будучи изъяты из их примарной исторической последовательности.

Все только что сказанное подводит нас к заключению о том,

какова референтность тематических единиц литературного текста, каким простейшим фактическим ситуациям они соответствуют. Поскольку для литературного сознания эпизодические следы суть не связываемые сущности, но связывающие, не функции, но аргументы, постольку переход от одного из них (x) к другому (x_1) мыслится литературой всегда дискретным, имеющим в себе нулевую точку.

Если x обладает позитивной референтностью, то смена ситуации станет в словесном искусстве аннулированием данной референтности. Изображаемое в художественном произведении событие представит собой опустошение той или иной ситуации. Тематическое движение от antecedента к консеквенту сопровождается здесь таким событием, которое состоит в том, что актанту приходится испытать нехватку, недостачу социофизической реалии¹⁴ (напомним, к примеру, что в толстовской "Метели" исчезающая реальность — это дорога). Отсутствие социофизической ценности может выноситься и в начало произведения, сменяясь затем ее появлением. Как бы то ни было, однако, фактическому миру литературы имманентна недостаточность.

Между тем для высказывания об одной и той же фактической ситуации художественный текст располагает двумя смысловыми величинами X и X_1 . Смысловой мир литературы выступает в качестве избыточного.¹⁵ Его избыточность конкретизирует себя, среди прочего, так, что фактические ситуации осознаются актантами двойным образом. В той же "Метели" открывающая текст ситуация (направленное перемещение героев в пространстве + разыгрывающийся снежный буран) дает рассказчику повод усомниться в принятом им решении отправиться в путь:

Колокольчик стал замирать, струйка холодного воздуха пробежала через какое-то отверстие в рукаве за спину, и мне пришел в голову совет зрителя не ездить лучше, чтоб не проплутать всю ночь и не замерзнуть дорогой.

Следующая за этим потеря пути обнаруживает колебания рассказчика уже в принятии решения:

Ворочаться мне не хотелось /.../

— Что, как ты думаешь, — спросил я опять ямщика, — доедем мы до станции?

— До которой? Назад приедем, коли дать волю лошадям: они привезут; а на ту вряд... только себя погубить можно.

— Ну, так пускай назад, — сказал я, — и в самом деле.

Как наличие реалии, так и ее отсутствие влекут за собой в

литературном дискурсе двойной мыслительный подход актанта к этим ситуациям. Весь подобного рода референтно-мыслительный комплекс должен, по определению, явиться в художественном тексте еще раз, а на третьем шаге подвергнуться перестройке, которая на время положит предел повторяемости. Содержание перестройки - в том, что значимая для произведения реалия будет представлена теперь либо только *in praesentia*, либо только *in absentia*: в результате нарушения выводимости актант ликвидирует испытанный им дефицит vs. переживает невозполнимость потери. Если в процессе повторяемости реалия субституируется, то ликвидация недостачи приводит персонажа к улучшению/ухудшению его отправного положения. Концовка параллельного этому ряду событий, нового тура повторяемости, может быть и сопоставлена, и противопоставлена предшествующему, промежуточному перерыву выводимости по все тому же признаку наличия/отсутствия социофизической реалии.¹⁶

Учтем, что выбор героем одной из двух стратегий, посредством которых он осмысляет присутствие фактической ценности, автоматически подготавливает исчезновение последней. И, наоборот, та мыслительная стратегия, которая выбирается для приложения к ситуации, характеризующейся аннулированием фактической ценности, вызывает (столь же автоматически) новое обретение исчезнувшей реалии. Отсюда: случай, когда в промежуточном *герр.* абсолютном финале художественного текста референтность *in praesentia* исключается из рассмотрения, а герой переживает невозполнимость потери, предполагает, что ситуация недостачи будет отправной для всего такого типа произведения *герр.* для интерпараллельной серии изображаемых в нем событий. Начало (примарное/секундарное) составляет здесь не x , обладающий позитивной референтностью, но x_1 - референтный нуль.

Делается ясно, что литературный дискурс указывает в конце концов либо на истинность мыслительного подхода к не имеющимся в наличии референтам, либо на ложность осознания их присутствия. Собразно этому утверждаемая литературой автоидентичность актанта бывает позитивной (если он мыслит себе отсутствие социофизической реальности) или негативной (в противоположном варианте). Истинной автоидентичностью рефлекснрующее существо наделяется тогда, когда оно устраняет недостаточность фактического мира. Ошибочная автоидентичность, согласно литературе, - это избыточ-

ность рефлексии по поводу референтов, которыми мы непосредственно располагаем.

С точки зрения словесного творчества семантическая память способна подменить собой нехватку эпизодической информации, но не в состоянии правильно концептуализовать эту информацию, когда она подается на вход восприятия. В то время как в тематическом плане литературный дискурс выполняет защитную функцию применительно к семантической памяти, в плане референтности он преследует цель компенсировать за счет семантической памяти дефицит чувственных данных. Будучи, с одной стороны, удвоенным анамнезисом, литература поддается, с другой стороны, определению в качестве обращенного мимезиса. Она отображает не множество реалий на множество мыслительных сущностей, но, напротив, оценивает проекцию смыслового мира на фактический как придающую фактам модус бытия. *Cogito ergo cogitatum est.*

П р и м е ч а н и я

1. Tz.TODOROV, *La notion de littérature.- Langue, Discours. Société.* Pour Emile Benveniste, Paris 1975, 352-364; ср.:Tz.TODOROV: 1) *Structuralism and Literature.- Approaches to Poetics*, ed. by S.Chatman, Columbia University Press, New York/London, 1973, 161 ff; 2) *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris 1984, 145 ff.

2. Ср.: "A literary work *purportedly imitates* (or reports) a series of speech acts, which in fact have no other existence. By doing so, it leads the reader to imagine a speaker, a situation, a set of ancillary events, and so on. Thus one might say that the literary work is mimetic in an extended sense also: it 'imitates', not only an action (Aristotle's term), but an indefinitely detailed imaginary setting for its quasi-speech-acts" (R.OHMANN, *Speech Acts and the Definition of Literature.- Philosophy and Rhetoric*, 1971, N 4, 8-9).

3. J.R.SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse.- New Literary History*, 1975, vol. VI, N 2, 321 ff.

4. Ю.ЛОТМАН, О содержании и структуре понятия "художественная литература".- *Проблемы поэтики и истории литературы* (Сборник статей), Саранск 1973, 35. Ср.: H.U.GUMBRECHT, *History of Literature - Fragment of a Vanished Totality? - New Literary History*, 1985, vol. XVI, N 3, 476 ff. По существу, Ю.М.Лотман радикализует тыняновскую теорию литературной эволюции. Ю.Н.Тынянов настаивал на том, что "...давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр смещается". При этом он признавал и релевантность константных жанровых признаков, но отводил им малозначительную (экстенсивную, а не интенсивную) роль, подготавливая тем самым современный нигилистический подход к литературе как к единственному дискурсу: "Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты "второстепенные", подобно величине конструкции" (Ю.Н.ТЫНЯНОВ, *Литературный факт.- Ю.Н.Т., Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, 256).

5. M.BROWN, *Memory Matters*, Newton e.a. 1977, 17 ff.

6. Ср. одну из последних формулировок, на которую опирается в его экспериментах E.TULVING (*Elements of Episodic Memory*, New York 1983, V): "Episodic memory is concerned with unique, concrete, personal experiences dated in the rememberer's Past; semantic memory refers to a person's abstract, timeless knowledge of the world that he shares with others".

7. Ср. известное разграничение: "Le passé se survit sous deux formes distinctes: 1° dans des mécanismes moteurs; 2° dans des souvenirs indépendants" (H.BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1982, B2); ср. оппозицию: "primäre Erinnerung (Retention)"/"sekundäre (Wieder) Erinnerung" (E.HUSSERL, *Gesammelte Werke*, Bd.X. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), hrsg. von R. Boehm, Haag 1966, 32 ff).

8. В другом месте (И.П.СМИРНОВ, *Об универсальных правилах порождения комического дискурса.- Russian Literature (in press)*) было высказано положение о том, что традиционное исчисление так

называемых сопряженных высказываний (прямой, инверсивный, кон-версивный и контрапозитивный порядки следования) поддается рас-ширению до шести элементов, если понимать различные виды соот-несенности антецедентов и консеквентов в качестве результатов либо отрицания других высказываний, либо нейтрализации возника-ющих отсюда оппозиций. Пусть первоначальным высказыванием будет последовательность $p \rightarrow q$, например, утверждение: если существу-ет возможность p , то следует ее реализация q . Отрицанием перво-начального высказывания станет заключение о несоотнесенности кон-секвента с антецедентом: неверно, что $p \rightarrow q$ (существование воз-можности не имеет в виду ее реализации). Контраст между этими двумя высказываниями, т.е. между идеями следования и неследова-ния одного за другим; снимет инверсия $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$ (отсутствие возмож-ности влечет за собой отсутствие реализации). Инверсивное вы-сказывание, как и первоначальное, может выступать в негативном варианте: неверно, что $\bar{p} \rightarrow \bar{q}$ (отсутствие возможности не влечет за собой отсутствия реализации, допустим, случайной). Сформиро-ванная таким путем оппозиция $(\bar{p} \rightarrow \bar{q})$ vs. $(\bar{p} \rightarrow \bar{q})$ примиряется контрапозитивным высказыванием $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$, которое меняет местами негативные антецедент и консеквент и в силу этого сум-мирует в себе утверждение и отрицание следования применительно к инверсии (из отсутствия реализации вытекает отсутствие возмож-ности). В отличие от традиционной логики, под конверсией будет тогда подразумеваться отрицание контрапозитивного высказывания: если неверно, что $\bar{q} \rightarrow \bar{p}$, то справедливо, что $q \rightarrow p$ (реализация предусматривает свою возможность). Тем самым мы могли бы, наряду с художественной, научной и религиозной речью, рассмотреть еще два класса дискурсивности (какие именно? политический и философ-ский?). Столь полная классификация дискурсов не входит, однако, в задачу этой статьи.

9. О различии стихотворной и прозаической конверсий см. подробно: И.П.СМИРНОВ, *Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза* (in press).

10. В.О.Якобсон подытожил свое понимание параллелизма в диалогах с К.Поморской: R.JAKOBSON, K.POMORSKA, *Poesie und Grammatik. Dialoge*, übers. von H.Brühmann, Frankfurt am Main 1982, 89 ff.

11. Ср. многократное использование Андреем Белым этой формулы в романе "Котик Летаев" и в "Записках чудака".

12. Ср.: А.-J.GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de métho-де*, Paris 1966, 202.

13. Понятие "коллективной памяти" ввел в обиход М.HALBWACHS (*Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin e.a. 1966).

14. Тем самым мы придаем крайне расширительное значение понятию "недостачи", которое В.Я.ПРОПП (*Морфология сказки*, изд. 2-е, Москва 1969, 36 ff) использовал для описания лишь одного из так-тов волшебного-сказочного сюжета.

15. Ср.: W.ISER, *Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? - Funktionen des Fiktiven (= Poetik und Hermeneutik, Bd. X)*, hrsg. von D.Henrich und W.Iser, München 1983, 142 ff.

16. Относительно концовок в художественных текстах ср., в частности: В. HERRNSTEIN-SMITH, *Poetic Closure, a Study of How Poems End*, University of Chicago Press 1968; Т. DOBRZYŃSKA, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław s.a. 1974; Ph. HAMON, *Clausules.- Poétique*, 1975, N 24, 499 ff.

Jerzy FARYNO (Warszawa)

"Я ПОМНЮ (чуждое мгновенье...)" и "Я (слово...) ПОЗАБЫЛ"

В широком смысле (кибернетическом, генетическом, культу-рологическом, психологическом и т.п.) память есть фундамент всего сущего - как космоса, так и человеческой личности. На уровне культуры без нее невозможно ни "рутинное", ни целенаправленное (запроектированное) поведение. На уровне манифестаций культуры (текстов) без памяти невозможен был бы прием содержащейся в них информации, особенно в случае временных построений: конец текста был бы непонятен без усвоения (запоминания) его предшествующих частей. Будучи обязательным, не предполагающим альтернативы, условием построения и восприятия текста память теряет силу активного структурного (значимого) компонента текста, становится его нейтральным, содержательно-безразличным свойством. Для того, чтобы она стала структурно значимой, необходимы некие дополнительные операции: создать, например, категорию забвения или же ввести в память ее внутреннюю дифференциацию по каким-то определенным признакам, хотя бы типа: отчуждаемая - неотчуждаемая (закрепление в справочниках, компьютерах - закрепление в уме); сознательная - несознательная (приобретаемая в результате личного опыта - вытекающая из законов природы или культуры); или по признакам кодирующей информацию систем рецепторов и перекодировок этой информации (термическая, тактильная, слуховая, зрительная память в случае приема информации, а в случае воспроизведения такая же или переводящая в иной код: звуковой - в цветной, вербальный - в иконический и т.п.). Для конкретных текстов это означает расслоение памяти как условия существования текста и на факультативную форму как объекта изображения (так, применительно к пушкинскому "Пророку" есть смысл говорить только о первой форме памяти, тогда как относительно "Я помню чудное мгновенье..." - об обеих, причем структурно значимой тут будет только вторая, а значимость первой обнаружится лишь на фоне иных типов построения текста, иных культурных и литературных формаций). В случае таких текстов, объектом которых является

память, опять-таки возможны два крайних варианта: такой, когда сам текст стремится стать своеобразной моделью памяти, запоминания или забывания¹, и такой, где память представляет собой один из компонентов мира произведения. Но оба эти варианта покоятся на явном или подразумеваемом наличии представления о "не-памяти", забвении, о неравномерной активности памяти, об избирательности памяти и забвения и т.п.

Нейтральная сама по себе, в виду своей обязательности, память как структурный компонент культуры должна быть особо отмечена и рассчитана на опознание именно как память. Каждый вид коммуникации располагает в этом отношении целым рядом специальных средств. Невербальные системы выработали свои специальные "мнемонические" или "мемориальные" жанры². Вербальные же, кроме жанров, знают еще и целый ряд лексических средств, типа: "запомнить", "помнить", "забыть", "вспомнить" и т.д. Их семантика и есть основной предмет данного сообщения.

Г. "ЗАПОМИНАТЬ". Смысл запоминания наиболее эксплицитно обнаруживается в самом распространенном виде заучивания наизусть текста, которое предполагает:

а. Ознакомление с объектом (текстом, картиной, предметом, конструкцией), который далее удобно будет называть "подлинником".

б. Устранение объекта (подлинника) - закрытая книга, завешенная картина, спрятанный предмет, рассыпанные детали узора или постройки.

в. Воспроизведение этого отсутствующего объекта.

г. Сличение копии с подлинником (непосредственно или с помощью другого лица, являющегося носителем подлинника).

В последней фазе существуют уже два объекта: подлинник и его копия. В фазе сличения от копии может требоваться ее выраженность в форме, доступной постороннему лицу, - в виде произнесения, записи, рисунка, конструкции, движения и т.д. Но это требование не обязательное - копия может оставаться в ее ментальном не выраженном (не доступном для постороннего) виде. Обязательно другое: способность воспроизводить объект, по крайней мере в уме, независимо от этого объекта, т.е. при отсутствии подлинника.

При запоминании может иметь место и более сложная ситуация - вместо подлинника получателю предлагается копия: фотография, словесный портрет, портрет по чужой памяти. По такой копии или даже по копии с такой копии требуется опознать подлинник (например, разыскиваемого человека). Копия и подлинник тут меняются местами: подлинник играет роль копии, а копия - подлинника, ментальная копия (портрет по памяти) оказывается двойником подлинника и предполагает однозначную иконическую соотнесенность с подлинником.

"ЗАПОМИНАТЬ", а точнее - "ЗАПОМНИТЬ", включает в себя, таким образом, следующие компоненты:

- а. непосредственное ознакомление с объектом;
- б. отрыв от объекта;
- в. сохранение копии объекта в уме;
- г. способность воспроизводить копию отсутствующего

объекта;

д. презумпция однозначной иконической соотнесенности воспроизводимой в уме копии и скопированного объекта.

II. "ПОМНИТЬ". Все эти компоненты, естественно, сохраняются и в "ПОМНИТЬ". "Я помню тебя - твоё лицо, твой голос, твою походку, твои объятия" = 'я в состоянии воспроизвести тебя в уме (мысленно увидеть, услышать, ощутить), хотя тебя нет'. Разные художественные системы предлагают разные решения для отдельных компонентов "помнить". Но наиболее принципиальная разница возникает применительно к отношению 'умственная копия - подлинник', которое, в принципе, есть семиотическое отражение 'знак - референт'. В одних случаях это будет тенденция к их отождествлению, к вытеснению 'копии-знака': 'моя умственная копия с тебя есть ты'. Так строится пушкинское "Я помню чудное мгновенье..." с его повторным переживанием некогда случившегося. В других же, наоборот, - тенденция к разрыву между копией и подлинником: 'моя умственная копия с тебя не есть ты'. Таковы лермонтовские: "Расстались мы, но твой портрет..." или "Нет, не тебя так пылко я люблю..."³. Третий вариант - это тенденция к вытеснению подлинника (референта), которая порождает уже чисто фантастический мир, где сигналы о том, что речь все-таки

идет о 'вспоминаемом', играет роль противопоставления прошлого настоящему (чаще всего для говорящего неприемлему). Такова, например, "Первая" из "Северных элегий" Ахматовой.

Память, как видно, способна стать категорией моделирования мира. Ее моделирующий характер проявляется в явном 'удвоении' мира, в разбиении его на 'копию' и 'подлинник', с одной стороны, а с другой, - на 'прошлое' и 'настоящее' состояния мира. Но это не всё. Временной разрыв между 'копией' и 'подлинником' (хотя бы самый минимальный) позволяет при помощи "памяти" отодвигать настоящее в прошлое и прошлое придвигать к настоящему и даже подменять им настоящее. Так, в стихотворении Мандельштама "На розвальнях, уложенных соломой..." заведомо первый визит в Москву моделируется как некая повторная поездка благодаря стиху "От Воробьевых гор до церковки знакомой", что и позволяет сообщить ей статус не бытовой, а вновь переживаемой исторической, и одновременно включить историю в современность, создать эффект соприсутствия нескольких исторических пластов⁴.

Память - не мир, а его образ, копия, двойник. Это значит, что память есть механизм упорядочивания стихийного недискретного мира. С данной точки зрения она оказывается элементарным условием 'правильного' функционирования в мире. Для мира это значит - иметь структуру; в зависимости от характера "памяти" мир произведения получит ту или иную степень детальности, отчетливости, чуждости и т.п., ту или иную степень дискретности, проявится в тех или иных категориях (обаятельных, звуковых, кинетических, зрительных и т.д.). Для "помнящего" это значит - существовать. Провалы памяти, потеря памяти, забытые означают не гибель мира, а гибель героя.

Детальность, отчетливость, прочность, легкость, быстрота, частота памяти или воспоминаний непосредственно в семантику памяти не входят. Это категория, при помощи которых память не моделирует, а моделируется, т.е. создается определенная концепция памяти. Точно также в семантику памяти не входит и предмет памяти. Наоборот, память получает свою значимость в зависимости от того, что именно вспоминается. Зато, как уже говорилось, память способна сообщить вспоминаемому объекту особый статус. В определенных условиях особый

статус сообщается памятью и вспоминающему субъекту.

В данном случае работает условие непосредственного знакомства с объектом воспоминания, условие личного опыта. Фраза "Я помню Наполеона", сказанная родившимся в 1960 году, прозвучит как чистейший парадокс. Она может быть осмыслена в двух случаях:

а) под Наполеоном подразумевается некто, с кем говорящий мог действительно столкнуться в пределах своей жизни: это может быть персонаж прочитанного текста, театральной постановки, кинофильма, чей-нибудь псевдоним, кличка; иначе говоря, объект памяти здесь теряет свою связь с историческим референтом имени Наполеон.

б) если объект памяти не поддается перенесению в современность говорящего и замене на иной объект, тогда меняет свой статус говорящий - "Я": его опыт (жизнь) продлевается вспять до времен, когда существовал объект памяти (Наполеон), или же это "Я" получает статус абстрактной мифологизированной личности.

Такая 'растяжность' "памяти" характерна, например, для символистов. Но заметим, что ей всегда сопутствует и растяжимость их "Я". Память - излюбленная сфера также и акмеистов (Мандельштам, Ахматова). Однако любопытно, что их память разительно отличается от символистской, а еще разительнее отличие в случае лирического субъекта. Акмеисты - не помнящие нечто за пределами жизни современников, а преемники и наследники накопленного опыта, они моделируют свою родственность с определенными предшественниками, но не отождествляются с ними и не переносятся в их времена (не продлевают себя вспять). Поэтому память акмеистов всегда реальна: это либо их личный накопленный опыт, либо же память "текстов", память (а точнее: знание) истории. Именование внеличного опыта "памятью", естественно, сообщает этому опыту личностный характер. И на это у акмеистов есть свое - отнюдь немифологизированное - право: текст, свой ли, чужой ли, есть для них "память", запечатленный опыт; приблизиться к чужому тексту - значит для них испытать чужой опыт и тем самым стать его очередным носителем. Само собой разумеется, что в данном случае нет никакой надобности в мистификации "Я". Здесь имеет место своеобразное использо-

вание чужого "портрета по памяти" с целью идентифицировать "подлинник".

Присутствие в памяти личного опыта, личного знакомства с объектом может стать предметом еще одной мистификации: приписывания какого-то опыта коллективу. Это достигается при помощи коллективного "МЫ" или "ОНИ". "Мы помним X" или "Они помнят X" (где X - события сто- или двухсотлетней давности) внушают каждому из членов этого коллектива при помощи "помним" непосредственную причастность к отдаленным событиям и позволяют рассматривать чужой опыт (предшествующих поколений) как собственный. В данном случае налицо "память" как категория, моделирующая коллектив. Ее же содержание, или - строже: содержание желательной модели, зависит как от авторитета говорящего "МЫ", так и от объекта внушаемой "памяти". Само собой разумеется, что за этим стоит еще и особая шкала ценности, приписываемая "памяти": 'надлежит помнить только достойное памяти', и возможность сократить дистанцию между современностью и прошлым: 'мы (еще) помним'.

III. "ЗАБЫТЬ". Забвение не полностью симметрично памяти. Это легко увидеть на примере фразы типа "Я это видел, знал..., но совершенно забыл", где непосредственное знакомство, личный опыт формулируется отдельно, вне содержания слова "забыть". "Забывать" же относится только к способности воспроизвести в уме, способности создать копию. "Забыл" значит скорее всего: 'мог воспроизводить копию X без X, а теперь не могу'. Такая семантика подтверждается также и употреблением "забыть" как своеобразного оправдания или смягчения провинности в речи, например, школьников или студентов вместо "не выучил" или "не знаю". 'Смягчение' содержится, несомненно, в компоненте 'мог воспроизвести', т.е. 'мог сказать', т.е. 'знал'. При этом в случае словесных текстов возникает своеобразное отождествление "текста-подлинника" и "текста-копии", хотя на самом деле это два разных объекта. Последнее почти эксплицитно выражено у Мандельштама в начальном стихе стихотворения "Я слово позабыл, что я хотел сказать..." и несколько дальше "Но я забыл, что я хочу сказать, И мысль бесплотная в чертог теней вернется", где речь не о "подлиннике", а о его ментальной ко-

пин: "забыл" = 'не могу воспроизвести раньше воспроизводимого "слова"'.
'.

С этой точки зрения нельзя "забыть" сам предмет, а можно забыть некую мысль о нем. Ср. такого типа высказывания, как "Забыл, что я хотел, должен был... сделать, забрать, принести" или частое у детей повторение фразы типа: "Купить хлеб, молоко, горчицу", повторяемую по пути в магазин. Забывается, следовательно, не "хлеб, молоко и горчица", а 'копия' того, что надлежит сделать, не воспроизводится и не выполняется 'запомненная' и подлежащая выполнению 'программа'.

"Забвение", будучи в основном прямой противоположностью "памяти", моделирует совершенно другую чем "память" сферу. Если "память" 'удваивает' мир, то "забвение" соотносится только с 'копией', только с 'двойником' и этим самым моделирует только сферу культурного, а точнее - превращения сферы культуры в 'хаос'. Одновременно, как в случае Манделштама, "забвение" есть потеря творческой способности, тем более омутная, что у него как раз творчество покосится на способности 'воспроизводить'.

П р и м е ч а н и я

1. Ср., например, следующее стихотворение современного польского поэта Станислава Дрожджа (Stanisław Dróżdź), моделирующее собой процесс "забывания" при помощи укорачивания слова "ЗАБЫВАНИЕ":

Z A P O M I N A N I E
Z A P O M I N A N I
Z A P O M I N A N
Z A P O M I N A
Z A P O M I N
Z A P O M I
Z A P O M
Z A P O
Z A P
Z A
Z

Его анализ см. в: Jan TRZYNDALOWSKI, *Autor - Dzieło - Wy-*

dawca. Ossolineum, Wrocław 1979, s. 99-100.

2. Это могут быть специальные костюмы, атрибуты, специальные жесты, поведения, слепки (посмертные маски), памятники, надгробия, архитектурные или садовые сооружения, фотографии "на память", хроники, альбомы, "памятки", сувениры и т.п., мемориальные спортивные мероприятия и т.д. Ср., например, устройство садоводом Генри Вайзом (Henry Wise) парка в честь победы у Бленхейма (Blenheim), где расположение рошиц отражало размещение сражавшихся полков. Анализ этого и других примеров см. в: Д.С. ЛИХАЧЕВ, Слово и сад. В: *Finitis Duodecim Lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю.М.Лотмана. Таллин 1982, с. 59 и след.
3. Разбор этих стихотворений см. Ю.М.ЛОТМАН, Анализ двух стихотворений. В: *III Летняя Школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы*, Тарту 1968.
4. Детальный разбор этого стихотворения см. в моей статье: Блаженное наследство Мандельштама: "На розвальнях, уложенных соломой..." *Književna Smotra* 1985.

Елизавета МНАЦКАНЯН (Wien)

ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ ВОСПОМИНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ.
ФРЕЙД - ДОСТОЕВСКИЙ - ГЕЙНЕ

Настоящая работа посвящена проблеме воспоминания - как одной из основ креативной деятельности. Рассматриваются главным образом воспоминания из детских лет и лишь в связи с литературной практикой двух очень разных писателей: Ф.М. Достоевского и Генриха Гейне. Примеры из творчества и биографии других авторов привлечены как сопутствующий материал. Воспоминание рассматривается не только как всеобщий психологический феномен, но, главным образом, как художественный потенциал, сила и воздействие которого могут проявляться и использоваться разнообразно.

Работа состоит из следующих трех разделов:

1. Достоевский и феномен воспоминания. Значение детского воспоминания в жизни и творчестве Достоевского.
 2. "Океан Синего".
 3. Heinrich HEINE - Le Grand.
-
1. *Достоевский и феномен воспоминания. Значение детского воспоминания в жизни и творчестве Достоевского.*

Представь себе такое экстремное логическое утверждение, некий тезис, который на первый взгляд может показаться парадоксальным: Достоевский-художник и психолог - явился пионером и первооткрывателем многих областей того учения, той теории, основателем которой сделался Зигмунд Фрейд; в своих романах Достоевский как бы воздвиг фундамент для науки психоанализа; он, художник, артист, писатель, отнюдь не врач-психиатр, отнюдь не ученый, не теоретик науки, создал систему научного анализа человеческой психики. Возможно ли это? Рассмотрим возможные и невозможные ответы. Одно и возможных возражений: мы знаем, что "официальными отцами" психоанализа были врачи, "офи-

циальной матерью" - медицина. Фрейд называл ряд имен, первым - своего коллеги и друга, Йозефа Бройера. Фрейд:

Wenn es ein Verdienst ist, die Psychoanalyse ins Leben gerufen zu haben, so ist es nicht mein Verdienst... Ich war Student... als ein anderer Wiener Arzt, Dr. Josef Breuer, dieses Verfahren zuerst an einem hysterisch erkrankten Mädchen anwendete...¹

Таково было, вероятно, начало. Дальше, однако, четм глубже в психологию, тем ближе к искусству, и вот постепенно оно делается неотделимым от исследований психоаналитика и врача. Уже начиная с первого десятилетия XX века в списке работ Фрейда все чаще встречаются имена писателей и художников, от Гете и Леонардо да Винчи - к Достоевскому и Микельанжело.

И постепенно мысль "А не был ли сам психоанализ для Фрейда - искусством?" уже не кажется парадоксальной. Особенно если задуматься о полседных его работах, о такой, как "Der Mann Moses und die monotheistische Religion", - по существу, огромное художественно-историческое и научно обоснованное "полотно", эпос. И бесспорно, искусство никогда не исчезало из поля внимания ученого, именно, литература и изобразительные искусства. Литература была, бесспорно, его призванием, и это было признано и засвидетельствовано фактом присуждения ему премии Гете. Но вот что он сам говорит по этому поводу: "Nach dem lebenslangen Umweg über die Naturwissenschaften, Medizin und Psychotherapie war mein Interesse zu jenen kulturellen Problemen zurückgekehrt, die den kaum zum Denken erwachten Jüngling gefesselt hatten."² (Вспомним также, что источником важнейшей проблемы психоанализа, именно, Эдипова комплекса, тоже косвенно послужил образ, взятый из литературы.) Среди имен писателей, которые инспирировали научную мысль Фрейда, одно из значительных мест занимает имя Достоевского, хотя удельный вес исследований о его творчестве невелик. Фрейд ставит его рядом с Шекспиром, хотя критикует его этику. Это, в сущности, работа "Dostoevskij und die Vätertötung",¹ написанная к тому же, по просьбе составителя Сб. "Die Urgestalt der 'Brüder Karamasoff'" (см.). Но даже не это сейчас важно для нашего тезиса "Достоевский - один из провозвестников психоанализа", - но другое. Это другое: близость самих идей Достоевского к тому, что впоследствии стало содержанием науки аналитическая психология, близость его художественного метода - методу психоанализа; мы можем здесь говорить о так называемом "взаимопроникновении" художественного и научного

методов. Мы можем сказать: то, что Достоевский делал при помощи искусства, было подтверждено наукой. И обратно: искусство подтверждает правильность науки. Еще вернее было бы сказать: метод Достоевского был методом художественного психоанализа, свободно конципированной "веселой" науки; метод же научного психоанализа не мог не опираться на достижения искусства и на прозрения и "завоевания" таких "гениев интуиции", какими были Гете и Достоевский. И все-таки, думается, Достоевский стоял ближе всех к научному методу Фрейда. Хотя и в этом утверждении таится немалая доля парадоксальности.

Оставив пока в стороне доводы "против", заметим: хотя писатель не создал ни теории, ни "замкнутой" концепции, (я буду неоднократно возвращаться к этому тезису в дальнейшем) из суммы его произведений вытекает весьма стройная и законченная концепция, своего рода вариант психоаналитической науки. Позже я попытаюсь доказать это.

"Прямым" провозвестником теории Фрейда делает его, думается, именно то, что писатель впервые в литературе выступил с анализом отдельно взятых областей человеческой психики, впервые разграничил и отграничил такие области ее, как сознание, предсознание и подсознание, впервые вочью показал существование нескольких различных сфер психики: сознательного и бессознательного. Это, в сущности, то, что в теории Фрейда и его последователей впоследствии было разработано как теория "ТОПИК", топография психического аппарата. Ниже будет об этом подробнее сказано. В связи с этим укажем на то, что Достоевский как бы "открывает" целый мир бессознательного, именно: мир сна, сновидений, и некую обособленную сферу психической деятельности человека: мир воспоминаний. Эта область - так, какой она теперь исследована и обособлена психоаналитической наукой, была, как представляется, впервые последовательно "разведана" Достоевским: об этом невольно думаешь, в это веришь, когда читаешь, например, такой отрывок из его письма невесте (впоследствии - жене), А.Г. Сниткиной: "(...) сидел неподвижно или лежал и непрерывно вызывал воспоминания последних полутора месяцев".³ Если серьезно подумать над этими, как бы невзначай сказанными словами, то откроется многое, и прежде всего: писатель словно бы разработал некую особую технику работы с воспоминанием, учился вызывать воспоминания или даже управлять ими. Следующий отрывок из одного позднего рассказа (о нем речь впереди) тоже убеждает в этом: "во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил все преж-

нию жизнь мою"⁴... "я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому"⁵ и т.д., далее эти высказывания будут подробно интерпретированы.

Итак, Достоевский предстает перед нами как создатель некоей новой техники "размышлять", "воображать", "грезить наяву и в давно прошедшем". Конечно, человечество и до него жило воспоминаниями и в воспоминаниях, так же, как и до Фрейда люди видели сны и томилась предчувствиями, и в литературе мы знаем достаточно примеров, воплощающих подобного рода состояния.

Но здесь мы впервые встречаемся с идеей сознательного исследования и анализа этой способности ("я анализировал эти впечатления"), и, что еще важнее, воспоминание впервые квалифицируется как работа, серьезная работа, нечто вроде решения математических задач "в уме", впервые о ней сказано как о подлинной и сложной работе, важной деятельности интеллекта. Как мы видели, для этого вида деятельности Достоевский разработал нечто вроде метода, или, как выше было сказано, техники.

Так мы видим, что писатель, вольно или невольно, сделался создателем некоей концепции которую он никак не выразил и не обосновал теоретически, но которую защищал и защитил в своем творчестве и своим творчеством. Здесь уместно было бы сказать несколько слов об отношении Достоевского к концепциям вообще, к теории, к теоретически выраженным и обоснованным системам.

На протяжении всей своей жизни Достоевский был противником всякого рода теорий и систем, и не потому только, что это противоречило его творческому методу и его активной деятельной натуре, но, главным образом потому, что его мысль не терпела ограничительных рамок замкнутых концепций. Идея любой системы, универсально задуманной и предназначенной для всего человечества, или, по крайней мере, для множества людей, казалась ему, великому гуманисту и "защитнику" души человеческой, идеей тиранической, особенно в области социальной мысли, социальных наук. Наиболее пугающим казалось ему прокрустово ложе всех социальных теорий, сулящих счастье всему человечеству.

Сопшемся еще раз на его мнение о системе (или теории) Фурье. Приведу здесь его знаменательные слова полностью: "Фурьеризм - система мирная; она очаровывает душу своею изящностью, обольщает сердце тою любовью к человечеству, которая воодушевляла Фурье, когда он составлял свою систему, и удивляет ум своею стройностью. Привлекает

к себе она не желчными нападками, а воодушевляя любовью к человечеству. (...) Но, без сомнения, эта система вредна, во-первых уже по одному тому, что она система."⁶ (Далее Достоевский говорит об утопичности и нереальном характере системы; цит. документ-письмо - показание Достоевского по делу "петрашевцев").

Итак, перед нами - точно сформулированный тезис об отношении писателя к замкнутой теории. По Достоевскому такая раз и навсегда запрограммированная теория "вредна". В этом первом своем высказывании на эту тему (ему было 28 лет в момент возникновения документа и он еще не был автором ни "Преступления и наказания", ни "Бесов", ни других своих крупных романов) он не углубляется в подробности и не аргументирует свой тезис: для этого ситуация не давала ему возможности. Ведь это был всего-навсего судебный документ, а не литературное произведение. Но в том-то и дело, что документ написан как свободное литературное произведение. Автор не углубляется в рассуждения и старается говорить "объективно". Однако его интонация и тон своей суверенностью и свободной простотой определяют стиль написанного: читатель не может отделаться от мысли, что перед ним - не протокол судебного показания, но ярко и непринужденно написанный литературный очерк.

Итак, попробуем проследовать за этим тезисом: "вредна, уже по одному тому, что она система". Почему же система "вредна"? Мы могли бы продолжить рассуждение так: система вредна для людей. Люди же - это собирательное понятие для выражения множества существ, каждое из которых мы называем "человек". Следовательно, система вредна для ЧЕЛОВЕКА. Человек же для Достоевского, уже тогда, в те ранние годы его жизни, сложный механизм далеко не однородный, и, главное, при всем подобии себе подобным, далеко не по шаблонной схеме сработанный. Еще важнее: Достоевского всегда интересовал человек не там и не тем, где он *похож* себе подобным, но там и тем, где *отличен*. Мы не ошибемся, если скажем, что именно здесь и начинается и эстетическая, и жизненная философия писателя. Это *Motto* - найти в человеке его сущность, его отличие от других - представляется мне также основой гуманизма, демократии и вообще основным законом социальной жизни людей. Почему- попробую доказать позднее. Сейчас продолжим наше рассуждение о "системе". Было сказано, что человек интересовал Достоевского не там, где он *похож*, но там и тем, где *отличается*. Но здесь

же скажем, что такая точка зрения совмещает в себе и противоположную: важно также распознать и те черты, что его (человека) сближают с подобными.

Что же это за черты? Не есть ли это именно те самые стереотипы поведения, шаблоны и клише, которые представляются нам маловажными и вовсе не характерными для природы человека? Думается, что стереотипы поведения могут характеризовать лишь поведение человека, следовательно, его социальное бытие, его социальное лицо, если можно так выразиться, — тоже важное слагаемое личности. Но является ли оно главным? Где найти главное, главную двигательную силу того механизма, что мы называем "душа", а ученые психологи — "психика"? Не ответить ли так, как сам Достоевский многократно отвечал на такой и подобные вопросы: "Человек: найти в человеке человека". То есть: найти в нем то, что причисляет его к этому роду, найти нечто изначальное, найти истоки рода и вида. Нет, это не будут клише и стереотипы поведения в социальной среде. Если мы займемся исследованием стереотипов, то, возможно, сделаем множество интересных наблюдений и создадим верную систему, которая поможет людям осознать какие-то стороны его бытия. Но будет ли эта система универсальна, поможет ли она людям раз и навсегда покончить со всем, что мешает ему быть разумным и счастливым существом? Достоевский не верит в это, как не верит в систему идеально устроенной социальной жизни: будет ли такая жизнь одинаково приемлема для каждого человека? "Не хочу гармонии во имя человечества, — не хочу". (Иван в "Братьях Карамазовых") Вот его ответ, и вот продолжение его тезиса "вредна по одному тому уже, что она система". Этот ответ он нашел уже спустя много лет, уже зрелым человеком. Но ответ этот показывает, что среда писателя, художника и философа не изменилось.

Таковы те пункты, что говорят *против* тезиса "Достоевский = теоретик, провозвестник и невольный пра-основатель науки (психоанализа)". (Я не хочу сказать: "прародитель".)

Теперь попробуем доказать обратное. Первый пункт: Не теоретик, но сильнейший последовательный и konsekventный мыслитель. Мы уже убедились в том, что писатель был последовательным противником последовательности во всем, что касалось познания сути человека, то, что он называл "найти в человеке человека". Таков был его теоретический "базис", его "теоретическое credo": отрицание теории. Но если обратиться к его художественной практике? Тут мы увидим как раз про-

тивоположное: художник и мыслитель Достоевский последовательно и konsekвентно защищает свою п р о г р а м м у, свое мировоззрение, или, иными словами, свое понимание сущности человека и его психики, свое понимание духовной жизни человека, свои критерии. Все это находится в постоянном брожении, в непрерывной борьбе. Вероятно, этот нерв, эта постоянная страсть и есть то главное, что отличает Достоевского - мыслителя (ибо он был не только гениальным художником, но и гениальным мыслителем, то, что люди называют "провидец"), от любого ученого - теоретика. Достоевскому важно было не только установить, диагностировать и описать психо-логику и психику человека, но и защитить его, охранить его достоинство, с п а с т и, как он говорил, человека.

Проникая в самые трудно проходимые дебри человеческой психики, открывая в ней нечеловеческое, порою хищное, дикое, отталкивающее, первобытное, то, что Фрейд впоследствии разработал в теории (см. напр. "Totem u. Tabu"), и нездоровое, художник никогда не отрекается от своих героев: он видит в них своих собратьев со-мучеников, отверженных страдальцев. Открывая в человеке нечеловечное и больное, писатель начинает длинный путь борьбы за личность, за спасение "человеческого в человеке" ("найти человека в человеке").

Этот "путь назад" - не менее важная составная часть художественной идеологии Достоевского. Следует тут же заметить, что именно эта часть - наименее изученная область идеологии писателя. Если все или почти все исследования о Достоевском уделяют огромное внимание тому отрицательному, что великий психолог открыл и угадал в психике человека, то почти ни в одном исследовании мы не найдем специальной концепции о Достоевском - оправдателе и защитнике с у т и человека, о его "концепции излечения о оправдания человека". Между тем, именно здесь таится "корень" философии Достоевского и ее гуманизм: в том бесстрашии, с которым он вскрывает темные стороны психики (и они несомненно составляют одно из слагаемых человеческой психики, хотя на эту часть правды о себе люди стараются закрывать глаза, и особенно те, кто инкриминировали великому психологу "жестокость", чуть ли не желание оклеветать род человеческий).

Для Достоевского человек ценен не только там и тогда, где и когда он прав, но как целостное явление и постоянная величина. А главное: для писателя личность всегда важнее, чем т и п, натура важнее, чем характер; натура же выступает как самодовлеющая ценность, пока-

зывается в целостном единстве, равновесии и одновременности, в исключительности расположения: пространственного и временного. Не только абстрактная идея "спасения человечества", не только вечный "защитник униженных" (каким, однако, он, минуя все пароли и клише, не переставал и не престанет быть), но защитник и охранитель души и человеческой, личности, ее самостоятельного и независимого бытия.

Прирожденное право каждого: охранять и отстаивать неповторимую суверенность своей личности, свободу быть самим собой, - таков пафос этики и эстетики Достоевского (и вот одна из причин его нелюбви ко всякого рода социальным теориям и рецептам: по Достоевскому, любая социальная теория, провозгласившая "счастье для всех" или "всеобщий рай", "всеобщую гармонию", уничтожает личность, а д и н и ц ы поглощаются нулями, шугалевщина несет гибель человечеству и человеку). Такова конечная цель и науки глубинной психологии, - науки высокого гуманизма: воспроизвести по возможности точную картину человеческой души (psyché); как следствие - защитить psyché от жестокого процесса нивелирования, обезличения, уберечь и излечить личность, душу в бездушном дегуманизованном социальном пространстве. Одна из конкретных задач психоанализа: изучение составных элементов психики (отсюда термин - психо а н а л и з). Элементы эти, различные области психики: подсознание и предсознание; сознательное и бессознательное; бессознательное (das Unbewußte) располагает или располагается в двух слоях; наука называет "слой" коллективного и индивидуального. К.Г. Юнг: "...die Tatsache, daß das Unbewußte gewissermaßen zwei Schichten enthält: nämlich die persönliche und die kollektive. Die persönliche Schicht erreicht ihr Ende mit den frühesten Infantilerinnerungen."⁷

Тек приходим к важнейшему феномену психики человека, - ее способности воспроизводить прошлое, как сознательно, так и бессознательно. Открытие и изучение феномена в о с п о м и н а н и е - одна из главных задач и заслуг глубинной психологии. Как увидим, это также одна из задач творчества Достоевского и одна из проблем, которая интересовала и волновала его на всем протяжении жизни, имела для него огромное личное значение. Конструирование и реконструирование различных ситуаций прошлого в воображении представлялась ему актом творчества, основой процесса сочинения. Но и в повседневной жизни способность воспоминания, особенно воспоминания детских лет, была для писателя исключительно важным морально-этическим фактором. (См. переписка с

А.Г. Достоевской, записные книжки разных лет, дневниковые записи).

Если внимательно проанализировать линии развития различных образов в романах 60-70-х гг., можно убедиться, что концепция воспоминания постепенно углублялась, становилась все консеквентнее. Разумеется, писатель нигде и никогда не формулировал ее научно, мы находим контуры ее лишь в художественной практике, и, как было сказано, в спонтанных высказываниях, но ее научное значение и глубина от этого не уменьшаются. Очень многое совпадает здесь с концепцией З. Фрейда, как она, например, раскрывается в его работах "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci"; "Eine Kindheitserinnerung aus 'Dichtung und Wahrheit'"; "Der Dichter und das Phantasieren." (Интересно, что Фрейд шел в своих наблюдениях от науки - к искусству, к художественной практике; сначала наблюдая практику других, впоследствии все больше углубляясь в "художественное", в литературу, в последние годы почти целиком сделавшись "литературным автором". У Достоевского наблюдаем обратный процесс: если можно говорить о его научном вкладе, о "научности" его наблюдений и выводов, то ценность их обусловлена творчеством, искусством, "наука" - результат "литературы".).

Среди зрелых произведений Достоевского нет почти ни одного, где проблема воспоминания, в особенности, детского воспоминания, не разрабатывалась бы подробно и консеквентно. Это - одна из главных психологических линий романа "Подросток", где воспоминание - не только психологический "стержень" романа, но и главнейший, если не единственный, композиционный прием. Можно рассматривать все произведение как одно большое, затянувшееся и протянувшееся во времени воспоминание.

Также одна из важнейших тем романа "Идиот" (детство Мышкина; влияние искаленного детства на развитие характера Гани и Настасьи Филипповны). И, наконец, один из важнейших лейтмотивов егоopus magnum - романа "Братья Карамазовы" - образы детства, так или иначе сопровождающие жизнь человека; возврат к чистоте детства - возврат человека к своим истокам, себе самому, очищение и оправдание жизни.

О романе "Братья Карамазовы" ниже будет сказано особо и подробно. Сначала завершим наше рассуждение "Достоевский и психоанализ", ответив на второй вопрос: каковы те аргументы, которые защищали бы тезис о том, что Достоевского в большой степени можно считать предтечей и как бы одним из родоначальников психоанализа. Все, что можно возразить против этого тезиса, было приведено выше. Теперь главные аргументы ЗА. Важнейший и главнейший аргумент: писатель разграничил

области психики, отграничил область СОЗНАНИЯ от области ПОДСОЗНАНИЯ, проникнув методом художественного исследования в такие глубины психики, которые прежде не были предметом ни искусства, ни науки. Достоевский открыл множественность процессов психики, ее неоднородность и, порою, противоречивость; это то, что современникам казалось неправдоподобной истеричностью, неврастеничностью поведения того или иного героя, это то, что некоторым недалёковидным критикам давало повод говорить о "жестокости" таланта Достоевского, о "жестокости", с какой он, будто бы обнажал тайны и "тайники" "души, тайны, о которых, по мнению критиков, не следовало говорить, или которых, по их мнению, вовсе не существовало.

Но дело именно в том, что Достоевский один из тех художников, или, скажем, один из первых, кто отказался от традиции льстить человечеству, стараясь создать по возможности более полный и правдивый портрет его души.

Это - еще один пункт, сближающий его творчество с наукой глубокой психологии. Достоевский - с неустрашимостью художника, Фрейд и его продолжатели - с неустрашимостью ученого обнажают болезни и "язвы" души.

Auf die einfachste Formel gebracht, darf wohl gesagt werden, der Fortschritt der Geisteswissenschaften komme darin zum Ausdruck, daß der Mensch immer tiefer in die Komplikationen seiner äußeren und inneren Welt eindringt. Dieser Prozeß vollzieht sich jedoch nicht gradlinig, sondern in Gegensätzen. Während im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts das ganze Interesse der Menschheit auf die Geheimnisse der äußeren Natur gerichtet war und die Seele selbst nur noch als eine scheinbar ungetrübte optische Linse betrachtet wurde, besteht die große Wende, die Jungs Lebenswerk herbeigeführt hat, darin, daß er gegenüber dem naiven Realismus die Seele als das allerrealste Wesen vindiziert und die Interpretation der seelischen Bilder zu einer mit den objektiven Seinserkenntnissen gleichberechtigten Erkenntnisform erhoben hat.

(Prof. Dr. E. Böhler: Die Bedeutung der komplexen Psychologie C.G. Jungs u.s.w.)

Цель науки - изучать и излечивать; Цель искусства, в данном случае, искусства Достоевского: - обнажая сущность больной, искалеченной, изуродованной души (Грушенька, Настасья Флипповна) - исцелять болезни человечества человечностью, человеколюбием, с о с т р а - д а н и е м (об этом - см. ниже).

Та смелость мысли, и смелость наблюдений, которая позволила писателю установить, что психика человека действительно часто противно-

речи, что она РАЗНОРОДНА, и, главное, составлена из множества различных частей, областей (теория топографии в глубинной психологии), - ставит его в один ряд с наиболее сильными учеными врачами, психиатрами и психологами. Исследуя "душу" человека, писатель проявил чисто научную систематичность, несмотря на свою нелюбовь к системе. То воображаемое пространство, на котором совершается работа психического аппарата, впервые наиболее полно дефинировано и зафиксировано в художественной практике Достоевского.

Любой образ, им созданный, любой герой его действует и живет настолько глубоко в соответствии с самой сложной и тонкой разработанной ТОПОГРАФИЕЙ образа, - что многое сейчас мы можем прочитывать и понимать как будто бы иллюстрацию художника к различным теориям глубинной психологии. Здесь следует заметить: нет никаких оснований считать, что ученые воспользовались идеями творчества Достоевского. Но можно говорить о единой основе, единой почве этого творчества и аналитической психологии.

Вернемся к проблеме воспоминания - как она поставлена и разрешается у Достоевского. Насколько новой была эта проблема для литературы, для искусства вообще? Можно возразить, что и до него литература имела дело с этим феноменом, особенно лирическая поэзия - с древнейших времен. Разумеется, так. Но Достоевский впервые и последовательно выделили этот феномен, эту часть психической деятельности человека в самостоятельную область ("провинцию" по Фрейд), проложив, таким образом, путь к постижению бессознательного. Эту область он затем подвергнул скрупулезному анализу, - разумеется, по-своему, не как ученый, но как художник.

Как художник он придавал воспоминаниям в процессе возникновения замысла произведения едва ли не решающую роль. Уже совсем молодым человеком он тщательно накапливал и сохранял их, действуя при этом совершенно сознательно. Интересно также при этом, что в процессе накопления и анализа воспоминаний он как бы "отрешался" от собственной личности, рассматривая и анализируя себя как бы "со стороны" - иными словами, здесь мы имеем дело с одним из ранних случаев *самоанализа*.

Обратимся снова к его письмам из поры процесса по делу Петрашевского. Вот письмо, написанное, вероятно, в самый страшный день его жизни, в день (вернее, уже в вечер) казни, - как часто он будет вспоминать этот садистический обряд, свои предсмертные мысли, свое проща-

ние с жизнью!

"Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование и назначена другая степень наказания; но, однако же, в промежутке между двумя приговорами двадцать минут, или, по крайней мере, четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет. (...) Он помнил все с необыкновенной ясностью и говорил, что никогда ничего из этих минут не забудет. Шагах в двадцати от эшафота (...) были врыты три столба, так как преступников было несколько человек. (...) Мой знакомый стоял восьмым по очереди, стало быть, ему приходилось идти к столбам в третью очередь. (...) эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что сейчас нечего и думать о последнем мгновении (...) Недалеке была церковь и вершина с позолоченной крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи (...) ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними".

(Ф.М. Достоевский, Идиот, ч. 1, гл.5, стр.52.
в книге Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений
в 30 томах. П., "Наука" 1973, том 8, стр. 52.)

Не поразительно ли, что спустя всего несколько часов после такого ужасного, смертоносного события, страшную память о котором он сохранил до конца жизни, человек берется за перо, пишет письмо? - Думается, пишет даже не столько для того, чтобы информировать любимого брата, но подчиняясь своей самой главной и необходимой жизненной потребности: писать, переживать жизнь в написанном слове, конципировать повествование. Нет, это никак не может поразить нас, если мы знаем, что писатели принадлежат к некоей особой породе людей, для которых нет ничего важнее слова и черт а н н о г о . Принимаясь за это письмо в страшный для него день, мы не ошибемся, если скажем: в день смерти, - Достоевский доказал это, создав замечательный литературный документ. Стилистически письмо написано необыкновенно ярко, мы можем смело отнести его к лучшим эпистолярным образцам в лучших романах Достоевского. Оно написано с вдохновением, с тем внутренним подъемом, какой переживает художник в момент создания подлинно художественного произведения. Таковым в тот страшный момент жизни было это письмо для Достоевского; он писал, создавал и конципировал его как некую главу для романа, но и "для себя" - и для адресата, - как страстное горячее высказывание кого-либо из своих героев, - он и был одним из них в этот миг, - писал, находясь во власти экзальтации,

противоречивых чувств: надежды, страдания, но, главным образом, уверенности в своей будущей необыкновенной судьбе. Все это содержится в строках и между строками. Сила духа и уверенность в лучшем будущем никогда не покидала Достоевского. Так же, как не покидала его вечная и неутолимая потребность п и с а т ь. И вот что водило его рукой в тот вечер 22 декабря 1849 года.

"Неужели никогда я не возьму пера в руки? (...) Боже мой! Сколько образов выжитых, созданных мною вновь, погибнет, угаснет в моей голове или отравой в крови разольется! Да, если нельзя будет писать, я погибну."

Заключительные слова следует понимать буквально. Это отнюдь не преувеличение, не литературная фраза и не метафора: это абсолютно точно и всерьез поставленный медицинский диагноз: если нельзя будет писать, то образы, уже созданные и "живущие в голове", то есть в сознании и подсознании, "отравой разольются в крови" и задушат своего создателя: "если нельзя будет писать, я погибну". И дальше: "Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках".⁸

Очевидно уже, что письмо это дает психоаналитику богатый материал. Разумеется, концепция создавалась полу-бессознательно; тем ценнее для нас этот материал. Он родился спонтанно, но так же спонтанно отразил важнейшие творческие идеи автора. Идея ценности воспоминания тоже выражена достаточно ясно и убежденно: "Та голова, которая создавала, жила высшей жизнью искусства, которая сознала и свыклась с высшими потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась п а м я т ь и о б р а з ы (разрядка моя. - Е.М.), созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвляют меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может любить, и страдать, и жалеть, и помнить, а это все-таки жизнь".⁹

Из великого богатства догадок и идей, которые предоставляет нам почти каждая строка письма, выделим наиболее для нас интересное: нечто связанное с областью ("провинцией") воспоминания. Интересно было бы внимательно и медленно перечитать последнюю из процитированных выше строк:

"... во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и жалеть, и помнить" - если прочитать внимательно подчеркнутые слова, то так же медленно перед глазами будет складываться картина, - подобно тому, как порою на экране из группы выделяется крупным планом одно, - так перед нами крупно воз-

никнет некое motto, которым возможно охарактеризовать как суммарное выражение творческого мировоззрения писателя в целом; и не только творческого, но и жизненного его кредо; но оно, мы знаем это, неотделимо от его творчества. На первый взгляд такое утверждение может показаться парадоксальным. Но попробуем рассмотреть подчеркнутые слова как какую-то математическую формулу, скажем, четырехчлен, и раскроем значение каждого "члена"; разобьем эту фигуру на две части: *любить и страдать, жалеть и помнить*. Первая часть не потребует много комментариев — *любовь и страдание* от начала до конца составляет основу идеологии Достоевского, и здесь не место для доказательств этого тезиса. Вторая часть нашей фигуры : *жалеть и помнить* требует более детального анализа. Что подразумевает здесь писатель под словом "жалеть"? под словом "помнить"? Подумаем. "Жалеть" — по Достоевскому всегда означало: прислушиваться к страданию другого; принять на себя часть его боли; болеть вместе с ним; страдать — вместе с ним. Это на русском языке может быть сокращенно выражено так: СО-страдать. Находим ли мы в словаре Достоевского дефиницию этого слова?... Откроем один из его романов, например тот, о котором автор однажды сказал так: "Это хорошая книга. В ней ВСЕ ЕСТЬ".

"Все есть" — не знает ли это, что он выразил здесь все, что вообще хотел сказать людям? "Все есть" — то есть всеобъемлющая книга, своего рода Евангелие или Символ веры?... Что он хотел сказать этим "все есть"?

Что говорит нам текст романа?... О чем говорят, что думают герои? Что думает главный герой, это "альтер эго" автора?... И вот перед нами размышляющий, мучительно размышляющий герой: "Да, надо теперь, чтобы все это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений" — запомним здесь: "...чтобы все ясно читали друг в друге". Читаем дальше. "... и пусть все (...) совершится свободно и... светло. Разве не способен к свету Рогожин? Он говорит, что любит ее не так, что в нем нет *сострадания*, нет "никакой такой *жалости*". Правда, он прибавил потом, что "твоя жалость, может быть, еще пуще моей любви" (...) ...Рогожин за книгой, — разве уж это не "жалость", не начало жалости"? (...) Нет, это поглубже одной только страстности. Да и может ли это лицо внушать теперь страсть? Оно внушает страдание, оно захватывает всю душу, оно... и жгучее, мучительное воспоминание прошло вдруг по сердцу князя.

Да, мучительное. (...) Когда он узнает всю истину (...), - разве не простит он ей тогда все прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. **СОСТРАДАНИЕ ЕСТЬ ГЛАВНЕЙШИЙ И, МОЖЕТ БЫТЬ, ЕДИНСТВЕННЫЙ ЗАКОН БЫТИЯ ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА** (разрядка моя. - Е.М.).¹⁰

Этот замечательный текст, одна из прекраснейших страниц книги человечества отвечает нам на все поставленные выше вопросы. "Жалость", по Достоевскому не что иное, как со-страдание, со-болезнование взятое на себя страдание другого, принятая на себя боль ближнего. Герой романа "Идиот", - и Достоевский идентифицировал себя с ним, - принимает на себя, заключает в свое сердце страдание другого сердца. Так понимал свою жизненную задачу и автор романа. Так дефинируется глагол "жалеть".

Эта дефиниция понимается широко. Она есть едва ли не выражение глубоко идущей программы, которая как бы противопоставлена возможному и всевозможным социальным и социалистическим программам: "жалость" - читай: "сострадание" - есть, может быть, единственный закон бытия всего человечества. Стало быть, вместо социальных теорий, улучшающих и изменяющих условия бытия человечества, закон, улучшающий и изменяющий человеческое сердце. Жалость, сострадание, и "чтобы все ясно читали друг в друге" - вот программа социального бытия человечества. Придумано ли было до сегодняшнего дня что-либо лучшее? знает ли кто-нибудь лучшую программу? Если да, то остается надеяться на появление лучшей книги для людей, нежели цитированный здесь роман, - по крайней мере, так. Написана ли такая книга? ... Напрасный вопрос. Но вернемся к состраданию. Итак, главнейший закон. Конечно, если даже перевести на язык Карла Маркса, то исповедуя "теорию сострадания", можно было бы добиться и улучшения "материальных условий жизни общества": например, если бы все богатые начали бы сострадать всем бедным и т.д. Но Достоевский думал отнюдь не о таком роде сострадания, и ему претили все вульгарные "материалистические теории", где человечество приравнено к стаду бессмысленных, бессловесных, беспамятных млекопитающих. Нет, он со всей страстью боролся за человеческое достоинство, за человека во всем богатстве своего духовного мира. Богатство же это немислимо без сокровищ любви и жалости; жалость немислима без сострадания. И то, и

другое немыслимо без п а м я т и. И вот мы пришли к главному: любить, жалеть, помнить - это любовь, жалость, сострадание. Но сострадание это - воспоминание. Ибо как же приходит князь Мышкин к идее сострадания? Вспомним: жгучее, мучительное в о с п о м и н а н и е про-
инное, как широко развернутый внутренний монолог - за 50 лет до Двой-
са. Основа ткани в этом монологе, его психологическая почва - вос-
поминание. Оно развивается двояко, по двум направлениям: князь вспо-
минает события последнего времени своей жизни, и эти внешние бытовые
воспоминания переплетаются с воспоминаниями души, или еще ближе к
психоанализу: воспоминаниями неосознанными, из того слоя "бессозна-
ния", "неосознанного", который описан у Юнга как "persönliche Unbe-
wußte" или, иначе, как "персональное не- или подсознание", "Бессоз-
нательное личное", в отличие от "коллективного бессознательного",
содержание которого составляют, по Юнгу, так называемые "архетипы".
Однако наибольший интерес Достоевского отдается "слою" личному, боль-
шую часть которого составляют, по Достоевскому, воспоминания и сны.
Вернемся к герою романа; вернемся у упомянутой выше сцене, где он
уединяется для *размышления*, где он мучительно ищет ответа на вопросы,
какие в данный момент ставит перед ним ж и з н ь. Ему необходимо
найти решение не только для данного момента, но, возможно, для всей
своей жизни в целом. Замечательно и необычно построено это размыш-
ление: князь как бы решает некую логическую задачу, доказывает ее
геометрически, как теорему. (Не забудем, что Достоевский был образо-
ванным метаматиком.) Такое построение внутренних рассуждений мы час-
то наблюдаем у героев Достоевского, вспомним, например, Ивана Кара-
мазова с его эвклидовыми доказательствами и карамазовского Черта
("Тут у нас все очерчено, тут формулы, тут геометрия"). Процесс рас-
суждений князя однако, интересен тем, что логика то и дело нарушается
вторжениями из мира иррационального, неосознанного. И главная дви-
жущая сила здесь - воспоминание, и воспоминание неоформленное словами,
неформулируемое, но т о ч н о е : "жгучее, мучительное воспоминание
прошло вдруг по сердцу". Это - воспоминание чувства и о чувстве.
Князь вспомнил свое ощущение боли, когда понял, что Настасья Филип-
повна - глубоко больной человек.

Воспоминание сердечной боли и тоски оказалось главной движущей
силой в процессе размышления: именно оно раскрывает князю истину и
именно с помощью воспоминания князь находит нужное решение своей
"геометрической задачи", слово-ключ, своего рода "пароль". Слово

это: *сострадание*. Оно для Достоевского обозначает "главнейший закон бытия всего человечества." Закон этот найден, как мы видели, подсознательно, и с помощью воспоминания, но воспоминания особого, воспоминания чувства. Так способность человека жить глубоко в своем внутреннем мире, в царстве, в области бессознательного, способность фиксировать пережитые моменты как реальной, внешней жизни, так и нечто иррациональное, полусознанное, накопленное с помощью чувств. Здесь тоже как бы открыта "новая область" сознания: некая иррациональная способность подсознания перерабатывать эмоции, создавать особую "магию иррационального", необъяснимых движений "души", экстаических состояний мгновенного просветления, высокой одухотворенности. Автор старается доказать: не рациональное, но иррациональное ведет к нравственному очищению, прозрению и обновлению (Мышкин в "Идиоте", его состояние до и после припадков, Митя в "Братьях Карамазовых" в минуты просветления и т.д.), эмоций, раскрывается писателем как важнейший фактор бытия. Воспоминание, и в первую очередь, воспоминание *эмоциональное* полусознанное, приобретает моральный, эстетический и этический смысл; воспоминание формует душу человека, очищает ее, говорит нам писатель в другом своем романе, - я имею в виду "Братья Карамазовы".

Уместно было бы спросить: но почему о ч и щ а е т ? как это возможно - с помощью воспоминания очистить душу? что за таинственная магическая сила приписывалась Достоевским этой простейшей способности человеческого сознания? Но в том-то и дело, что писатель не считал эту способность ни простейшей, ни примитивной. Вспомним: "страдать, и жалеть, и помнить" - страдать=жалеть=помнить - вот чем было *воспоминание* для Достоевского, многослойным явлением, и еще раз напомним, что отсюда раскрывается путь также к состраданию - "важнейшему закону бытия". Стало-быть воспоминание - важнейший моральный двигатель в душе человека? Да, конечно так, но все это еще не отвечает на вопрос: почему воспоминание - очистительно для души? Ответ на это - вся судьба Мити Карамазова в романе. И не только это. Воспоминание очищает, говорит нам писатель, потому что оно *в о з в р а щ а е т*. Возвращает - кого, куда и к чему? Возвращает человека к себе самому, к своим истокам, отвечает нам писатель. И возвращает к своим истокам нас прежде всего воспоминание раннее, из детских лет. Раннее детское воспоминание, говорит Достоевский, живет в нашем сердце всю жизнь, составляя наше главнейшее духовное богатство, сохраняя и о х р а -

и я я нас - прежде всего, от самих себя; от соблазнов и превратностей жизни - во вторую очередь.

Вспомните свое детство, говорит нам писатель, и вспомните себя в детстве. "Дети наивны, доверчивы, невинны, прекрасны" - находим мы запись в одной из записных книжек. Детям и детскому посвящены многие страницы, едва ли не лучшие, произведений и ранних лет, и зрелых, и поздних. "Дети невинны и прекрасны" - стало быть, возвращаясь к себе, невинному и прекрасному когда-то, человек вспоминает свою чистоту, вспоминает, вспоминает себя когда-то "чистым и прекрасным" - и очищается вновь, становится опять невинным. Вспоминая, возвращается к своим истокам, к началу. Начало - чистота. Но мы не будем касаться этой важнейшей для творчества и мировоззрения Достоевского области, ограничив свои наблюдения темой воспоминаний, здесь - ранних детских воспоминаний. "Знайте же, что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее, впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное из детства, из родительского дома. (...) Если много можно набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание останется в нашем сердце, то и то может служить когда-нибудь нам во спасение",¹¹ - так говорит детям Алема Карамазов (Речь у камня), и мы знаем, что это говорит детям и, главное, взрослым, его устами сам Достоевский.

Свою речь у камня Алема произносит детям, прощаясь с ними, и вместе с ним прощается и Достоевский со своими читателями: речь эта - заключительные страницы романа. Стало-быть, не случайные слова, не то, чтобы невзначай оброненная мысль, но нечто очень важное, быть может, одна из важнейших идей романа. И это так и есть: идея о моральном этосе, о духовном совершенстве и совершенствовании человека. Ибо, считал Достоевский, люди рождаются чистыми; как ни один другой художник-психолог он показал трудный процесс зарождения зла в сердце человека. И также не менее трудный, мучительный, но радостный процесс возвращения человека к себе самому, к незамутненному истоку своей жизни. Этот путь лежит через воспоминания детства.

Детское воспоминание спасает душу Мити Карамазова. Напомню здесь кратко сцену в суде и показания доктора (подробный анализ этой сцены сделан мною в моей работе: "О символике последнего романа Достоевского"; также в другой моей работе: "О роле детского воспоминания в психологии художественного творчества на примере прозы Марины Цветаевой

и двух отрывков из романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы".). Главное в этих показаниях заключается в том, что воскрешает в памяти Мити очень важное воспоминание из его детских лет. Воспоминание это не только возвращает Митю к блаженным временам его невинного детства, но и оживляет перед его внутренним взором строки Священного Писания; это делается для него источником глубочайшего переживания, которое словно бы переворачивает его душу, взрывает и обновляет ее; это - переломный момент в судьбе Мити: теперь он очищен и прощен, хотя суд присяжных и осуждает его. Но суд небесный, и вместе с ним - Достоевский, снимает вину с грешника: его очистило вернувшееся невинное детство ("Ты благодарный молодой человек, ибо всю жизнь помнил тот фунт орехов, который я принес тебе в твоём детстве". И я обнял его и благословил. И я заплакал. Он смеялся, но он и плакал... ибо русский весьма часто смеется там, где надо плакать." (...) - И теперь плачу, немец, и теперь плачу, божий ты человек! - крикнул вдруг Митя со своего места.")¹²

Так, по Достоевскому, детское воспоминание - нравственная, моральная величина. Значение ее в формировании характера, духовного мира и всей судьбы человека неизмеримо, она принадлежит к числу постоянных величин человеческой жизни и она может многое изменить и улучшить.

Своим собственным воспоминаниям писатель придавал огромное значение, тщательно оберегал их, и, что особенно важно для нас, постоянно, по собственному признанию, анализировал. Так мы подошли ко второй функции воспоминания в мире Достоевского, ко второму аспекту этого феномена как он его понимал и толковал: к художественной роли, художественной функции воспоминания, в частности, детского воспоминания, и, в связи с этим, с автобиографичностью многих образов и сюжетов Достоевского. Из необозримого множества возможных примеров и параллелей, приведу два: образ Марей в рассказе "Мужик Марей" и случай, который стал сюжетом нескольких эпизодов в разных произведениях, например, в романе "Преступление и наказание" и "Дневник писателя": ребенком Достоевский однажды был свидетелем истязания животного, лошади, которую жестоко отхлестал некий фельдъегерь, "курьер". Эта картина мучения невинного существа, животного, беззащитного перед лицом произвола и жестокости человека, запомнилась на всю жизнь (не сравнить ли со случаем Ницше, который тоже сделался свидетелем ужасной сцены избивения лошади на улице в Турине; потрясенный, он бросился несчастному животному на шею, - вероятно, ребенок Достоевский был тоже близок та-

кой реакции; во всяком случае, он запомнил эту сцену, чтобы потом много раз воспроизводить ее в словах с такой живой немеркнувшей силой, словно происшествие случилось только вчера.)

Сначала - заметка в записной тетради: "Курьер - это одна из картин моего детства." ... "Кстати, расскажу анекдот из моего юности. Фельдъегерь. Вот бы тут проповедовать гуманность. Главное ведь это не картина, а даже символ. В самом деле: он варвар, что так настегал лошадей, но ведь каждая его плеть была вызвана колотушкой ему же в спину, без колотушек этих он бы не стегал. Повторяю: это не картинка из воспоминаний, а символ, символ, вырезать на печати боцеству, что картинка действительная, клянусь. Научите сначала быть с людьми гуманными, и тогда русский человек поймет, что надо быть гуманным и со скотами."¹³ Если даже поверхностно прокомментировать, почти не анализируя, эти записи, то выявляется важнейшее обстоятельство: уже в так спонтанном конспективном и "мимолетном" изложении Достоевский дает глубокий психологический анализ самого феномена "воспоминание".

"Главное", - пишет он, "ведь это не картина, а даже символ" - то есть, если уточнить как бы сверху брошенную здесь мысль: картина есть, картина существовала, жила какой-то миг жизни, и продолжает свою жизнь теперь по-другому, а именно - она обросла впечатлениями, она как бы по-новому увидена и за долгие годы по-новому пережита. Миг движущейся проходящей текучей жизни закреплен и остановлен и приобрел значение психологического феномена. Замечательна у Достоевского его постоянная способность любое впечатление перерабатывать, осмысливать, пережить - и так в его сознании любое увиденное почти моментально превращается в художественный факт. Вот что произошло с увиденной в детстве картиной "фельдъегерь" или "курьер". Она тотчас же подверглась психологической обработке и приобщена была к другим "объектам" в камере хранения памяти, чтобы потом, спустя много лет, вновь "ожить" - теперь уже в виде написанного слова, уже как явление литературы. Но для Достоевского оно, воспоминание это, осталось навсегда живым, навсегда - простанством живой жизни и, что замечательно, жизни не чужой, но его собственной. Он так сжился с образом замученного животного, что воскрешал его почти постоянно, заставляя появляться на страницах то "Преступления и наказания", то "Дневника писателя" то, как увидим ниже, рассказа "Мужик Марей".

Итак, заметим: в случае "Курьер" воспоминание из детства подверглось двойному воздействию, пережило двойной процесс: оптический мо-

мент сделался психологическим, и далее - художественным с и м в о - л о м. Так интерпретировал явление и сам автор: "Главное ведь это не картина, а символ."... И далее: "Повторю: это не картинка из воспоминаний, а символ, символ." - я лишний раз повторила здесь эти замечательные слова, потому что они содержат в себе, по существу, уже целую научную концепцию, лаконически ("телеграфно") выраженную. И концепция эта разрабатывает важнейшую область аналитической психологии. Скажем смело: перед нами - одна из первых научных формул психологического феномена "воспоминание", - и именно так, как он возникает, живет и действует в сознании и подсознании художника. Еще яснее можем представить себе Достоевского в роли психоаналитика, если обратимся к другому его высказыванию на тему о воспоминаниях. Вот перед нами отрывок из рассказа "Мужик Марей". Уже многократно указывалось, что сюжетом для рассказа послужило детское воспоминание. Но и оно подверглось сильной психологической обработке, - об этом говорит нам сам автор: вот его последовательный рассказ о том, как кристаллизовался процесс переработки воспоминания - в литературный сюжет. Этот рассказ имеет огромное научное значение. Вот он: "Во все мои четыре года каторги я вспоминал беспрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле."

"Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление".¹⁴ Вот необыкновенно важное замечание, или, вернее, глубочайший психологический анализ: каким образом картина превращается в психологический феномен, в данном случае - в литературно-художественный; как картина обыденной повседневной жизни трансформируется в художественный образ? А вот как: точка, неприметная черта, незамечаемый равнодушным наблюдателем "штрих", для Достоевского - событие. Сначала это событие внешнее, но очень скоро оно присваивается его сознанием, делается фактом его личной жизни. "... и потом (...) вырастало в цельную картину, в какое-нибудь *цельное и сильное впечатление*". Так момент оптический, визуальный, приобретает значение эстетическое и этическое. Картина уже живет многослойной жизнью. Она стала явлением и художественного, и морального, и этически-нравственного порядка. Сколько времени понадобилось на этот процесс? Иногда - годы; а чаще морально-этическая ценность картины всплывает в соз-

нании художника в то же самое мгновение, когда он становился свидетелем или участником события. Но замечательно и то, что он при этом оставался всегда и объектом, и субъектом, то есть применял (сознательно или нет, для нас это не имеет значения) ту самую технику самоанализа, которую разрабатывал Фрейд - выше цитировалось его письмо, где он указывал на трудности и порою невозможность самоанализа. Но Достоевский постоянно анализировал не только свои впечатления и воспоминания, но и характер, и поступки, и общую картину своей личности, при этом умея наблюдать себя со стороны, в качестве объекта наблюдения и анализа.

Приведу некоторые примеры. "Может быть, у меня есть талант, может быть я когда-нибудь докажу, что у меня талант даже значительный, может быть окажется, что талант был только посредственный. Пускай!" (Записная тетрадь 1864 г.) "Во мне много есть недостатков и пороков. Я оплакиваю их (...), и желал бы, чтоб на моей совести было легче." (Там же.) И наконец, возвращаясь к выше цитированному рассказу ("Мужик Марей"): здесь речь идет уже не столько о самоанализе, сколько об анализе психо-художественном, об анализе и корректировании воспоминаний. Эта позднейшая "работа с воспоминанием", корректирование и дополнение, а порою - и улучшение, "раскрашивание" его, тоже детально исследована в работах Фрейда и является одним из постоянных предметов его наблюдений, а также самоанализа. В его работе "Über Deskerinnungen" находим интересный случай подобного самоанализа; если сравнить это с тем образцом самоанализа, который содержится в рассказе "Мужик Марей", то обнаружим много сходного. Оба автора исследуют (конечно, по-разному) один и тот же процесс, применяя одну и ту же технику, рассматривая свои собственные переживания и свой собственный психический аппарат как объект наблюдения и, в то же время, выявляя глубочайшую субъективность и индивидуальную неповторимость своего духовного мира, также глубочайшую интимность и выстраданность этих сугубо личных переживаний. Фрейд рассказывает историю своей иношеской любви. Достоевский вспоминает мрачные годы каторги и на этом фоне - случай из беззаботных детских лет. Замечательно, как оба автора, не мадя себя, жертвуют самым дорогим и ценным достоянием своей жизни: один - во имя науки, другой - во имя искусства. Каждый из них беспощадно раскрывает свой внутренний мир, отдавая, часть за частью, свое живое "я", омытые "кровью и слезами" частицы своей души, - я бы сказала: ее "кровь и плоть", - не боясь впасть в патетический тон. Впрочем,

тон обоих рассказчиков, открывающих самые дальние и "потайные" хранилища памяти, тоже весьма драматичен, несмотря на внешнюю сдержанность у Фрейда и искреннюю простоту у Достоевского. Сначала Фрейд: "Ich war siebzehn Jahre alt, und in der gastlichen Familie war eine 15-jährige Tochter" и.с.в., см. FREUD Sigmund, Über Deckerinnerungen, G.W.1, S. 542, также в кн. O. Mannoni. Sigmund Freud, стр. 12-13. Далее Фрейд говорит о корректировании, редактировании своих воспоминаний - спонтанной и неуправляемой работе сознания: "Ich erging mich viele Stunden lang in einsamen Spaziergängen durch die wiedergefundenen herrlichen Wälder mit dem Aufbau von Luftschlössern beschäftigt, die seltsamerweise nicht in die Zukunft strebten, sondern die Vergangenheit zu verbessern suchten."

Теперь "корректированное воспоминание" Достоевского:

"Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому, и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла вся забава моя". ("Мужик Марей") (Подчеркнуто мной. - Е.М.).

"В этом состояла вся забава моя" - слово "забава" следует понимать здесь не в том смысле, какой слово это имеет в современном языке; "Забава" - здесь "занятие", любимый досуг, едва ли не "игра". Разумеется, это была "игра" в высоком смысле слова, игра разума, воображения, фантазии, "высшая деятельность разума", если так можно выразиться, деятельность, в которой отказано было несчастному каторжанину, запретная деятельность; но без деятельности своего неутомимого воображения Достоевский не мог существовать. Вернее, деятельность воображения не прекращалась ни на минуту, в состоянии ли бодрствования, в состоянии сна ли (еще раз повторю, что Достоевский - один из первых серьезных исследователей сновидения). "Если нельзя будет писать, я погибну!" - вспомним письмо к брату.

На каторге писать было нельзя. Но это не означало прекращения творческой деятельности разума: мы видели, что разум изобрел новые формы деятельности, - своего рода "тайнопись в уме". Работало воображение, работала память - в ее тайниках откладывались образы будущих романов. Следует сказать, что даже если бы этой предварительной работе следовал процесс записывания и композиции материала, то есть если бы Достоевский "писал" бы, работая за письменным столом, - мы знаем, что это звено процесса творчества выпало в годы каторги, - так вот, если бы Достоевский и имел бы возможность "писать", все равно, в этом предварительном процессе работы с памятью, с анализом и обработкой

воспоминания ничего не изменилось бы: память была бы все так же бдительна, все так же строго охраняла бы любое малейшее промелькнувшее воспоминание, каждый миг пережитого, что так или иначе взволновал воображение, пробудил мысль. И мы знаем, что многое из того, что "всплыло" после каторги на поверхность, вплоть до сюжета последнего романа, хранилось в памяти начиная с детства, через годы страшных потрясений (каторга; но - "жизнь везде, жизнь, жинзь в нас самих, а не во внешнем" - еще раз вспомним письмо к брату), и дальше. Но как ни парадоксально, дальнейшие годы, и особенно счастливая семейная жизнь со второй женой (А.Г. Достоевской), не дали большого запаса воспоминаний. Именно воспоминаний об этой счастливой поре почти не находим ни в письмах, ни в сочинениях поздних лет. Но объяснить это легко: во-первых, время еще не прошло, и, во-вторых, впечатления еще не успели превратиться в *воспоминания*. Но самое главное, - и это ответ на поставленные в данной главе вопросы и проблемы: не в о о б щ е воспоминания были важны для писателя, но воспоминания, отвечающие его жизненному и художественному стилю. И больше того: те из них, что в наибольшей степени будили фантазию и мысль; также те из них, что содержали в себе художественное начало, зерно художественности, что обещало вырасти в п о б е г большой и значительной темы. И здесь оговоримся: не вообще темы, но трагедической темы; не вообще сюжета, но сюжета взрывчатого, драматического; не вообще характеры и лица интересовали писателя, но сильные, глубокие, с трагической "подоплекой", характеры, обещающие богатую внутреннюю жизнь, широкую п с и х о л о г и ч е с к у ю разработку.

Вероятно, именно поэтому воспоминание о первой жене, Марии Дмитриевне Достоевской, оказалось таким сильным, и образ ее проступает в позднейших сочинениях: ее натура склонна была к трагическому; Достоевский находил ее характер сильным и не без черт обреченности. Это давало художнику возможность создания широкой психологической концепции, что он и исполнил в таких романах, как "Преступление и наказание" (Катерина Ивановна), например, или "Игрок" (Полина; в ее образе находим и черты А.П. Сусловой и, в меньшей степени - М.Д. Достоевской), или, даже, "Идиот" (частично - в образе Настасьи Филипповны. Князь: "Он вспомнил, как еще недавно он мучился, когда в первый раз он стал замечать в ней признаки безумия"... "какое жалкое существо эта поврежденная полоумная" - сравнить с высказываниями о характере и болезни Марьи Дмитриевны), также и в последнем романе. Почти все трагедийные

женские образы несут на себе те или иные черты характера М.Д. Достоевской. Так мы убеждаемся, что воспоминание - важнейший двигатель внутренней жизни Достоевского, важная часть его личного сознания и не-сознания, и также - важнейший двигатель творчества его. Здесь возможен очень смелый и далеко ведущий вывод: как видно из приведенных дневниковых записей и других текстов, писатель, по существу, создал подлинно научную концепцию воспоминания, возможно, впервые в истории философской мысли процесс воспоминания и способность человека вспоминать и анализировать воспоминание отделены, эманципированы от других процессов и других видов деятельности подсознания. Это был первый шаг на пути рождения теории "ТОПИК", так называемой топографии сознания - впервые воображаемая имажинированная область, поле деятельности разума, "провинция" по Фрейдю, была осознана, дефинирована, скажем - исследована (с помощью художественного метода), впервые было доказано огромное значение этой области для деятельности разума и для творческой, креативной деятельности человека. Да, мы можем говорить здесь о некоей самостоятельной концепции, возникшей спонтанно на основе собственного жизненного опыта и собственного творческого метода. Последнее обстоятельство особенно важно: концепция Достоевского отличается от строго научной концепции, от концепции аналитической психологии тем, что для него, как для художника, воспоминание в первую очередь было фактором художественным. Художественный потенциал воспоминания определял для него ценность такового, и он хранил в своей памяти только такие, что несли в себе наибольший "заряд" художественности; запоминал лица и характеры, так или иначе для него интересные, динамичные, или, наоборот, патологически-бесцветные; также экстремные ситуации, что позволяют проявиться характеру наиболее полно. Отсюда - его постоянный интерес к преступлению. Но тут же следует заметить, что мотив преступления и убийства был тоже связан и с воспоминаниями детских лет (смерть отца), и в немалой степени с воспоминаниями, вынесенными из каторги. (См. "Уйду я, бывало, на берег, к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой - наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору (...), а солнце заходит, да такое большое, да пыльное, да славное, - любишь ты на солнце смотреть, Матушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру как стрела бежит, узкая, длинная-длинная, и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как

перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и все вокруг погаснет. »¹⁵

Замечательный пример ландшафтной живописи! Великолепный пантеистический пейзаж, пронизанный светом, хранит память о древней культуре Ярилы-Солнца; одушевленный, очеловеченный образ Солнца (как некий древний архетип в душе Марьи Тимофеевны) словно бы сочувствует страданиям героини, утешает и охраняет ее. Здесь перед читателем - удивительный пример совершенно новой и оригинальной интерпретации воспоминания: воспоминание-ландшафт, картина природы, сохраненная памятью, памятью горькой, больной, измученной. Вопреки распространенному мнению, Достоевский - сильнейший мастер ландшафта; его картины природы, его городские пейзажи - гениальные образцы психологической живописи, чаще всего данной в виде воспоминания, как бы обрамленного им. К сожалению, одна из устойчивых традиций русского литературоведения и критики - отрицать визуальную, оптическую сторону, живописную и живописующую силу таланта Достоевского. Такие суровые критики его творчества, как И. Бунин или В. Набоков находят лишь несколько снисходительных слов для замечательных картин-пейзажей в его романах (см., например, Vladimir Nabokov - "Lectures on Russian Literature", N.Y. 1981; немецкое издание 1984 г.: Vladimir Nabokov. Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1984, стр. 189).

Одна из возможных причин такого игнорирования: ландшафты романов Достоевского обращены не к зрителю, но к собеседнику, сочувствующему со-страдальцу. Картины эти слишком глубоко вписаны в пейзаж страданий героев, они неотделимы от их внутренней жизни, спрятаны глубоко в душе и в памяти героев, либо так же глубоко "вписаны" в целое, обычно так подчинены композиции целого, что невозможно воспринимать их как самостоятельные картины. (К тому же апеллируют к очень внимательному воображению). Пейзаж Достоевского - еще одно средство раскрыть внутренний мир, "подоплеку" произведения, временами - еще одна психологическая деталь. Именно так в рассказе о мужике Марее: здесь пейзаж - прежде всего, воспоминание. Воспоминание, которое автор словно бы пронес через всю жизнь. Но возвращаясь к этому детскому воспоминанию, он теперь ж и в о п и с у е т картину: все повествование совершается при ярком солнечном освещении, растворено в жарких летних лучах. Образ солнца, древний пантеистический образ, здесь, как и в рассказе Марьи Тимофеевны, играет особую роль. Это тоже харак-

терно для пейзажа Достоевского: силы стихий, солнце, гроза, буря, солнечный закат и восход, наступление ночи - все это приобретает порою символическое значение.

Солнечный свет, осеняющий Марея, движение лучей, расположение красок. Это сообщает рассказу некий особый ритм, стихийное движение; словно бы дыхание незримого океана расстилается над картиной: безграничное поле, еще вздрагивающее от последней вспышки летнего зноя, - и посреди этого океана света и пустоты две маленькие фигуры, ребенок и взрослый, два отпрыска этого широкого мира. Какая-то высшая сила, энергия духа, энергия вселенной приводит в движение картину, долгие годы неподвижную в памяти рассказчика, долгие годы без движения пролежавшую где-то в закоулках памяти. Сам Достоевский замечательно рассказывает об этом, и ниже приводится этот текст, где строка за строкой повествуется об одном из самых таинственных явлений в душе человека. Много лет, говорит нам писатель, воспоминание дремало где-то на дне сознания, чтобы вдруг, в необходимый момент, зашевелиться и ожить. Картина выходит из рам неподвижности. Автор видит прежде всего ландшафт: широкое поле, бескрайний океан золотого света, - и волны этого океана вдруг приобретают ритм. Ритм этот водит рукой рассказчика, океан движется, и автор видит теперь среди волн - две человеческие фигуры. Картина пришла в движение, обрела темп и ритм; какая-то высшая сила, сказали мы, направляет движение, ведет темп рассказа, ведет мысль рассказчика дальше, дальше и глубже, в самые дальние извилины забвения и памяти. Что же это за сила? Как назовем ее?... Думается, самое лучшее определение ее находим в словах другого большого поэта, жившего значительно позднее и в других местах планеты, именно, Романа Роллана, - в своем труде "Das Unbehagen in der Kultur" Зигмунд Фрейд приводит отрывок из его письма, где замечательно определяется этот феномен, эта сила в человеке и вокруг человека; одновременно - чувство, переживание человека, и движение в душе его, и движение природы, передающееся в какие-то моменты нам, людям, и то совместное с природой, натурой земли движение, которому порою подчиняется природа, натура человека. Роман Роллан называет этот феномен "чувством океана", "чувство, которое он мог бы назвать как восприятие вечности, впечатление от чего-то безграничного, необъятного, подобно океану или океаническому". Чувство это Р. Роллан считает источником "религиозной энергии" духа. Под влиянием этого чувства человек может считать себя религиозным, даже если он не принадлежит к какой-

нибудь церкви и не верит в существование бога. Фрейд излагает эту поэтическую но и глубоко, на мой взгляд, реалистическую концепцию, сопровождая ее замечанием, что сам он ни разу не испытал этого "океанического чувства":

Ein Gefühl, das er die Empfindung der "Ewigkeit" nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam "ozeanischem". Dies Gefühl sei eine rein subjektive Tatsache, kein Glaubenssatz; keine Zusicherung persönlicher Fortdauer knüpfe sich daran, aber es sei die Quelle der religiösen Energie, die von den verschiedenen Kirchen und Religions-systemen gefaßt, in bestimmte Kanäle geleitet und gewiß auch aufgezehrt werde. Nur auf Grund dieses ozeanischen Gefühls dürfe man sich religiös heißen, auch wenn man jeden Glauben und jede Illusion ablehne.

Diese Äußerung meines verehrten Freundes, der selbst einmal den Zauber der Illusion poetisch gewürdigt hat, brachte mir nicht geringe Schwierigkeiten.¹ Ich selbst kann dies "ozeanische" Gefühl nicht in mir entdecken. Es ist nicht bequem, Gefühle wissenschaftlich zu bearbeiten. Man kann versuchen, ihre physiologischen Anzeichen zu beschreiben. Wo dies nicht angeht - ich fürchte, auch das ozeanische Gefühl wird sich einer solchen Charakteristik entziehen-, bleibt doch nichts übrig, als sich an den Vorstellungsinhalt zu halten, der sich assoziativ am ehesten zum Gefühl gesellt. Habe ich meinen Freund richtig verstanden, so meint er dasselbe, was ein origineller und ziemlich absonderlicher Dichter seinem Helden als Trost vor dem freigewählten Tod mitgibt: "Aus dieser Welt können wir nicht fallen". Also ein Gefühl der unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Außenwelt. Ich möchte sagen, für mich hat dies eher den Charakter einer intellektuellen Einsicht, gewiß nicht ohne begleitenden Gefühlston, wie er aber auch bei anderen Denkakten von ähnlicher Tragweite nicht fehlen wird. An meiner Person könnte ich mich von der primären Natur eines solchen Gefühls nicht überzeugen. Darum darf ich aber sein tatsächliches Vorkommen bei anderen nicht bestreiten. Es fragt sich nur, ob es richtig gedeutet wird und ob es als "*fons et origo*" aller religiösen Bedürfnisse anerkannt werden soll.

- 1) Liluli, 1923. - Seit dem Erscheinen der beiden Bücher "La vie de Ramakrishna" und "La vie de Vivekananda" (1930) brauche ich nicht mehr zu verbergen, daß der im Text gemeinte Freund *Romain Rolland* ist.¹⁶

Однако несколькими строками ниже Фрейд дает строго научное объяснение этому никогда им неиспытанному чувству, definiруя его как "чувство нерушимой связи человека со 'Всеобщим'", "чувство сопричастности и со-принадлежности человека целому". (В следующем небольшом очерке будет сделана попытка исследовать неск. подробнее этот феномен). Далее Фрейд замечает, в результате очень искусно и сложно построенных рассуждений, что из тезиса Р. Роллана можно сделать следующий вывод: "если предположить, что первоначальное "чувство Я" сохра-

няется в духовной жизни людей, то со временем оно ослабляется и частично заменяется чувством неограниченной принадлежности ко всеобщему".¹⁶ Думается, однако, что такое объяснение не исчерпывает проблемы полностью, и что описанный Ролланом феномен более близок сфере искусства (которое тоже "религия"), и что, возможно, "океаническое чувство" сродни таким феноменам, как "вдохновение", "восторг", "экстаз" ... И думается, также, что это "океаническое чувство" - основа многих творческих откровений Достоевского. Чувство это, правда, у него не дефинируется и как бы выпадает из сферы его психологических наблюдений, в то время, как другие моменты эмоционально-психического состояния исследованы им в виде отдельных процессов. Но не потому ли, что оно было всегда "при нем" во время творческого процесса, и не потому ли, что оно было чем-то привычным, само собой разумеющимся? И, кстати, один лишь раз, но все же воплощение его находим в тексте одного из важнейших сочинений. Если опять откроем роман "Братья Карамазовы" и обратимся к самому, в сущности, творчески одаренному герою его, именно - Мите Карамазову, то найдем следующий эпизод: Митя испытывает тоже какое-то необыкновенное чувство, "весь как бы в восторге" - и здесь начинается его речь перед братом, почти дословно повторяющая письмо Достоевского к брату в день казни. Еще один пример - тоже из русской литературы, но другого автора. Повесть Чехова "В родном углу" кончается следующими знаменательными словами: "Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо"... Можно ли было выразить эту трудно выразимое чувство точнее? шире? ... полнее? И заметим: опять - широкая необозримая стихия, поле, степь, часто у Чехова, "безграничная"... как вечность (или как "океан"?) - это почти дословное выражение описанного Ролланом чувства. Значит, живет оно, существует, принадлежит к миру представлений и верований человека, не выдуманно и не "примыслено" случайно на досуге, но составляет важнейшую часть, область, "провинцию" нашей духовной жизни, или, если применить терминологию психоанализа, нашего сознания, бессознательного и "предсознательного" нашего постоянного "я".

2. *Океан Синего.*

Следующий небольшой очерк или этюд связан непосредственно с выше проанализированным рассказом. Как показано было, религиозное начало, о котором говорит автор, и которое является главным внутренним импуль-

сом повествования, его основной идеей, олицетворяется неким трудно дефинируемым чувством "космического", "океанического"; оно возникает непосредственно из созерцания картины, ландшафта, где широта, безграничность, бесконечность природы играет особую роль. Безграничное поле, - и две затерянные посреди этого "океана света" и "моря цвета" фигуры, взрослый и ребенок, люди, человек наедине с космосом. - Это пробуждает для автора рассказа мысль о безграничности добра в природе человека, по Достоевскому мысль о боге, который, говорит он, незримо осенял своим присутствием поле и двух людей под лучами солнца. Мысль эта тесно переплетена с идеей вечного детства в душе человека. Думая о детстве и вспоминая себя ребенком, человек возвращается к себе самому, своим истокам, своей природе и к природе вселенной. Именно так был понят и интерпретирован рассказ "Мужик Марей" в предыдущем разделе. Один из возможных выводов для внимательного читателя: задуматься над собственным детством. Сравнить этот замечательный случай из живой и бессмертной литературы с каким-нибудь случаем из повседневности - не даст ли и это возможность новых толкований, нового материала для размышлений на темы: память; детство; воспоминания детства? Ниже приводится отрывок из детского воспоминания одного малоизвестного современного автора. Воспоминание это* интересно тем, что здесь делается попытка описать и определить то самое чувство "океанического", о котором пишет Р.Роллан. Автор воспоминания описывает одну из первых своих встреч со стихией моря ("океана"), когда он, ребенок 8-9 лет, при виде безграничного (граница, однако, была: горизонт; но он придавал картине синей стихии еще большую широту и бесконечность; синяния синих волн, почувствовал себя охваченным каким-то новым и необычным чувством. Это было ощущение причастности к безграничной стихии; движение ее, ритм и темпы прилива и отлива волн приобрели внезапно какую-то магическую власть, диктовали неясные мысли, мысли превращались в звуки, звуки - в слова. Несомненно, то была первая встреча с тем "океаническим" чувством, которое описано Р.Ролланом и которое не определено логически, но зафиксировано в рассказе Достоевского. Один из аспектов этого чувства: единение с природой, космосом вселенной, освобождение от второстепенных задач бытия, вероятно то чувство, что люди называют "свободой", "вдохновением" и т.д.

*Сообщено автору настоящей работы во время одной из деловых встреч летом 1978 года. (Прим. автора работы).

Чувство, которое Фрейд определяет как "религиозное", несомненно, ведет и к искусству. Но главное в этом соприкосновении со вселенной: не в эти ли мгновения человек осознает себя частицей космоса и не в эти ли мгновения ему по-новому открываются задачи человека на земле? Эта связь с целым мирозданием и ощущение "растворенности" - нет ли здесь ответа на вопросы, что задает себе и читателю автор рассказа с Марее?... ("...а кто его заставлял?... "встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху..."): замечательно также это ощущение уединенности - вместе с прикосновением ко всеобщему, космическому, вечному.

Можно продолжать попытки осознать и квалифицировать "океаническое чувство" до бесконечности. Выразить, назвать и классифицировать его исчерпывающим образом, думается, невозможно. Тем ценнее любая информация об этом удивительном явлении: вероятно, оно - одно из ценнейших также событий внутренней, духовной жизни человека. Поэтому вернемся к "морскому" эпизоду. Автор его сообщает, что, начиная с этой первой запомнившейся встречи, картина моря сделалась для него словно бы символом жизни вообще, и не только жизни, но и самой идеи жизни, ее импульса, ее вечного движения вне человека и вокруг человека. Появилась потребность выразить увиденное и пережитое - в звуках и в словах. Остановить, сохранить это свечение синего в знаке, выразить символ - другим символом. Этот блеск отражал какую-то изначальную жизнь. Так пришла к ребенку идея бесконечности бытия: пространство моря заключало в себе пространство бесконечности. Это была и жизнь, и смерть, начало, конец и снова начало, - но над всем этим нечто безначальное и бесконечное. К этому присоединилась и картина, виденная неким внутренним взглядом: у черты, отделяющей море от берега - фигура человека, бесконечно малая величина перед лицом бесконечности. Над ней - всплески света, почти неуловимые. Они так же неуловимы, как неуловимо слово, что могло бы остановить их и сохранить. Навсегда сохранить, сделать мгновенное - вечным: так могла быть осознана задача целой жизни. То "религиозное", по определению Фрейда, чувство, раз появившись, возникнув в некий миг, сопровождает всю жизнь, управляя всеми ее свершениями. Так человек приближается - каждый по-своему - и каждый к своей - религии. Для ребенка, впервые пережившего на берегу океана "океаническое чувство" ("ozeanisches Gefühl"), такой религией могло бы стать искусство, - или становится ею. А блеск воды - символом живого и движущегося. Синий блеск: это

не только игра волн или оптический обман: синее - это вечная природа вокруг человека; это неуловимый блеск природы и искусства. Блеск, сияние, мираж исчезающих синих лучей в воде, эта ирреальная реальность, эта действительность, построенная с помощью воображения, реально существующая лишь на дне наших глаз, оптическая иллюзия, эта имажинированная, но истинная реальность, - тем более истинная, если существует только при невидимом свете невидимого мира в глубине нашего "Я"; тем более реальная, если располагается в сфере иррационального, и только там, - эта недействительная действительность, построенная из сияния моря и блеска глаз, - эта несуществующая сущность существует и возможна; более того: она - единственная возможность существования для людей, чья задача - ловить неуловимое и заключать его в неуловимость слова или цвета или звука.

Лишь приближаясь к концу пути возможно постигнуть начало его. Лишь возвращаясь к началу возможно понять конец. Лишь понимая конец и начало возможно постигнуть цель. Цель жизни, которая однажды на берегу океана столкнулась с бесконечностью, была, по всей вероятности, внушена этой стихией. Встреча с бесконечностью - погоня за неуловимым - этот процесс, раз начинаясь, тоже бесконечен. Но у него есть цель: сохранить блеск и сияние синего, движение и игру лучей превратить в движение слов; сделать блеск - звуком и знаком, неуловимое мерцание лучей превратить в неуловимость слов.

Если принять за реальность - нереальное, каким, в сущности, является этот самый пресловутый блеск воды, если всю эту вереницу оптических аттракционов принять всерьез, то перед нами - новая реальность, возможно, более истинная, насущная и необходимая, чем любой другой вид реальности. Эта невероятная реальность - вероятна: она и есть то, что мы называем словом "искусство". Она является нам то в образе уплывающей воды, то в виде необозримого пространства полей, то в виде океана синих лучей, но ее настоящее место в нас самих, в наших глазах, которые делают оптические явления - возможными, мираж - местом жизни, воздух - плотью, игру лучей - фигурами и знаками.

Обманные ли это явления? - Как проверить их истинную природу? - Возможно ли построить некий объективно-универсальный глаз - мечту всех критиков и идеологов? Если и да, то такая объективная реальность для искусства бесполезна. Искусство требует от нас чего-то другого. Что же это такое? Не сказать ли так: это - чистота взгляда, для которого оптический ОБМАН - единственная возможная, желанная и

истинная ПРАВДА. И мы не ошибаемся, если скажем к тому же: такая чистота взгляда дается нам, людям, лишь один раз в жизни: именно, в начале ее, в детстве. Взгляд ребенка: Взгляд ребенка различает и улавливает тот самый неуловимый луч и сияние синего, из которого состоит вещество искусства.

3. *Heinrich Heine - Le Grand*

Здесь очень бегло будет рассмотрена проблема детского воспоминания в литературе эпохи романтизма как она выражена в европейской поэзии и прозе начала XIX в. Для примера взяты две книги Н. Heine: "Ideen. Das Buch Le Grand" и "Florentinische Nächte".

В предыдущих разделах много говорилось о связи воспоминания с таким литературным жанром, как лирика, лирическая поэзия с самых незапамятных времен ("Мнемозина"; также отсылаю читателя к философии поэзии у античных авторов, у Аристотеля и Платона). Но чем ближе к современности, тем сильнее определяется роль воспоминания как само-двлекющего самостоятельного начала, тем важнее делается функция детского воспоминания, и, пожалуй, впервые со времени Достоевского, феномен этот начинают изучать, наблюдать и фиксировать связь его с другими психологическими явлениями. Но замечательно, что уже и в XIX веке авторы, для которых лирика играда первостепенную роль, спонтанно выделяют из области воспоминаний вообще - воспоминания детских лет, и именно - первые сознательные воспоминания. Мне кажется, что линия в виде изогнутой кривой ведет нас от "Исповеди" Жан-Жака Руссо, через "Dichtung und Wahrheit" Гете, через различного рода воспоминания Heine - к венцу и завершению этого жанра во всех смыслах: в литературном, философском, историческом - к гениальной эпопее Марселя Пруста "À la recherche du temps perdu". Но я займусь сейчас одной из первых заметных вершин этого пути, этой долгой линии, цепи горных вершин; думается, оба названных выше сочинения молодого Heine - уже сами по себе - новые для литературы пути, провозвестники почти всех главных жанров современной прозы.

Сначала "Das Buch 'Le Grand'". Именно эти двадцать коротких глав вмещают в себе столько жанровых прототипов для последующих эпох, столько новизны в расположении материала, столько замечательных психологических открытий и откровений, что книга заслуживает подробного анализа методами аналитической психологии. Для этого нет в данной работе возможностей. Укажем лишь на несколько важнейших проблем.

Прежде всего - новизна самого метода повествования, где проза и стихи меняются местами, где проза сама по себе содержит в себе в е щ е с т в о поэзии, где повествуется не о чем ином, как о поэзии, о созревании ее в душе сначала - ребенка, потом - юноши; где проза есть, фактически, ассимилированный в повествовательном ритме стих; где предмет повествования - и это, пожалуй, важнее всего - где предмет повествования - лирический поток, лирическое высказывание, как оно складывается в наиболее лиричных жанрах: поэзии ("Ich-Gedicht", "дневниковая лирика"); где этот "лирический поток" временами выходит из лирических берегов и видоизменяется в широкий "поток сознания" - перед нами порою мелькает облик современной "экзистенциальной" литературы; где внешняя кажущаяся спонтанность, временами "хаотичность" повествования есть, на самом деле, не что иное, как сюжетная концепция с т и х о т в о р н ы х форм; "бессюжетность" обеих книг - кажущаяся внешняя оболочка, преднамеренный "обман" читателя; "бессюжетность" эта конципирована; это - особый вид "сюжетности", как он сложился в стихотворной лирике; так конципируется сюжет лирического стихотворения, и, что не менее важно - фабула. Несомненно, книга "Le Grand" - один из первых провозвестников экзистенциализма, несомненно, здесь заложены основы литературных жанров XX века, таких, как все жанры так называемой "свободной прозы"; несомненно, здесь находим также многое из позднейшей проблематики аналитической психологии.

На теряя времени, обратимся к текстам. Прежде всего попробуем установить главные, руководящие и д е и этой "книги идей", хотя автор и утверждает, что его идеи ничего общего не имеют с самим понятием идеи, как оно дефинировано у философов древности:

Wie gesagt, Madame, die Ideen, von denen hier die Rede ist, sind von den platonischen ebenso weit entfernt wie Athen von Göttingen, und Sie dürfen von dem Buche selbst ebensowenig große Erwartungen hegen, als von dem Verfasser selbst. Wahrlich, wie dieser überhaupt jemals dergleichen Erwartungen erregen konnte, ist mir ebenso unbegreiflich als meinen Freunden. (...) ...ich verstelle mich gar nicht, ich spreche, wie mir der Schnabel gewachsen, ich schreibe in aller Unschuld und Einfalt, was mir in den Sinn kommt, und ich bin nicht daran schuld, wenn das etwas Gescheitertes ist.¹⁷

Однако внимательный читатель все же обнаружит не одну идею, но великое множество их в этой книге. Мы, однако, выберем из этого множества несколько ведущих лейтмотивов. Первый из них содержится в самом заглавии книги: "Le Grand". Давно уже литературоведение многих

стран и языков доказало, что книга есть не что иное, как апофеоз Наполеона Бонапарте, что именно он зашифрован в заглавии; что поэт воздвиг здесь памятник этому герою французской истории, - и все это действительно так. Но, думается, не так все здесь просто. Думается, не только дух Наполеона скрывается за многозначительной фонемой ч у ж о г о языка; думается, автор напрасно уверяет своих читателей, - или читательницу, - в своей скромности, а главное, - в случайном, спонтанном, хаотическом характере как всего целого, так и отдельных частей его; думается, заглавие было так же тщательно обдумано, как план всей книги, как якобы случайно и вопреки воле автора возникающие пассажи, эпизоды и периоды, "начиная которые я совсем не знаю, как закончу", - в известной степени, конечно, это так, и импровизационность составляет одну из прелестей гибкого и непринужденного повествования. Но прежде чем овладеть техникой непринужденного импровизирования, немало нужно было потрудиться. Нет, все не так просто; и техника не проста, и название не однозначно. "Le Grand" - эта характеристика относится не только к Наполеону и не только маленький тамбур подарил книге свое имя. (Французский солдат, постоялец в родительском доме Heine, звался Le Grand - см. далее). Дело еще и в том, что автору его труд представлялся ГРАНДИОЗНЫМ, великим, значительным - он был убежден в важности выполненной задачи. "КНИГА ЛЕ ГРАН": "ВЕЛИКАЯ КНИГА" - так можно прочитать и понять, расшифровать заглавие, зашифрованное с помощью иностранного слова. Нет, автор, как и обычно всякий автор книги подобного калибра, знал, что написал не просто "книгу воспоминаний", но книгу "ВЕЛИКУЮ", книгу ИДЕЙ, - эту свою ИДЕЮ, эту свою самооценку он скрыл от нескромных глаз, зашифровав название книги виртуозной игрой словами чужого языка, полунамеками и загадками. Намек читателю на то, что название книги нужно читать внимательно, что оно не так просто, как могло бы показаться, находим в следующих текстах из главы XIV:

Der Titel des Buches bedeutet daher ebensowenig als der Titel des Verfassers, er ward von demselben nicht aus gelehrtem Hochmut gewählt und darf ihm für nichts weniger als Eitelkeit ausgedeutet werden. Nehmen Sie die wehmütigste Versicherung, Madame, ich bin nicht eitel. (...)

Madame, haben Sie überhaupt eine Idee von einer Idee? Was ist eine Idee? "Es liegen einige gute Ideen in diesem Rock", sagte mein Schneider, indem er mit ernster Anerkennung den Oberrock betrachtete, der sich noch aus meinen berlinisch eleganten Tagen herschreibt, und woraus jetzt ein ehrsamer

Schlafrock gemacht werden sollte. Meine Wäscherin klagt, "der Pastor S. habe ihrer Tochter Ideen in den Kopf gesetzt, und sie sei dadurch unklug geworden und wolle keine Vernunft mehr annehmen".¹⁷

Это был труд величайшей важности для автора. Перед кем он высказывался - это опять-таки один из его многих и многозначительных эзоповских приемов. Наивно было бы полагать, что поэт такого калибра, вдобавок прекрасно знающий себе цену, работал над такой книгой, где, как он тоже прекрасно понимал и видел, дана совершенно новая и д е я книги, новая и д е я *самовыражения*, самооценки, исповеди, новая и д е я повествования как лирического и непринужденного высказывания (для которого лишь спустя сто лет был найден термин и дефиниция, именно, "поток сознания"); новый метод, новое мировоззрение, - для которого тоже лишь спустя сто лет было найдено слово, а именно, экзистенциализм, - так вот наивно было бы полагать, что автор не сознавал огромного значения своей книги. Я бы сказала: "революционного знания", если бы слова эти не были так до отвращения затасканы в последние 60-70 лет.

Да, наивно было бы полагать, что автор адресовал свое произведение только одному читателю, одной читательнице. Та форма, форма эпистолярно-окрашенного повествования, форма как бы лирического письма, тоже есть не что иное, как эзоповский прием, и более того: старинная романтическая литературная форма, совершенно по-новому найденная и примененная, также составляющая навывразимую прелесть книги.

Но теперь все-таки об идее, или, вернее, об идеях. После того, как мы признали многозначность заглавия, многозначность этого дву-члена: Ideen. Das Buch Le Grand, подумаем: почему же автор избрал именно французское слово, почему он зашифровал свою книгу при помощи чужого языка? Нет, не только потому, что Наполеон - один из героев и о д н а и з и д е й этой книги. Ответ значительно труднее найти, но попробуем извлечь его из текста другой книги.

Wegen dieser Sprache, die ihm ein vornehmes Ansehen verleiht, hatte das französische Volk in meinen Augen etwas allerliebste Fabelhaftes. Dieses entsprang aus einer anderen Reminiszenz meiner Kindheit. Das erste Buch nämlich, worin ich Französisch lernte, waren die Fabeln von LaFontaine; die naiv vernünftigen Redensarten derselben hatten sich meinem Gedächtnisse am unauslöschlichsten eingeprägt.¹⁸

Этот пассаж взят из другой книги воспоминаний, именно, из книги "Флорентинские ночи", которая весьма тесно связана с книгой "Le Grand"; порою текст воспринимается как непосредственное консеквентное

продолжение текста книги "Le Grand"; хотя между обеими книгами пролегли годы - точнее сказать, десятилетие, - они являются перед читателем как стройное единое целое. Причина этому: неиссякаемый, вечно живой источник в о с п о м и н а н и й; ибо и здесь находим, как будет показано, немало воспоминаний из детских лет. Они даны не в прямом изложении, порою тщательно "запрятаны" в тексте, но внимательный читатель обнаруживает без труда "подземное течение" и д е й, его пути, направление и цель.

Итак, одна из лейттем, лейтмотивов обеих книг, и больше всего, - первой из них, книги "Le Grand", - французский язык, что приходит к автору из времен раннего детства, в виде одного из самых дорогих детских воспоминаний. Этому языку суждено было сыграть важную роль в судьбе поэта.

Man muß den Geist der Sprache kennen, und diesen lernt man am besten durch Trommeln. Parbleu! Wieviel verdanke ich nicht dem französischen Tambour, der so lange bei uns im Quartier lag und wie ein Teufel aussah und doch von Herzen so engelgut war und so ganz vorzüglich trommelte.¹⁹

Уже с первых шагов, с первых пассажей и эпизодов этих воспоминаний детства французский язык предстает в неразрывной связи с "паролем" всей книги, с ее магическим "лейттоном": читатель (или читательница) узнает, что французский солдат, постоялец в доме родителей Heine, маленький "Тамбур", носит имя (или кличку) "Le Grand".

Уроки французского языка, французской и европейской истории, полученные в детстве от барабанщика, носившего торжественное, не по размеру, имя - "Le Grand"! Но послушаем автора:

...Monsieur Le Grand wußte nur wenig gebrochenes Deutsch, nur die Hauptausdrücke - Brot, Kuß, Ehre -, doch konnte er sich auf der Trommel sehr gut verständlich machen, z.B. wenn ich nicht wußte, was das Wort "liberté" bedeute, so trommelte er den Marseiller Marsch - und ich verstand ihn. Wußte ich nicht die Bedeutung des Wortes "égalité", so trommelte er den Marsch "Ça ira, ça ira - les aristocrates à la lanterne!" - und ich verstand ihn. Wußte ich nicht, was "bêtise" sei, so trommelte er den Dessauer Marsch, den wir Deutschen, wie auch Goethe berichtet, in der Champagne getrommelt - und ich verstand ihn.²⁰

Так ранние уроки французского языка остались в памяти на всю жизнь. Это были не только уроки языка, но нечто гораздо большее. Это были уроки свободы, уроки независимости духа, первые уроки из школы жизни. И так велика была роль этой школы, что созвучие "Le Grand" навсегда сделалось символом величия, свободы и силы человеческого духа. Имен-

но с культом свободы было связано для автора его почитание Наполеона, со времен малютки "Тамбура Le Grand", "великий" император, "Le Grand", возвышался в его памяти некой грандиозной статуей свободы и величия человеческого духа. Так мы познакомились с первым лейтмотивом книги и ее как бы "паролем", тем, что в немецком языке носит название "Schlüsselwort".

Было бы несправедливым не сказать здесь же о роли другого (или первого) языка в жизни и в памяти автора, - так, как он об этом вспоминает в книге "Das Buch Le Grand":

Ich war nicht müde, aber ich bekam doch Lust, mich noch einmal auf die hölzerne Bank zu setzen, in die ich einst den Namen meines Mädchens eingeschnitten. Ich konnte ihn kaum wiederfinden, es waren so viele neue Namen darüber hingeschnitzelt. Ach, einst war ich auf dieser Bank eingeschlafen und träumte vom Glück und Liebe. "Träume sind Schäume". Auch die alten Kinderspiele kamen mir wieder in den Sinn, auch die alten, hübschen Märchen;...²¹

И так, вместе с родным языком, оживают родные сказки, лица родного детства, лицо родного города. И мелькают родные имена спутников и спутниц родного детства. Не есть ли это следы нити для второго лейтмотива? Второй лейтмотив: родной немецкий фольклор, в яркой романтической окраске. Его персонажи мы легко найдем в старинных германских балладах; он сам описывает народонаселение своих стихов и хор голосов, который стоит в ушах и в сердце еще со времен детства; но сквозь пестроту хора едва уловимо и явственно пробивается один упорный тон - голос маленькой Вероники, рано умершей подруги первых игр:

Denselben Tag war ich zur alten Vaterstadt zurückgekehrt, aber ich wollte nicht darin übernachten und sehnte mich nach Godesberg, um zu den Füßen meiner Freundin mich niederzusetzen und von der kleinen Veronika zu erzählen.²²
(...)

Ich habe nachgerechnet, Madame, Sie sind geboren just an dem Tage, als die kleine Veronika starb. Die Johanna in Andernach hatte mir vorausgesagt, daß ich in Godesberg die kleine Veronika wiederfinden würde. - Und ich habe Sie gleich wieder erkannt. - 23

Маленькая Вероника, словно тень, следует по пути авторских воспоминаний. Она и остается тенью, легкой тенью из страны теней, из страны умерших. Автор упоминает о ней и ее смерти словно бы вскользь. Но чувствуется, что смерть маленькой подруги глубоко потрясла ребенка - Heine. Если опять-таки внимательно вчитаться в текст книги, то легко обнаружить, что смерть Вероники - еще один лейтмотив, еще одна

"красная нить" повествования,

Madame, Sie können sich kaum vorstellen, wie hübsch die kleine Veronika aussah, als sie in dem kleinen Särgelein lag. Die brennenden Kerzen, die rund umher standen, warfen ihren Schimmer auf das bleiche, lächelnde Gesichtchen und auf die rotseidenen Röschen und rauschenden Goldflitterchen, womit das Köpfchen und das weiße Totenhemdchen verziert war - die fromme Ursula hatte mich abends in das stille Zimmer geführt, und als ich die kleine Leiche mit den Lichtern und Blumen auf dem Tische ausgestellt sah, glaubte ich anfangs, es sei ein hübsches Heiligenbildchen von Wachs; doch bald erkannte ich das liebe Antlitz und frug lachend, warum die kleine Veronika so still sei? Und die Ursula sagte: Das tut der Tod.²⁴

То, что воспоминание о смерти Вероники не было случайным, переходящим эпизодом на страницах книги, подтверждается следующим текстом из "Флорентинских ночей":

"Nein, ich habe auch tote Frauen geliebt", antwortete Maximilian, über dessen Gesicht sich wieder ein großer Ernst verbreitete. Er bemerkte nicht, daß bei diesen Worten Maria erschreckend zusammenfuhr, und ruhig sprach er weiter:

"Ja, es ist höchst sonderbar, daß ich mich einst in ein Mädchen verliebte, nachdem sie schon seit sieben Jahren verstorben war. Als ich die kleine Very kennenlernte, gefiel sie mir ganz außerordentlich gut. Drei Tage lang beschäftigte ich mich mit dieser jungen Person und fand das höchste Ergötzen an allem, was sie tat und sprach, an allen Äußerungen ihres reizend wunderlichen Wesens...²⁵

Конечно, образ ранней девичьей смерти ("тени мертвых невест") - один из самых распространенных мотивов немецкой романтической литературы, как фольклорной, так и печатной. Но, думается все-таки, что для такой личности, какой была личность Heine, ни одно сильное впечатление жизни не проходило бесследно. Да и вообще образ смерти для ребенка 6 - 7 лет - глубокое потрясение. Что оно запало в душу и осталось там на всю жизнь бесспорно. Бесспорно также, что поэт много раз вызывал этот образ в своих воспоминаниях и что мы находим его не только на страницах, упомянутых выше, но и во многих стихотворениях "Книги песен" и других книг. Для примера приведу одно из ранних стихотворений, оно стоит по счёту вторым в "Книге песен", и, по существу, является поэтическим пересказом одного из ярких детских воспоминаний:

Ein Traum, gar seltsam schauerlich,
Ergötzte und erschreckte mich.
Noch schwebt mir vor manch grausig Bild,
Und in dem Herzen wogt es wild.

Das war ein Garten, wunderschön
Da wollt ich lustig mich ergehen;
Viel schöne Blumen sahn mich an,
Ich hatte meine Freude dran.

Es zwitscherten die Vögelein
Viel muntre Liebesmelodein;
Die Sonne rot, von Gold umstrahlt,
Die Blumen lustig bunt bemalt.

Viel Balsamduft aus Kräutern rinnt,
Die Lüfte wehen lieb und lind;
Und alles schimmert, alles lacht
Und zeigt mir freundlich seine Pracht.

Inmitten in dem Blumenland
Ein klarer Marmorbrunnen stand;
Da schaut ich eine schöne Maid,
Die emsig wusch ein weißes Kleid.

Die Wänglein süß, die Auglein mild,
Ein blondgelocktes Heil'genbild;
Und wie ich schau, die Maid ich fand
So fremd und doch so wohlbekannt.

Die schöne Maid, die sputet sich,
Sie summt ein Lied gar wunderlich:
"Rinne, rinne, Wässerlein,
Wasche mir das Linnen rein!"

Ich ging und nahete mich ihr
Und flüsterte: "O sage mir,
Du wunderschöne, süße Maid,
Für wen ist dieses weiße Kleid?"

Da sprach sie schnell: "Sei bald bereit,
Ich wasche dir dein Totenkleid!"
Und als sie dies gesprochen kaum,
Zerfloß das ganze Bild wie Schaum. -

... ..

Ich ging und nahete mich ihr
Und flüsterte: "O sage mir,
Du wunderschöne, süße Maid,
Was diese Grube hier bedeut'et?"

Da sprach sie schnell: "Sei still, ich hab
Geschaufelt dir ein kühles Grab."
Und als so sprach die schöne Maid,
Da öffnet sich die Grube weit.

Und als ich in die Grube schaut,
Ein kalter Schauer mich durchgraut;
Und in die dunkle Grabesnacht
Stürzt ich hinein - und bin erwacht. 26

Так мы познакомились еще с одним лейтмотивом книги "Le Grand", с образом умершей подруги ранних лет, со смертью, мысль о которой, вернее сказать, невидимое присутствие которой, будет всегда сопровождать лирику Heine. Мы не ошибемся, если скажем, что это детское раннее воспоминание было одним из источников романтических хрупких девичьих образов, блуждающих между жизнью и смертью, а чаще всего - в потустороннем мире; также начальным тоном некой "музыки смерти", которая никогда не исчезала из поэзии Heine, составляя важнейшую часть ее мира.

И музыка барабанной дроби тоже помнилась долго, всю жизнь.

Но только не всегда она связана была с мотивом Наполеона и великой Франции. Временами барабанная эта дробь превращается тоже в лейтмотив смерти: вспомним опять "Флорентинские ночи" и "мамашу с барабаном", подумаем о зловещем танце таинственной танцовщицы. Эта сцена, которую я не цитирую за недостатком пространства, получает свой мистико-трагический оттенок благодаря угрожающему ритму барабанной дроби. Вообще следует здесь же сказать, что для романтического искусства XIX в. со времен Французской революции звуковой образ барабанной дроби стал символом ужаса, угрозы, кошмара; более всего же - насильственной смерти во всех ее облициях, начиная от казни, торжественной церемонии на площади, и кончая кровавым убийством. (Лучший пример: "Фантастическая симфония" Берлиоза с ее IV частью - "Мествие на казнь"). Мы знаем, что Heine отдал богатую дань "романтике ужасов", одному из характернейших "знаков времени". Но мы знаем также, что и этому характерному стилизовому признаку поэт придал глубоко человеческий оттенок; "сладостная музыка лирики Heine", о которой говорил Ницше, превратила несколько бутафорскую фантастику в образы величайшей лирической силы и красоты. Тени погибших говорят с нами горячим человеческим языком, от их жалоб поднимается мелодия человеческой тоски и желания жизни. "Смертоубийственные" и "потусторонние" образы лирики Heine прежде всего человечны - как образ маленькой Вероники, например. Они окрашены неповторимым колоритом первого цветения, начала жизни и ожидания ее, - когда ребенку впервые открылась таинственная сила смерти ("Das tut der Tod") и магический призыв звуков чужеземной речи.

Некоторые выводы.

Два примера - две эпохи. Они объединены началом вечного, вневременного и неизменного в психике человека, и мы не будем возвращаться к первым страницам этой работы и вспоминать еще и еще раз о СОЗНАТЕЛЬНОМ и БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ, об архетипах, об индивидуальном подсознании; О Мнемозине, о поэзии древних, об их философской мысли, что так или иначе описывала и дефинировала эти сходные явления.

На примерах из творчества Ф.М. Достоевского и Н. Неине автору настоящей работы хотелось показать, как скрытые силы, глубокие и ранее неисследованные области и далекие провинции психики и интеллекта постепенно осваивались людьми: учеными и художниками, и не только ими; как люди постепенно познавали себя, как учились понимать скрытые внутренние процессы внутреннего "Я", как шаг за шагом, дюйм за дюймом завоевывали пространство собственной души.

И не только завоевывали, но учились работать на этом пространстве, возделывать собственную землю, землю души человечества. Много было открывателей и исследователей этой земли. Замечательно, что среди этих открывателей люди науки трудились рядом, а порою - вслед - за людьми и с людьми искусства, замечательно, что труды Э. Фрейда или К.Г. Юнга были защищены усилиями Гете или Достоевского, Ницше, - которого, по словам Томаса Манна, Фрейд не знал или не хотел знать, но с которым, по словам того же Томаса Манна, его многое роднило, в первую очередь - глубокий пристальный взгляд за пределы сознания, в глубину неосознанного; роль принадлежит здесь и лирике - как силится автор этой работы показать на примере лирики Н. Неине: ее инструменты тоже глубоко проникают в скрытое и скрываемое, за оболочку видимого.

Но, как представляется, и в человеческой *psuché*, и в необъятной *psuché* искусства всегда покоится где-то на самом дне некий остаток, нечто непознаваемое и непознанное, стусок туманности, пространство темноты, уходящее в бесконечность; в темноту той бесконечности, которую не измерить мерами науки и расчета, которую невозможно выразить даже всемогущим языком искусства.

Я думаю, наступает момент, когда умолкает также искусство, и человек остается наедине с самим собой, своей вселенной и своим одиночеством.

П р и м е ч а н и я

1. S.FREUD, "Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen", в кн.: Octave MANNONI, *Sigmund Freud*, Hamburg, 1971-1982, 35.
2. Там же, 145.
3. Письмо к А.Г.Сниткиной от 29 декабря 1866 г. в кн.: Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Письма*, под ред. А.С.Долинина, М.-Л. 1928, т.1, 451.
4. Там же, 450.
5. Там же.
6. Письмо к М.М.Достоевскому от 22 декабря 1849 г. в кн.: Ф.М.Достоевский в процессе петрашевцев, М. 1971, 248.
7. C.G. JUNG, *Bewußtes und Unbewußtes*, Frankfurt am M. 1983, 11-14.
8. Цит. письмо к М.М.Достоевскому, 248-249.
9. Там же.
10. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч. в 30 тт.*, 191-192.
11. Там же, т.15, 195.
12. Там же, т.14, 106-107.
13. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, "Записные книжки и тетради 1860-1881 гг.", в кн.: *Литературное наследство*, т. 83, М. 1971, 411 и далее.
14. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч. в 30 тт.*, т.22, 48-49.
15. Там же.
16. S.FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am M. 1984, 65-67.
17. Heinrich HEINE, "Ideen. Das Buch Le Grand", in: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Salzburg 1984, 299.
18. Heinrich HEINE, "Florentinische Nächte", *ibid.*, 354.
19. "Le Grand", 282.
20. Там же.
21. Там же, 288-289.
22. Там же, 311.
23. Там же, 299.
24. Там же, 312.
25. "Florentinische Nächte", *op. cit.*, 325.
26. Heinrich HEINE, "Buch der Lieder", *op. cit.*, I.

Л и т е р а т у р а

- ADLER, Alfred. *Die Technik der Individualpsychologie*, I.
Воспоминания современников о Ф.М.Достоевском, тт. 1 и 2, М. 1972.
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke in 18 Bänden*, Frankfurt am M. 1960.
(= G.W.) - daraus verwendet: "Über Deckerinnerungen", G.W.1;
"Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci", G.W.8;

"Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit", G.W.12;
"Dostojewski und die Vätertötung", G.W.14; "Massenpsychologie
und Ich-Analyse. Das Ich und das Es", G.W.14; "Erinnern, Wieder-
holen und Durcharbeiten", G.W.10; "Das Unbehagen in der
Kultur", G.W.14.

HEINE, Heinrich. *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Salzburg 1984.

JUNG, Carl Gustav. *Gesammelte Werke*, Olten. (auch: Fischer Taschen-
buch Verlag: "Bewusstes und Unbewusstes", "Über die Psychologie
des Unbewußten", "Über Grundlagen der Analytischen Psychologie".

Арпад КОВАЧ (Budapest)

ПАМЯТЬ КАК ПРИНЦИП СЮЖЕТНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ.
"ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ" ДОСТОЕВСКОГО

В настоящем сообщении память рассматривается как проблема сюжетного повествования, известного по обозначению – записки. Выбор повести Достоевского "Записки из подполья" обусловлен соображением, что ее анализ может быть особенно продуктивным для нашей темы, поскольку в этом произведении становление памяти является структурным принципом "записок", а не только их темой. Разумеется, не во всяких литературных записках, мемуарах, воспоминаниях несет память конструктивную функцию. Роль памяти в организации текста, рассказывания и в трансформации структуры персонажа (субъекта текста записок) – вот в чем можно определить задачу исследования.

Своеобразие "Записок из подполья" рассматривается, как правило, в плане эволюции поэтики (нередко – идеологии) Достоевского. При этом оно обычно сводится к смене тематики, к философским идеям, над которыми размышляет герой и к его интеллектуализму, как очевидному признаку отличия от всех предшествующих персонажей Достоевского. Однако, возросшая проблемность мышления героя – эта парадигматическая черта, как правило, настолько увлекает внимание исследователей, что остается недооцененной синтагматическая упорядоченность структуры персонажа, в том числе переход субъекта текста от интеллектуальной полемики к повествованию о прошлом. Тогда как именно это переключение в духовной практике и свидетельствует о качественном сдвиге в принципах мышления, с чем органически связано становление памяти, воспроизведение и переоценка решающих моментов биографии. В функционально-поэтическом, а значит, и жанровом отношении именно эта трансформация – и связанные ею сюжетные, текстовые и метатекстовые признаки – составляют типологическое своеобразие повести, а не авторское утверждение "антигуманизма" изображенного интеллекта,¹ или испытания героя событиями биографии, или расширение структуры персонажа в плане идейной коммуникации,² как чаще всего предполагается в специальной литературе.

Естественно, и "интеллект", и его высокая "коммуникативность", и "судьба" являются органическими элементами структуры персонажа, - и даже более выявленными элементами, чем в ранних романах и повестях Достоевского, - но не в качестве доминанты, которая подчиняет себе элементы другого ряда. Наоборот: они компоненты такой целостной структуры, которая - в отличие от ранних произведений (с идейно-манипулированным персонажем) - порождает мотивы прозрения, мотивы преодоления инерции сознания и памяти. Более того: Достоевский детализирует эти мотивы не только как прозрение, через которое герой эксплицирует закономерность событий (своей биографии и хода эпохи), но и как поступок героя, в котором он моделирует эту закономерность, а моделируя ее, переходит к новому - к р е а т и в н о м у - типу умственного поведения, переходит к х у д о ж е с т в е н н о м у т в о р ч е с т в у .

Такой высокой - не просто интеллектуальной - но чисто поэтической компетентности не имел ни один из героев Достоевского. Преодолевая инерцию обыденного сознания в борьбе с патернализмом своей ценностной иерархии, Девушкин приходит к догадке о несостоятельности своих убеждений. Но эти догадки не сложились в такую систему, которая могла бы стать принципом нового отношения к деятельности. Элементы прозрения в первом романе Достоевский не соотносил с мотивами действия героя: значимость хода событий была детализирована (повествовательно-идентифицирована) в плане мыслей и слов персонажа, в формировании слога, но не в новом миропонимании и принципе деятельности.

В "Двойнике" возросла роль идеи патернализма для поступков Голядкина: идеализация "отцовских отношений" начальства к подчиненному и "братских отношений" Голядкина-младшего к герою переходит здесь в идеологию, т.е. в мысль о том, что эти отношения не только "прекрасны" и "гуманны", но, может быть, и выгодны для него. В результате этого резко повышается инерция мышления Голядкина, порождая не только неуместные поступки, но и раздвоение: не преодоление страха, а разложение элементов речи, мысли, психики под влиянием страха. Не доходя до формирования слога как признака единства мысли, Голядкин сходит с ума как раз в тот момент, когда в его мышлении наступает перевес элементов презрения над иллюзиями, доведенными до самообмана. Причем наступает в результате крушения упорных попыток его войти в "высшее общество". На этом и завершаются события: получив обещание на "казенный квартир", Голядкин "вскрикнул и схватил себя за голову.

Увы! он это давно уже предчувствовал!" (1:229).³ Если Девушкин, освобождаясь от своих иллюзий, преодолевал страх и по-своему в воображении хотя бы "забунтовал", Голядкин под давлением страха попал на путь псевдодействия и загнал себя в самообман. Обнаруживая резкое повышение инерции мышления, "он вручает вполне свою судьбу" (1:228) своим противникам.

Пришлось остановиться коротко на этих двух типах раннего творчества Достоевского,⁴ ибо в качестве скрытой ссылки они имеют место в тексте "Записок из подполья". Они входят в биографию героя, однако, не как элементы сюжетных событий, а как отдельные "полосы" истории заблуждений героя, которые он только вспоминает, притом вспоминает как ошибку, "эстетизацию действительности", как самообман. Назовем этот период досюжетных событий **д о п д о л ь н ы м**, чтобы отличить его от времени "записок", которое следует воспринимать как **п о с т п о д п о л ь н ы й** этап. Собственно **п о д п о л ь н ы й** период относится ко времени между событием рассказывания (записки) и событиями рассказываемого (эпизод двадцатилетней давности с офицером, Зверковым и Лизой). Если после этих эпизодов ранней биографии герой начал "забываться в подполье", то записками, формированием слова, начинается преодоление подполья. Итак, записки - третий фабульный, однако, единственный **с ю ж е т н ы й э т а п** в трансформации персонажа. В них он детализирует свое сюжетное отношение к важнейшим - "судьбоносным" - событиям биографии ("По поводу мокрого снега") и к практическому сознанию современности ("Подполье").

Если в ранних романах несоответствие элементов прозрения с элементами инерции мышления обнаруживалось, было отмечено героем, но не составляло структурную форму "двойных мыслей", равноправных между собой и обуславливающих действия героев, т.е. не составляло мотива, то в "Записках из подполья" это несоответствие получает совершенно новое назначение.⁵ То, что было там деперсонифицировано в словесных и предметных деталях, здесь **п е р с о н и ф и ц и р у е т с я** в условном образе "делового и практического человека". Освобождаясь от культивируемых форм практического разума и идеологического мышления своего времени, автор записок посвящает первую часть повести созданию полного и завершенного образа "делового человека", носителя обыденного сознания,⁶ культура которого характеризуется теоретическим и идеологическим обоснованием. Отличие от ранних произведений, очевидно, состоит не просто в том, что герой-рассказчик имеет "двуголосое" слово

(иногда с "лазейкой"), а в том, что он принципиально разграничивает эти "голоса" на верные и неверные - и это результат интеллектуальных усилий его за последние двадцать лет. Разделяя в тексте записки компетентные (соответствующие "живой жизни") и некомпетентные ("подпольные") элементы в своем мышлении, герой соединяет некомпетентные элементы в систему, моделируя таким образом парадигму свойств практического разума с характерными для времени (и для обыденного сознания вообще) признаками инерции (рационализм, эмпиризм, утопизм и т.д.). При этом герой не исключает из этой системы и те мысли, тупики и самообманы, которые управляли его поступками в доподпольном периоде.

Переход от первой части ко второй - от записок "из подполья" к повествованию "по поводу мокрого снега" - есть первый симптом возникновения творческого интеллекта. Переворот сначала не осознается героем, обнаруживается только перед читателем. Обнаруживается перед ним, во-первых, в силу резкой смены в принципах организации текста; а во-вторых, поскольку эта смена сразу же снабжается "оговорками" субъекта текста, которые можно воспринимать в качестве метатекстов новой функции: функции повествования о прошлом.

Завершив систему контраргументов, обращенных против теоретических основ практического ума, герой записок в конце первой части, приняв уже решение рассказать о своих воспоминаниях, задается однако вопросом: "для чего, зачем собственно я хочу писать? Если не для публики, так ведь можно бы и так, мысленно все припомнить, не переводя на бумагу?" (5:122). Затем дается разграничение подпольных мечтаний и постподпольных записок: "Теперь же, когда я не только припоминаю, но даже решился записывать, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?" (5:122).

Параллельно приводятся явные литературные цитаты со ссылкой на Ж.-Ж. Руссо и Гейне⁷ о жанре т.н. "исповеди". "Я уверен, что Гейне прав" (5:122) - утверждает герой мысль об инерции конфессиональной формы повествования в поисках "всей правды" о себе, а значит, и в организации адекватной памяти.

Тем самым в читателе динамизируются и завуалированные, внетекстовые параллели: общеизвестное высказывание Пушкина о неадекватности исповедальных форм и позиция Достоевского об "Исповеди" Руссо, мнение тождественное с пушкинским.⁸ Но существует в "Записках из под-

поля" и прямой авторский текст от Достоевского, утверждающий в этом вопросе позицию героя, который, совершая переход от в о с п о м и - н а н и й к з а п и с ы в а н и ю, предпочел отказаться от автоинтроспекции как способа нахождения "всей правды". Если первую часть в авторском предисловии Достоевский характеризует как текст, в котором герой представляет свою интеллектуальную позицию, резко расходящуюся с конвенциями обыденного, практического ума, то вторую часть он определил как "настоящие записки", как адекватный способ мышления.

И, наконец, последний внетекстовый аргумент: порвав со своим первоначальным замыслом, Достоевский так и не назвал свою повесть "Исповедью". Во всех этих вопросах позиция автора и позиция героя не расходятся, что и подтверждается смысловыми аналогиями в плане метатекстов героя, явных и неявных интертекстуальных сопоставлений и внетекстовых информаций, далеко не исчерпанных в нашем беглом очерке, но рассмотренных в специальной литературе детально.⁹

Но отказ от исповедальной формы не содержал положительную программу о подходящем, о нужном герою жанре. И это вполне осознается им. Как применительно к первой части, так и ко второй, "теория жанра записок", латентная метатеория текста, складывается постепенно на всем протяжении реализации новой функции героя (повествования) и завершается в последней главе, где вдруг она эксплицируется в четких и однозначных высказываниях (об этом ниже). Положительная программа, концепция жанра, не предзадана и не заимствована, ее предстоит найти, создать в процессе "записок" и в результате переоценки прошлого, реорганизации памяти. Этот глубоко креативный подход к эмпирическому и культурному, литературному опыту и определяет структурные принципы записок во второй части: с одной стороны - попытка воспроизвести "давящие", как герой выражается, эпизоды биографии, а с другой - поиск соответствующих способов для адекватного моделирования прошлого.

Соответственно резко меняются принципы организации текста. Вместо ц и т а т (вместо слова "делового и практического человека"), господствующих в борьбе с обыденным сознанием, теперь в позицию доминанты текста выдвигаются а в т о ц и т а т ы. Обращаясь к иллюстрации этого способа моделирования прошлого, сошлюсь на самый известный пример, часто приводимый в качестве характеристики "метафизических антиномий" подпольного мировоззрения. Вот в чем, так сказать, краеугольный камень этого мировоззрения: "я-то один, а они-то все" (кур-

сивом обозначаются в настоящей статье выделения, принадлежащие Достоевскому). Если оценивать героя по подобным суждениям, то легко найти то, что мы ищем, то, что он сам называет "подпольем". Но если иметь в виду, что это суждение не только воспроизводится им, но и завершается с точки зрения становящейся памяти, а значит, если рассматривать **в ы с к а з ы в а н и е** в контексте **р а с с к а з ы в а н и я** как оно осуществляется по замыслу Достоевского в тексте, то еще легче убедиться, что мы имеем дело с автоцитатами, которые служат автору записок средством отдаления сюжетного героя от подпольного антигероя. Вот каким образом использует герой это средство отдаления:

"Мучило меня **т о г д а** одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. "Я-то один, а они-то **все**", - думал я и - задумывался.

Из этого видно, что я был еще совсем мальчишка." (5:125)

Как видно, в плане памяти не развивается дальше, а наоборот, снимается антиномия, а вместе с тем и внутренне диалогическая структура текстового мышления. Снятие равнозначно экспликации того несоответствия (подпольного самообмана), которое воспроизводится при помощи автоцитаты согласно 16-летнему прошлому. Ряд таких нарративных экспликаций и составляет структуру становящейся памяти субъекта текста.

Тот же принцип лежит и в основе организации событий. Дело в том, что во второй части осуществляется не просто воспроизведение эпизодов биографии (воспоминание), но также и их оценка, причем в двух планах: "тогда" и "теперь". Тогда - будучи под влиянием власти конвенциональных понятий обыденного сознания, и теперь - после преодоления этой инерции. Таким образом соотносятся в тексте записок события 20-летней давности (т.е. доподпольного периода) с результатами этих событий: с интеллектуальным обособлением от практической жизни и обыденного сознания и с принципиальным отказом действовать как "они", "деловые и практические люди" (т.е. соотносятся с собственно подпольным состоянием). По сравнению с этими двумя сегментами предьстории героя, сюжетное время записок следует признать постподпольным.

В тематическом плане продолжается программа первой части: борьба с обыденным сознанием и с инерцией воли. Но теперь это делается не через критику философских предпосылок практического разума, а по-

средством моделирования ситуации столкновения с офицером на Невском, компанией Зверкова и встреч с Лизой. В результате моделирования этих ситуаций теперь раскрывается перед героем причина "отвычки от живого" и "тщаславной злобы в подполье", обнажается романтический максимализм антигероя.

Дадим схему такой организации событий и текстов с прозрением автора записок,

Как правило, сначала цитируется мысль из прошлого: "Мне приходится в голову: отчего это никому, кроме меня, не кажется, что смотрят на него с омерзением?" Остальные чиновники канцелярии, по словам героя, "не воображали, что смотрят на них с омерзением; да если б и воображали, так им было бы все равно, только бы не начальство взирать изволило". Романтический пафос самоутверждения здесь подчеркнут: самооценка базируется не на признании начальства, на общественном авторитете "его превосходительства" как у большинства чиновников, "у них", а на требовательности к самому себе. Раскрывая в настоящем отвлеченность этого противопоставления, автор повести указывает на ту черту мышления, которая приводила его в прошлом к мнимым столкновениям с "действительностью": "Теперь мне совершенно ясно, что я сам вследствие неограниченного моего тщаславия, а стало быть, и требовательности к самому себе, глядел на себя весьма часто с бешеным недовольством, доходившим до омерзения, а оттого, мысленно, и приписывал мой взгляд каждому" (5:124).

Точно так же происходит "реконструкция" памяти через экспликацию действительного смысла событий и при воспроизведении эпизода с офицером. Отождествление равенства с удовлетворением ожидания публики главной улицы столицы, господствующего там понимания "прекрасного и высокого" наподобие псевдоромантическому вкусу, уже отвергалось интеллектуально в первой части и приписывалось взгляду и "требовательности" делового человека (гл. 6).

Воспроизводя условия подготовки к "приличному" столкновению с офицером как встречи "деликатных людей", автор повести обнаруживает тот свой самообман, согласно которому равенство им сводилось к удовлетворению культивируемых "на Невском" ценностей: "Первое то, что во время исполнения нужно было быть в более приличнейшем виде и позаботиться о костюме. "На всякий случай, если, например, завяжется публичная история (а публика-то тут суперфлю: графиня ходит, князь Д. ходит, вся литература ходит), нужно быть хорошо одетым; это вну-

шает и прямо поставит нас некоторым образом на равную ногу в глазах высшего общества" (5:131). Автоцитата и здесь служит герою для сюжетного отдаления своего "доказательного Я", антигероя в себе. Однако, самосценка в плане ожидания "высшего света" не удовлетворяла героя уже тогда; крах эксперимента изображается не столько в плане столкновения с офицером (который, кстати, и не заметил его), сколько в последующих рефлексиях героя. Тогда, после удачной кампании, он был в восторге, пел итальянские арии и торжествовал, теперь же, восполняя свою память, он комментирует неожиданный срыв: "Разумеется, я вам не буду описывать того, что произошло со мной через три дня; если читали мою первую главу "Подполье", то можете сами догадаться" (5:132). Незаметно для себя самого автор записок прибегает здесь к особой форме поэтической мотивации - композиционному приему. И обращена его фраза уже не к деловому человеку, а читателю, который прямо игнорировался в метатекстах первой части, при утверждении, что записки ведутся в качестве интимного дневника без установки на литературную ценность и реципиента. Противоположный жест, произвольное обращение к читателю - новый симптом трансформации, при помощи которого Достоевский указывает на следующий момент в процессе становления писателя, на переход от фиксирования мыслей и воспоминаний к их повествовательной организации.

К тому же развертывание "творческого процесса" в процессе записок детализируется на еще одном уровне текста - в плане л и т е - р а т у р н ы х ц и т а т. Если в интеллектуально-убеждающей речи первой части "героями" ссылок, явных и неявных цитат являются преимуществу ф и л о с о ф с к и е и д е и (Руссо, Дидро, Э.Бёрка, И.Канта, Гегеля, Т.Г.Гаксли, Т.Вокля, Ш.Фурье, Чернышевского, Зайцева, Щедрина, Страхова и других), то во второй части они почти полностью отсутствуют, уступив место новому "герою" - литературным цитатам. Даже самый "отвлеченный" уровень парадигматики - культурный контекст - принципиально подчиняется структурно-жанровому закону эпического повествования, синтагматической организации: сюжету прозрения, становлению памяти героя-рассказчика.

С самого начала второй части ("повести") литературные темы и цитаты выступают в тексте не реже, чем тема прошлого. Уже первую "романтическую полосу" биографии автор записок сопоставляет с западноевропейским и русским литературным романтизмом, в результате чего и приходит к вышеуказанной переоценке своего раннего, доподпольного поведения. Для обозначения типологических свойств последовательного

романтика и непоследовательного ("русского", в котором хорошо уживается метафизическое отрицание обыденности и практическая деловитость) цитируется "Манфред" Байрона, "Выстрел" Пушкина, "Маскарад" Лермонтова, "пошлые" романтики Гоголя (Пирогов с "Невского", Ноздрев с его "суперфлю"), Констанжогло, "возвышенные" романтики "лишние люди" Тургенева и Гончарова (деловой романтик П.И. Адуев, прекраснородушный "лентяй" Обломов и другие). Чаще всего повторяется - то явно, то завуалировано - ссылка на самого последовательного "романтика" Попрыщина. "Наш романтик - пишет о нем автор повести - скорей сойдет с ума" и свезут его "в сумасшедший дом в виде "испанского короля" (5:126-127), нежели примирится со Стеной, "законами природы" и "выводами науки". Если на основе этих выводов, наивной телеологичности разума (расчетливости и пользы) у человека отнять возможность самоопределения и самоутверждения, то он - как утверждает герой - в отличие от "деловых пельм", "нарочно сумасшедшим сделается..., чтобы не иметь рассудка и настоять на своем" (5:117). В образе Попрыщина утверждается не только устойчивость, но и основатель нового понимания жанра "записок", согласно которому это модель поиска истины, а не форма выражения, исповедания ее. Отказавшись от "дневника", автоинтроспекции, Гоголь освободил форму записок от рационалистического психологизма, а тем самым обновил жанр и указал на объективность этой казалась бы самой "личностной" литературной формы. По таким же причинам - хотя и более полемично - установлена повесть Достоевского на "Дневник лишнего человека" Тургенева.¹⁰ Об этом свидетельствуют стилистические и тематические параллели ("мокрый снег", "элой человек", "Лиза", "больной человек"; отрицание обыденности, "манеры", антитеза "Я-ОНИ" и т.д.).

Если присовокупить множество ссылок на раннее творчество самого Достоевского, то станет очевидным, что герой Достоевского в свернутом виде развертывает здесь как бы своеобразную "скрытую теорию" историко-литературной эволюции 1830-1850 годов. И это вполне мотивировано с точки зрения становления творческого интеллекта. Ведь соотношение в тексте повести автоцитат с литературными цитатами - из предшествующей русской литературы на персонажном уровне и всемирной литературы на жанровом уровне - самый важный фактор формирования л и т е р а т у р н о й п а м я т и как необходимого элемента творческого интеллекта. Этот интеллект у героя Достоевского ориентируется не только на сохранение и выражение экзистенциального и культурного

опыта (эмпирической и духовной биографии, философских и литературных "памятников") - им осмысливается **з н а ч и м о с т ь** этих опытов для следующего "самостоятельного" поступка личности, для выхода в "живую жизнь". Эта память и этот интеллект, по Достоевскому, креативны, деятельны, ценностны.

В связи с отражением раннего творчества Достоевского в "Записках из подполья" нужно было бы предпринять особое исследование. Ограничимся лишь одним аспектом, близким к теме нашей статьи.

Согласно периодизации героя, полосу романтического заблуждения сменила в его предыстории полоса сентиментальной мечтательности со стремлением не состукнуться, а "обняться с людьми и со всем человечеством"; "ринуться в общество", а не оттолкнуться от него. Самоирония героя подчеркнута скрытой литературной цитатой Достоевского, отсылающей читателя в проблеме "Двойника": "Ринуться в общество - вспоминает герой - означало у меня сходить в гости к моему столоначальнику, Антону Антоновичу Сеточкику" (5:134).¹¹ Здесь начинается подготовка "голядкинской" темы "восторга от прощения врагу". Она детально разработана в эпизоде с Зверковым в последовательно самоироничном тоне.

Необходимо однако подчеркнуть, что переоценка прошлого и взглядов прошлого сколь бы ни была включена в литературный ряд и литературное понимание, производится под знаком разгадки досюжетных событий, а еще точнее, в результате повествовательного моделирования и **с ю ж е т н о й о р г а н и з а ц и и** этих событий, и, прежде всего, тех противоположных поступков,¹² в которых воплощалось основное и неразрешимое (в первой части) противоречие героя: несоответствие развитого интеллекта со свободой воли.

Знаменательный "переворот" Достоевского в поэтике романного жанра заключается не просто в том, что отграничив автора от рассказчика, писатель наделил героя повествовательными функциями (ведь это было сделано уже Пушкиным и Гоголем); подлинное новаторство Достоевского состоит в том, что он и роль организации сюжета включил в состав персонажных функций. Тем самым автор открыл перед героем-рассказчиком путь к экспликации закона, моделируемого в сюжете биографии героя. Герой здесь не только интерпретирует события, но, организуя их в сюжет, повествовательно-кодирует свою биографию, чтобы концептуализировать, понять и, в конце концов, декодировать ее.

Именно в этом кодировании и декодировании и заключается огром-

ное значение второй части записок, и перехода героя к созданию "повести", т.е. к сюжетному повествованию. Неучет этой трансформации, игнорирование "сюжетной функции" героя-рассказчика и лежит в основе той, самой распространенной интерпретации, которая открыла философское направление в толковании "Записок", а впоследствии и всего творчества Достоевского. Несколько преувеличивая, можно было бы сказать, что эта интерпретация базируется на одной фразе из записок: "Свету ли провалиться, или вот мне чаю пить? Я скажу, что свету провалиться, об "антигуманизме" героя Достоевского и, как правило, самого Достоевского - при восхвалении автора у одних истолкователей и бичевании его как "ретрограда", у других.

Но при этом явно не учитывается, что данная фраза - фрагмент большой автоцитаты, обширного монолога героя перед Лизой в самый критический момент их встречи и, можно сказать, всей биографии воспомянутого. Далее, не учитывается, что монолог в целом и все поступки героя в данной ситуации подвергаются в записках не утверждению, а как раз напротив, осуждению. Точнее, теперь речь идет о поисках допущенной тогда ошибки, производится переоценка слов, мыслей, поступков; иначе говоря, речь идет не просто о воспоминании, но в то же время о становлении адекватной памяти, о преодолении инерции сознания, которая возникла на базе приписывания своих взглядов другим (в том числе и Лизе) и которая породила впоследствии инерцию воли и обособление в подполье.

Следовательно, в плане самоутверждения героя, мы имеем право говорить лишь о новом, творческом отношении к биографии как эмпирической, так и духовной, а не об отстаивании романтических идей его предыстории. Согласно нарративно-моделирующему отношению автора записок к своей биографии, у него "теперь" воспроизводятся не только интеллектуальные аргументы для убеждения читателя, но и объект, над которым работал тогда и работает теперь интеллект. Он создает таким образом целостную - онтологически единую - модель бытия и сознания; дает не голую истину и не эмпирический опыт только, а модель, в которой сохраняется путь, проделанный мышлением от опыта к прозрению как основному мотиву "записок" и "повести".

Повествовательная модель прозрения-памяти строится, кроме автоцитат, по преимуществу из тех иконических следов памяти, которые "дают" на мышление героя, несмотря на временную дистанцию. Остановлюсь на деталях лица Лизы (как выделенных элементов), сохраненных в

воспоминаниях героя, но не раскрытых им раньше.

До названного выше монолога лицо Лизы получает следующее описание: "Она побледнела, как платок, хотела что-то проговорить, губы ее болезненно искривились; но как будто ее топором подсекли, упала на стул. И всё время потом слушала меня, раскрыв рот, открыв глаза и дрожа от ужасного страха" (5:173). Но после монолога, в котором злоба, месть, цинизм и отчаяние героя достигли своего апогея, "случилось вдруг странное обстоятельство", произошел непонятный тогда для него, "немотивированный" переворот в поведении Лизы. Теперь детализуя портрет Лизы, он декодирует смысл элементов лица следующим образом: "Испуганное и оскорбленное чувство сменилось на лице ее сначала горестным изумлением, ... всё лицо ее передёрнулось какой-то судорогой ... Тогда она вдруг бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало..." (5:174-175). И догадка: "Она поняла...: что я сам несчастлив", несчастлив более, чем самое обиженное существо среди людей. Элемент прозрения наталкивает героя и на экспликацию своего поведения. Ведь он до сих пор не смог понять: почему тогда не побегал за Лизой вопреки "хотению" ("Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь"). И ответ: "Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал?" Приписывая Лизе свое повышенное чувство недовольства с самим собой и, следовательно, поддавшись обиде и мести за жалость, проявленную к нему (конечно, мнимую), он тогда - как подчеркивается в тексте - "и не догадался сам, что она пришла вовсе не для того, чтобы жалкие слова слушать, а чтоб любить меня". Здесь явно эксплицируется проблема, интеллектуально не разрешенная в первой части: причина инерции воли. Рационализация поведения другого лица согласно рассудочной самооценке о себе - вот что обнаруживает автор записок в своем поведении как причину "неприглядных", развитому сознанию не поддавшихся, действий. Рефлективно искажая свое подлинное хотение (побежать за Лизой), "заглушая фантазиями живую сердечную боль", он тогда заключил, что его мерзкий поступок может быть очень полезным для "падшей" женщины: "Оскорбление, - да ведь это очищение" (5:177). Осторожно: это не последнее слово автора записок, это слово антигероя как средство организации памяти: "Прибавлю тоже, что я надолго остался доволен фразой о пользе от оскорбления и ненависти, несмотря на то, что сам чуть не заболел тогда от тоски" (5:178).

Нет надобности более аргументировать мысль, что записки ориентированы не на утверждение доподпольного поведения и подпольных идей, а на преодоление их. Записки - это модель формирования творческого отношения к биографии путем выработки нарративной памяти. В иерархии семантических структур этой нарративной модели самое высокое положение занимают тексты, объектом которых является сама новая функция персонажа: сюжетное повествование.

Последняя глава второй части, как и первой (композиционный параллелизм), кончается такими метапоэтическими текстами. Они имеют двойной смысл. Во-первых, в них выражается осознание того, что проделанное, "записки" - не что иное, как литература; во-вторых, что литература - деятельность, которая не противоречит развитому сознанию и свободе воли, и что художественное творчество не только "польза" для себя, но "польза" и для других, т.е. ценность. Литература воспринимается здесь как канал с "живой жизнью", как форма причастности индивида к "законам" жизни. Теперь не отрицание этих законов - в качестве "Каменной стены", "Вечных законов природы" - и не примирение с ними, а творческое отношение к ним - вот что утверждается героем.

Без оговорок определяя все написанное "повестью" (а не записками для себя, как в первой части), выделяя это жанровое определение курсивом, он заявил: "стало быть, это уж не только литература, а исправительное наказание", т.е. выход в живую жизнь.¹³ Понятна отсюда и последняя фраза записок, согласно которой "новый писатель" не хочет больше писать "из подполья"... и, как добавил Достоевский, продолжает свою деятельность.

И, наконец, последний шаг прозрения, следующий сразу за осмыслением своей литературной причастности к жизни, - это снятие оппозиции "Я - ОНИ". Антинomia возникла еще в доподпольном периоде, стала абсолютной в подпольном. В записках она оценивается как признак незрелости мышления ("Из этого видно, что я был еще совсем мальчишка"). После завершения повести она заменена новым типом обобщения: "все мы" - курсивом! То есть, все те, которые "отвыкли от жизни", потому что не могли примириться с теми ее формами, которыми характеризуется быт и поведение "делового и практического человека". Не случайно тут же предвосхищается возможная реплика-возражение последнего: "Знаю, что вы, может быть, на меня рассердитесь, закричите, ногами затоптаете: ..." не смейте говорить: "все мы". Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я этим *всемством*" (5:178). Не противопоставляя себя

всем и каждому, а только ординарному практицизму и узко рассудочному взгляду на жизнь, автор повести высказывает основной итог и принцип своей жизни: "... я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя. Так что я, пожалуй, еще "живее" вас выхожу. Да взгляните пристальнее!" (5:178).

Прочитированная фраза почти дословно повторяет высказывание Достоевского в личном письме, так что можем ее воспринимать как неявную автоцитату романиста, утверждающую позитивно позицию героя.

Если оценить "Записки из подполья" в плане антропологии Достоевского - а это ведь часто делается именно на основании этой повести - то очевидно, что в ней нет и речи о "трагедии" сознания, личности и памяти (истории), равно как нет и "раскаяния", "исповеди" в инерции, в недееспособности человека или возведения инерции в идеал. Нет, короче говоря, чисто контемплативного отношения к жизни, индивиду, истории. Перед читателем восстает образ личности с творческим отношением как к своей биографии, так и к биографии общества, - не наблюдателя своей и чужой жизни, а участника этой жизни. Достоевский и в своей повести, и в современной ей публицистике, а также в записных тетрадах, утверждал личность п р а к с и с а, а не "субъект" познания и общения. Поэтому и память героев в творчестве Достоевского следует рассматривать не только в соотношении с другими функциями изображенного сознания, но со структурой персонажа в целом в ее синтагматической трансформации.

П р и м е ч а н и я

1. Л. ШЕСТОВ 1903: 49-57. При этом подчеркивается текстовое тождество позиции автора с позицией героя и записки воспринимаются как "самокритическая исповедь". Подобный подход см.: Л. ГРОССМАН 1924: 188-191; А. ДОЛИНИН 1924: 155-160; В. КОМАРОВИЧ 1924: 121-131.
2. При этом делается попытка разграничить позицию автора от позиции героя: то в плане интеллектуальных речей героя, его "идеологического отношения к миру" (Б. ЭНГЕЛЬГАРДТ 1924: 93) или абсолютной "незавершенности" этого диалогического отношения к чужой, своей и авторской идеологии (М. ВАХТИН 1963: 305-318); то в плане "сюжетной критики", абсолютной завершенности интеллекта с точки зрения событий биографии (Л. ЛОТМАН 1974: 187-195 и Р. НАЗИРОВ 1982: 52-

68); то в плане "двойничества" - несовпадения социальной (В. ПЕРЕВЕРЗЕВ 1982: 234-243) или нравственной (Л. РОЗЕНБЛУМ 1981: 238-263) идеологии с психологией персонажа.

Осмысление синтагматической организации элементов "идеологии", "психологии", "биографии" персонажа - т.е. анализ сюжета памяти рассказчика и соответствующей организации текста повествования - не составляет предмета рассмотрения в этих исследованиях, а потому не имеет места при определении жанра и "позиции автора".

3. В скобках обозначаются том и страница цитат из полного собрания сочинений Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (1972-).
 4. О соотношении "сюжета судьбы" и "сюжета сознания" в первых двух романах Достоевского ср.: Д. КИРАЙ 1968 и 1970.
 5. О значении текстовых элементов и сюжетных мотивов прозрения (героя ранних романов) для перехода к крупным романам у Достоевского ср.: А. КОВАЧ 1985.
 6. Ср.: Л. ШЕСТОВ 1903: 91, 242.
 7. Гейне считал невозможным "сказать" правду о самом себе при помощи автоинтроспекции и утверждал, что в своей "Исповеди" Руссо делает гиперболические признания из тщеславия или для того, чтобы замаскировать подлинные события биографии (Г. ГЕЙНЕ 1959: 90-91):
 8. Роман "Евгений Онегин", публиковавшийся когда "исповеди" канонизировались не только в лирических и лиро-эпических, но и в прозаических жанрах, открывался полемически заостренным эпиграфом: "Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, - следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма (франц.)" (А. ПУШКИН 1975: 7). Аналогично интерпретирует Пушкин эстетизацию "откровения" и влияние "соблазнительных "Исповедей" философии XVIII века" и в статье "О записках Самсона" (А. ПУШКИН 1976: 38). Об опасности "блеснуть искренностью" в прозе Пушкин писал, предвещая те жанровые проблемы, которые решались Достоевским и отражаются в метатекстах "Записок из подполья": "Писать свои Mémoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать - можно; быть искренним - невозможность физическая. Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью - на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать - braver - суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно" (А. ПУШКИН 1977: 203).
- Полемизируя с мыслью об автономности и адекватности конфессиональных жанров, Достоевский продолжает развивать идеи Гейне и Пушкина под непосредственным влиянием "Записок сумасшедшего Гоголя". Записки должны быть не "жанром рассказа", а "формой поиска жанра", в противном случае, по Достоевскому, трудно избежать "наслаждение исповедью". Из этих соображений включал он в большие романы "самостоятельные" исповедальные формы, подчиняя их, однако, романной структуре в качестве "слова героя", "изображенной исповеди". В них обычно раскрывается некомпетентность этой формы "самораскрытия" - произвольное (Ипполит) или умышленное (Ставрогин) искажение событий (Ср.: А.КОВАЧ 1982: 27-56). Что же касается "Подростка", то

структура повествования в этом романе, как и в "Записках из подполья", определяется нарративной памятью героя-рассказчика; здесь тоже большую семантическую нагрузку несут метапоэтические тексты о жанре исповеди при постоянной неявной полемике с Руссо (и явного отрицания "сладострастного наслаждения заглаживать" в его "Исповеди"; Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ 1965: 89-90), а также история становления писателя в образе Аркадия Долгорукого с выявлением в его речи приемов перекодировки биографии в текст романа.

9. Одна из последних попыток переосмысления темы и литературы о ней принадлежит венгерскому исследователю И. МЕСЕРИЧ 1974.
10. Ср.: Г.А. ВЯЛЫЙ 1973: 31-53.
11. Антон Антонович Сеточкин - название столоначальника и "покровителя" Голядкина.
12. О "противоположных жестах" персонажей Достоевского и сюжетной мотивации этих метаспсихологических актов см.: А. КОВАЧ 1984: 144-169.
13. К мысли о том, что записки героя означают не "философию трагедии" (Л. ШЕСТОВ), а "выход к живой жизни" впервые приходил А. СКАФТЫМОВ, которому принадлежит приоритет в обосновании поэтики повести и самый дифференцированный анализ ее (1929).

Л и т е р а т у р а

- ВАХТИН, М.М. 1963. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва.
- ВЯЛЫЙ, Г.А. 1973. *Русский реализм конца XIX века*, Ленинград.
- ГЕЙНЕ, Г. 1959. *Собрание сочинений*, 9, Москва.
- ГРОССМАН, Л. 1924. *Путь Достоевского*, Ленинград.
- ДОЛИНИН, А.С. 1924. "Достоевский и Сушлова", в: Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Статьи и материалы*, сб. II, Ленинград.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. 1965. "В работе над романом 'Подросток'", в: *Литературное наследство*, 77, Москва.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. 1972. *Полное собрание сочинений*, 1, Ленинград. 1973. *Полное собрание сочинений*, 5, Ленинград.
- КИРАЙ, Д. 1968. "Художественная структура ранних романов Достоевского. К вопросу о разграничении позиции автора и позиции героя в романе 'Бедные люди'", в: *Studia Slavica*, XIV, Budapest, 221-241.
- КИРАЙ, А. 1970. "Структура романа Достоевского 'Двойник'", в: *Studia Slavica*, XVI, Budapest, 259-300.
- КОВАЧ, А. 1982. "Поэтическая мотивация в романе 'Бесы'", в: *Acta Litteraria XXIV*, Budapest, 27-56.
- КОВАЧ, А. 1984. "Жанровая структура романа Ф.М.Достоевского. Роман-прозрение", в: *Проблемы поэтики русского реализма XIX века*, Ленинград, 144-169.

- КОВАЧ, А. 1985. *Роман Достоевскогою Опыт поэтики жанра*. Budapest.
- КОМАРОВИЧ, В.Л. 1924. "Мировая гармония Достоевского", в: *Атеней*, 1-2, 121-131.
- ЛОТМАН, Л.М. 1974. *Реализм русской литературы 60-х годов XIX века*, Ленинград, 187-195.
- MESZERICS, I. 1974. *Dosztójevskij szemlélet drámája*, Budapest.
- НАЗИРОВ, Р.Г. 1982. *Теоретические принципы Ф.М.Достоевского*, Саратов, 52-68.
- ПЕРЕВЕРЗЕВ, В.Ф. 1982 (1912). *Гоголь. Достоевский. Исследования*, Москва, 234-243.
- ПУШКИН, А.С. 1975. "Евгений Онегин", в: *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва, 4.
- ПУШКИН, А.С. 1976. "Критика и публицистика", там же, 6.
- ПУШКИН, А.С. 1977. "Письма 1815-1830", там же, 9.
- РОЗЕНБЛУМ, Л.М. 1981. *Творческие дневники Достоевского*, Москва.
- SCHMID, W. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München.
- СКАФТЬМОВ, А. 1929. "Записки из подполья" среди публицистики Достоевского.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. 1924. "Идеологический роман Достоевского", в: *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сб. II, Ленинград, 71-109.
- ШЕСТОВ, Л. 1903. *Достоевский и Ницше. Философия трагедии*, С.-Петербург.

Wolf SCHMID (Hamburg)

NARRATIVES ERINNERN UND POETISCHES GEDÄCHTNIS
IN REALISTISCHER UND ORNAMENTALER PROSA

La perfection de cette espèce de langage, dont l'unique destination est d'être compris, consiste évidemment dans la facilité avec laquelle il se transforme en toute autre chose. - Au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement.

Paul Valéry, Variété V.

Was erinnern wir von Erzähltem? Dieser Frage müssen wir uns von zwei Seiten nähern, vom *Erinnernden* und vom *Erinnerten* her. Wir gehen zunächst den ersten Weg.

Erinnern ist offensichtlich nicht nur ein Rückgewinn von nicht mehr Gegenwärtigem, sondern immer auch eine Reduktion jener Komplexität, die das Gedächtnis für das Erinnern bereithält. Das Erinnern besteht also sowohl im *Auswählen* als auch im *Weglassen* von Gespeichertem, und es folgt bei dieser Reduktion einem vorgängigen Sinnentwurf. Wie bereits in der Rezeption, der Speicherung von Erzähltem, so sind auch im Erinnern, dem Wiederauffinden und Abrufen des Gespeicherten, Sinnsetzungen im Spiel. Hier wie dort wird Sinn gebildet, indem Komplexität durch Auswahl von Elementen reduziert wird.¹ Damit wiederholt das Erinnern strukturell jene Reduktions- und Sinnbildungsakte, die bereits die Rezeption der Geschichte durch den Leser

¹ Zur Reduktion von Komplexität als einer Bedingung für das sinnhafte Erleben von Welt vgl. Niklas LUHMANN 1971:31-39.

und die Konstitution der Geschichte durch den Autor begleitet haben. Jede Geschichte erhält ja erst durch eine Reduktion von Komplexität, der Komplexität des Geschehens, eine sinnhafte Gestalt. Sie wird - zumindest in idealgenetischer, quasi-generativer Sicht - gebildet, indem der Autor durch das unbegrenzte Geschehen eine Sinnlinie hindurchlegt und die von ihr berührten Geschehensmomente auswählt. Und insofern das Sinnpotential der Geschichte die Aktualisierungskapazität jeder einzelnen Rezeption übersteigt, bedarf es einer erneuten Reduktion von Komplexität, jetzt auf seiten des Lesers und bezogen auf die von der Geschichte angebotene Sinnkomplexität.² Dieser Prozeß sinnbildender Reduktion setzt sich in den Erinnerungsakten fort. Mit zunehmender Entfernung von der Rezeption wird die Erinnerung immer weniger Momente aus dem Gedächtnis abrufen und die abgerufenen mit immer mehr Sinnfunktion belasten. Mit abnehmender Komplexität steigt aber auch die gestalthafte Prägnanz des in der Erinnerung Aufscheinenden. Das kann so weit gehen, daß man bei erneuter Lektüre geradezu enttäuscht ist von der Blässe und Verwischtheit dessen, was man mittlerweile in hochprägnanter Gestalt erinnert.³

Nun revitalisiert man im Erinnern nicht unbedingt einen alten, absterbenden Sinn, den die Rezeption einmal konstituiert hat, sondern kann durchaus jedesmal einen neuen, jungen Sinn bilden. Diese Annahme stimmt mit der These F.C. Bartletts (1932) überein, die besagt, daß man das zu Erinnernde jeweils durch *Schemata* filtert, die die eigenen jüngsten Erfahrungen in der Lebenswelt reflektieren. Neue Sinnlinien, die man dann

² Zur Übertragung des Konzepts der sinnbildenden Reduktion von Komplexität, das LUHMANN 1971 für das Verhältnis von Welt und sinnhaftem Erleben entworfen hat, auf die Relationen *Geschehen - Geschichte* und *Geschehen - Rezeption* vgl. SCHMID 1984. Der Begriff der *Sinnlinie* knüpft an Georg SIMMELS (1922:165) "ideelle Linie" an, die man - wie Simmel ausführt - durch einen Ausschnitt aus dem Weltgeschehen hindurchzulegen hat, um zu einer historiographischen Einheit wie etwa dem Siebenjährigen Krieg zu gelangen.

³ Zu diesem Effekt vgl. Wolfgang METZGER 1963:214: "Die gestaltliche Verbesserung der Gedächtnisspuren hat zur Folge, daß dasselbe, nicht ausgezeichnete Gebilde, wenn man es nach genügend langer Zwischenzeit zum zweiten Male antrifft, unmittelbar verschlechtert, verblaßt usw. aussieht."

durch das Gespeicherte hindurchlegt, können auch solche Geschehensmomente aktualisieren, die vergessen waren, weil sie nicht auf der alten Sinnlinie lagen. Die Chance der Geschehensmomente, in diesem Prozeß fortwährender Selektion zu überleben, hängt also ganz davon ab, wie weit sie von jener Sinnlinie entfernt sind, die wir jeweils durch das Gespeicherte hindurchlegen.

Das Problem des Erinnerens von Erzähltem hat natürlich auch eine produktionsästhetische Seite. Über das, was erinnert wird, entscheidet nicht erst die Sinngebung des Rezipienten, sondern hat bereits der Text selbst vorentschieden. Wir gehen also davon aus, daß Texte die Erinnerung an ihre Elemente konditionieren. Dies anzunehmen, berechtigen uns die Experimente der *kognitiven Psychologie*.⁴ So hat die von Bonnie Meyer (1975) vorgelegte Untersuchung zum Erinnern von Sachtexten einen aufschlußreichen Befund ergeben: Für die Erinnerung an Inhaltselemente ist nicht ihre Charakteristik, sondern die Höhe ihres Informationsgehalts ausschlaggebend. "Information high in the content structure of one passage is recalled much better than when that same information is low in the content structure of another passage." (165) Es ist weiterhin höchst interessant, daß die bloße Wiederholung von Inhaltseinheiten und auch ihre rhetorische Hervorhebung für die Erinnerung kaum von Belang sind. Die hohe Memorabilität informationsreicher Elemente erklärt Meyer damit, daß sie häufiger für die Speicherung ausgewählt werden. Und die Tatsache, daß mit zunehmendem zeitlichen Abstand die Memorabilitätsschere zwischen hoch und niedrig informativen Elementen stark auseinandergeht, führt sie auf zwei Prozesse zurück: 1. Informationsniedrige Elemente werden allmählich unter informationshohe subsumiert und verschwinden als solche, 2. Das Ergebnis besserer oder schlechterer Speicherung (*storage*) wird von besserer oder schlechterer Wieder-

⁴ Eine Übersicht über die Erkenntnisse und Hypothesen der kognitiven Psychologie zum Erinnern von Texten gibt Teun van DIJK 1980, Kap. 6 "Psychologie der Textverarbeitung". Dort finden sich auch Hinweise auf die einschlägige Literatur.

auffindbarkeit (*retrievability*) verstärkt.

Zu kompatiblen Ergebnissen kommen Mandler und Johnson (1977), die das Erinnern von Folkloreerzählungen untersucht haben. Für uns sind zwei ihrer Befunde besonders interessant: 1. Die Erinnerungsleistung ist abhängig von der Rolle, die die Elemente in der Gesamtstruktur des Werkes spielen, und 2. Die Erinnerung konzentriert sich auf *kausal* verknüpfte Episoden und wird merklich schwächer bei Episoden, die nur *temporal* verknüpft sind, und bei jeglicher Art von Beschreibung und Ausschmückung.

Solche und ähnliche Erkenntnisse der experimentellen Forschung verallgemeinert Teun van Dijk (1980) zu der Hypothese: "Die Speicherung von Information im LTM [*Long term memory*] ist eine Funktion der Struktur, die dieser Information im SSTM [*semantic short term memory*] zugeordnet wurde." (189) Demnach wird über die Memorabilität von Textelementen bereits beim Verstehen des Textes entschieden. Daß für die Abrufbarkeit von Gespeichertem die Informationsstruktur im Gedächtnis ausschlaggebend ist, besagt eine weitere Arbeitshypothese: eine Information kann desto leichter im Gedächtnis wiederaufgefunden werden, je größer ihr struktureller Wert ist. Als strukturellen Wert betrachtet van Dijk die Anzahl der Relationen, die eine Information mit anderen Informationen verbindet (van Dijk 1980:191).

Welche Faktoren bestimmen aber in literarischer, fiktionaler Kunstprosa die Speicherung und die Abrufbarkeit von Textelementen? Ich möchte dazu die Hypothese aufstellen, daß die Memorabilität eine Funktion der *Relevanz* ist, der Relevanz der jeweiligen Elemente für die *Kohärenz* des Textes. Die kohärenzbildenden Verfahren sind freilich in den Erzähltypen durchaus unterschiedlich. Wir müssen zumindest zwei solcher Typen unterscheiden: 1. das *realistische* und 2. das *ornamentale* Erzählen.

Im realistischen Erzählen, wo der Diskurs ganz durchsichtig wird für die von ihm denotierte Geschichte, beruht die Kohärenz des Textes auf der Kohärenz eben der Geschichte. Die Kohärenz der Geschichte aber wird von den *zeitlichen*,

insbesondere von den *kausalen* Verknüpfungen hergestellt. Sie schließen die Motive zur Sinngestalt eines Ereignisses, d.h. der Veränderung einer Ausgangssituation, zusammen. Wir sind wohl nicht allzu unvorsichtig, wenn wir vermuten, daß realistisch erzählendes Erzählen, das sich durch die Dominanz des Kausalnexus auszeichnet, nicht viel anders erinnert wird als die von der kognitiven Psychologie untersuchten Sachtexte und sehr einfachen Folkloreerzählungen. Es ist demnach anzunehmen, daß in realistischem Erzählen eine hohe Memorabilität jenen Motiven zukommt, die einen besonderen Anteil an der Gestaltung des Ereignisses haben, sei es, daß sie selbst den Inhalt des Ereignisses ausmachen, sei es, daß sie als kausales Moment die Veränderung der Ausgangssituation bedingen oder aber als resultatatives Moment diese Veränderung zur Anschauung bringen.

Hohe Memorabilität scheint paradoxerweise auch jenen Gliedern der Ursache-Folge-Kette zuzukommen, die in der Geschichte nur sehr flüchtig oder gar nicht ausgeführt sind und vom Leser erst erschlossen werden müssen. Dieses Nicht-Ausgewählt-Sein von Geschehensmomenten für die Geschichte betrifft am häufigsten Bewußtseinshandlungen, die das Ereignis selbst bilden oder kausal bedingen. Die Aussparung der zentralen Handlungsmotivation ist geradezu zum Merkmal der Novelle geworden. Man denke nur an die Lücken in der Handlungsmotivierung der Novellen Puškins, Čechovs und Babel's. Bei allen drei Autoren erinnern wir die kohärenzbildenden, gestaltschließenden Motive, die wir für die Geschichte rekonstruiert haben, gewiß nicht weniger anschaulich als das, was die Geschichte selbst an gestalteter Kausalität anbietet.

Zu hoher Memorabilität neigen wohl auch jene Motive, die, ohne in die Ursache-Folge-Relation des Ereignisses eingelassen zu sein, das Ereignis auf *indizielle* oder *symbolische* Weise ausdrücken. Ein Beispiel aus Tolstojs *Anna Karenina*. Der Roman enthält eine Reihe episodischer Szenen, die den Kausalnexus der Handlung metonymisch oder metaphorisch zur Anschauung bringen. Besonders prägnant ist die Szene des Pferderennens, in der Vronskij seinem Pferd Frou-Frou, kurz vor dem Ziel an der Spitze des Feldes liegend, durch einen Reit-

fehler das Rückgrat bricht. Er war - so heißt es im Text - den Bewegungen des Pferdes nicht genügend gefolgt (не успев движению лошади). Die hohe Einprägsamkeit dieser Szene beruht nicht nur auf der emotionalen Betroffenheit; die sie im Leser auslöst, sondern auch und wohl in erster Linie auf ihrer Beziehung zur Kausalität der Haupthandlung. An sich kein Glied in der Ursache-Folge-Kette, ist sie sowohl *Index* für Vronskijs Charakter als auch *Symbol* für den Verlauf seiner Beziehung zu Anna. Die Kausalität von Annas Untergang findet in dieser episodischen Szene eine höchst einprägsame Verbildlichung. Das eben gibt der Szene hohe Memorabilität.

Ganz anders als für realistische Prosa stellt sich das Problem des narrativen Erinnerns für die *ornamentale* oder *poetische* Prosa. Auch für sie gilt natürlich grundsätzlich unsere Annahme, daß sich die Erinnerung auf die kohärenzbildenden Verknüpfungen konzentriert. Nur sind diese Verknüpfungen hier andere als die Ursache-Folge-Relation, ja sie sind überhaupt keine *zeitlichen* Verknüpfungen, und sie organisieren nicht nur die Geschichte, sondern auch den Diskurs, der hier allererst die Kohärenz des Werkes herstellt.

In der ornamentalen Prosa wird die Kohärenz des Werkes - wie man weiß - nicht mehr durch eine Kohärenz der Geschichte garantiert. Die Geschichte ist - sofern man überhaupt von einer solchen sprechen kann - in der Regel nicht nur inkohärent, sondern häufig dermaßen auf isolierte Fragmente reduziert, daß sich auch bei exzessiver Interpolation keine geschlossene Gestalt mehr herstellen läßt. Ja, sehr oft fehlt überhaupt jegliche ereignishafte Veränderung, so daß der Charakter einer Geschichte ganz aufgegeben ist. Statt ereignishafter Veränderung präsentiert der Text statische Bilder von Zuständen oder Räumen, entweder von gesellschaftlichen, mentalitätsgeschichtlichen Welten und Situationen oder von inneren, psychologischen Zuständen.⁵

⁵ Solche Bilder sind gattungstypologisch beschreibbar als soziale Tableaus und psychologische Porträts, vgl. MICKELSEN 1981.

Nicht selten wird freilich in ornamentaler Prosa eine Motivsequenz präsentiert, die durchaus eine Geschichte bildet. Ein solcher Fall liegt etwa vor in Evgenij Zamjatin's Meistererzählung *Navodnenie* ("Die Überschwemmung"), vordergründig einer Geschichte von Ehefrustration, Adoption, Ehebruch, Eifersucht, Mord, Geburt und Geständnis. Diese Ereignisfolge ist jedoch nicht das Wesentliche. Der Schein einer im realistischen Sinne zu verstehenden psychisch-moralischen Entwicklung, wie sie etwa Dostoevskijs Roman *Prestuplenie i nakazanie* ("Verbrechen und Strafe") (auf den der Text deutlich anspielt) gestaltet, dieser Schein verdeckt, daß die Erzählung einen im Grunde unveränderbaren Zustand darstellt, den Zustand vorrationaler, vegetativer Existenz. Die Kette der Ereignisse, deren Verknüpfungen übrigens gar nicht unseren lebensweltlichen Erwartungen an Kausalität entsprechen, kaschiert hier die grundsätzliche Ereignislosigkeit einer entwicklungsunfähigen, statischen Welt in einer nicht-linearen, sondern zirkulären, mythischen Zeit.

Von ornamentaler Prosa zu sprechen, scheint nun sinnvoll, wenn die Kohärenz des Werkes nicht mehr in erster Linie von der temporalen und kausalen Sequenz der Motive, sondern von der *unzeitlichen* Verknüpfung nach Analogie oder Assoziation gestiftet wird, wenn also Temporalität und Kausalität als einheitsschaffende Prinzipien von der *Äquivalenz* abgelöst werden. Die Äquivalenz, die als Similarität und Opposition auftritt, organisiert freilich nicht nur den Zusammenhang des Dargestellten, sondern wird auch zum Bauprinzip des darstellenden Diskurses selbst. Der Diskurs nimmt poetische Gestalt an. Damit wird auch die Dichotomie von darstellendem Diskurs und dargestellter Geschichte aufgehoben. In der pseudo-archaischen Welt des Ornamentalismus kann das Wort, das die Konventionalität des referentiellen Zeichens verloren hat und das motiviert, als Ikon seiner Bedeutungen, erscheint, sozusagen den Sachen auf *einer* Ebene begegnen, ja die Wörter können sich in Dinge und sogar in leibhaftige Menschen verwandeln und umgekehrt. Und die Aufgabe der verbalen Äquivalenz erschöpft sich nicht darin, eine thematische Äquivalenz nur zu

begleiten oder anzuzeigen, die Ähnlichkeit der Wortformen stellt oft eine Beziehung zwischen den Sachen erst her.

Während die Äquivalenz in realistischer Prosa, wo sie durchaus vorkommt, die zeitlichen Verknüpfungen nur unterstreicht, wird sie in ornamentaler Prosa zum Garanten der Kohärenz. Einer Kohärenz freilich, die nicht mehr auf der temporal-kausalen Schlüssigkeit einer Geschichte beruht, sondern auf einer gestalthaften Einheit, die Wörter und Sachen, Diskurs und Geschichte umgreift und nur in den Kategorien des archaischen, mythischen Denkens faßbar wird.

Man hat das archaisierende Weltmodell der Moderne oft mit den Begriffen *Simultaneität* oder *Räumlichkeit* beschrieben. In Amerika hat eine ungeheure Popularität der Begriff der *spatial form* erlangt, den Joseph Frank (1945) geprägt hat, übrigens - wie Frank (1981) erklärt - ohne jede Kenntnis vergleichbarer Konzepte im russischen Symbolismus und Formalismus. *Spatial form* bezeichnet die für die Wortkunst der Moderne charakteristische Ablösung der Temporalität durch das Prinzip der räumlichen Simultaneität aller Momente. Diese sind nicht mehr durch Ursache-Folge-Relationen miteinander verknüpft, sondern durch *justapositions*, das sind unsere Äquivalenzen. Das semantische Prinzip dieser Texträume ist das der *reflexive reference* ("the reference of one part of the work to another", Smitten 1980:20): die Wörter erhalten ihren Sinn erst dann, wenn sie mit anderen Wörtern desselben Textes, mit denen sie bei sukzessiver Erfassung nichts verbindet, zu räumlicher Simultaneität zusammengeschlossen werden.⁶

⁶ Im folgenden die Schlüsselstelle in Franks Essay: "Aesthetic form in modern poetry [...] is based on a space-logic that demands a complete re-orientation in the reader's attitude toward language. Since the primary reference of any word-group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive. The meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time. Instead of the instructive and immediate reference of words and word-groups to the objects or events they symbolize and the construction of meaning from the sequence of these references, modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity. [...] the principle of reflexive reference is the link connecting the aesthetic development of modern poetry with similar experiments in the modern novel." (FRANK 1963:13 f., fast identisch schon 1945:229 f.)

Ich muß hier auf eine Kritik des sehr einflußreichen und auch tatsächlich äußerst anregenden, aber in manchem noch recht tentativen und durchaus vieldeutigen Konzepts der *spatial form* verzichten und gehe nur auf jenen Punkt ein, der für unser Problem des Erinnerns ornamentaler Prosa relevant ist.

Frank betont, daß *spatial form*-Werke in der Sukzessivität des ersten Lesens nicht adäquat erfaßt werden können; das Verstehen jedes Teils setze Kenntnis des Ganzen voraus, und so kommt er zu dem oft zitierten paradoxen Schluß: "Joyce cannot be read - he can only be reread." Unabhängig von Frank hat sehr viel später Gérard Genette in seiner Abhandlung *La littérature et l'espace* diesen Gedanken mit fast identischen Worten ausgedrückt:

Lire comme il faut lire de telles oeuvres [er bezieht sich auf Prousts *Recherche du temps perdu* - W.Sch.] c'est seulement relire, c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions. (Genette 1969:46)

Das heißt aber nichts anderes, als daß schon die Rezeption den Charakter angespannten *Erinnerns* hat, eines *Erinnerns*, das sich, anders als das passive Noch-Gegenwärtig-Haben, aktiv, mit intentionalen Akten auf früher rezipierte Momente desselben Textes zurückwendet. Den Unterschied zwischen realistischer und ornamentaler Prosa in der Gegenwärtigkeit des bereits Gelesenen für das Jetzt des Lesens können wir mit Husserls Begriffen aus der *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928) charakterisieren. Während in realistischer Prosa, d.h. bei Dominanz temporal-kausaler Verknüpfung, das bereits Gelesene im Modus der *Retention* mehr oder weniger diffus präsent ist und nur ausnahmsweise in einem eigenen intentionalen Akt vergegenwärtigt wird, fordert das Äquivalenzprinzip ornamentaler Prosa den Leser ständig zur *Reproduktion* jener Momente auf, an die ihn die Wiederholung der Äquivalenzbildenden Merkmale erinnert. Rezeption wird somit zu einer Folge bewußt vorgenommener Erinnerungsakte. Deren Objekte sind sowohl gegenständliche als auch sprachlautliche Momente. Und die Reproduktion erstreckt sich tendenziell auch auf die zahllosen Äquivalenzrelationen, die sich an die erinnerten Momente in unterschied-

lichen Richtungen anschließen. Denn jedes einzelne Moment erhält seine Identität erst durch die Determination des hochkomplexen Äquivalenzgefüges, in das es eingelassen ist. Lesen wird also zum Erinnern, und das Werk selbst wird zu einem textuell objektivierten *Gedächtnis*, in dem ein Moment zahllose andere durch sehr unterschiedliche Assoziationen aufruft und abrufbar hält. Die Werkstruktur bildet somit ikonisch das Leben im Gedächtnis, das Eingedenk-Sein, ab, das sowohl für die archaisch-mythische als auch für die poetische Existenz charakteristisch ist.

Wie aber soll man diesen Kosmos von Äquivalenzen, das textuell objektivierte Gedächtnis, im zeitlichen Abstand *erinnern*? Man kann sich natürlich an die immer irgendwo vorhandenen Reste kausaler Verknüpfung halten. Aber dann rekonstruiert man lediglich eine dünne und zudem sehr unstetige Linie, nie aber den ornamentalen Raum des Textes. Und wenn - unserer Grundannahme entsprechend - die Erinnerung sich auf jene Momente richtet, die durch Äquivalenz, das kohärenzbildende Prinzip, verknüpft sind, gerät sie ins Uferlose. Denn jede Vergewärtigung eines sprachlichen oder gegenständlichen Details zieht mit diesem selbst das Netz der an es assoziativ geknüpften Wörter und Sachen aus der Vergangenheit der Rezeption hervor. Alles ist mit allem verbunden, und zwar auf viel innigere Weise als in realistischer Prosa. Während dort die Verknüpfung nur linear ist, von einem Moment auf das nächste führt, weist sie hier gleichsam in alle Richtungen und überspringt auch die im Realismus streng gezogene Grenze zwischen den Wörtern und Sachen. Auch eine Konzentration auf Stellen hoher Isotopie von Äquivalenzen verschiedener Ebenen und Richtungen, also sozusagen auf Knotenpunkte, kommt kaum in Betracht. Denn jede Stelle eines ornamentalen Textes ist im Grunde solch ein Knotenpunkt, in dem sich zahllose Relationen überschneiden. Was tatsächlich erinnert wird, hängt also in höherem Maße vom Rezipienten und seiner individuellen rezeptiven Reduktion ab. Der Text selbst gibt der Erinnerung keine Determination, da er sozusagen einen Überschuss an Memorabilität enthält. Wir stehen hier vor der paradoxen Situation, daß das ornamentale Werk,

das in seinen Teilstrukturen allerhöchste Memorabilität besitzt, nicht erinnerbar ist oder - genauer - erinnerbar nur als unverkürztes Ganzes, als komplexe und zugleich prägnante Gestalt. Es ruft, wie das Gedicht, zur ganzheitlichen Vergewöhnung seiner selbst auf.

Äquivalenz, Atemporalität, Verräumlichung, reflexive Referenz und der Appell zur ganzheitlichen, gestalthaften Erinnerung bringen das ornamentale Werk ein weiteres Mal mit jener Welt in Verbindung, deren Struktur es ikonisch abbildet, der Welt des Mythos. Wie der Mythos ist das ornamentale Werk eine Gestalt textgewordenen Gedächtnisses. Und genausowenig wie aus dem Mythos kann man aus dem Raum des ornamentalen Werkes heraustreten - d.h. die Maßstäbe des Realisten anlegen -, ohne daß seine Teile unfunktional und bedeutungslos erscheinen müßten.

L I T E R A T U R

- BARTLETT, F. C.
1932 Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology. - Cambridge 1932.
- DIJK, Teun van
1980 Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung. - München 1980. Niederländ. Orig.: Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding, Utrecht/Antwerpen 1978.
- FRANK, Joseph
1945 Spatial Form in Modern Literature. - In: The Sewanee Review 53/1945, S. 221-240, 433-456, 643-653. Leicht revid. Version in: J.F., The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature, New Brunswick 1963 (Reprint: Bloomington 1968), S. 3-62.
1981 Spatial Form: Thirty Years After. - In: J.R. Smitten/A. Daghistani (Hgg.), Spatial Form in Narrative, Ithaca/London 1981, S. 202-242.
- GENETTE, Gérard
1969 La littérature et l'espace. - In: G.G., Figures II, Paris 1969, S. 43-48.
- HUSSERL, Edmund
1928 Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. - In: Jb.f.philos.u.phänomenolog.Forschung IX/1928, S. 367-498, und gesondert Tübingen 1928, 1980.
- LUHMANN, Niklas
1971 Sinn als Grundbegriff der Soziologie. - In: J. Habermas/N.L.,

- Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. - Was leistet die Sozialforschung?, Frankfurt a.M. 1971, S. 25-100.
- MANDLER, Jean M./Nancy S. JOENSON
1977 Remembrance of Things Parsed. Story Structure and Recall. - In: Cognitive Psychology 9/1977, S. 111-151. Dt. ("Erzählstruktur und Erinnerungsleistung") in: W. Haubrichs (Hg.), Erzählforschung 3 [= Lili Beiheft 8], Göttingen 1978, S. 337-379.
- METZGER, Wolfgang
1963 Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments. - Darmstadt 3.Aufl. 1963.
- MEYER, Bonnie J.F.
1975 The Organization of Prose and its Effects on Memory. - Amsterdam u.a. 1975.
- MICKELSEN, David
1981 Types of Spatial Structure in Narrative. - In: J.R. Smitten/A. Daghistani (Hgg.), Spatial Form in Narrative, Ithaca/London 1981, S. 63-78.
- SCHEMID, Wolf
1984 Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. - In: R. Gröbel (Hg.), Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert, Amsterdam 1984. S. 79-118.
- SIMMEL, Georg
1922 Das Problem der historischen Zeit [1916]. - In: G.S., Zur Philosophie der Kunst, Potsdam 1922, S. 152-169.
- SMITTEN, Jeffrey R.
1981 Introduction: Spatial Form and Narrative Theory. - In: J.R.S./A. Daghistani (Hgg.), Spatial Form in Narrative, Ithaca/London 1981, S. 15-34.

Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien)

'ERINNERN - VERGESSEN - GEDÄCHTNIS' ALS PARADIGMA DES
RUSSISCHEN SYMBOLISMUS, - TEIL I : DIABOLISCHES MODELL

Diese Studie präsentiert einen Ausschnitt aus der Gesamt-
paradigmatik des russischen Symbolismus und bildet damit den
"Teil eines Teils" (etc.) einer umfassenden Darstellung seines
Symbolsystems.¹ Dies freilich mit folgenden Einschränkungen:
Die paradigmatische Analyse erfaßt vom Gesamtkorpus der symbol-
listischen Texte nur die L y r i k² (das aber so vollständig
wie möglich) und von dieser - in der vorliegenden Arbeit - nur
jene Gedichte, die für den Frühsymbolismus (= "Diabolik") cha-
rakteristische sind.³

Der Begriff "Frühsymbolismus" (oder "Symbolismus der I.Ge-
neration) umfaßt den chronologischen Aspekt des behandelten Aus-
schnittes (also etwa die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts und da-
mit des Frühwerk von V.Brjusov, Z.Gippius, D.Merežkovskij, F.
Sologub, Vl.Solov'ev, K.Bal'mont, K.Slučevskij, N.Minskij, K.
Fofanov u.a.)⁴. T y p o l o g i s c h gesehen figuriert diese
chronologische "Phase" als e r s t e s Modell (abgekürzt als
SI = "diabolischer Symbolismus", "Diabolik") einer t r i a d i -
s c h e n Gliederung des Gesamtsymbolismus.

Die darauffolgende chronologische Phase (etwa 1900- 1906/7)
wird allgemein mit dem Auftreten der II. Symbolistengeneration
assoziiert (A.Blok, A.Belyj, Vj.Ivanov, M.Vološin, S. Gorodeckij
u.a.); in meiner Typologie steht diese als SII abgekürzte Phase
für das Modell eines "mythopoetischen" Symbolismus, also eines
religiös-metaphysischen Maximalprogramms einer Religion bzw.
Mythos gewordenen Kunst ("slovotvorčestvo" = "mifotvorčestvo" =
"žiznetvorčestvo"). Parallel und synchron zu diesem im engeren
(bzw. eigentlichen Sinne) "symbolistischen Symbolismus" entwik-
kelte sich das Werk der Vertreter des SI fort, ohne freilich
grundlegende Korrekturen am eigenen Ausgangsmodell vorzunehmen.
Daher werden in die Analyse des SI auch solche Texte einbezogen,
die n a c h 1900 (also etwa bis 1907) verfaßt wurden.

Wie die gesonderte Darstellung des SII (auch in der Einschränkung auf das 'Erinnern-Vergessen-Gedächtnis'-Paradigma)⁵ zeigen wird (sie erscheint als Teil II der vorliegenden Studie), bildet die Paradigmatik des SI gewissermaßen den kanonisierten Symbolkode (und auch den im voraus bekannten intertextuellen Hintergrund) für die Entfaltung des SII-Modells. Ohne Übertreibung kann man sagen, daß der mythopoetische SII das diabolische Modell des SI geradezu v o r a u s s e t z t , da ansonsten eine paradigmatische Rekonstruktion des SII fragmentarisch, ja unmöglich wäre. Dies gilt in besonderem Maße auch für den pragmatischen Kontext - also den Erwartungshorizont des zeitgenössischen "native reader" (der ja im weiteren Sinne auch "Symbolist" sein mußte), dessen "appercepcionnyj fon" mit Informationen aus dem Ausgangsmodell des SI "austapeziert" war.

Während also die Rekonstruktion der Symbol-Paradigmatik des SII auf die "Vorgabe" durch den SI angewiesen ist, bedient sich der Symbolismus der dritten Phase (also etwa 1906/7 bis in die 20er Jahre) b e i d e r Modelle (also SI und SII) s i m u l t a n in e i n und demselben Text. Solchermaßen kommt es zu einem semantischen I n t e r f e r i e r e n und einem axiologischen O s z i l l i e r e n beider Ausgangsmodelle (I + II) innerhalb eines Textes, der diese Modelle gewissermaßen gegeneinander ausspielt, konträr (Semantik) bzw. polar (Symbolik) setzt. Dieses Modell des SIII wird konsequenterweise als "grotesk-karnevalesker Symbolismus" bezeichnet. Ihm ist der III. Artikel dieser Reihe gewidmet.

Eine kontrastive Analyse der Paradigmatik von SI-SII-SIII rekonstruiert zwei Typen von D i f f e r e n z e n zwischen diesen drei Modellen des Symbolismus: Eine semantische Differenz, die vor allem darin besteht, daß bestimmte Positionen des semantischen Systems realisiert werden, andere jedoch als Nullstellen signifikant sind; eine axiologische Differenz ergibt sich einerseits aus dem Wegfallen bzw. Hinzukommen von semantischen Positionen, andererseits aus der unterschiedlichen Korrelation der Wertigkeit dieser Positionen innerhalb des jeweiligen Symbolismus-Modells und zwischen diesen Modellen. Die unten präsentierten Schemata von SI und SII (eingeschränkt freilich auf die hier behandelte Paradigmatik) machen beide Differenz-Typen auch optisch anschaulich.

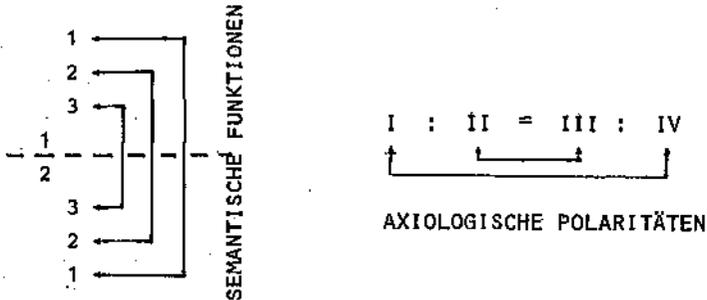
Während im SI ein *s y m m e t r i s c h e s* Verhältnis in der Horizontalen (also der axiologischen Achse) und der Vertikalen (also der semantischen Achse) besteht, herrscht im mythopoetischen SII ganz eindeutig eine *a s y m m e t r i s c h e* Korrelation vor allem auf der axiologischen Achse vor: Was ganz eindeutig fehlt (oder nur in Spurenelementen vorkommt) ist die negativ-destruktive Wertsphäre im SII; diese kann nur durch das oben erwähnte Mitassoziieren des SI-Modells substituiert werden. Die in eckigen Klammern markierten Positionen sind sogar wie ausschließlich auf die Poesie A.Blóks in dieser Phase beschränkt und daher nur bedingt merkmalshaft.

Das symmetrische Verhältnis von positivem und negativem Wert im diabolischen System des SI ist nicht nur aus dem Rekonstrukt seines Kode ableitbar, sondern auch auf der Textebene (d.h. als in sich kontradiktorische Mitteilung) realisiert. Der Diaboliker bedient sich dabei sowohl einer axiologischen als auch semantischen Widersprüchlichkeit: Die einander logisch und pragmatisch ausschließenden positiven und negativen Werte (ein und desselben Motivs) werden simultan und - im Extremfall - gleichwertig präsentiert, wobei sich ihre axiologischen "Valenzen" gleichsam aufheben, neutralisieren, bzw. aus der Sicht des Diabolikers - in "Nichts" auflösen. So sind etwa 'VOSPOMINANIE'-II und 'VOSPOMINANIE'-III völlig "gleichwertig" (im Vokabular des SI: "gleichgültig" im Sinne des fatalistischen "vsě ravno"); eigentliches Ziel des diabolischen *D i s k u r s e s* ist die Mitteilung eben dieser Neutralisierung und Annihilierung axiologischer Polaritäten: Das Motiv etwa des "Žit' vospominaniem" markiert einerseits einen positiven Habitus (Gleich-oder Überwertigkeit des "Fiktionalen", d.h. "son", "mečta" etc. gegenüber dem "Realen", der faktischen Empirie, dem "byt"), gleichzeitig aber auch (im selben Ausmaß) einen negativ-destruktiven Zustand der Selbstzerstörung, der Inkonsistenz einer "Scheinwelt" ("den'" - "ten'", "izmena" etc.). Gleiches gilt für alle anderen Motive auf den Achsen II-III und I-IV, wobei letztere (also die semantische Modalität 'aktiv-transitiv' positiv/negativ) gegenüber II-III viel schwächer ausgebildet ist. (Dies gilt übrigens in noch höherem Maße für das Modell des SII)

Die diabolische "Symmetrie" konstituiert also ein Verhältnis des "Sowohl-Als auch" und eines des "Weder-Noch" zwischen

den konträren, ja einander normalerweise ausschließenden Wertigkeiten, wodurch eine "leere" Mitteilung auf der *S i n n e b e n e* (also in der Sphäre der werthafter, intentionalen Interpretation von Texten) erzeugt wird.

Dieser axiologischen Neutralisierung entspricht aber auch eine der semantischen Positionen, d.h. es wird nicht nur die horizontale Korrelation "aufgehoben" (II-III, I-IV), sondern auch die vertikale Oppositivität zwischen 'VOSPOMINANIE' - 'MIG' - 'ZABVENIE' etc. Diese Lexeme werden also auch semantisch synonym, sie bilden gemeinsam ein (neues) Paradigma, eine eigene Äquivalenzklasse. Im Schma ist dieses vertikale Verhältnis durch die arabischen Ziffern markiert:⁶



Bildhaft-schematisch gesprochen könnte man also von einem "Rottieren" der semantischen Funktionen (also der Grundopposition von 'Erinnern/Gedächtnis' vs. 'Vergessen') um einen "Nullpunkt" (bzw. eine Nulllinie - hier als strichlierte Horizontale) sprechen. Semantisch wird dieser "Nullpunkt", in dem die Werte und Bedeutungen des Gesamtparadigmas konvergieren ("zusammenfallen"), durch das Motiv des 'Augenblicks' repräsentiert; der diabolische "mig" funktioniert gewissermaßen als ein "All-Neutralisator", "mig vospominanija" und "mig zabvenija" sind bedeutungs- und sinn- gleich, d.h. synonym und äquivalent zugleich: "žit' zabveniem" und "zabyt'sja" verfügen über eine gemeinsame Referenz, die freilich eine Denkfiktion auslöst. Im SI wird grundsätzlich aus der semantischen Figur des *O x y m o r o n* der axiologische Komplex des *P a r a d o x o n* generiert oder umgekehrt: Auf der diskursiven Textoberfläche wird ein Widerspruch in der Sinngebung ("doxa" bedeutet ja einen Komplex von Interpretanten, die eine "communis opinio", ein Wirklichkeitsmodell repräsentieren)

entfaltet, dessen semantische Ausgangsfigur (als Oxymoron) in der Tiefenstruktur des Textes (ja des gesamten Textkorpus des diabolischen Symbolismus) angelegt ist.⁷

Nun besteht freilich ein fundamentaler Unterschied zwischen dem p a r a d o x a l e n Diskurs des SI und jenem des SII:⁸ Während das Paradoxon als zentrale Gedankenfigur eines jeden gnomischen, mystischen, apophatischen, also im engeren Sinne religiösen Diskurses einen Ü b e r s c h u ß an Interpretations- und Sinngebung erzeugt und damit zum Ausdruck einer absoluten "coincidentia oppositorum" des Höchsten-Einen (und der "unio mystica") wird, verweist das diabolische Paradoxon in die entgegengesetzte Richtung: Es manifestiert eine l e e r e Referenz und eine "contradictio in adiectu", deren Produkt nicht "Überschuß" an Sinn sondern ein Sinndefizit, also M a n g e l ist. Die mystische, negativ-theologische Rhetorik des "Unsäglichen" (also Nicht-Kommunikablen weil Über-Realen des Metaphysischen, Absoluten) schrumpft im diabolischen Diskurs zur Rhetorik des "Unsagbaren" bzw. zum "Nichtssagenden"; das Reden über das Nicht-Reden (-Können) realisiert also ein kommunikationsimmanentes Paradoxon, der symbolische Ausdruck ist im SI "diabolisiert", Signifikant und Signifikat dissoziiert, die Realia sind "irrealisiert".

Im SI (stärker noch im SII) dominiert eindeutig die passiv-intransitive (reflexiv-mediale) Bedeutung über die aktiv-transitive. Man könnte dies als eine Art "grammatikalische Ikonizität" bezeichnen, deren Referenz metasprachlich als 'Statik', 'Gegenstandslosigkeit', 'Abstraktheit', 'Ziellosigkeit', 'Sinnleere' etc. beschreibbar ist. Daher auch die Vorliebe für Zustandsabstrakta wie "zabvennost'", "mgnovennost'", "minutnost'" etc.

So zweifelhaft auch die Aussagekraft der statistischen Häufigkeit bzw F r e q u e n z der einzelnen Motive sein mag, ist es doch bezeichnend, daß bei den Vertretern des SI eine ganz eindeutige Tendenz zu folgenden Schwerpunkten feststellbar ist. Frequenz des Auftretens des Gesamtparadigmas: am häufigsten im Gedichtwerk Brjusovs, dicht gefolgt von Bal'mont und mit einigem Abstand Sologub und Gippius. Wesentlicher ist aber die äußerst unregelmäßige Verteilung innerhalb des Gesamtparadigmas: Mit Abstand am häufigsten tritt (bei allen Vertretern des SI) das (zentrale) Motive des "mig" bzw. "mgnovenie" auf; etwa halb

so oft - aber immer noch vergleichsweise häufig - finden sich Beispiele mit "zabvenie", wogegen (wieder halb so oft wie dieses) Zitate mit "vospomnianie" aufscheinen; das Schlußlicht bildet "pamjat'", das im SI nur eine sekundäre Variante des "vospomnianie" bildet (ganz anders als im SII, wo "pamjat'" als autonomes Paradigma in Opposition zu "vospomnianie" steht : und dieses teilweise axiologisch dominiert). Die hier angedeutete Häufigkeit des Auftretens sollte bei der Betrachtung der Schemata mit-assoziert werden. Das bewußt reduzierte Lexikon der frühsymbolistischen Lyrik macht die unentwegte Wiederkehr ein und derselben Lexeme (bzw. gleicher Paradigmata) noch markanter, ja steigert den Eindruck eines neurotischen "Perseverierens" von f i x e n Ideen (ein Begriff, der den "Dekadenten" durchaus geläufig und zur Selbstdarstellung auch adäquat erschien). Somit wäre auch von einer I k o n i z i t ä t der Lexem-Frequenz zu sprechen, die sich metasprachlich umschreiben ließe mit Begriffen wie 'leere Wiederholung', 'zirkuläres Argumentieren', 'bolero-hafte Serialität' (man denke an analoge Tendenzen in der "impressionistischen", "spätromantischen" Musik etwa Ravels oder Skrjabin!), 'totaler Stillstand', 'Zustand des Dazwischen', 'Pendeln' (vgl. unten das Motiv des "Tick-Tack" der Uhr, einer in sich oszillierenden dualen, binären Polarität),⁹ 'Erschöpfung' ('ustalost') u.a.¹⁰

Die den einzelnen Paradigmata bzw. Motiven im Kommentarteil zugeordneten Zitatblöcke können auch quantitativ ein getreues Abbild der hier beschriebenen Frequenzverteilung geben, da die entsprechenden Belegstellen so gut wie vollständig aus dem einschlägigen Gesamtoeuvre (SI-Lyrik) herausgefiltert und präsentiert wurden. Zu ergänzen bleibt freilich die Analyse der Position der behandelten Motive innerhalb der Gesamtparadigmatik des SI (bzw. Symbolismus in toto), darüber hinaus aber auch auf der Ebene der Textsyntagmatik und im Anschluß daran in der pragmatischen Sphäre der symbolistischen Poesie als Mitteilung (bzw. im SII als "Botschaft") im synchronen kommunikativen Kontext (symbolistischer "byt", "kružkovaja semantika" der Gruppen, wie sie A.Belyj in seinen Erinnerungsbüchern als "Insider-Sprache" beschreibt).¹¹ - Einer solchen hermeneutischen Symbolismus-Exegese hat aber - so die Überzeugung des Autors - die Analyse des symbolistischen Kode voranzugehen.

S I		POSITIVER WERT		NEGATIVER WERT	
		AKTIV-TRANSITIV	PASSIV-INTRANSITIV	PASSIV-INTRANSITIV	AKTIV-TRANSITIV
NE-V. VOSPOMINANIE (PAMJAT')					'Nicht-Erinnern Können' (=ZABVENIE-IV)
	'Wachrufen des Vergangenen' (<i>byloe</i>)	'Erinnern als Zustand und Lebenshaltung' (<i>žit' vospominanem</i>)	'Diabolische Erinnerungshaltung' 'Erinnerungszwang'		'Unmöglichkeit, Sinnlosigkeit des Erinnerns' (<i>nevovratnoe</i>)
	'Biograph.-narrative Gedichtmotivation'	'Fiktionalität des erinnernden Lebens' (<i>vospominanie = son/mešta/bred</i>).	'Erinnerung als Mittel der Selbstzerstörung', 'Selbstvergiftung'		
	'Gedächtnis als Erinnerungsvorrat' (<i>kniga pamjati</i>)	vgl. PAMJAT'-I ('Gedächtnistiefe': <i>iz glubej pamjati</i>)	'Zustand, Akt eines destruktiven Erinnerns' (<i>pamjat' ismenjala</i>)	vgl. PAMJAT'-III	
MIG-MGNOVENIE	'Erinnerter, gespeicherter Augenblick' (<i>mig-knitg(a)</i>)	'Visionärer bzw. kreativer Zust. d. Augenblicklichkeit' (<i>mgnovennost', mig vospomin.</i>)	'Negativer, unerfüllter Aug.' (<i>mig obmana</i>)		
		'Augenbl. des Selbstvergessens' (<i>mig zabvenija</i>)	'Augenblicklichkeit als Vergänglichkeit, Flüchtigkeit' (<i>mgnovennyj, minutnyj</i>)		
ZABVENIE		'Sich-Vergessen' (<i>zabyt' eja</i>)	'Vergessen-Werden', 'Vergessenheit', 'Gottverlassenheit' (<i>zabytye bogom</i>)		
	'Bewusstes Vergessen-Wollen' (<i>vse zabyt'</i>) = NE-VOSPOMIN. des Negativen	'Selbst-Vergessenheit' (<i>zabyt' sebjä</i>) als positive Unbewußtheit	'Destruktive Selbst-Vergessenheit'	'Vergessen-Wollen'	
	Vgl. ZABV.-I/2	'Verg. als Zustand u. Lebenshaltung' (<i>z VOSPOM.-II</i>) (<i>zabvennost'</i>)	'Verg. als Tod, Selbstauflösung, Dissoziation' (<i>zabventa=smert'</i>)	'Amnesie', 'Unmöglichkeit, Sinnlosigkeit des Erinnerns' (vgl. VOSPOMINANIE-IV/1)	
NE-Z.	'Nicht-Vergessen-Sollen' (<i>VOSPOM.-I</i>)	'Unvergeßbark.' (<i>zabven'ja net</i>)	'Nicht-Vergessen-Können'	Vgl. NE-ZABVENIE-III	
		I	II	III	IV

1

2

3

1

2

3

2

1

		POSITIVER WERT		NEGATIVER WERT		
		AKTIV-TRANSITIV	PASSIV-INTRANSITIV	PASSIV-INTRANSITIV	AKTIV-TRANSITIV	
NE-V.					['Nicht-Erinnern-können']	
	PAMJAT'-VOSPOMINANIE	'Wachrufen' des "byloe"	"Erinnern" als 'Zustand u. Lebenshaltung' (<i>šit' vospominanien</i>)			1
		[Biograph.-narrativ. Gedichtmotivation]	'Imaginativ-mythische Intentionalität' (<i>vospom. = mešta = videnie = pamjat'</i>)			2
"Gedächtnis" als Produkt d. "Erinn." ('Erinnerungsvor-rat')		'Anamnesis', 'Mnemosyne', 'Sophia' "Gedächtnis" als mythopoet. Archetypus; 'Eingedenk-sein'			3	
MIG-MGNOVENIE		Zustand d. 'Augenblicklichkeit' d. - visionär-metaph. - exist. Begegnung (<i>videnie, vstreča</i> etc.)	[Negativität d. 'Augenblicklichkt.' - visionär-metaph. - exist. Begegnung ('Täuschender mig']			
		'Vergessende Augenblicklichkeit'	'Augenblicklichkt. als Vergänglichkt'			
ZABVENIE		'Sich-Vergessen' (positiver Immoralismus des Wieder-borenen, 'dionys. Zustand', relig. 'Un-Ethik')	['Vergessen-Werden' als 'Fremdheit', 'Einsamkeit', 'Gott-verlassenheit']	['Vergessen als Verlassen']	3	
	Bewußtes 'Vergessen-Wollen' (des Bösen, Unglückl.)	'Selbst-Vergessenheit' als positive Unbewußtheit ('Individuation')			2	
		"Vergessen" als 'Zustand und Lebenshaltung' (= <i>pamjat'</i> -II- <i>videnie, vstreča, slijanie</i>)		['Nicht-Erinnern-können', 'Amnesie' ('Unmöglichkeit des Erinn.')] 'Verlassen'	1	
NE-Z.		'Nicht-Vergessen-Sollen' (Erinn.-Gedenken= <i>pamj.</i> -II)		['Nicht-Vergessen-Können']		
		I	II	III	IV	

"VOSPOMINANIE"

"VOSPOMINANIE" - I/1 (positiv, aktiv-transitiv) als
'Wachrufen des Vergangenen'

Die Frequenz dieser Modalität des Erinnerns als geglückte Rückgewinnung des Vergangenen ("byloe") ist im SI sehr gering, da sie dem diabolischen Habitus eher fremd bleibt. Im Grunde verweisen die wenigen Beispiele dieser positiven Erinnerungsleistung auf das visionäre "vospominanie" des Mythopoeten (vgl. das analog Paradigma im SII). Auch in seiner positiven Wertung verharret das diabolische Erinnern im Zustand der "Augenblicklichkeit",¹² "Plötzlichkeit" ("v mig", "vdrug") und im täuschenden Schein der lunaren Welt.¹³

Belege für dieses Paradigma finden sich am ehesten noch bei Brjusov und Minskij, bei den anderen Vertretern des SI sogar wie gar nicht: "...I vspomnju ja skvoz' son, čto byl poetom ja, / I pomutitsja vsja, do dna, duša moja, /.../ *Byloe bytie* pereživu ja v mig, / Vsju žizn' bylyoh strastej i žizn' stichov moich, /..." (BRJUSOV, III, 252). Die positive Wertung des "byloe (bytie)" als das "eigentliche Leben" ("živaja žizn'"), vor dem die gegenwärtige Existenz verblaßt, ist im Rahmen des SI im Grunde ebenso paradoxal wie die positive Wertung des "vospominanie" als Aktion und Zustand, womit ja auch der Sinn und die (Er-)lebbarkeit des Präsens in Frage gestellt wird. Die von Brjusov (im vorhergehenden Zitat) etablierte Gleichsetzung von Dichter und Werk bzw. "Leben des Poeten" und "Leben der Poesie" ("žizn' strastej" ≙ "žizn' stichov") basiert auf der fiktionalisierenden Wirkung des "byloe", wodurch aus diabolischer Sicht jeder Lebenstext zum Kunsttext wird.¹⁴ Noch deutlicher wird diese fiktionalisierende Kraft des Vergangenen bzw. der Erinnerung im Paradigma des passiv-instrantivien "VOSPOMINANIE"-II/1 und II/2): "Kogda bylye dni ja vižu skvoz' tuman, / Mne kažetsja vseгда - to ne moe byloe, / A liš' pročitannyj vostoržennyj roman. /.../ *Prípomnit'* blesk pobed i bol' zaživšich ran /.../ Ot gorja i ljubvi ostalsja rjad stranica! /..." (BRJUSOV, I, 83).

Den lunaren Charakter des diabolischen Erinnerns belegt folgende Textstelle bei Brjusov: "...I poet mne golos drevnij, / Kolo-kol'čik, o bylom. / Slovo v prošloe gljaditsja / Mesjac, vstavšij nad rekoj, /.../ Liš' odin vospominan'ja / Ja živymi ne dones. /..." (BRJUSOV, "Golos prošlogo". I, 373-374); vgl. auch bei Minskij: "...Uvidel krov' ja pri lune. /.../ Ja vspomniš' tvoj pytlivyy vzor, / I vse v bylom vdrug stalo jasno..." (MINSKIJ, I, 145); "Na nebesach tvoich gorjat vospominan'ja, / Kak zvezdy jarkija - čem dal'se, tem svetlej, /..." (MINSKIJ, 397). Vereinzelt finden sich weitere Beispiele: "...No vdrug, prípomniš' o bylom, / Ona venok iz roz sryvala, /..." (BRJUSOV, III, 291); "Nebesnyj luč vospominanij / Vnezapno vspychivaet v nej [v duše] (SOLOGUB, 110).

"VOSPOMINANIE" - I/2 (positiv, aktiv-transitiv) als
'Biographisch-narrative Gedichtmotivation'

Diese Modalität des Erinnerns wird hier nur aus Gründen der Vollständigkeit vermerkt; sie spielt im SI eine ganz untergeordnete Rolle, wogegen im SII, besonders in den mythopoetischen Gedichtzyklen Bloks, das lyrische Ich immer aus der Perspektive des aktiven Erinnerns spricht (vgl. "VOSPOMINANIE"-I/2 im SII).¹⁵

Diese Motivation des lyrischen Diskurses als Erinnerungstext findet sich am ehesten noch bei Brjusov, der auch in dieser Hinsicht für den jungen Blok zum Vorbild wurde: "...I vspomnita ja mne noč'.." (BRJUSOV, III, 222); "...Ty pomniš' zavetno mističeskij čas.." (III, 220); "...Pomnju gory, les i pole.." (III, 253); "...Pomnju ja: rosoj minutnoj / Okropil mneja Morfej.." (III, 293); "Ja pomnju: my vdvoem sideli na skamejke.." (GIPPIUS, I, 63).

"VOSPOMINANIE" - II/1 (positiv, passiv-intransitiv) als
'Zustand und Lebenshaltung'

Allgemein für die Diabolik gilt die Dominanz der 'passiv-intransitiven' Modalität aller Paradigmata über die 'aktiv-transitiven' (ungeachtet einer positiven oder negativen Wertung). Diese Dominanz ist sowohl eine quantitative als auch eine qualitative. Auf der Ebene der Programmatik (bzw. Ideologie) wird dieser passiv-intransitive Habitus des Diabolikers mit dem klassischen Topos der "vita contemplativa", dem Streben nach "ataraxia" positiv begründet; negativ gerechtfertigt wird diese Haltung der "sozercatel'nost'" durch den diabolischen Nihilismus, der jegliche "vita activa" für sinnlos erklärt. Für den mythopoetischen SII stellt eben diese "sozercatel'nost'" den diabolischen Gegenpol zu dem künstlerischen und existentiellen "tvorčestvo" dar. Im "žiznetvorčestvo" des SII verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart, Mythos und Modernität, Kunst und Leben im visionären Augenblick der Begegnung (vgl. das Paradigma "MGNOVENIE"-II im SII). Im Gegensatz dazu ist die Haltung des "žit' vospominaniem" des Diabolikers - auch in seiner positiven Wertung, die relativ selten auftritt - von Fiktionalität, Gegenwartsverlust und Täuschung geprägt.¹⁶

"..On žil byl'm, svoim vospominan'em, / Perebiraja v gresach byl' i any, / I ves' kazal'sja obvetšalym zdan'em, / Kakim to skazočnym predan'em / O dnjach dalekoj stariny. /.." (BRJUSOV, I, 259); "...Milyj, no esli i nogoj ljubvi / Ty posvjatiš' svoj gresy, / V vospominanijach sčast'em živi, / Mne že ostav' naši slezy. /.." (I, 41); "...Obrazy noči grechovnoj / Gasnut i tajut, kak son; / Serdču privol'no - i slovno / Prošlomu ja vozvraščen. /.." (III, 219); "Ljublju ja vspominat' utračennye dni.." (III, 244); "Žizn' dlja neja byla izgnan'em, /.../ A krasota - vospominan'em.." (MIN-

SKIJ, 109); "Tekuščij *mi*g blaženstva il' zabor, / Edva rodjas', otravlen *soseroan'em*. / Svjatoe vperedí: ono zovet, / Prakrasnoe za mnoe gorit *vospominan'em*. /.." (MINSKIJ, 147).

"VOSPOMINANIE" - II/2 (positiv, passiv-intransitiv) als 'Fiktionalität des erinnernden Lebens'

Der in der Romantik kanonisierte alte Topos des 'Lebens als Traum' (und vice versa, des traumhaften Lebens) wurde im SI ästhetisiert und totalisiert: Die Fiktionalität und Traumhaftigkeit der Erinnerungshaltung garantiert die Gleichsetzung von Kunst und Leben; eben weil es keine direkte, aktive "Unmittelbarkeit" ("neposredstvennost'") für den Ästhetiker (Kierkegaard)¹⁷ bzw. den modernen Ästhetisten geben kann, besteht seine eigentliche Existenz im "medialen", im "Dazwischen", im Pendeln zwischen Fiktion und Reflexion, im Zustand der "Uneigentlichkeit". Auch dort, wo dieser zum Habitus verfestigte Zustand positiv gewertet ist, wirkt im SI das Ideal der Unmittelbarkeit (der "živaja žizn'") ex negativo und als Hintergrund für die paradoxe Rechtfertigung einer Ästhetik des Scheins, der Inkonsistenz, der Nicht-Identität und des lunaren Oszillierens ("mercantie").¹⁸

Beispiele für den lunaren Charakter des diabolischen Erinnerns als somnambuler Zustand einer sich dissoziierenden Psyche finden sich am häufigsten bei Brjusov und Bal'mont: "*..Luna plyla iz dymkoj oblakov, /.../ Ty byl li brad, opjat' vospominan'ja, / Prošedšee voskresšee vo mne! /..*" (BRJUSOV, I, 52); "*Čto za teni: ty li greša? / Ty li, duma o bylom? /..*" (III, 217); "*Mne snitsja prošloe. V viden'jach polusonnjch / Vstaet sabytyj mir i dnei, i slov, i lic. /.../ O teni prošlogo, kak vlastny vy nad nami!*" (I, 215); "*Byloe - kak svetlaja skaska!*" (III, 248); "*..Vspomnil sčast'e, vspomnil sny, / Vse, čto bylo tak svetlo, / Tak ušlo - ušlo - ušlo. /..*" (BAL'MONT, BP, 160); "*..Čto prosijalo, čto mel'knulo, / Čto dušu plamenem prošglo, / Uželi v prošlom potonulo, / I glad' bylogo - kak steklo. /.../ Čtob v čas zavetnych oživlenij / S toboj vse perežit' opjat'.*" (BRJUSOV, III, 269). In diesem letzten Zitat stellt Brjusov den postmortalen Zustand (des ewigen Lebens) als einen des totalen Erinnerns vor, wobei auch die Variante denkbar erscheint, das diesseitige Leben als die Projektion eines sich aus dem Jenseits erinnernden Bewusstseins aufzufassen. In dieselbe Richtung verweist auch folgende Textstelle bei Bal'mont: "*..Ja vspominal, ja uklonjalsja, / Ja izmenjalsja každyj mi, / No bliže-bliže naklonjalsja / Ko mne moj sobstvennyj dvojník. /..*" (BAL'MONT, BP, 156); "*..Ja pomnju étot mir, utračennyj mnoj s detstva, / Kak son neponjatnyj i prevannyj, kak brad..*" (BRJUSOV, I, 304); "*..Ja byl ne odnok vo chrame strasti, / Dal podsmotret' svoj potaennyj son, / I étot chram pozorom součastij / V svjatych vospominan'jach oskveren!*" (I, 318); "*..V tichij mir vospominan'ja / Zabežavšaja volna? /..*" (ANNENSKIJ 186); "*..Ty ne pridaš' mežtoj krasny vospominan'jam..*" (ANNENSKIJ, 196). Zusammengefaßt ist das hier behandelte Paradigma in folgender Formel aus Brjusovs Tagebüchern: "*Ne živu nikogda, ne dyšu mgnove-*

niem. A posle, ego vspominaja, postignu. Vse - v voobraženii i v mečta." (BRJUSOV, "Dnevnik", 1899, 62).

"VOSPOMINANIE" - III/1 (negativ, passiv-intransitiv) als 'diabolische Erinnerungshaltung', 'Erinnerungszwang'

Die negative Seite des Erinnerns tritt als zwanghafte Vergangenheitstfixierung auf, die den Menschen gefangen hält oder jedenfalls einen depressiven Zustand ("ustalost'") hervorruft. Hier begegnen einander die Negativität des Erinnerungszwanges und jene des 'Nicht-Vergessen-Könnens' (vgl. Paradigma "NE-ZAB-VENIE"-IV).

"Ja žit' ustal sredi ljudej i v dnjach /.../ Uža v byloe cep' uchodit daleko, / Kotoruju zovut vospominan'em. /..." (BRJUSOV, "L'ennui de vivre...", I, 293); "Grustnyj čas vospominanij! / Ich bez slov vstrečaju ja /..." (III, 248); "I on vzgljanul... /.../ Ty budeš' pomnit' brad ob"jatij i vse, i vse mečty minut, /.../ To budet tol'ko son nejasnyj.." (I, 150); "...Čto s tech por ja tomljus', vspominaja, / Čto i nyne volnujus' ja. /..." (I, 120); "...Na prache ochladelom / Bylogo bytija / Prirodoju i telom / Tomljus' bezumno ja." (SOLOGUB, 173); "...I bylogo mne žalko, / I mečty. /.../ Vspominaj ja žestokij, / Dolgij put'.." (SOLOGUB, 184). Die Erinnerung ist in ihrer personifizierten Form ein "Dämon": "Vspominan'e, s nežnoj grust'ju, / Menja v glaza celuet... /.../ Vspominan'e, s grust'ju nežnoj, / Vnov' blizit strašnyj poceluj." (BRJUSOV, "Čas vospominanij", I, 466-467); "...Kto čist dušoj, v č'em serdce ne živet / Vspominanij demon neotlučnyj." (MINSKIJ, 123); "...Ja vdal' idu odin, Vspominan'ja / Kak budto tajut sotni žadnych ruk. /.../ Zakryj glaza, sabudus'. Vspominaju / Molčan'e, lampy svet i grudy knig. /..." (BRJUSOV, III, 263); "...On ticho ljažet na ladon', / I obo mne napomnit' vnov'. /.../ V ego pylajuščej krovj / Ty vspomnis', vspomnis' obo mne." (SOLOGUB, 328-329); "...Vspominanija davno / Stojat ugrjumo u poroga.." (IX, 64).

"VOSPOMINANIE" - III/2 (negativ, passiv-intransitiv) als 'Mittel der Selbstzerstörung'

Im eigentlichen Sinne diabolisch wirkt die Erinnerung wie ein "Gift" ("jad vospominanij")¹⁹ oder als "Kette" ("cep'") - beides Instrumente oder Wirkungen der Schlangennatur aller destruktiven psychischen Kräfte:²⁰

"No est' v duše vspominan'e, / Kak smež ležaščee na dne. /..." (BRJUSOV, "Žrec Izidy", I, 146); "...Tak ja nesu moich stradanij / Davno napolnennyj fial. / V nem ljutyj jad vospominanij, / Tajas' kovarno, zadremal. /..." (SOLOGUB, 153); "...Milee muka, esli b nej / Est' tonkij jad vspominan'ja (ANNENSKIJ, 197); "...Ostalas' buraja kajma, / Da gor'kij žad vspominan'ja.." (78); "...V beloј žaše tajut zven'ja / Iz cepej vspominan'ja, / I ot jadu na mgnoven'e / Znan'em kažetsja neznan'e." (85); "O, eti sny! Iz t'my vspominanij / vo t'mu nočej letjat oni ko mne, /..." (MINSKIJ, 272); "...živu bez žizni, ne stradaja, / Skvoz' son vse reže vspominaja / V teni ugasšie ogni. /..." (GIPPIUS, II, 84).

"VOSPOMINANIE" - IV/1 (negativ, aktiv-transitiv) als
'Unmöglichkeit, Sinnlosigkeit, Ergebnislosigkeit der Er.'

In der gesamten Erinnerungsparadigmatik des SI ist dieser Typus der verbreitetste und zugleich am meisten charakteristische. Entweder erscheint der Akt des Erinnerns selbst als "unmöglich" bzw. "sinnlos" oder aber das "Produkt" ("vospominanie" als Inhalt) trägt destruktive, negative Züge. Das Nicht-Gelingen der positiven Erinnerung (= Paradigmata I und II) und das Gelingen der negativen Erinnerung - beides tritt im SI gleichwertig und "gleichgültig" (mit dem depressiven Gestus des "vsě ravno") auf.

Zum "nevozvratnoe" der Erinnerung (oder eines "byloe") vgl. folgende Beispiele: "..V étot mig duša ego [lebed' umirajuščij] želala by / *Nevozvratnoe vernut'*. / Vsě, čem žil s trevogoj, s naslaždeniem /.../ Proskol'znuo bystrym snovideniem, / Nikogda ne vspychnet vnov'. / Vsě, na čem pečat' nepovtorimogo, / Belyj lebed' v étoj pesne slil, /..." (BAL'MONT, BP, 98-99). Typisch für den SI (und besonders für Bal'mont) ist die Gleichsetzung der Erinnerungsnegativität mit 'Dichtung' und 'Tod', die beide unter dem Zeichen einer negativen Apokalyptik des "nikogda" (E.A.Poe's "Nevermore" aus seinem Gedich "The Raven") stehen. Der diabolische "mig soznanija" (als "Augenblick der Wahrheit") ist im SI immer gleichbedeutend mit dem Tod (analog zum Blick des Narziß in den Spiegel); "Sveča gorit i merknet i vnov' gorit sil'nej, / No merket *bezvozvratno* sijan'e junych dnej. /.../ Čtob bylo čto *prípomnit'* na sklone trudnych let, /..." (BAL'MONT, BP, 106-107): Wie alle anderen Paradigmata des SI bildet jenes des 'nevozvratnoe' mit des des 'večnoe povtvorenje' (der "ewigen Wiederkehr" Nietzsches) auf der semantischen Ebene ein O x y m o r o n , auf der Ebene der Axiologie (d.h. als Symbol) eine ambivalente bzw. paradoxale P o l a r i t ä t : Einerseits leidet der Diaboliker lustvoll (also masochistisch) am "byloe", das jegliche Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt zerstört, andererseits verzweifelt er an der Möglichkeit eines unverstellten Zuganges zum "Vergangenen" - oder aber am Sinn einer solchen "Rückkehr": "Užel' prošlo - i net vozvrata? /..." (GIPPIUS, II, 118);²¹ "...Goda idut, no serdce večno to že. / Ničto dlja nas ne vozvratitsja vnov'. /..." (I, 61); "...No bol'še net vozvrata / K tomu, čem prežde byl. /..." (BAL'MONT, BP, 167). Auch 'Erinnern' und 'Vergessen' bilden eine solche ambivalente Polarität: "...Tam est' *pozabytaja* villa, /.../ I vspomnit' pogibšie dni. /.../ On vskriknet - i kinetsja strastno / Tuda, gde bylaja stezja... / No teni projduť bezučastno, /..." (BAL'MONT, BP, 102); "...Ja vspomnil' mladost'... Obyčnye *mgnoven'ja* / Nadežd, naivnosti, vlyublennosti, *sabven'ja*, /.../ Začem tak pamjatno, nemuju pelenoju, / Viden'ja junosti, vy vstali predo mnoju? / Ujdite. *Mne nel'sja vernut'sja* k čistote, / I ja uže ne tot, i vy uže ne te. /..." (BP, 163); "...Idi, idi moj kon'. Strašat *vospominan'ja*. / Choču *sabyt' sebja*, ubit' samopoznan'e. / Čtó pol'zy vspominat' teper',pered koncom, /..." (BP, 165); "...Pered nevedomym sklonjajutsja koleni, / I k *nevozvratnomu* begut potoki slez. /.../ Il' éta mysl' obman, i v prošlom tol'ko teni? /..." (SOLOV'EV, 140); "...Moj vzor vseгда k bylomu obrađen. / Ono prošlo i - ne vernetsja snova, /.../ Il' ty-b chotel, čtob prošloe vernulos'? /..." (MINSKIJ, I, 31).

Der Akt des Erinnerns ebenso wie das Erinnerte ("byloe") - beides ist gleichermaßen von 'Tod', 'Schatten', 'Täuschung' und 'Verzweiflung' gleizeichnet (dies gilt - entsprechend dem Gegenstandesdenken des SI - in gleicher Weise auch für die Zukunft): "Mir izbez. Mertvo byloe. / Dal' grjaduščego pusta. /.." (MINSKIJ, 229); "...Čem žit', žameny vypiv jad, /.../ Bojas v byloe kinut' vgljad / I liš' byloe vspominaja." (216); "To byl ne smeč mel'kajuščich mgnovenij, / Ne plač vospominanij, čut' živyeč, /.." (152); "Ne budi vospominanij. Ne volnuj menja. /.../ Byl i ja kogda-to sčastliv. Veril i ljubil. / No kogda i gde, ne pomnju. Vse teper' za- byl. /.../ Dija čego-ž ty vnov' so mnoju, pozabytyj drug? /.." (BAL'MONT, I, 90); "Ne vse-l' byloe ten? Tak čto-ž oni? / Ne deti-li mečty? Mečta liš' v silach / Sama soboj dejstvitel'nost' tvorit' /.." (MINSKIJ, II, 185). Hier wird deutlich, daß diabolisches Erinnern auf der diachronen Achse das bewirkt, was auf der synchronen Achse das sonnambule Bewußtsein leistet: eine fiktionale (und somit todbringende, irreale) Wirklichkeit zu p r o j i z i e r e n: "More čut mercaet ["mercanie" ist im SI immer das Merkmal von Interferenz, Inkonsistenz, Irrealität und täuschendem Schein der lunaren Traumwelt] pod lunoj /.../ Točno duch navek ušedšich dneš / Vstal v teni nemych vospominanij, /.." (BAL'MONT, BP, 125); "Vospominan'e graničit s raskajan'em" (BP, 102).

Während auf der Ebene des Seins das Erinnern eine irreale Welt projiziert, kann es auf der Ebene des Wertes eine analoge "Sinnleere" erzeugen oder jedenfalls als Vorgang sinnlos erscheinen: "...Byl čelovek.. / I, znaju, vspominat' o nem ne nado. /.." (GIPPIUS, I, 37); "...Bespolesno vspominat' / I naprasno ja zovu./.." (SOLOGUB, 160); "...Mne v prošlom nečego ne žalko. /.." (GIPPIUS, II, 97); "...Est' odno, čto mne gorestno vspomnit' / Eto prošlye dni. /.." (BRJUSOV, I, 242).

In Bal'monts "Vospominanie" (in: "Liturgija krasoty", V, 56-57) tritt das Erinnern mit den Thanatosmerkmalen des 'Eises' und der 'Erstarrung' auf: Verglichen mit der unmittelbaren Existenzfülle der organischen "živaja žizn'" ist der Zustand des Diabolikers erstarrt, statisch - aber gleichwohl mit den Eigenschaften der 'Durchsichtigkeit' und unnahbarer 'Schönheit' versehen (man denkt hier an die Vorliebe des SI, die "mernost'" und die "oksjumoronost'" des artistischen Textes mit Kristallen, Diamanten oder anderen Edelsteinen zu vergleichen).²² Zugleich sind diese kristallinen Strukturen der (fiktionalen) Vision ("mečta", "son žizni", "prozračnost'", "besstrastie", "vospominanie") beständig von der D e s i l l i u s i o n i e r u n g (symbolisiert als "Tauen des Eises" "Schmelzen") bedroht: "Snežnye chramy v duše povyšajutsja, / Gornye zamki iz čistago l'da, / Vospominan'je oni nazývajutsja, - / No ne trevož' ich mečtoj nkogda. /.../ Vospominan'ja kristaly sastavšie, /.../ Vospominan'ja graničit s raskajan'em, /.../ L'dy razomknutsja, smjagčennye tajnan'em /...".

"NE - VOSPOMINANIE" - IV/1 (negativ, aktiv-transitiv) als 'Nicht-Erinnern-Können' (vgl. "ZABVENIE" - IV)

Die 'Augenblicklichkeit' diabolischer Existenz bedingt einen ambivalenten Zustand der "Amnesie", eines "Nicht-Erinnerns" als "Vergessen". Diese Ambivalenz tritt besonders ausgeprägt bei Brjusov auf:

"..Mgnovenija tajny, kak tajna, mgnovenny, / I serdce ne vspomnit ob nich. /.." (BRJUSOV, I, 107); "...Vospominan'ja vse

utratiť, / V ogně nebes peregorit / I za poznán'e tajn zaplatit / Zabven'em sčast'ja i obid. /.. (I, 315); " (Orfej:) "Ty ne pomniš! ty zabylal / Ach, ja pomnju každyj mig! / Net, ne smožet i mogila / Zatemnit' vo mne tvoji lik. / (Evridika:) Pomnju sčast'e, drug moj bednyj, /.. (Orfej i Evridika, I, 386); "Ne upomniš' slov svjaščennyh, / Sladkich snov ne sberežeš'! /.. (I, 297); "Na temnom vlažnom dne morskem, /.. / Zdes' net svetov, i net lju-dej, / Vospominanij net. /.. (BAL'MONT, 218); "Ja, ne vidja, pomnila, svetlogo, ego, / I duša ne vspomnila bol'she ničego. /.. (BP, 355); "Vospominanija, što prizračno-ugrjumi, / Da ne vosta-nut vnov' iz-za gromady vod. /.. (BP, 362); "Ja vspomnit' čego-to nikak ne mogu, / No što posabylos', togo i ne žal." (SOLO-GUB, 141); "S trudom ja vspominaju čto-to, / I bezotvetna, i čista, / Za notoj umiraet nota." (ANNENSKIJ, 157); "Poluson, polusoznan'e, / Grust', no bez vospominan'ja.. (163); "O, zamolči, vospominan'e / K sebe byloe ne zovil /.. (FOFANOV, 235); "Net sily vspominat' i posabyt' net sil. /.. (MINSKIJ, 207); "Ne pomniť ni o čem živom, - / I smert' moja byla bezslednym toržestvom. /.. (MINSKIJ, IV, 192); "Svjaz' mnogich let ljubvi, nažežd, vospominanij. / I skol'ko v etot mig mučenij ja vkusil, /.. (207).

"PAMJAT'"

Im Gegensatz zum mythopoetischen Symbolismus, für den "pam-jat'" ein zentrales Mythologem darstellt und mit "vospominanie" (des SI) eine komplexe, kritische, ja vielfach negative Beziehung unterhält, bildet die Symbolik des Gedächtnisses im SI eine sogut wie merkmallose, weitgehend mit "vospominanie" synonyme und auch quantitativ kaum ins Gewicht fallende Paradigmatik. Umgekehrt ist im SII das "vospominanie" von "pamjat'" quantitativ und vor allem qualitativ dominiert und tendiert dort zur Synonymie mit dem Mythologem des Gedächtnisses. In beiden Fällen geht die neutralisierende Wirkung vom jeweils dominanten Pol der Opposition "vospominanie" ↔ "pamjat'" aus.

"PAMJAT'" - I und II (positiv) - als Akt/Produkt eines positiv gewerteten Erinnerns; 'Erinnerungsvorrat'

Als positiver Wert tritt "pamjat'" im SI relativ selten (und dann weitgehend in der Bedeutung des SII) auf. Das Gedächtnis ist ein Erinnerungsschatz, ein (gut gehüteter) 'Vorrat' (abstrakt oder als 'Buch'):

"..I žili oni, etu tajnu chranja, / I pamjat' o žizni, o go-restnoj žizni, / Byla ich nagradoj v nebesnoj otčizne." (BRJUSOV, I, 137); "..I v pamjati slabejuščej / Vse prošloe, vsja žizn' mo-ja vstaet. /.. (GIPPIUS, I, 129); "Vse obrazy, čto pamjat' nam chranit, / V odežde cholodejuščich vestalok, /.. (BAL'MONT, BP, 260); "Pamjat' - gornica zlataja, / Ver' krylatym - i ognju!" (BP, 386); "Chranitsja v pamjati, kak v temnoj knige, / Sveršivšiesja tainstva noči, / Te, žizni čuždye, svjatye migi /.."

(BRJUSOV, I, 318); "...Dumy skitalis' v prostore pustom, / Pamjat' bezmolno raskryla al'bom, / Tjažkij al'bom, gde vsednevno stradal'cami / Pišutsja strofy o sčasti bylom.../.../ Čto-to v duše prosypaetsja, / Čto-to i ej vspominaetsja.../ Pamjat' drožit, uro-nivšij al'bom, /..." (I, 94-95). Bei Bal'mont ist "pamjat'" als positiver Wert immer schon eine Vorwegnahme der Erlösung (im Sinne des SII) - wenn auch nicht immer ganz eindeutig: "Točno zov, no zov zagrobnyj, vstanet pamjat' prošlych dnej. /..." (BAL'MONT, II, 73); "Esli ty poet i chočeš' byt' mogučim, / Chočeš' byt' bessmertnym v pamjati ljudej, /..." (BAL'MONT, BP, 242); vgl. auch Minskij: "Tak pust' chot' kratkij mig on sluch vaš ravnoдушnyj / Bajukaet, kak pamjat' detskich grez, /..." (MINSKIJ, III, 137); "...I pamjati rassejannaja t'ma / Jasneet vnov'... Byloe voskresae. /..." (FO-FANOV, 102); "Primi moi cvety - nevinnyj dar polej, / Oni ešče polny, kak pamjat', aromata; /..." (162); "...I pamjat' o milom kog-da-to /.../ Rastet... ujedet bez vozvrata. /..." (170).²³

Nur bei Slučevskij findet sich ein Beispiel für eine Gegenüberstellung von diabolischem "vospominanie" und mythopoetisch-religiösem Wert der "pamjat'": "Vospominan'ja vy ubit' chotite?! /.../ Vospominan'ja - večnye lampady /.../ Odna liš' pamjat' svetit na puti... / No esli vdrug vospominan'ja drognut, - / Pogasnet vsë, i nekuda idti... /..." (SLUČEVSKIJ, 213).

Als einziges Gedicht stellt das folgende von Minskij den Versuch dar, das diabolische Mythologem einer "pamjat'", personifiziert in der Gestalt des lunaren Weibes (negative Sophia analog zum negativen Demiurgen), vorzustellen: "O, pamjat' blednaja! Nad žizn'ju odinokoj / Vzošla ty vnov', kak temnaja luna / Voschodit nad pučinoj vod glubokoj. / O, grustnych dum carioa, kak ona - / Carica voln... /..." (MINSKIJ, 214).

Der Begriff der "Gedächtnistiefe" wird im SI einem negativ dämonisierten "Unbewußten" gleichgesetzt: "...No v sladkich dumach o pobede / Iz glubej pamjati vstaet, / Kak obraz voploščennyj v medi, / Cholodnyj zamyslov rasčet. /..." (BRJUSOV, III, 264); "...Pust' že v pamjati pōtonet / Zolotoj i belyj den'." (I, 341).

"PAMJAT' - III + IV (negativ) - als
'Zustand bzw. Akt eines destruktiven Erinnerung'

In ihrer Negativität unterscheidet sich "pamjat'" sogut wie gar nicht von "VOSPOMINANIE" - III/IV. Das diabolische Gedächtnis (bzw. sein Inhalt) ist destruktiv, täuschend, unreal:

"..Prosnuvšis' - odin ja opjat', / No pamjat' zlobno svetla, / I dolžen ja vnov' soznavat', / Čto dva goda, kak ty umerla." (BRJUSOV, III, 238); "...O pamjat'! Krovavij zastenok! / Gde ne molknut stony stradan'ja, /..." (III, 295); "...Ženskie mimoletnyje lica / I smutnaja pamjat' šagov." (I, 174); "...I polumertvyje ruiny / Poluzabytych gorodov / Bezmolvnnyj byli - kak kartiny, / Kak golos pamjatnych godov. /..." (BAL'MONT, BP, 156); "Ja pomnju... Noč' končalas', /.../ I pamjat' ismenjāla, / Tebja ja zabyval. /..." (BP, 166); "Pamjat' sklonilas' u vchođa, / K temnoj stene pripadaja. /.../ V černoj podzemnoj pustyne / Mertvyje spjat karavany, / Spjat vekovyja tverdnyj, / Bogom zabytyja strany." (BAL'MONT, I, 223); "...Zdes' usnuvšij duch ne nosit tjažkich pamjati okov, / Ot-togo čto v carstve smerti net mgnovenij, net vekov." (MINSKIJ, 342); "Gasnet pamjat', ne vlekut želan'ja, /..." (SLUČEVSKIJ, 93); "...V duše ni smeča, ni unynija... / Ty golos pamjati, - molčii /..." (BRJUSOV, I, 375).

"MIG", "MGNOVENIE"

Das Paradigma des 'Augenblicks' vermittelt zwischen Erinnern und Vergessen; "mig" ist zugleich Höhepunkt und Nullpunkt der diabolischen, ästhetischen Existenz, ewiges "Dazwischen", Schnittpunkt von Gestern und Morgen, Sein und Nichtsein, Wahrheit und Täuschung. Der Diaboliker ist immer "Momentanist"; das Ästhetische erscheint immer (nur) augenblicksweise ("mgnovenno", "na mig"), eingezwängt zwischen der Irrealität des Vergangenen und jener des Kommenden. Der Augenblick ist - wie auch alle anderen diabolischen Motive - nur als Oxymoron von Bedeutung und paradoxal zu werten: Er markiert den Moment, die "Plötzlichkeit" einer (ästhetischen) Evidenz, die den Menschen der Zeit ekstatisch entückt; gleichzeitig verhindert die Exklusivität des Augenblicks seine Integration ins irdische Dasein, er wird unvermittelbar, sprachlos.

Alles, was unter dem Zeichen der Augenblicklichkeit erfahren und betrachtet wird, trägt das Merkmal des Ästhetischen an sich; umgekehrt kann das Ästhetische eben nur augenblicksweise gewonnen werden, es steht also dem willentlichen Zugriff des Alltagsbewußtseins und seiner Pragmatik nicht zur Verfügung. Damit konvergieren der Augenblick als Erscheinungsweise des "Ewigen" (also sein positiver Wert) mit dem Augenblick als Ausdruck der "Vergänglichkeit" (als negativer Wert); beiden Gegensatzpolen gemeinsam ist die "Zeitlosigkeit", positiv gewertet als Entrückung, negativ als Verlust. Diese axiologische Opposition zwischen "MIG"-II vs. "MIG"-III wird zusätzlich kompliziert durch die Gegenüberstellung des Augenblicks als (fiktionalen) Produkt (bzw. als Zustand) eines "vospomnianie" (bzw. einer "pamjat'") oder aber eines "zabvenie" (Opposition von "MIG"-II/III-1 und "MIG"-II/III-2). In dieser komplizierten kreuzweisen Simultaneität von axiologischer (II vs. III) und semantischer (1 vs. 2) Funktion manifestiert sich die erwähnte zentrale Position des Augenblicks im semantischen und symbolischen System des SI, das seinerseits den Hintergrund für die Augenblickssymbolik des SII abgibt.

Während im SI die Kategorie der 'Augenblicklichkeit' in sich widersprüchlich ist - d.h. semantisch eine "leere Referenz", axiologisch das Paradoxon der "Nichts-Fülle" intendiert - vermag der Augenblick des mythopoetischen SII eine eigene Evidenz und Essenz

zu behaupten, ja er wird zum Mittelpunkt mythisch-religiösen Erlebens, zum Schnittpunkt, in dem die "coincidentia oppositorum" Realität wird.

Zu erwähnen bleibt einleitend, daß im SI kaum ein systematisierbarer Unterschied zwischen "mig" und "mgnovenie" gemacht wird, wenn sich auch schon eine Tendenz ankündigt, die dann im SII kulminiert, mit "mig" eher das temporale Minimum (also ein quantitatives Zeitelement) zu bezeichnen, während "mgnovenie" dem erlebten, außerzeitlichen (also ekstatischen) Moment einer psychisch-visionären Realität entspricht.

"MIG"- "MGNOVENIE" - I/1 (positiv, aktiv-transitiv) - als 'erinnerter, gespeicherter Augenblick'

Der Augenblick als ein Objekt des aktiven Erinnerns, ja als sein eigentliches Ziel, in der (fiktionalen) Präsenz des dem Vergessen (dem "byloe") entrissenen Moments aufzugehen, gilt dem SI als der eigentliche Gegenstand der poetischen Produktion. Daher die Vorliebe für den homonymen Reim "mig" - "knig(a)": Das "Vergangene" (der bisherige Lebens-Text) bildet eine Reihe (eine "Kette", einen "Kranz") von Augenblicken, die nach dem diabolischen Prinzip des (schicksalhaften) "spletenie" ineinandergeflochten sind:

"Sožžemte ž prošloe, spleten v venok mgnoven'ja, / Načnem svoju Vesnu, skorej, tepen', sejšas!" (BAL'MONT, V, 59). Die Augenblicke werden im "Buch" (des "Lebens") gespeichert, am Leben gehalten: "...Mysl' polna gluchich predčuvstvij, /.../ Pust' že v strofach, pust' v iskusstve / Etot mig nevek i dyšit!" (BRJUSOV, I, 112); "...My dyšim komatnoju pyl'ju, / Živem sredi kartin i knig, / I dorog našemu bessil'ju / Otdel'nyj stich, otdel'nyj mig. /..." (I, 174); "...Nastalo čto-to... Kak deti, / Soznaem my ispolnennyj mig. / Utro v cholidnom svete, / Ty lučše pesen i knigi!" (I, 183); "Ty - ženščina, ty - kniga meždu knig, / Ty - svernutyj, zapečatlenyj svitok; /.../ V ego listach bezumen každyj mig. /..." (I, 179); "Chranjatsja v pamjati, kak v temnoj knige, / Sveršivšiesja tainstva nočej, / Te, žizni čuždye, svjatyje mgi. /.../ Čto v mige budet vse pogrebno. /..." (I, 318); "...Il', navsegda privetiv knigi, / Vekov mečtami upoan, / Ja vam otdamsja, - mgi! mgi! - / Bezdonnyj, mnogozvonnyj son? /..." (I, 270); "...Prichodit den', prichodit mig: / Priznav zavetnye primety, / Nočnyj bogu tajnych knig / Vozobnovljajes' ty obety. / Prichodit den', prichodit mig: /..." (I, 399). Im folgenden Zitat sind gleich alle drei Paradigmata simultan vertreten: "...Ja vdal' idu odin. Vospominan'ja / Kak budto tjanut sotni žadnych ruk. /.../ Zakryv glaza, zabudus'. Vspominaju / Molčan'e, lampy svet i grudy knig.. /.../ Na mig ja drož'ju voskrešaju mig. /..." (BRJUSOV, III, 263); vgl. auch die Verse: "...Beskonečny puti soveršenstva, / O, chrani každyj mig bytčjal /..." (I, 132); "...No eti vzory, mgi, reči /

Zapominaju i lovlju. /..". (BRJUSOV, III, 278).

"MIG"-"MGNOVENIE" - II/1 (positiv, passiv-intransitiv) - als 'Visionärer bzw. kreativer Zustand der Augenblicklichkeit'

Für den "Momentanismus" des SI ist der Augenblick der einzige absolute Meßpunkt, der alle anderen Werte relativiert (bei BRJUSOV, VI, 127 ist von der "pravda miga" die Rede): Aus dieser Sicht deckt sich die Augenblicksposition des frühsymbolistischen "dekadentstvo" mit einer das Moralisch-Ethische aufhebenden Kunst-auffassung, die weder "Lüge" noch "minderwertige Gefühle" kennt:²⁴ "Čto vo mne est', to istinno. Ne čelovek - mera veščej, a mgnovenie. Istinno to, čto priznaju ja, priznaju teper', segodnja, v èto mgnovenie." (BRJUSOV, "Istiny", VI, 61). Der Isolation und Einsamkeit des Diabolikers entspricht die "Einmaligkeit" und der diskrete Charakter des losgelösten Augenblicks, seine unwiederholbare Präsenz (BRJUSOV, *ibid.* 45), die der Künstler in seinem Werk evoziert ("*mig* bolee živogo čuvstvovanija", BRJUSOV, VI, 46) und als "mel'knuvšee mgnovenie" festzuhalten trachtet (*ibid.* 45). 'Die im Gegenparadigma (III/1) fixierten Zweifel an der Rekapitulierbarkeit des Augenblicks ("*Mgnovenija* otchodjat v mogilu bez nadeždy voskresnut'", *ibid.*) verleihen dem diabolischen Kunstwollen²⁵ ("*voplotit' èto mgnovennoe, èto mimoïduščee*", *ibid.*) einen durch und durch widersprüchlichen Charakter.

Während für das "žiznetvorčestvo" des SII der ekstatische Augenblick als "Brennpunkt" des Künstlerlebens gilt, bedeutet für den impressionistischen Frühsymbolismus der ekstatische Augenblick eine vitalistische Übersteigerung: "Ja každoj *minutoj* sožžen, / Ja v každoj izmene živu, - /..". (BRJUSOV, VI, 250f. über Bal'mont);²⁵ der Augenblick als Einheit des "pereživanie" (also der mystisch-visionären "unio" des Religionskünstlers im SII) ist im SI d i s s o z i e r t in kleinste "impressions" ("*vpečatlenija*", "oščuščeniija"): "Ja *chudošnik* mgnovenij / Ja pevec *nastroenij*..", SLUČEVSKIJ, 43);²⁷ der diabolische Moment macht das "mimoletnoe" als (stimulierenden, vitalisierenden) "namek" erfahrbar (BAL'MONT, "Mimoletnoe", II, 109). Aus der Sicht des SII erscheint die "mgnovennost'", die Verliebtheit "v mimoletnosti samodovlejuščich *mi-gov*", v samocennyh i svoenačal'nych "*mgnovennostjach*" als typischer Ausdruck für den dekadenten Ästhetismus (V.IVANOVA, "O veselom remesle i umnom veselii", 1907, III, 75).

Als Moment *v i s i o n ä r e r* Ekstasik fällt der Augenblick aus dem Rahmen der (irdischen) Zeit; er wird zu jenem zeitlosen Zustand, in dem "son" und "mečta" vorherrschen.

"..Ty sil'nej nas! Bud' poëtom, / Ver' mgnoven'ju i mečte./.." (BRJUSOV, "K.D.Bal'montu", I, 349); "..Ii' vysšej volej providen'ja / On istorgnut iz vremen, / I byl mgnovennje mgnoven'ja / Vsevidjaščij, vsezraščij son? / Vse bylo godom ili migom, / Čto videl, dučom obujan, / I čto svoim doveril knigam / Poslednij vestnik Ioann? / My v mire vremenj - otsjuda / Mir pervyč suščnostej nezrim. /.." ("Patmos", I, 394). Dieses Zitat belegt die große Nähe des hier behandelten Paradigmas zum visionären "mig" des SII; vgl. weiters: "..I budet mig, kak dolgij son, / Kačat', bajukat' nas. /.." (BRJUSOV, I, 467); "Ja dejstvitel'nosti našej ne vižu, /.../ I v prostranstve zvenjaščie stroki / Uplyvaju v dal' i k bylomu; /.../ No, kogda nastanut mgnoven'ja, / Pridut suščestva inye. /.." (I, 100); "..Mig zavetnyj pridet... / Serdce stranno sožmetsja, / I ona promel'knet, / I ona ulybaetsja. /.../ Ja mečtaju o nej, /.." (I, 116); "..Mgnovennye tajny tak stranno, tak kratko, / - No zdes' on, on v serdce - otveti!" (III, 246); "Predstanet mig, i duch moj kanet / V neizmerimost' bez vremen, / I čto-to novoe nastanet, / I budet prach zemli kak son. /.." (I, 314); "..Gučok stuk. So mnoj liš' gnomy plennye, /.../ Da moi videnija mgnovennye, / Da v mečtach poslednich - volny pennye, / Rassejannye dviženiem lad'i." (I, 411); "...i vnov' iskal vselennoj / Vne vremenj, .. / Ona javilas' mne, no iskroju mgnovennoj, / Mel'knuyščej v večnostj i živšej tol'ko mig." (III, 227). Die Ambivalenz²⁸ von 'Ewigkeit' und 'Augenblick' spielt im mystischen Diskurs eine ebenso zentrale Rolle wie in der visionären Symbolik des SII (vgl. im Vorgriff darauf Brjusovs Gedichtgruppe "Mgnovenija" im Sammelband *Me eum esse*, I, 107ff. und die Gedichtgruppe "Mgnovennija pravdy" in Bal'monts Gedichtband *Tišina*, BAL'MONT, BP, 129ff.). Vgl. auch die weiteren Beispiele: "..Ottorženy ot vsech, ot'jaty ot vselennoj, / My byly b liš' vdvoem, ja - tvoj, ty - dlja menja! / My byly b kak cari nad večnost'ju mgnovennoj, / I god smenjal by god, kak prodolžen'e dnja." (BRJUSOV, I, 189); "..Est' živoje vozrožden'e! / Kraski, rozy, nagota! / Tak, tvorite vy mgnoven'e... / Kto že vas tvorit? - Mečta." (I, 175); "..Ja naslaždajus' chmelem isstuplen'ja [dionysische Ekstasik], /.../ A! Byt' kak božestvo! čot' mig odini" (I, 322); "Zavetnyj son vstupajet na stupeni; / Mgnoven'ja dver' priotvorjaet on.. /.." (I, 40); "...Pyšnost' vostorga, i sumrak poteri, / Smert na mgnoven'e, i vnov' kolybel'." /.." (BAL'MONT, BP, 197); "Byvajut divnye mgnoven'ja, / Kogda naskvoz' ozareno / Blažennym svetom vdochoven'ja / Vse, tak znakomoe davno. /.." (SOLOGUB, 175); "..No cep' soedinju l' mgnoven'ja? / I gub tvoich kosnus' li nežnyč? /.../ Mig obeščan'ja tak prekrasen! /.." (GIPPIUS, I, 131); "..S každy mgnoven'em ljubov' ozarenee, / Bliže voskresnaja smert' na puti!" (II, 26); "..I každaja volna byla svetla, / Kak svetlyj mig, prokinutyj soznan'em. /.." (MINSKIJ, 150); "V tvoich lučach namek na mir inoj lovlju, /.../ Gde večnost' - raduga i každyj mig - almaz, /.../ Tvoj cholod žeg menja, i byl - ja pomnju - mig, /.../ Teper' tot mig smenen razlukoj bez svidan'ja. /.." (MINSKIJ, 233-234).²⁹

Der dionysische Aspekt des diabolischen *V i t a l i s m u s* (das Leben als "Rausch", "Fest", "Wahn(sinn)") vermittelt zwischen religiöser Ekstasik und immoralistischem Lebensrausch:³⁰

"..I liš' odnim, odnim upit'sja migom, /.." (MEREŽKOVSKIJ, 31); "..Tvoj bog - naš bog! Čto vozrožden'e, / Kogda do dna prekrasen mig! / No sam li v nege op'janen'ja / I v nas bog Dionis pronk. /.." (BRJUSOV, "Orfej", III, 280); "..V mig poslednij, toržestvuj, / Op'janit' glaza vostorgi /.." (I, 414); "Ja verju vsegdašnjim slučajnost'jam, / Sležu, ljubopytstvuj, migi. /.../ Razdum'ja svobodno kačajutsja, / Pokorny i rady mgnoven'ju; /.." (I, 217-218); "..Blagoslovljaju vas, mgnoven'ja žizni polnoj! / Vy k medlennym časam daete volju vnov' /.." (I, 185); "Každyj mig est' čudo i bezum'e /.../ Kak uznat', čto v žizni, čto v ane? /.." (I, 225-226); "..Liš' problesk v bespokojnom čase, / Mgnoven'e pokupaeš' ty. / No kto gotov otvergnut' migi / I ždat' desjatki stogich let, - /.." (I, 226-227); "..Kak vse slova neobyčajny, / Tak každýj mig ispolnen tajny. /.." (I, 234); "..I bezrazdumno, bestrevožno / V mgnoven'jach žizni potonut'! (I, 227); "..My dni i mesjacy aktery i raby, / Ostav'te že priton dlja iskrennich mgnovenij!" (III, 276); "..I stranno mne otkrylas' novoj, / V tot polnyj i mgnovennyj mig, /.." (I, 272); "..My govorili vam: 'Net istin, / Prav - mig; prav - beglyj poceluj, /..' (III, 299); "..Žizn', ozarennuju čudom, / Gde každýj mig - rokovoj; /.." (I, 173); "..Ja grjađuščee ljublju, /.../ Ja choču /.../ Každyj migom nasladit'sja, / Žizn'ju mirovoj dyšat' - /.." (III, 258); "..Listva život mgnoven'em pyšnym, /.." (I, 183); "Oo, esli každýj obraz večen / I polny prošlym nebesa, / To v bezdnach étot mig otmečen / Kak ognevaja polosal" (I, 184); "Vse bliže, vse bliže, vse bliže / S každyj i každyj mgnoven'em / Besstrastnye Smerti usta, /.../ Pridite... / Poslednie milye migi, /.." (III, 295-296; vgl. auch Gedichtgruppe "Mgnovenija", in *Stephanos*, BRJUSOV, I, 408ff. und den gleichnamigen Zyklus "Mgnovenija" in der Sammlung *Vse napevy*, BRJUSOV, I, 466ff.

Bei Bal'mont dominiert im hier behandelten Paradigma die lunar-erotische Komponente der "migi strasti", deren "izmenčivost'" den paradoxalen Reiz der Flüchtigkeit evoziert: "..I migi strasti, každýj! každýj! / Smejas', predčuvstvoval ja vas. /.." (BRJUSOV, III, 265); "..Polnoj lunny peremenčivyj lik. / Radost' bezumnaja. Grust' neponjatnaja. / Mig nevozmožnogo. Ščastija mig." (BAL'MONT,³¹ BP, 90); "..U serdca osobennyj sčet, / Mgnoven'ja ja v gody vmenjaju. / I god ja sčitaju za mig, / Raz tol'ko mečta mne prokažet, /.." (BAL'MONT, IV, 113); "Vse, čto ljubim, vse my kinem, / Každýj mig dlja nas drugoj: - /.." (I, 175); "..I sladok budet mig edin-stvennyj / Na grani mraka i soznanija. /.." (I, 235); "..v éti dni, kak i vstar', / Každýj mig, každýj čas / Lučšij dar na altar' / Žizni prinost dlja nas." (BP, 89). In der Schrift "Iz zapisnoj knižki" (1904, II, 12) resumiert Bal'mont den positiven Aspekt des ästhetischen "Momentanismus": "V svete mgnovenij ja sozda-val éti slova. Mgnoven'ja vsegda edinstvenny. /.../ Ja živu tol'ko bystroj žizn'ju i neznaju nikogo, kto tak ljubil by mgnoven'ja, kak ja. Ja idu, ja idu, ja uchožu, ja menjaju, i izmenjajus' sam. Ja otdajus' mgnoven'ju..."³²

Bei Dobroljubov ist diese Augenblickshaltung verabsolutiert: "Vse stupaete tol'ko tam, gde stupaete; / Vaša žizn' tol'ko tam, gde mgnovenie, / Gde prechodjaščee, gde vse ubegaet, gde net ničegol / No starajtes' byt' mudrym i radostnym; / Naslaždaejtes' nebytyem bytija. / I bojtes' mečtanij o čuždom: / Vospominanie ostalos' v lesnoj glubine, /.../ Pust' živet nastojjaščee sil'no /.." (DOBROLJUBOV, II, 44-45); "..Mgnoven'ja mgnovennoe.." (I, 65); "..I ušlo mgnoven'e v dal'.." (I, 45); "Čuju v mgnoven'jach molch op'janen'e.." (I, 35). Vgl. auch Sologub: "Živi i znaj, čto ty

živeš' *mgnoveniem*, / Vsegda inoj, / Grjaduščim tajnam, prežnim
otkroven'jam / Ravno čušoj.." (SOLOGUB, 111); und Gippius: "...Mne
ravnosvjaty vse tvoje *mgnoven'ja*, / Oni vo mne - edinoj cepi zven'-
ja. /..." (GIPPIUS, II, 59).

Das Ästhetische (die paradoxale Lebensfülle des Ästhetikers
im "Nichts", im Nirwana der totalen Präsenz) ist immer "augen-
blicksweise" ("na mig", "na mgnovenie"); umgekehrt impliziert die
"mgnovennost'" eine Ästhetisierung alles Gegebenen (Panästhetis-
mus) - auch dann, wenn es im Vergangenen liegt.³³

"..Byloe bytie pereživu ja v mig, /..." (BRJUSOV, III, 252);
"..Pod serym neбом Таормы / Sredi glubin nekrasoty, / Na mig pri-
pomnijas' edinyj / Mne apel'sinnye cvety. /..." (GIPPIUS, I, 57);
"..Na mig ozarjaetsja mir temnoty, /..." (BRJUSOV, LN, 39); "..Per-
vaja radost' v soznanii žit'. /.../ Rady na mig i dlja večnosti
byt'. /..." (I, 228); "...O dal vas, ženščiny, k sebe vozval ja
sam /.../ Ja ot dal dušu vam - na mig, i tem navek. /..." (I, 293);
"..Ty prošla nedostupno nebesnoj / Sredi zerkal, / I tvoij obraz
nad prizračnoj bezdnoj / Na mig drožal. /..." (I, 130); "...I mež
granjami večnoj razluki / My dušoju slilisja na mig." (I, 75);
"..Kačetsja lestnica tiše, / Mercaet zvezda na mgnoven'e, /..."
(I, 89); "...Ja vstrelil na mig liš' odin ee vzgljad, - /.../ Čto
možet vsja mudrost' pred snom krasoty? /..." ("Mgnovenie", I, 105);
"Son pridet. Cvetok volšebnyj, /.../ Na mgnoven'e rascvetaet. /..."
(BAL'MONT, II, 136); "Svežij zapach dušistogo sena mne napomnil
dalekie dni, / Nevozvratnogo svetlogo detstva predo mnoj zagore-
lis' ogni; /.../ I vsě, čto v rodnoj storone / Menja ozarilo na
mig, /.../ Vspominaja luga s ich razdol'em i zabytyj zapuščennyj
sad? /..." (BAL'MONT, BP, 90-91); "...Prosti mne! Bezkončnosti /
V ljubvi ja ne dostig. / Tvorju tebja ne v večnosti, - / Tvorju
na kratkij mig. /..." (GIPPIUS, II, 113).

"MIG" - "MGNOVENIE" - II/2 (positiv, passiv-intransitiv) - als
'Augenblick des (Selbst-)Vergessens', 'mig zabvenija'

Der Augenblick als positiv gewerteter Zustand des 'Verges-
sens' ist im SI eine Rarität und kann als Variante des vorher be-
handelten Paradigmas II/1 angesehen werden. Entweder wird das
'Vergessen' als momentane "Amnesie" ästhetisiert, oder es wird
die 'Augenblicklichkeit' als Moment des '(Selbst-)Vergessens' po-
sitiv erfahren (vgl. "ZABVENIE" - II); Somit sind Augenblick
und 'Vergessen' (bzw. "mgnovennost'" und "zabvennost'") synony-
me Ausdrücke für den Zustand der 'Zeitlosigkeit'.³⁴

"..I otkroetsja vdrug / Mig zabven'ja /..." (BRJUSOV, III, 250);
"..Net jarče otkroven'ja, / Kak v sumrake poter' / Zabvenie mgn-
oven'ja. / Mgnoven'e krasoty /..." (BAL'MONT, BP, 201); "...Na mgn-
oven'e vse skorbi po-detski zabyt' /..." (BP, 82); "...I mig zabven'-
ja dlitsja, / I carstvuet vino.." (BP, 167); "...Zakryv glaza, za-
budus'. Vspominaju /.../ Na mig ja drož'ju voskrešaju mig. /..."
(BRJUSOV, III, 263); "...Zakryv glaza, ja vsja ložusja v ten, /
Išču minutnogo zabven'ja. /..." (III, 222); "...Nastal zakata mig
zabvennyj /.../ Kogda ž razsejalos' zabven'e /..." (MINSKIJ, 141);

"Kak pena morskaja, na mig vznikaja /.../ My deti mgnoven'ja, živem dlja stremlen'ja, / I v more zabven'ja mogilu najdem. /.."
(BAL'MONT, I, 234); "...Čotja my možem na mgnoven'e / V lučach odnoj mečty sabyt'sja. /.."
(IV, 77); "Radost' prozračnaja. Sladost' zabvenija. /.../ Bogom otkrytaja pravda mgnovenija. / Burja umeršaja. Svet i zabvenie."
(I, 196); "I zabyšaja ves' užas izgnan'ja, /.../ No mgnovenno nastalo molčan'e, /.."
(BP, 103); "...I sladko znat', čto ty kak zvon mgnoven'ja, / Čto ty živeš', no ty ničej, ničej. / Ob'jatyj bez izmernost'ju zabven'ja, /.."
(BAL'MONT, III, 220).

"MIG" - "MGNOVENIE" - III/1 (negativ, passiv-intransitiv) - 'Negativer, unerfüllter Augenblick'

Der diabolische 'Augenblick' ist negativ, destruktiv aufgrund seiner Kürze und täuschenden Flüchtigkeit (gerade dann, wenn sein Inhalt positiv ist), oder aber er markiert einen Zustand der Panik ("užas"), der Bodenlosigkeit bzw. des Sturzes, eine Epiphanie des Nichts. Damit bildet er die - immer gegenwärtige - Kehrsseite zum Positivprogramm des ästhetistischen Momentanismus.

"..Kažetsja, blizki my k oblasti zvezdnoj. / Mig - i povisnem v polete nad bezdnoj, / Vdrug snova, vlečen'ju zemnomu poslušny, / Padaem v dušnye propasti t'my. /.."
(BRJUSOV, III, 272); "...I étot skorbnij vzor, v mgnoven'jach potonuvšij, / Vošel v moi mečty i ne ujdete nazad. /.."
(III, 250); "...Čtò perežito - ne vernetsja, / Berem my migi, ich gubja! /.."
(I, 296); "...Uchodjat šumnye mgnoven'ja, /.."
(III, 278); "Ditja, skaži mne, čto ljubov' /.../ Vot étot styd, mgnoven'e boli, /.."
(III, 281); "...Blizkim - moj privet! No v mig paden'ja - / Vzgljad, liš' vzgljad bez sožalen'ja."
(III, 284); "Ja žaždal slijan'ja /.../ No net obajan'ja, / Pogaslo mgnoven'e, /.."
(BAL'MONT, I, 217); "...Mig mučitel'nyj, bez okončanja. /.."
(II, 103); "Ja delajus' mgnoven'jami vo vlasti vseh večšej, / I s každyj ja, pred každyj ja, i carstvenno ničej. /.."
(II, 92); "No v strašnyj mig, o, milyj drug, ja ne pridu k tebe."
(II, 92); "...Zaklinan'ja ja šepču, / Ždu zavetnogo mgnoven'ja. /.."
(II, 136); "My, - robkie, - vo vlasti vseh mgnovenij. / My, - gordye, - raby samich sebja. /.."
(GIPPIUS, II, 61); "Minuta bezsil'ja... / Minuta razdumija... / I slomlenny kryl'ja / Svjatogo bezumija. /.."
(I, 95).³⁵

Der 'Augenblick' - auch jener der "Begegnung" - hält immer schon den Stachel der (Ent-)Täuschung ("izmena"), der Desillusionierung bereit, ja die 'Augenblicklichkeit' ist die Täuschung, da sie den Wandel der Erscheinungen ("smena") zu bannen trachtet: "...Kratkij srok ty v beznach dyšiš', /.../ Čto ty vidiš', čto ty slyšiš', / Izmenjaet každyj mig. /.../ Net sveršenij na mgnoven'nyh, / Taet istina kak lož'. /.../ Na kratkij mig, kak ty, ja - bog!"
(BRJUSOV, I, 297-298); "...Ja vspominal, ja uklonjalsja, / Ja izmenjalsja každyj mig, /.."
(BAL'MONT, BP, 156); "...Ne pochož na čeloveka, ja bluždaju vek ot veka, /.../ Uskol'zajuščaja pena... Pominutnaja ismena... /.."
(BP, 121); "...Ja každyj minutoj - sožžen. / Ja v každoj ismene - živu. /.."
(BP, 242); "...I, vidja chrebtj ledjanye, / Ja ponjal v tot prizračnyj mig, /.."
(I, 240); "...No jarkoe nebo - mraž neponjatnyj, / No dumy pečali - obmаны minut; /.."
(BRJUSOV, I, 106); "...Sladok mig, obmana / Mig tumannych dum. /.../ Verja na minutu / Krasote zemnoj."
(III, 241);

"..Ty budeš' pomnit' bred ob"jatij i vse, i vse mešty minut, /.../ To budet tol'ko son nejasnyj.." (I, 105); "..Tam ja ščastliv, gde tumannye / Raskryvajutsja videnija, / Gde skol'zjat nepostojannye / I obmannye mgnovenija, /..." (SOLOGUB, 149).

"MIG" - "MGNOVENIE" - III/2 (negativ, passiv-intransitiv) - 'Vergänglichkeit', 'Flüchtigkeit'

Negative 'Augenblicklichkeit' herrscht in der diabolischen Welt überall dort, wo die Sterblichkeit und Vergänglichkeit des (erfüllten) Moments bewußt wird. Das Attribut "mgnovenyj" akzentuiert dabei den Aspekt der "Zeitflucht" des jeweiligen Augenblicks, der immer schon vergangen ist, wenn er realisiert werden sollte: Es ist der nicht rekapitulierbare Augenblick; das Unwiederbringliche tötet.³⁶

"..Ne ob utračennych: o net, oni vernutsja, - / Togo mgnoven'ja žal, što sgiblo navsegsa, / Ego ne voskresit', i medlenno pletutsja / Za migom večnosti tjaželye goda. /.../ I k nevozvratnomu begut potoki slez." (SOLOV'EV, "Mig", 140); "..A v okne - vse dali vselennoj / Fakel žiani mgnovennoj / Stoit li večnosti grez? / V omračennoj glubi stoletij, / Točno pjatna - smena plemen. /..." (BRJUSOV, III, 226); "..Mgnovennye tajny tak stranno, tak kratko, /..." (III, 246); "..Mgnovenija tajny, kak tajna, mgnovenny, / I serdce ne vspomnit' ob nich. /..." (I, 107); "..No svetloj svjatynej v ich dušach ostalis' / Blažennye teni mgnovennogo dnja.." (I, 136); "..Živet sibilla. Sud'by vsej vselennoj / Pred nej prochodjat, - lica, imena / Smenjajutsja, kak sny, v igre mgnovennoj. /..." (I, 151); "..Ljubil ja radostnye čary / Na ich želan'ja nalagat', / I na sojuz mgnovenyj - pary / Blagoslovljat' i sočetat'. /..."³⁷ (III, 285); "..Ii', možet, vse, v mgnovennoj smene, / I net imen, /..." (I, 185); "..O, esli b vse zabyt', byt' vol'nym, ođinokim, /.../ Sryvat' cvety, mgnovennye, kak maki, /..." (I, 294); "..Mogu ja medlit' mig mgnovenyj, / No vvyš' idu odnoj tropoj. /..." (I, 101). - Dem mythopoetischen Ideal der ekstatischen 'Zeitlosigkeit'³⁸ des Augenblicks der Vereinigung steht im SI die 'Unzeitigkeit' ("bezwremen'e") des vom Thanatos geprägten Lebens gegenüber: "Na kladbišče starom, pustynom, v besvremen'e noči osennej, /.../ Posmotri: vsě koroše minuty, posmotri: vsě mgnovennej, mgnovennej / V istečeni vremenj bryzgi, / i prodlit' nam svidan'e nel'zja. /..." (BAL'MONT, BP, 307); "..Žimnie dumy promčatsja mgnovenno, /.../ vremja prochodit, mešta neizmenna, / Naše grjaduščee v našich rukach." (BP, 135); "..Zemnoe brezma - prostranstvo, vremja, / Mgnovenyj dym. /..." (SOLOGUB, 272); "..Ja prizračuju dušu / Do neba voznesu, / Vozdvignu - i razrušu / Mgnovenuju krasu. /..." (257); "..Pered nim viden'ja sokrovennye, /.../ Legče tuček, tichie, mgnovennye, / Legče grezy, muzyka bez slov. /..." (BAL'MONT, BP, 130-131); "..Ja ne narušu radosti mgnovennoj, / Ja ne otkroju im dverej soznan'ja, /..." (GIPIIUS, I, 64). -

In dieses Paradigma gehört auch die negative Kehrseite der Augenblicklichkeit des "na mig" (vgl. oben "MIG"- "MGNOVENIE"-II/1): "..Bylo to odnaždy v večnosti, / Bylo - liš' na beglyj mig. /..." (BRJUSOV, I, 254); "..O, esli b byl, kto knigu dum moich / Pročel, postig i ves' proniksja eju... / Chotja b na mig!.. No verit' v etot mig / Ne smeju." (III, 253); "..Tol'ko na mig dostovernj /

Tichie reči ljubvi." (III, 243); "..Nejasnye dumy prochodjat v ume, /.../ Mel'knuvšij na mig, isčezaejut vo t'me /.." (III, 231); "V moej duše, na mig opustošennoj, / na mig vstajut bezglasnyja viden'ja. /.." (GIPPIUS, I, 157); "I veter, vstav na mig edinyj, /.../ i v mig izčez." (I, 47).

Das Attribut "minutnyj" vermittelt zwischen der 'Kurzfristigkeit' des Augenblicks (wobei paronymisch der Anklang an "minovat'", "minuvšij" des "Verfließens der Zeit" aktualisiert wird) und der Dissoziliertheit und mechanischen Sukzessivität der (toten) "Uhr-Zeit" ("minuta"!), die weiter unten behandelt wird.

"..Prekrasny minutnye grezy /.../ Otumaneny tajnoj pečal'ju, / Pripomnjataja eti mgnoven'ja, /.." (BRJUSOV, I, 113); "..Pomnju ja: rosoj minutnoj / Okropil menja Morfej... /.../ Ja vskočila, ochvatila / Stan tvoj s žadnost'ju zmei, / Migi dlila i lovila / Oči milye tvoji." (III, 293); Den Zusammenhang von "minuta" und "minovat'" belegt folgendes Zitat: "..No edva mučen'ja minut, / Vstanu jun i živ. /.." (III, 271); vgl. damit: "..Zdes' moj prijut, / Molčan'e snov, / Zdes' smert' minut / I žizn' cvetov. /.." (III, 236); "..Liš' inogda otradoju minutnoj / Dyšala vnov' vesennaja siren', /.../ Minutnyj mig! i snova ja tonul / V bezgreznom sne, v tomitel'nom tumane /.." (I, 137); "Drožaščie list'ja na blednye ščeki / Izmenčivo kladi minutnye teni, /.." (III, 233); "Ešče mne čužie v mgnoven'e pri vstreče, /.../ Šepnuli upreki s minutnoj mol'boj /.." (III, 249); "..Znat', što ty - ne son minutnyj, / Čto blaženstvo - ne mečta! /.." (I, 194); "Pred krasoj minutnoj plačut oči. /.../ Kak mig bežiti!" (BAL'MONT, 86); "..Togda, ponjav, što žizn' minutna, /.../ Oni idut v svoi groba. /.." (BP, 107); "V étot žizni smutnoj / Nas povsjudu ždet - / Za vostorg minutnyj - / Dolgoj skorbi gnet. /.." (BP, 100).

Der diabolische "Zeitpunkt" ist immer ein "Totpunkt", an dem immer schon alles "vorüber" ist ("..prošlo mgnoven'e", SOLOGUB, 198) und in die "Scheinwelt" eines bloßen "Vermeinsens" ("mnit'sja" paronymisch zu "minuta") verweist: "Minuty uynija... / Minuty sabvenija... / I mnitsja - v pustyne ja.." (GIPPIUS, I, 151-2).

Während im mythopoetischen Symbolismus zwischen (ekstatischem) Augenblick (als "pars") und dem "totum" der "Ewigkeit" ("večnost'") ein Verhältnis der K o n t i n u i t ä t (ja der paradoxalen Identität) besteht, zerfällt dem Diaboliker das Zeitkontinuum in unzusammenhängende, d i s k o n t i n u i e r l i c h e , diskrete³⁹ Bruchstücke, in ein sinnleeres, mechanisches "Ticken" der "toten Uhrzeit". Der diskontinuierliche Moment erweckt zwar den Anschein, meßbar und damit besitzbar zu sein, tatsächlich ist es aber der Diaboliker selbst, der sich "im Besitz der Zeit" befindet, dessen Leben das "Tick"- "Tack" der Uhrzeit gleichsam "zerhack". Die einzelnen "Bestandteile der Zeit" (eben die Minuten und Augenblicke) lassen sich nicht "sammeln" wie ein Guthaben, die "partes" ergeben kein "totum": "..Ja dorožil minutoj každoj, / I každyj čas moj byl poryv. /.." (BRJUSOV, III, 273). Im SI manifestiert sich das

Diabolische der Zeit als "Fluch" des nach temporalem Besitz strebenden "Haben"-Menschen: "*..Ja sam soznaju, čto nemnogo minut / Prodlitsja košmar, no minuty begut, / Ja gody sčitaju, i vremja idet, /..*" (BRJUSOV, III, 224). Das Verhältnis von 'Augenblick' und 'Jahr' (bzw. 'Leben', 'Ewigkeit') ist auf der Ebene der Wertung ein exklusives: "*Za kratkij mig suščestvovan'ja / Ja sotni let gotov stradat', /..*" (BAL'MONT, I, 140).

Die mechanische Regelmäßigkeit des "Zeit-Taktes" markiert das **P e n d e l n** der diabolischen Welt zwischen den Polen von "Ja" und "Nein", "Sein" und "Nicht-Sein", "Wert" und "Unwert". Damit entspricht der temporale Zustand des "Dazwischen" ("meždu-bytie", "promežutok", "kolebanie", "mercanie") der lokalen Zwischenposition des Diabolikers, der sich grundsätzlich an der "Grenze" (bzw. als "Grenzgänger") zwischen polar entgegengesetzten Sphären befindet. (bei Bal'mont: "Meždu Vremenem i Večnost'-ju").

..Ljublju ja pestrje kamzoly /.../ Gde mig koleblet "da" i "net". /.." (BRJUSOV, I, 332); "*..Mig meždu svetom i ten'ju! / Den' mež zimoj i vesnoj! /..*" (I, 451). Das einförmige Schlagen der Uhr verweist einerseits in die diabolische "Grauzone" der banalen Langeweile und Schlaflosigkeit (*"mgnoven'ja serye"*, "skuka", "pošlost'"), andererseits wird damit der dem SI immanente Dualismus einer manichäischen Bipolarität der Welt sichtbar, die in "čet" und "nečet" zerfällt: "*Noč'ju, skučno, / Očnozvučno, / Upadaet svon minut zum[Fallen der Zeit im Rahmen der diabolischen 'Abwärtsbewegung' des "dekadentstvo" vgl. unten]° O minuvšem, / Obmanuvšem / Ich napevy nam pojut. /.../ Zvuk nejasnyj, / Bezučastnyj / Panichidy nam poet. / "Ver'te, ver'te / Tol'ko smerti! / Čet i nečet! Nečet, čet! / Čet sčastlivym / I krasivym, / Slabym - nečet, nedočet! / No, redeja, / Cholodeja, / Čet i nečet prote-čet!*" (BAL'MONT, BP, 195-196).

Im Gegensatz zum "Fließen der Zeit" bzw. zum "Verfließen" der Grenze zwischen "Zeit(lichkeit)" und "Ewigkeit" im SII bildet die diabolische Zeit keine Kohärenz; ein Moment folgt dem anderen, es gibt nur "partes" - kein "totum": "*..Letit mgnoven'e sa mgnoven'em, /..*" (GIPPIUS, I, 36); "*Begut mgnovenija nemyja..*" (I, 35); "*..Časy neizmenno idut, / Idut i minuty sčitajut... / O stuk perakrestnych minut! / Tak medlenno grob zabivajut... /*" (BRJUSOV, I, 121); "*..Gutejut i redejut teni, / A toržestvujuščaja med' / Zovet i nas v črede mgnovenij / Mel'knut', pobyt' i ume-ret'." ("Golos časov", I, 332); "..V strane dalekoj on tomilsja plennym, / Za godom gody, kak sa migom mig. /.."* (I, 242); "*..Lučej dnevnyh ne nado bolee, / Vsju tusklost' miga priznaju! /.../ Idut časy - mgnoven'ja serye, /.../ Il' pozabyt' vo mgle peščery ja, /.."* (I, 375); "*..Na gody nabegajut gody, / Ne molknut rovnnyj stuk minut, / I dni i gody slovno vody, / V prostory večnosti tekut. / Dyša to radost'ju, to grust'ju, / I ja mgnoven'em otdajus', / I, kak reka stremitsja k ust'ju, / K bezbrežnoj dali ja stremljus'. /.."* (I, 346-347); "*..Čto kolokol vselennoj / S jazykom iz zerebra, / Čtò kašajut mog mgnovennyj / Robesp'ery i*

Mará. /..". (I, 429). - Neben Brjusov ist es v.a. Bal'mont, der das hier angeschlagene (Uhr-)Pendel-Motiv reichlich entfaltet: "Carstvo tichich zvukov, ty opjat' so mnoj, / *Majatnik* nevnjatnyj b'etsja za stenoj. /..". (BAL'MONT, IV, 97); "*Majatnik* vlevo, *majatnik* vpravo. Na ciferplate nočej i dnejj neizbežno dolžno byt' dviženie. No filosofija *mgnoven'ja* ne est' filosofija zemnogo *majatnika*. *Zvon mgnoven'ja* - kogda ego ljubiš' kak ja - iz oblasti nadzemnyh zakonov..". (BAL'MONT, "Iz zapisnoj knižki", 1904, II, 12); "Ravnodušno ja sčitaju / *Bezučastnoe tik-tak*. /..". ("*Majatnik*", III, 158); "..Nado mnoju mertvyj *stuk časov stennyh* /.../ Ravnomerno, odnozvučno rify strojnye tekut; /.../ Dni, *mgnoven'ja*, točno gody - gody medlenno idut." (BP, 91); "Net malejšago *mgnoven'ja* /.../ Net poščady, *net zabven'ja* / Uletajuščim mečtam. /.../ Slyšiš' golos predveščan'ja? Bojsja! Što b'jut časy." (III, 157-158); "Otčego v protjažnom boe / Ubežajuščich časov / Slyšno čto-to rokovoe, / Točno chory golosov? / Ottogo, čto s každyj *migom* / Bliže k serdcu gor'kij čas. /..". ("Časy", III, 157); "B'jut časy. Begut *mgnoven'ja* /.../ Net otrady, net priveta / Vne zemli i na zemle, /..". (BP, 108). - Ebenso wie die im Frühsymbolismus vielfach variierte Gestalt des Ahasver eine ziel- und endlose Bewegung im Raum (ein "kruženie") verkörpert, symbolisiert der "(verrückte) Uhrmacher" (auf durchaus hoffmaneske Weise) die leere Bewegung in der Zeit, das Mythologem der "ewigen Wiederkehr" als ein "Im-Kreise-Gehen", ohne die erlösende Teleologie der zyklischen, spiralischem Weltzeit des mythopoetischen SII. Vgl. dazu Bal'monts Poem "Bezumnoj časovščik": "Mež drevnich gor žil skazočnyj starik, /.../ On byl bogat, poet - i časovščik. /.../ I večnost' zvukom vremeni *drobja*, / Časy idut putem *krugovrasceen'ja*, / Ne ustavaja *povtorjat'* sebja, /.../ Časy kričat, chochočut, ščepnut smutno, /.../ Ich strelki, uchodja ežeminutno, / Menjajut svet na ten', i den' na noč', /..". (BAL'MONT, III, 183-184; vgl. auch sein Gedicht "Krik časovogo", II, 15f.). Die "Dissoziation" der Zeit in Momente ("droblenie") ist zugleich Folge und Ursache der "Zeitflucht": "..My *kružimsja* bešeno odin liš' čas, /.../ *Drobjatsja mgnovenija* i gonjat nas, / Net vychoda, i net prividenijam dverezj. / My tol'ko spletaemsja v pljaske na *mig*, /..". (BP, 297); "Nam bystryj čas grozit. Est' mera *povtoren'ja*. /..". (V, 59); "..Časy neslis' nad otmel'ju *sabven'ja*. / Kačajas' *majatnik* roždal / I otricat' roždennyja *mgnoven'ja*. /..". (MINSKIJ, 199).

Auch die Zeit folgt dem im SI dominanten Bewegungstypus des 'Fallens', 'Niedersinkens' (also dem wörtlich verstandenen "dekadentstvo" als "décadence", d.h. "Niedergang"); dabei wird einerseits die "Abwärtsbewegung" des (Uhr-)Schlagens, andererseits das dahinschmelzende Niedersinken der "Schneeflocken" assoziiert: "*Mgnovenija beslednye* / Nad nej letjat v tišl..". (SOLOGUB, 146); "*I mgnoven'ja nšpalj v stolet'ja*, i kačalis' vysokie travy, /..". (BAL'MONT, BP, 307); "..Smutnaja tajna *mgnovenij*, kotorye večno stremjatsja, / Padajut s prizračnym zvonom po sklonam skalistyh vremen, /..". (308); "*Upadaet zvon minut*" (BP, 195); "..U bešenstva mečty / I bešenij jazyk. / Ličina dobroty / Spadaet v bystryj *mig*. /..". (311); "Soznanie, čto *Vremja upalo* i ne vstanet, /.../ I net konca mučen'jam, i vse krugom otvratno. / O, užas prigovora: "Navekil *Bezvozvratno!*" (III, 165).

Für den Frühsymbolismus war der (mit dem Ahasver-Motiv verknüpfte) Mythos der "End-Losigkeit" (als Unfähigkeit, zu sterben) eine sehr produktive "idée fixe": Die Lebenskurve weist abwärts, es kommt jedoch nie zu einem (erlösenden) Ende. In diesem Sinne

wird auch der faustische Wunsch nach dem "Stillstand des (glücklichen) Augenblicks" zum Fluch eines diabolischen Stillstandes der Zeit, eines "Einfrierens" umgedeutet: "*Časy ostanovilis'*. Dvižen'ja bol'se net. /.../ Ničto ne izmenilos', ničto ne otošlo; /..." (GIPPIUS, "*Časy stojat*", I, 135); "...*Edinyj mig zastyl' i dlitsja, / Kak večnoe raskajan'e..*" (II, 88); "...*Zdes' neizmenen pokrov / Belych i mertvych snegov, /.../ Stynet dvižen'e minut / V cholode zimnich nebes. /...*" (BRJUSOV, I, 261); "...*V etu poru nepogody, pod unylyj plač prirody, / Dni, mgnoven'ja, točno gody - gody medlenno idut.*" (BAL'MONT, BP, 91).⁴²

"ZABVENIE"

Wie alle Schlüssel motive des Symbolismus bildet auch das Paradigma des "zabvenie" nur ein Glied in einem ambivalenten Symbolkomplex, dessen oppositives Glied ("vospominanie", "pamjat'") es sowohl negiert als auch komplementär substituiert: 'Vergessen' negiert das 'Erinnern' insoferne, als es den Vorgang des "vospominanie" ebenso verneint wie seinen Inhalt; dies gilt besonders für die aktiv-transitiven Bedeutungsfunktionen. So entsprechen einander im Schema vertikal und horizontal spiegel förmig die semantischen Funktionen I und IV von "vospominanie"/"pamjat'" und "zabvenie" sowie die Äquivalenzklassen von "vospominanie"/"pamjat'" 1 - 2 - 3, und "zabvenie" 1 - 2 - 3. Gleiches gilt für die auch quantitativ wesentlich weiter ausgebreitete Korrelation der passiv-intransitiven Bedeutungsfunktionen, deren semantische Oppositivität ("vospominanie" vs. "zabvenie") ebenso neutralisiert wird wie ihre axiologische Polarität (positiver vs. negativer Wert). Als Aktion übt das 'Vergessen' eine "verneinende" Wirkung auf das 'Erinnern' aus, als Zustand repräsentiert es einen habitualisierten Wert, der mit jenem des 'Erinnerns' äquivalent ist. Als Zustand (der den Habitus des "Dekadenten" bzw. "Diabolikers" ausmacht) bilden 'Erinnern' und 'Vergessen' eine paradoxale Einheit, die unter dem analytischen Aspekt der Bedeutungsfunktionen in eine oxymoronhafte Dualität zerfällt.⁴³

"ZABVENIE" - I/1-2 (positiv, aktiv-transitiv) - als
'bewußtes Vergessen-Wollen'

Aktives 'Vergessen' als positiver Wert richtet sich sowohl gegen "VOSPOMINANIE"-I/1+2 (bzw. "PAMJAT'"-I) als auch gegen die

erinnernde Lebenshaltung allgemein. Die Fähigkeit zum 'Vergessen', das sich gegen die moralischen, sozialen, materiellen Bindungen richtet, bildet geradezu die Voraussetzung für den emanzipierten, anarchistischen Zustand der tragischen Freiheit des diabolischen Künstlermenschen. 44

"..O, esli b vse zabyt', byt' vol'nym, odinokim, /.../ Idti svoim putem, bescel'nym i širokim, / *Bez buduščich i prošlich dnej.* / Sryvat' cvety, mgnovennnye, kak maki, /.../ Upast', i ume-ret', i utonut' vo mrake, /..." (BRJUSOV, I, 294-295). Der dionysische Aspekt des dekadenten 'Vergessens' wird besonders in folgendem "Boloto"-Gedicht Bal'monts deutlich: "Na versty i versty protjanulos' boloto, /.../ Každyj mig v nem šepčet, slovno plačet, kto-to, /.../ *Nezabudki*, kuvšinki, kuvšinki, kamyši. /.../ Každyj, utomivšis', jarko grezit čudom, / I tol'ko tot živet, kto možet vse zabyt'. /..." (BAL'MONT, BP, 295). Der Auflösung des zur Erde absteigenden Dionysikers (also das Unbewußt-Werden als 'Vergessen') steht das 'Unvergessliche' der Natur in der Gestalt von "Vegismeinnicht" ("*nezabudki*") gegenüber. In der diabolischen Schilf- und Sumpfwelt und unter dem Zeichen der "Luna" wächst das Kraut des 'Vergessens': "...Kak otradno v glubokij polnočnyj čas / *Na mgnoven'e vse skorbi po-detski zabyt' / I, zabyv, čto ljubov' nevozmožno dlja nas, / Kak otradno mečtat' i ljubit' - /.../ V carstve blednoj luny.*" (BAL'MONT, BP, 82); "Mir up'etsja sozvuč'-jami, snova - mogučimi, / Chodit veter, /.../ Ja nad vetrom. Odin. *Ja zabyl obo vsem.*" (IV, 103). -

Der sehr konventionalisierte Topos des 'Vergessens' als Bindung von "Glück" tritt vereinzelt auf und steht unter dem Zeichen des klassizistischen Motivs der stoischen, horazischen "Ataraxia", die freilich im SI zur nihilistischen Indifferenz ("ustalost'", "vjalost'", "besrastie") und der Gestik des "vse ravno" tendiert: "...Kak mečta odinok, ja mečtam živu, / *Pozabyv obajan'-ja bescel'nych nadežd.* /..." (BRJUSOV, I, 100); "...I ja *pozabudu na mig / Somnenij bezzalostnyj gnet, /...*" (I, 46); "O serdce, serdce! *pozabyt' / Pora nadmennye mečty /...*" (SOLOGUB, 206); "...I, svoi prežnie reči *zabyv, / Stanut mečtat, kak ja byl by sčastliv..*" (BRJUSOV, I, 123); "...Zasypaja, *pomnit'* budu, / Čto tvoj milyj, nežnyj lik / Blizko, rjadom, gde-to, vsjudu - /.../ *Zabyvat' v istome žadnoj / Č'e-to zloe sčast'e...č'e?*" (I, 194); "...*Zabyt', čto značit plač, čto značit smech, /...*" (BAL'MONT, BP, 99); "...Ja chotel *zabyt' o smerti, ja chotel ubit' pečal'.* /..." (BP, 107); "...I *zabylsja ves' užas iznan'ja, /...*" (BP, 103); "...No sladko mne *zabyt', čto bylo, / I kriknut' ich prizyvam: "Net!" /...*" (III, 61); "...*pozabudem my prošlye dni, / I pozabudem my muku grjaduščuju.*" (I, 23); "Togda my solžem, no sebe ne pomožem, / Togda my *sabudem o bože svoem. /...*" (BP, 239); "Chotel ubit' zmeju pečal', / *Zabyt' pozor pogibělich dnej.*" (BP, 110); "Otdat' sebja na rasterzanie, / *Zabyt' slova - moe, tvoe, /.../ Tak mež' ljudej ty budeš' Bog.*" (IV, 95-96); "...I noč' *zabvenija* nad tem, čto nikogda / Sogreto ne bylo svjatym ognem truda." (MINSKIJ, 65); "...Kogda ni obidy, ni strasti / Duša ne *sabudet?* / I vdrug v moej *pamjati* vernoj, / Lico tvoe vstalo, /.../ Čto serdce i strast', i obidu, / I vse *pozabylo.*" (257); "...*Zabyvaetsja* dosadnoe, / *Vepomi-naetsja* otradnoe, / Krotok ja i mal. /..." (SOLOGUB, 128); "*Pozabyl* on o mire / I ot tvorčeskich del opočil.." (279); "...Vse pereščee v *zabven'e / I nezabvennoe zabyt'!*" (POFANOV, 89).⁴⁵

"ZABVENIE" - II/1 (positiv, passiv-intransitiv) - als
'Zustand und Lebenshaltung' (vgl. "VOSPOMINANIE" - II/1)

'Vergessen' als Zustand (auch: "zabvennost'") verhält sich zum 'Erinnerungszustand' äquivalent: In beiden Fällen ist der Bewußtseinsfokus des Diabolikers der banalen Gegenwart und unmittelbaren Lebenspräsenz entzogen, wenn auch die mythisch-religiöse "Entrücktheit" (des SII) unerreicht bleibt. Die Bewegung der Gegenwartsflucht neutralisiert den Gegensatz von 'Erinnern' und 'Vergessen'; beiden gemeinsam ist die Fiktionalität der Absenz, der somnambule Zustand der (Selbst-)Vergessenheit ("zabvennyj son", "mečta"). Der "mig zabvenija" koinzidiert mit dem "mig vospominanija": "...I otkroetsja vdrug / V mig zabven'ja / Na dne usyplen'ja, / Čto mir temnoty, /.../ Ėto ty!" (BRJUSOV, III, 250).

"Minuty unynija... / Minuty zabvenija... /.../ Not net derzovenija. / Kol'co zamykaetsja... / O, strany zabvenija! / O strany unynija!" (GIPPIUS, I, 151-152). Der Prozeß des 'Vergessens' entspricht genau dem im SI dominanten Bewegungstypus des 'Versinkens' als 'Vergehen', 'Auflösen', in einen Abgrund traumeln: "...I slyšu, kto-to šepčet mne: / "Skorej, skorej! Uedinen'e, / Zabvenie, osvobožden'e - / Liš' tam...vnižu...na dne...na dne..." (GIPPIUS, I, 30); "Čto mne delat' s tajnoj lunnoj? /.../ O, Astarta? /.../ Zadochnus' v ego prostora, / Utonu v ego zabven'je..." (I, 159-160); "...Kogda ty padaeš' v zabvennyj son, - /.../" (II, 59). In der Bewußtlosigkeit der täumerischen 'Vergessenheit' verfließen die Grenzen zwischen Gut und Böse, zwischen Eros oder Thanatos: "...Vse radosti zabven'ja, / I vse, čem sladok grech. /..." (GIPPIUS, I, 20); "...Vse tot že, vnov' prišel, nevedomo otkuda, / V nem choloda sohlazny, v nem zabvenie..." (I, 55); "...Usnuvšago ja beregu pokoj. / Da budet legkoju zemlja zabven'jal /.../" (I, 37);⁴⁶ "...Grech - legkočuvstvie i legkočumie, /.../ Blagorazumnoe polubezumie, / Poluvnimanie - poluzabvenie. / Grech - žit' bez derzosti i bez mečtanija, /.../" (I, 127); "...Kušaj, kušaj...Vsjudu brennost', / Radost' - s gorem spletena... / Kušaj...V jagodach zabvennost', / Mara, son i tišina." (II, 83); "...Ni lži, ni istiny ne nado... / Zabvenie! Zabvenie! /..." (II, 88); "My разоšlis' zabvenno i kosmo, / ne znaju - pravedno, il' grechovno..." (II, 78); "...Telo v telo spleteno [= diabolische "Verstrickung" als Oppositum zum mythisch-religiösen "edinstvo", "slijanie"] / Vse razbito, vse zabyto, /.../ Bud', čto budet - vseavno!" (II, 93). Vgl. dasselbe Paradigma bei SOLOGUB: "...Licho užasnoe, vrag i ljubvi i zabven'ju, /.../" (SOLOGUB, 112); "...Omračalsja l' duch moj sladostnym zabven'em / I sletali grezy liš' po vremenam, /.../" (99); "...Ta mečta, čto v bezradostnoj mgle / Darovala včera mne zabven'e, /.../" (119); "...Sredi lesov, sredi polej - / Pokoj, bezmyslie, zabven'e. /.../" (204); "...Ja choču zabven'ja da veselija, - /.../ Strašen navij sled, no v nem zabvenie, /.../" (253-254); "...Moj napitok pej do dna. / V nem zabven'e vseh tomlelij; /.../ Vspomni, kak tebjja blaženno / Zabavljal i žizni son. /.../ Vše legko, i vše zabvenno." (278); "...Tak radostno sklonjat'sja v polusne / Pod ten'ju / K želannomu i radostnomu mne / Zabven'ju, - / Prostivšij vse, čto bylo v žizni zlom / I mukoj, / Steret i pamjat' daže o bylom / Razlukoj." (301)-

Ebenso wie Gippius und Sologub versteht auch Bal'mont (durchaus positiv) das 'Vergessen' (aktiv und passiv) als magische Verschmelzung von Tod und Liebe, Schlafen und Wachen, Ekstase und Rausch - so etwa in seinem paradigmatischen Gedicht "Belladonna", dessen Titel schon auf die Doppelbedeutung von Weiblichkeit und Rausch/Gift verweist: "Sčast'e duši utomlennoj - / Tol'ko v odnom: / Byt' kak cvetok polusonnyj /.../ *Vsë posabyt' i zabyt'sja*, /.../ Sčast'e nočnoj belladonny - / Laskoj ubit'. /.../ Ljubo ej den' pozabyt', / Svetom luny rascvetat'sja, /..." (BAL'MONT, BP, 156-157); "...Ja budu lobzat' v *zabyt'i*, / V bezumstve košmarnogo pira, /.../ Kovarnye guby vampira! /..." (BP, 150); "Ja vol'nyj veter, ja večno veju, /.../ I, večno vol'nyj, *zabven'em* veju." (BP, 122). Hier wie an anderen Stellen tritt das 'Vergessen' als eine Erinnerungsspuren löschende Kraft auf (als "veter"): "...O, nevernyj! Veter, veter, / Ty ne pomniš' ničego. / Daj i mne *zabven'ja*, veter, /..." (BP, 226); "...Nu čut' on otojdet, kak, svetlyj i vozdušnyj, / *Zabven'em* ja dyšu - svoeju tišinoj. /..." (BP, 259). Vgl. weiters: "Ja budu polon čuvstvom sladostnym, / Neiz"jasimost'ju *zabven'ja*. /..." (I, 236); "...Gde sladko byt' sredi cvetov / Polnoj čašej pit' iz rodnika *zabven'ja*." (I,12); Mehrfach wird im SI die Grenze zwischen heidnisch-griechischer Hadesvorstellung (mit der "Lethe" als Fluß des Vergessens) und der jüdisch-christlichen Vorstellung des Paradieses (bzw. Jenseits, "mir inoj") verwischt: "7
"Mir tvoj - propast', svetlyj mir moj - vyšina, / Tiš' *zabven'ja*, / Prelest' tuček, izmenennost' ich dvižen'ja / Pominutnogo." (BAL'MONT, BP, 471); "...O ee vidit v *zabyt'i* / Ogni inych mlrov./..." (I, 56); "Sčast'e *zabven'ja* - / Tam v bezpredel'nosti, / Svet otrokovenija, / V bezdne bezpredel'nosti - / *Cel'nost' zabven'ja*." (I, 196); "...S toboj ja slit v istomnom *zabyt'i*, / Tebja ljublju, bez razuma, bez mery. /.../ Voz'mi menja skorej, moj nektar pej, / Leskaj menja, ljubi menja, ubej!" (III, 115); "...Ja vspomnju zyb', volny, / Trevožu *zabyt'e*. /..." (IV, 109). -

Noch deutlicher als bei Bal'mont ist in Minskijs Gedicht "Zabvenie i molčanie" die normalerweise negativ gewertete Schattenwelt des Hades aus diabolischer nicht positiv umgedeutet; 'Vergessen' und 'Schweigen' ("molčanie", manchmal auch "tišina") bilden ein Paradigma der glückhaften Kommunikationsverweigerung: "...Pridi, *zabven'e* - I, privstav na mja, / Carica sna čut' vnjatno prozinosit: /.../ Menja zovut. Tot mir *zabven'ja* prosit. / No ne mogu pokinut' mirtenej. /.../ Liš' ja ujdu, i užas prežnich dnej / Na nich dochnet groznoj vospominanij. /.../ I blendoe Molčanie /.../ O, gordoe Molčan'e! duš bol'nych / Ubežišče poslednee! /..." (MINSKIJ, 273); "Belyj prizrak *vsesabven'ja* i sna... / *Vsesabven'e*, primiren'e, tišina.." (347); "...O *zabven'i* ja molilsja ducham neba i zemli. /..." (341); "Kresty na mogilach im vnmeljut i spjat, / I snitsja im son o *zabven'i večnom*.." (I, 138); "...On vse *zabyl*.../.../ *Zabven'e* i pokoj... Bezmolvnaja boginja / Zavorožila mir - i mir ob'emlet son. /..." (III, 25); "Kak radosti ljudej, i skorbi ich smešny. / *Zabven'ja!* Sumrak! Bezljud'ja! Tišiny!..." (I, 206); "Zavetnoe sbylos'. Ja odinok, /.../ *Zabyl* - i rad *zabven'ju*, kak zdorov'ju, /..." (359); "...No serdcu grustnomu želannago *zabven'ja* / Sredi allej pustynnych ne našel. /.../ Skorbit, podobno mne, o prošlom vspominaja /..." (I, 235); "...Ne pomnju form, ni čisel, ni imen /.../ No ja ljublju, kak derviši v *zabyt'i* /.../ Vnimat' dušoj časov polet *zabvennyj*. /..." (361); "Kljatvy vse davno *zabyty*, / Kak slova tumannoj skazki, / I v *zabven'i* obščem slity / Imi kuplennyja laski. /..." (196); "...Ja beseduju s sobstvennoj lživoy mečtoju / Ja bužu svoej cep'ju bezmolv'e tjur'my... / O, *Zabven'e!* Chaos? Ni-

čtožestva? T'my!.." (I, 320). - Vgl. auch folgende vereinzelt Beispiele: "...A svod tak sladostno dremuč, / Tak mirotvorno slity zven'ja... / I sna, i mraka, i *zabven'ja*..." (ANNENSKIJ, 72); "Pa-daet sneg, /.../ Cholođ i nega *zabven'ja* / Serdca tak sladki..." (175-176); "...Upokoen'e tol'ko v *zabyt'i*, /..." (SLUČEVSKIJ, 212).-

Besonders auffällig ist die ungewöhnlich schwache Frequenz dieses Paradigmas bei Brjusov: "...Est' blaženstvo - ne znat' i *zabyt'i* / Est' blaženstvo - v tolpe zaterjat'sjal /..." (BRJUSOV, I, 37). In einem einzigen Fall wird die poetisierende Wirkung des "vergessenen Gegenstandes" beschworen: "Ja segodnja našel svoi starje kraski. / Kak často vzgljad na *zabytyj* predmet / Vozvraščae-t vse obajan'e iskol'znuvšich let! /.../ To byli moi *zabytye*, detskije skazki! /..." (BRJUSOV, I, 237). Diesem naiven Reiz des "dějà vu" steht der diabolische Appell zur (Selbst-) Vergessenheit gegenüber, die zum Paradigma II/2 überleitet: "Ves' gorod v serebrjanom bleske /.../ Mercaet neslyšno lampada, / Beleat ot-krytaja grud'... / Vse nebo mne šepčet: "Ne nado", / No Myš' [d.h. Letučaja Myš'] povtorjaet: "*Zabud'*!" (BRJUSOV, I, 82).

"ZABVENIE" - II/2 (positiv, passiv-intransitiv) - als 'Selbst-Vergessen(heit)'

Während das 'Sich-Vergessen' ("*zabyt'sja*") den akuten Zu-stand einer punktuellen Absenz der sozialen, moralischen, ratio-nalen Ich-Kontrolle anzeigt (vgl. unten "ZABVENIE" - II/3), bedeu-tet "samo-zabvenie" bzw. abgeschwächt "*zabyt' sebja*" den positiv gewerteten 'Selbst-Verlust', der im SI noch ganz im Zeichen der lunaren Ekstasik stehend auf die mythopoetische Kategorie der 'Selbstvergessenheit' (als Stufe der Individuation) vorweist.

Auffällig viele Beispiele für dieses Paradigma finden sich bei Bal'mont, wogegen die anderen Vertreter des SI sogar wie nicht aufscheinen. Besonders deutlich wird der lunare Charakter der hier gemeinten Kategorie des 'Vergessens' in Bal'monts Gedicht "Voschva-lenie lunny": "...Da ne sočet za derznoven'e / Carica pyšnaja Luna, / Čto, verja v jarkoe *mgnoven'e*, / V bezumnom sne *samosabven'ja* / Poet ej rab svoje chvalen'e, - /.../ Ėto liš' čuvstvo ne *zabyvaet-sja*, /.../ Slava Lunu. /..." (BAL'MONT, BP, 212-213); "...I byl tot šepot - zvuk rodnog / Davno utračennogo raja: / "Ty ne ispolnil svoj predel, / Ty zachotel uspokoen'ja, / No nužno zaslužit' *zab-ven'e* / *Samosabven'em* čistych del. /.../ Tak govorila ten' svja-taja. / To Smert'-vladyčica byla, / Ona javilas' na *mgnoven'e*, /..." (BP, 111). Die diabolische Gestalt des "Ewig-Weiblichen" verbindet lunare, tellurische und thanatoshafte Aspekte zum einseitigen Ne-gativbild einer kosmischen "femme fatale", deren Liebe tötet, also das "Selbst" auflöst: "...I tol'ko te, čto v sumrake skitanija zem-nogo / Ob ètich stranach *pomnili*, vsegda liš' ich ljubja, / Ottu-da v mir prišedšie, tuda vernutsja snova, / Čtob v carstvii bezve-trija navek *zabyt' sebja*." (BP, 226); "...Začem ne chočeš' ty lju-bit', / *Sebja v vostorge pozabyt'*, / Otdat' i dušu mne i telo?..." (BP, 249); "O Noč', sgusti pokrov /.../ Čtob mne *zabyt' sebja*, / Čtob snova žit' ljubja /..." (IV, 104); "...Za to, čto iščem my *zab-venija* / Ne v bleske prinjatyh strastej, - /..." (252); "...Ja byl vam prizyvom k bor'be, / Dlja vas ja *zabyl o sebe*, /..." (BP, 292); "...I každoj hotelos' s drugoj o *sebe pozabyt'*, /..." (I, 215).⁴⁵

"ZABVENIE" - II/3 (positiv, passiv-intransitiv) - als
'Sich-Vergessen' (Amoralismus)

Die Abgrenzung zum vorhergehenden Paradigma II/2 ist nicht ganz eindeutig und verglichen mit dem analogen Paradigma im SII ziemlich schwach entwickelt. Zumeist ist das 'Sich-Vergessen' gleichbedeutend mit der Wirkung der "strasti", die das Bewußtsein rauschhaft verdunkeln ("bezumie").⁵⁰

"..Ja znaju, što novye strasti pridut, / S drugim ty zabu-
daš'sja vnov'. / No v pamjati prežnje obrazy ždut, / I staraja
tleet ljubov'. /.." (BAL'MONT, BP, 129); "..Vsě *pozabyt'* i *zabyt'*-
sja, / Ticho, no žadno upit'sja /.." (BP, 156); "*Pozabyvšis'*, /
Naklonivšis', /.../ *Zagljanus'*, / Polusonno /.." (BP, 259); "Bla-
ženstvo v žizni tol'ko raz, / Bezumnij put', - / *Zabyt'sja* v more
milych glaz / I utonut'. /.../ *Zabyv* o tom, kak nazvan ty / V kra-
ju otcov, /.." (SOLOGUB, 351); "*Zabludivšijsja* v pustyne, / Ja
sebe ne veril sam, / I bezumno *zabyval* ja, / Kto ja byl, kem stal
teper', / Vichri sucho zavival ja, /.." (357); "*Slivalsja* s pen'-
em vod. *Zabyvšis'*, ja molčal /.." (MINSKIJ, 130); "*Zabyvšis'*, čita-
ju ja stroku za strokoj, /.." (209).

"ZABVENIE" - III/1 (negativ, passiv-intransitiv) - als
'Tod', 'Selbstauflösung'

In seiner negativen Gestalt hat das 'Vergessen' (ausgehend vom griechischen Mythos des "Todesstromes" Lethe) eine letale Wirkung; es "löscht" gleichsam rückwirkend alle Lebenszeichen oder aber versetzt sie in einen fiktionalen Zustand (des "son"), der jegliches Sein unrealisiert, in Nichts ("nebytie") verwandelt.

"..Žizn' - vekovečnaja zagadka, / A smert' - *zabvenie* ee. /
No, kak *zabvenie* ni slađko, / Pover', što slašče bytie." (FOFANOV,
51). - Die weibliche Gestalt des Todes (das lunare Weib) tritt im
SI als "Geist des Vergessens" auf, dessen Liebe den Tod bringt:
"Surovij prizrak, demon, duch vsesil'nyj [=Smert'], /.../ Ty
šleš' očam bessonnij son mogil'nyj; /.../ K tebe, o car', vlady-
ka, duch *zabven'ja*, / Iz bezdny zol nesetsja vozglas moj: / Pri-
di. Ja ždu. Ja žaždu primiren'ja." (BAL'MONT, "Smert'", BP, 92);
"..I *polumertvye* ruiny / *Poluzabytych* gorodov /.." (BP, 156); "Ty
ich zažglo. No v svetloj mgle *zabven'ja* / Zemle skazano: "Snova
žizn' gotov'!" / Nađ ich mogiloj - legkij zvon *mgnoven'ja*, / Pa-
dajut maki krasnye, kak krov'. /.." (BP, 274); "Prelomleny kosti
moi. / Ja v zastenke. No ču! V *zabyt'i* / Slyšu, gde-to stremjat-
sja ruči. /.." (BP, 237); "...I vdruk vse zamerli, - vot skorbn
docvetajut, / Starajasja prodlit' molčaniem *zabyt'e*: / Tak utrom
demony koldunij pokidajut, /.." (BP, 180); "...Doma, ja čuvstvuju,
gorjat, / No ljudi skovany *zabven'em*. /.." (BP, 332); "Ja v carstve
ledjanjaščago *zabven'ja*. / Net "posle", est' liš' mertvoe "te-
per'". /.." (III, 190); "...Zasverkala stal' kinžala, i kinžal von-
zilsja v grud', / I ona legla spokojno, a dvojniki skazal: "*Zabud'*. /
.." (SOLOGUB, 299);⁵¹ "...O *zabvenie!* nizojdi, obmanil / V *vospomina-
nijaoh* tjaĝostny dni. /.../ O *zabvenie!* esli by vsě steret'! /
Esli b vse prošloe moglo umeret'! /.." (273-274); "...Ja cholođno

tropoj odinoko idu. / Ja zemnoe *zabyt* i sokrytogo ždu, - / I bezmolvnaja *smert'* poceluet menja, /.. (226); "...V nem [d.h. im Schnee] choloda soblazny, v nem *zabvenie*... /.. (GIPPIUS, I, 55); "Kogda b ne *smert'*; a *zabven'e*, / Čtob ni dviženija, ni zvuka.." (ANNENSKIJ, 202); "Tak mne šeptala *smert'*. /.../ "I ja, i ja choču spastis' ot t'my *zabven'ja*. /.../ I travka každjaja mne govorit: voskresni.." (MINSKIJ, I, 150); "...Moe molčan'e, kak *zabven'e*, glucho. / Ja - to že dlja tebjja, čto *smert'* dlja ucha. /.. (299); "...Promčalas' *smert'*, sterev sledy bezumij / I mudrosti sledy. *Zabven'e*, kak tuman, / Zavoloklo sledy... /.. (I, 223); "I noč' *zabvenija* nad tem, čto inogda / Sogreto ne bylo svjatym ognem truda.." (IV, 140); "Liš' vas ja prognat' ne mogu, snoviden'ja. / Podkravišis' pod černym pokrovom *zabven'ja*, /.. (210).- Mehrfach ist das 'Vergessen' auch mit Zuständen der (Sinn-)Leere assoziiert: "Jarko cokajut kopyta... / Čto tam vidno, u mosta? / Vse zaperto, vse *zabyto*, / V tajne myslej *pustota*.." (GIPPIUS, II, 93); "Pustynnyj šar v pustoj *pustyne*, / Kak D'javola razumia... /.../ Pugaet kto-to mukoj ada, / Potom sulit spasenie... / Ni lži, ni istiny ne nado... / *Zabvenie! Zabvenie!* /.../ Net utr, net dnej, est' tol'ko noči... / Konec." (II, 88-89); "...Idu, *pozabyvši* kuda i začem. /.. (BRJUSOV, III, 231); "...Bezumny byli reči - no togda / Kazalos' mne, čto vlasten ich zakljast' ja / Zakljatjem *zabven'ja* - navsegda! /.. (BRJUSOV, I, 318); "Gaoma želtyj, vytoči kop'e. / Pronzi moe gluchoe *zabyt'e*, /.. (BAL'MONT, II, 68).

"ZABVENIE" - III/2 (negativ, passiv-intransitiv) - als 'Destruktive Selbst-Vergessenheit'

Auch dieses Paradigma ist relativ schwach entwickelt und bildet nur eine Variante des positiv gewerteten "samo-zabvenie" - III/2, dessen destruktive Seite akzentuiert wird.

"...Choču zabyt' sebja, ubit' *smosoznan'e*. Čto pol'zy *vspomnat'* teper',pered koncom, /.. (BAL'MONT, BP, 165); "...Lučše ot-rečenie, / Skorb', *samozabven'e*. / Ščastija ne ždi /.. (I, 84); "Kak cvetok ja choču rascvesti / I ugasnut' bez slova upreka, /.../ I kogda, razljubivši mečty, / Ja *zabuduš'* v mogil'noj posteli, /.. (I, 168); "Posle žizni nenužnoj i tščetnoj, /.../ My *zabudemšja snom* bez videnij, / My potonem v t'me bezotvetnoj. /.. (SOLOGUB, 96); "Nyne meždu nami, bezdnoju raskrytoj, / Prolegla *pustynnost'* žizni perežitoy, /.../ Pepel sil ugaššich i *sebja zabyvšich*. /.. (MINSKIJ, III, 135).

"ZABVENIE" - III/3 (negativ, passiv-intransitiv) - als 'Vergessen-Werden', "Vergessenheit'

'Vergessen-Werden' oder das Attribut der 'Vergessenheit' tragen bedeutet als negatives Merkmal soviel wie 'Verloren-Gehen', 'Ausgestoßen Sein', 'Verlassenheit'. Als "Einzelner" ist der Diaboliker immer "idiōtes", er lebt im Zustand der Fremdheit und Vereinsamung - im Extremfall auch als ein "von Gott Verlassener".⁵² Damit gehört dieser Aspekt des 'Vergessenheit' auch in das weit verzweigte Paradigma der 'Isolation' und des 'Egozentrismus' im SI.

Die soziale Isolation belegen folgende Beispiele: "*..Zabytyj družboj i ljubov'ju, / Zabytyj snom, ležu bol'noj. /..*" (MINSKIJ, 217); "*Opjat' nađvinulis' tomitel'nyja teni / Zabytych serdcem lic /..*" (SOLOV'EV, "Mig", 140); "*..On - ostrov, zabytyj vetrami, / Sredi uspokoennych vod.*" (BAL'MONT, BP, 200); "*..Zabytyj, ustalij, ja odin umiral. /..*" (IV, 103-104); "*..Pozabyty svoimi druž'jami, v strane, / Gde liš' varvary, zveri da noč', / My sabyli o solnce, zvezdach i lune, /..*" (BP, 171); "*Mež skal razbitych, - / Odin! Odin! / Blaženstv sabytych / Ja vlastelin. /..*" (BRJUSOV, I, 117); "*..Il' pozabyt vo mgle peščery ja, / I vse, čto bylo, - liš' mač-ta? /..*" (I, 375); "*V dolgich mukach razlučen'ja / Otvergaeš' ty menja, / Zabyvaeš' čas tvoren'ja, / Zloju karoju sabven'ja /.../ Ja izvel tebjja iz t'my, / Čtoby v den', teper' sabvennyj, /.../ Nasladilis' žizn'ju my. /..*" (SOLOGUB, 284). -

Gipfel der Verlassenheit ist es, von "Gott vergessen" zu werden - ein Schicksal, das dem demiurgischen Gott-Menschen (als nietzscheanischer Übermensch) ebenso droht wie (aus der Sicht des SI) dem Gottessohn.

"*..Ne ja o Gospode raspjatom - / Bog obo mne sabyl v tot mig!*" (MINSKIJ, III, 43); "*..Ja žaždu otdalenija / Ot rodiny svjatoj / Ja - iskra, oštupivšaja / Ot solnca svoego / I boga pozabyvšaja- / Ne znaju dlja čegol"* (BAL'MONT, BP, 119); "*Muza v izmjatom venke, boginja, zabytaja mirom! / Ja odin iz nemnogich, kto veren prež-nim kumiram; /.../ Ja prinošu fiamam k altarju sabytoj bogini. /..*" (BRJUSOV, III, 247); "*..I molča ja smotru na simvolj ljubvi, / Ne podchodja k raspjat'ju. / Christos! Zabud' menja, naprasno ne zovi, / Ostav' menja prokljat'ju!"* (III, 215). Dieses Zitat verweist sehr klar auf die entsprechende Kreuzigungsszene in der Bibel und die Bitte des Schwächers nach der Fürbitte Christi im Himmel. "Čto my služim molebny / I pred gospodom lađan kadim! / Vse ravno nepotrebny, / Pozabytye bogom svoim. /.../ Pozabyl on o mire / I ot tvorčes-kich del počil. /.."

Wie der Mensch (und sein Gott) ist auch die Welt (insgesamt und in ihren Teilen) 'vergessen', d.h. sie steht unter dem diabolischen Zeichen der Irrealität und (Ent-)Täuschung.⁵³

"*Osennij skučnyj den'. Ot dolgogo doždja /.../ Blizka v takie dni volna nebyttija, /.../ Mne snitsja prošloe. V viden'jach polusonnnych / Vstaet zabytyj mir i dnej, i slov, i lic. /..*" (BRJUSOV, "Teni prošlogo", I, 215); "*..Žizn' dokučnaja sabyta, / Plotno dver' moja zakryta, - /..*" (I, 190); "*..Vse zaperto, vse sabyto, / V taj-ne myslej pustota..*" (GIPPIUS, II, 93); "*..Vse, čto bylo, čto ostylo, / Čto zaryto, čto sabyto.*" (MINSKIJ, 297). Das "Vergessene" ("pozabytoe") hält das Leben ebenso in magischem Bann wie das "Erinnerte": "*..I teni-ljudi dvižutsja bezglasno, /.../ O čem-to pozabytom govornjat, /..*" (BAL'MONT, III, 210); "*Mečtoj unošus' ja k mestam pozabytych, /..*" ("Pozabytoe", I, 191); "*..Pozabytye obrazj, čuvstva i lica, /.../ I kružatsja v duše, kak tenej verenica. /.../ I opjat', kak kladbišče, pustynna duša..*" (MINSKIJ, 392); "*Zvučnaja volna sabytych sočetanj / Šepčuščij rodnik davno-umolksich dnej, /.../ S vami govornja v teni vospominanj, /..*" (BAL'MONT, I, 192); "*Medlenno, tjağostno, v rusla zabytyja / Vody vstupajut ustavšija. /..*" (IV, 102); "*..Kačalis' vinogradnye listy, / Pod Mesjacom kak budto kem sabyty. /..*" (III, 196); "*..I pamjat' izmenjala, / Tebjja ja zabyval. /.../ Mig sabvenija dlitsja, /... Ja vižu vnov' stupeni, /*

Zabytye vdali. /.../ I bol'še net vozvrata / K tomu, čem prežde byl. /... (BP, 166-167); "...Ne pobeđiš', živuščaja v edinom serdce tlenom / Liš' v serdce čelovečeskom, *ismennom i zabvennom*. /..." (GIPPIUS, II, 65); "O *zabytom* toskuj ideale..", "No ljubov' *pozabyta* (SOLOGUB, 96); "...Ja žil, *zabytyj* jarostnoj grozaju, / Razbivšej moj korabl'.." (MINSKIJ, I, 89); "Sady, peščery, zamki izo l'da. / *Zabytych* slov sozvučnye uzory, / Nevinnost' čuvstv, pogibšich navsegda, - /..." (BAL'MONT, BP, 146); "...No molitvy *zabyty* davno, / I naskučili pesni bylye, / Potomu čto na serdce temno, /..." (SOLOGUB, 154); "Pridet k moim sticham nevedomyj počt' / I žadno perečet *zabytye* stranicy, /..." (BRJUSOV, III, 252).⁵⁴

"ZABVENIE" - IV/1 (negativ, aktiv-transitiv) - als 'Amnesie', 'Unmöglichkeit, Sinnlosigkeit des Erinnerns'

Dieses Paradigma korrespondiert besonders augenfällig mit der negativ gewerteten Erinnerungsaktivität ("VOSPOMINANIE"- IV/1): Die diabolische Amnesie bezieht sich auf positive Inhalte, wird als 'Erinnerungsverlust' gedeutet, als Merkmal der Vertreibung aus dem Paradies (oder einem nicht mehr rekapitulierbaren Zustand des Glücks und der Einheit, "nevozvratnoe").

"..Izredka ty voskresal na sbegajuščem sklone, /.../ I *zabyvalosja* echo garmonij. /..." (BRJUSOV, III, 234); "...*Vospominan'*ja vse utratit, /.../ I za poznan'e tajn zaplatit / *Zabven'em* sčast'ja i obid." (BRJUSOV, I, 315); "...*Zabud'* o svetlych snach. *Zabud'*. Nadeždy net. / Ty vverilsja mečte, obmančivoj i strannoj. /..." (BAL'MONT, BP, 98); "Chorošo mež podvodnych stebelj. /.../ My ljubili, kogda-to, davno, / My *zabyli* zemnye slova. /..." (BP, 298); "Ja zagljanul vo stol'ko glaz, / Čto *pozabyl* ja navsegda, / Kogda ljubil ja v pervyj raz, /..." (BP, 277); "My detstvo ne ljubim, ot Solnca ušli, / *Zabyli* velen'ja Zemli /..." (I, 209); "...Spešu *zabyt'* vse vidennye sny /..." (SOLOGUB, 294); "...I grešnoj mečtoju sebja veselit', / Prikinut' k poduške i vse *pozabyt'*? /..." (SOLOGUB, 245); "...Ja pogašu moi svetila, / Ja zatvorju usta moi, / I v neskazannom bytii / Navek *zabudu* vse, čto bylo." (244); "...I ponemnogu *zabyvaju* / O tišine nočej lesnych, /.../ I *zabyvaju* sad, i krovlju, / I svežest' utrennej zari." (175); "...Ich solnce *zabylo*, i sami oni, / *Zabyli* o solnce i blekli v teni, / Dla žizni i smerti čužie. /..." (MINSKIJ, 144).

"ZABVENIE" - IV/2 (negativ, aktiv-transitiv) - als 'Vergessen-Wollen'

Die Kategorie eines negativen 'Vergessen-Wollens', das sich auf positive Inhalte bezieht korrespondiert mit dem oben behandelten positiven 'Vergessens' negativer Erfahrungen (I/2). Die Beispiele für dieses Paradigma sind freilich äußerst dürftig und dienen nur der Komplettierung des Schemas.

"*Pozabyv* o bleske Solnca, v svete prizračnych ognej /.../ Vse, čto bylo, vse, čto budet, znaju, znaju naizust. /..." (BAL'MONT, I, 234); "Ja ne znaju, kak že *byt'*? / Prodolžat' ili *zabyt'*?"

/.../ Kak ljubit' - i ne ljubit'? /.." (III, 90); "...O solnce nezrimom *pozabyła* zemlja. /.../ Tam veter lenivyy oblaka gromozdil. / *Zabyło* i nebo o vладыke svoem. /.../ On *pomnił* o solnce skvoz' osennjuju ten' / I *pamjat'ju* strastnoj voskrešal on vesnu." (MINSKIJ, IV, 196-197); "V polden solnce *pozabyła*, / Skol'ko tuček pe-red nim, /.." (III, 85); "...Duša pečał'naja moja / I v razmyšleni-jach *sabyła* / Vsenu i kraski bytija. /.." (III, 119).⁵⁵

"NE-ZABVENIE" - I (positiv, aktiv-transitiv) - als
'Nicht-Vergessen-Sollen' (analog zu "VOSPOMINANIE"/"PAMJAT'"-I)

Die positive Wertung des 'Nicht-Vergessens' impliziert eine Aufforderung zum 'Erinnern' bzw. 'Gedenken' ("pripominanie"), affirmiert also die Erinnerungsleistung. Zumeist steht dieses nur marginal ausgebildete Paradigma in Verbindung mit dem christlichen "commemoratio"-Topos (Christus "gedenkt" der seinen auch nach dem Kreuzestod).

"..O strogie liki / Umevšich ljubit'! / Vy smutno-veliki, krasivy i diki, / Vy ponjali slovo; ubit'. / Ja vas *ne sabudu*, / Ja s vami vezde. /.." (BAL'MONT, BP, 228); "...Deti Solnca, *ne sabud' - te* golos merknuščego brata, /.../ No i k vam pridet mgnoven'e ochlažden'ja i zakata, - / V pervyy *mig* i v *mig* poslednij bud'te, bud'te kak cvety. /.." (BP, 295); "Net, mne *ne nužno* pokoj, *ne nužno sabven'ja*, / Esli že sčastie nam *ne dano*, - /.." (I, 66); "Kto uvidel Utrennjuju, Beluju / Sred' rascvetajuščich nebes, - / Tot *ne sabudet* tajnu smeluju, / Obetovanie čudes. /.." (GIPPIUS, II, 72); "...Te pjatna, ržavyja, vkipeli, / Ich *ne zabyt'*, ni za-toptat'... /.." (II, 8); "No menja *pozabyt'* ty *ne mog* / O tvoej ja ljubvi *ne sabyła*. /.../ O, togda mne prosti i *sabud'* /.." (MINSKIJ, 258); "...I *nezabudki*, *pomnja* sonnost' voč, / Vziralı s udivleniem nevinnym /.." (I, 176).

"NE-ZABVENIE" - II (positiv, passiv-intransitiv) - als
'Unvergeßbarkeit'

'Unvergesslich', 'unvergeßbar' ist der 'Moment' höchster Lebensintensität (oder seine Verkörperung in einer Person). Nicht zufällig ist auch dieses Paradigma sogut wie nicht ausgebildet.⁵⁶

..I vižu *mig* ja *nezabvennyj*, /.." (MINSKIJ, III, 105); "...Pe-redo mnoju vstaeš' ty, rodnaja, /.../ Vdrug ja vižu, što ty *ne zabyta*, / *Pozabytaja*, gor'ko-ljubimaja." (BAL'MONT, BP, 288); "...I s bezmolviem strannago mira slivaeš'sja, / Uchodja k *nezabvennomu*, k sčast'ju minušemu. /.." (I, 193); "I ja opjat' pišu poslednie slova, /.../ No *ne zabyto* vse, što grezilos' i bylo / Pust' buduščego net, pust' zavtra - *ne moe*, / No *ne zabyto* vse.." (BRJUSOV, I, 122); "Puskaj *zabyty* vse pečali - / Slovam *sabven'ja* net.." (GIPPIUS, 36).

"NE-ZABVENIE" - III+IV (negativ) - als
'Nicht-Vergessen-Können' (= 'Erinnerungszwang')

Höchste Intensität erreicht die Ambivalenz von 'Erinnern'

und 'Vergessen' in der paradoxalen (doppelt verneinten) "Nicht-Amnesie": Der Diaboliker strebt nach einem Zustand, in dem der Gegensatz von 'Erinnern' und 'Vergessen' aufgehoben, annulliert ist, er sucht jene Grenze zu überschreiten, die der Fluß "Lethe" zwischen Diesseits und Jenseits zieht; dabei stellt sich aber heraus, daß auch jenseits des 'Vergessens' ("Lethe") das 'Erinnern' quält (also quasi der "Phantomschmerz" des durch den Tod abgeschnittenen Lebens), daß es kein totales 'Vergessen' gibt, ebensowenig wie die 'Erinnerung' bzw. das 'Gedächtnis' im Sinne einer Rückkehr ins (gewesene) Leben glückt. Der diabolische Zustand der "A-Letheia" ist nicht jener der "Wahrheit" (wie im religiösen, mythopoetischen Symbolismus), er markiert vielmehr die ins Absolute gesteigerte Position der "oksjumoronost'", also einer totalen Kontradiktion, die der Diaboliker als "nevozmožnoe" realisiert. Der Unfähigkeit zum 'Vergessen' (und damit 'Sterben') entspricht die Unmöglichkeit des 'Erinnerns'; darüber hinaus führt das 'Nicht-Vergessen' keineswegs automatisch zu einem 'Erinnern', ebensowenig wie das 'Nicht-Erinnern' (als Zustand einer prinzipiellen "Leth-argie", d.h. "ustalost'") den Thanatostrieb des 'Vergessens' befriedigen könnte. Somit befindet sich der Diaboliker immer zwischen den Zonen des "Weder-Noch" und "Sowohl-als-Auch"; bildhaft gesprochen pendelt er zwischen dem Land des Erinnerns und dem Fluß des Vergessens:

"Ja v lodke Charona, s grebcom bezučastnym. /.../ Vot Leta. Ne slyšu ja lepeta Lety. /.../ I serdce, kak tam, na zemle, - ravnodušno. / Ja pomnju, konca my iskali poroju, /.../ Ni bogi, ni sčast'ja, ni stracha, ni mira, / Net daže zabvent'ja v ropóte Lety.. /..." (GIPPIUS, "Tam", I, 70-72); "...No znaju, miru net proščan'ja, / Pečali serdca net zabven'ja, / I net molčan'ju razrešen'ja, / I vse na vek bez izmenen'ja / I na zemle, i v nebesach." (I, 24); "...Mne čuditsja tainstvennyj obet... / I, vedaju, on serdca ne obmanet, - / Zabvent'ja tebe v razluku net! / Idi za mnog, kogda menja ne stanet." (I, 26); "Ja v sebe, ot sebja, ne bojus' ničego, / Ni zabven'ja, ni strasti. /..." (I, 113); "...Ja umiraju, Elizaveta, / Ja ves' v ogne. / Slova zaveta, slova zaveta / Ne nam zabyt'.. /..." (SOLOGUB, 272); "...Etot prizračnyj les na krugom beregu, /.../ Bestelesnoe vsě. Ja zabyt' ne mogu / Beskonečnoj toski bytija." (193); "O, zabventie! esli by vsě steret'! / Esli b vsě prošloe moglo umeret'! /..." (274); "I tomljus' ja s tech por, / Nevozmožno mne žit'. / Tot mučital'nyj vzor / Ne mogu ja zabyt'.. /..." (BRJUSOV, III, 248); "...Možno vsě zavetnoe pokinut', / Možno vsě bessledno razljubit'. / No nel'zja k minuvšemu ostrynut', / No nel'zja o prošlom pozabyt'!" (BAL'MONT, BP, 163); "Net mne zabven'ja o bleske mgnoven'ja / Grustno-blažennoj uslady proščan'ja, /..." (IV, 62); "Nezabyvaemo-užasnyja priznan'ja, /..." (IV, 73); "To belyj svet, to kratkij svet, / No dlja nego zabven'ja net." (I, 121); "Ne mogu ja zabyt' neotstupnyj ukor.."

(I, 84); "Zdes' *vspominat'* mogu, v čas noči sokrovennyj, / O čem ves' den' *zabyt' chotel ja i ne mog /..*" (MINSKIJ, 266); "...S tech por menja gnetut tjaželye košmary, / I *net zabven'ja* mne sred' suety zemnoj. /.."
(I, 204); "...Uvidav, čto nevozmožno / *Ni vernut'sja, ni zabyt'..*" (ANNENSKIJ, 79); "...Proščen'ja net, *zabven'ja net. /..*" (SLUČEVSKIJ, 55); "...Net sily *vspominat'* i *pozabyt'* net sil. /.."
(MINSKIJ, 207).

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. den 1. und 2. Teil meiner Darstellung *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik* (Habilitationsschrift im Druck), Wien 1984 (= A.H.-L. 1984a); als 1. Band erscheint die Rekonstruktion des "diabolischen Symbolismus", Wien 1986; vgl. auch meine Studie "Das ästhetische Programm des russischen Frühsymbolismus" (= 1984b).
2. Das zur "Paradigmatisierung" herangezogene Textkorpus symbolistischer Lyrik ist in der anschließenden Literaturliste mit einem Stern versehen. Daraus geht hervor, daß nur die Texte analysiert wurden, welche in den repräsentativen Gesamtausgaben enthalten sind; dennoch scheint der nicht erfaßte (abseits oder nicht-publizierte) Rest relativ gering zu sein. Es ist mir bewußt, daß da und dort manche Textstelle meiner Aufmerksamkeit entglitten ist, doch beharre ich auf dem Anspruch, so gut wie alle wesentlichen Belegstellen herbeigeschafft zu haben. - Eine entsprechende Auswertung der frühsymbolistischen Prosatexte ist geplant. Zu beachten ist der durchaus sekundäre Charakter der Narrativik im Symbolismus (v.a. der Modelle I und besonders II); die poetischen (lyrischen) Werke bilden gleichsam den Ausgangs- und Bezugstext für die Entfaltung der lyrischen Motive in der Prosa. Ähnliches gilt übrigens auch für die theoretisch-philosophische Prosa der Symbolisten (vgl. dazu A.H.-L. 1984a:Xff.).
3. Der hier für das Modell SI insgesamt stehende Begriff "Diabolik" bezieht sich weniger auf seine alltagsprachliche Bedeutung (im Sinne von 'teuflich', 'infernalisch'), er realisiert vielmehr die ursprüngliche Etymologie von "diaballein" als Gegenbegriff zum "syballein" (= Zusammenwerfen, Zusammenpassen der als Kennzeichen funktionierenden Tonscherben): "diabolisch" ist ein "anti-symbolischer", dissozierender, verneinender und amihilierender Akt; der diabolische Diskurs (beschreibbar als eine "Rhetorik der Sprachlosigkeit", als "leeres", "negatives Sprechen") ist also nicht sosehr eine "teufliche Rede", er etabliert einen eigenen Anti-Kode, eine Anti-Welt gegen die archaisch, kulturell oder literarisch vorgegebenen Symbolordnungen (vgl. A.H.-L. 1984a:3ff.). Das "Diabol" ist also gewissermaßen ein gebrochenes, pervertiertes, verfremdetes, ad absurdum geführtes, total ästhetisiertes "Symbol", dessen metaphysische und auch weltliche Referenz weitgehend unrealisiert ist. Zur Etymologie des "syballein" vgl. bei den Symbolisten selbst: V.BRJUSOV, "Karl V", VI, 125ff.: "...simvol ... svjazyvaet vremennoe s večnym"; A.BLOK, PP, 4 ("sambyllein" als "soedinenie") und BLOK, ZK, 1901 ("Symbol" als "slijanie smyslov") - bezogen auf MEREŽKOVSKIJ, *Tolstaj i Dostoevskij*, I, 43.
4. Zur Periodisierung bzw. Typisierung der Moderne und des Symbolismus vgl. meine Darstellungen 1984a:XVIf., 1984b (zur Dichotomie der einzelnen Symbolismus-Modelle SI, SII etc. in jeweils zwei Subprogramme: Hier wird der SI aufgeteilt in ein Programm des "Ästhetismus" und in eines des "Panästhetismus"); vgl. auch

in Bezug auf die gesamte Moderne A.H.-L. 1986; Z.G.MINC 1979, 193, 244f.; I.P.SMIRNOV 1977, 25ff., 33f.; ders., 1972, 284f.; L.PUSTYGINA 1975, 144ff.; I.R.DÖRING, I.P.SMIRNOV 1980, 441ff.

5. Erscheint in dieser Zeitschrift, *WSA*, Band 17, 1986; siehe dazu auch A.H.-L. 1984a, 662-285.
6. Die Begriffe 'aktiv/transitiv' bzw. 'passiv/intransitiv' sind hier als *semantische* und nicht als syntaktische Funktionen aufzufassen; es ist mir bewußt, daß die hier prä-sentiierte Rekonstruktion der Paradigmatik den syntaktisch-textuellen Besonderheiten einer ganzen Reihe von Zitaten nicht gerecht wird. Dazu kommen die Widersprüche, die sich bei einer Kombination der semantischen und axiologischen Codes einstellen, von denen der eine eher statisch (auf das Sprach-System orientiert) erscheint, wogegen der andere die Dynamik eines der Rede und der Mitteilungspragmatik zugewandten Diskursystems repräsentiert. Der Begriff "Symbol" oder "Motiv" umfaßt in dieser Darstellung also sowohl die semantische als auch die axiologische Ordnung.
7. Im Frühsymbolismus wird mehrfach die Grundbedeutung des griechischen Begriffs "oxy-moron" ("oxys" = "scharf", "spitz") zur todbringenden, vergiftenden Wirkung eines "Stachels" oder "Dolches" entfaltet, womit das ästhetische, artistische Gedicht verglichen wird: "...No mily mne kristally / I šalo tonkiaš os." (BRJUSOV, I, 171; vgl. ausführlicher dazu meine Studie 1984b: 303ff.).
8. Im Gegensatz zum Oxymoron, das eine im Grunde "undenkbare" (also nur "hypothetische") Kontradiktion realisiert, schafft das Paradoxon einen Wertwiderspruch auf der Ebene der Interpretanten, d.h. kulturell festgefügtter "Wahrscheinlichkeitsmodelle" (inklusive implizite und explizite Wertpositionen). So wird bei Sören Kierkegaard aus dem "religiösen Stadium" bzw. dem "Religiösen" selbst (das dem "Ästhetischen" und dem "Ethischen" gegenübersteht) ein fundamentales Paradoxon abgeleitet; Christus selbst ist so die Personifizierung eines solchen paradoxalen Widerspruchs (Gott-Mensch, Herrscher-Diener, Leben-Tod etc.). Vgl. dazu etwa S.KIERKEGAARD, *Einübung ins Christentum*, 1850, dt. Übers. zuletzt München 1977. - Die Brücke zwischen Symbolismus bzw. russischer Religionsphilosophie und der Kierkegaard-Rezeption in Europa seit den 20er-Jahren bilden die Schriften Lev Šestovs, zuletzt seine große Studie über den dänischen Philosophen: *Kirkegard i eksistencijal'naja filosofija. Glas vopitjuščego v pustyne*, Paris 1939 (deutsche Übers. Graz 1949). Die Kritik am "Ethischen", das vom "Religiösen" abgesetzt wird, entfaltet Šestov auch schon in seiner Schrift *Vlast' ključej. Potestas Clavium*, Berlin 1923, ausgehend von der Formel: "Das Gute ist nicht Gott. Man muß suchen, was über dem Guten ist" (vgl. deutsche Ausgabe, München 1926 und Heidelberg 1956, hier S.367). - Kierkegaards Schriften lagen seit der Jahrhundertwende auch in russischen Übersetzungen vor.
9. Der Diaboliker befindet sich selbst im Zustand des "Pendelns" zwischen "ja" und "nein", er ist selbst eine Verkörperung dieses "Pendel(n)s": "...Večno i 'da' v nich, i 'net'. / Blago im,

slava za to! /.. (MINSKIJ, 78); "Raz - i - dva, i raz - i dva, i vot bezformennost' dvižen'ja /.../ Raz - i dva, v povtornom stroe, za paden'em voznesen'e, / Son za jav'ju, smert' za žizn'ju, a za smert'ju voskresen'e." (MINSKIJ, "Ritm", 178). Die diabolische Verabsolutierung des Prinzips der Dualität führt zu seiner Annihilierung: "Net dvuch putej dobra i zla / Est' dva puti dobra. /.../ Dve pravdy, dva dobra - /.../ Ty - prizrak Boga na zemle, / Bog - prizrak v nebe tvoje, / Prokljat'e v tom, što ne dano / Edinago puti. / Blaženstvo v tom, što vse ravno, / Kakim putem itti. /.. (MINSKIJ, 343-344) und analog dazu: "...Ravnodušnoe da ili net / Povtorjat' suždeno vam godam, /.. (ANNENSKIJ, 91). Der diabolische Welterschöpfer erscheint bei K.D.BAL'MONT, III, 183f. als "Bezumnoj časovščik", der dem Einheitsprinzip des Kosmos die "dvojtvennost'" des Chaos entgegensetzt (vgl. auch BAL'MONT, "Majatnik", III, 158f. und "Ich dvoe", V, 48, sowie das Gedicht "Čet i nečet", II, 135f.); so auch bei BRJUSOV, I, 56: "Edinoe načalo est' nebytie, edinstvo istiny est' bezmyslie. Ne bylo by prostranstva, ne bud' pravogo i levogo; ne bylo by npravstvennosti, ne bud' dobra i zla."

'Dualität' und 'Doppeltheit' ("dvojtvennost'") bilden zusammen ein weit verzweigtes Paradigma im SI (vgl. ausführlich dazu meine Rekonstruktion 1984a:12-21.) Am häufigsten finden sich Beispiele für dieses Paradigma im Frühwerk der Gippius, die eine geradezu "manichäische" Semantik entwickelt (vgl. GIPPIUS, II, 16-17, II, 97: "...Razdelim naše bytie mečem"): "...to 'da' i 'net' - ne slity, / Ne slity - spleteny. / Ich temnoe spletenie / I tesno, i mertvo.." (I, 92) und dann bei BAL'MONT, 339; "...V moem duše navek slilis' i Net i Da. (I Da i Net tak net) /.../ So mnozju govorjat i Satana i Bog. (Ich dvoe, ja odin) /..". Zur gnostisch-manichäischen Natur des Dualismus der Z.Gippius vgl. T.PACHMUSS 1971:99ff. - Über Bal'monts Dualismus schreibt BRJUSOV, "K.D.Bal'mont", VI, 263f; "Mirosozercanie Bal'monta - bessoznateľnyj dualizm, i v bor'be zla i Dobra, d'javola i boga, dolžna ona neizbežno iznemoč'".

10. Die im Frühsymbolismus extrem häufig auftretende "ustalost'" (sie bildet geradezu ein Markenzeichen der ganzen Bewegung des "dekadentstvo") gehört in das dominierende "besstrastie"-Paradigma (A.H.-L. 1984a:35f., 45ff.) und damit ins Zentrum des "depressiven" diabolischen Diskurses. Als ein Beispiel für ungezählte andere kann gelten: "Moja ustalost' vyše gor.." (SOLOGUB, 263) - oder etwa BRJUSOV: I, 293f.: "Ja žit' ustal sredi ljudej, / Ustal ot smeny dum, želanij, vkusov, / Ot smeny istin, smeny rifm v stichach. / Želal by ja ne byt' "Valerij Brjusov". /..".
11. Zur Reduktion des Symbolismus auf ein pragmatisches "byt"-Phänomen durch A.Belyj selbst vgl. sein Erinnerungsbuch *Načalo veka*, M.-L. 1933, 11ff., in dem er die symbolistische Mythopoetik auf einen bloßen "žargon", auf den Soziolokt von "Insidern" reduziert ("kalamburizm", "mifologičeskij žargon", "kitajskij jazyk"). Der "argonavtizm" (abgekürzt auch als "Argo") des Freundeskreises ("kružok") schrumpft zum "Argot" (= "argo" - vgl. *ibid.*, 107ff.): "...Nas interesovala problema novoj kul'tury i novogo byta.." (*ibid.* 111). Vgl. auch

BELYJ, *Na rubeže dvuch stoletij*, 1929 (Repr. London 1966), wo ausführlich der symbolistische Diskurs als "žargon", "govor" eines spezifischen "byt" abgehandelt wird (etwa *ibid.*, 371ff.); ebenso in *Meždu dvuch revoljucij*, L. 1934. - Der Begriff "kružkovaja semantika" entstammt der formalistischen Theorie des "literaturnyj byt" (vgl. A.H.-L. 1978: 397ff.).

12. Siehe dazu (bezogen auf die deutsche Romantik und ihre Folgen) Karl Hein BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am M. 1981 (v.a. das Kapitel "Nietzsches Begriff des 'Scheins'", 111ff.).
13. Während im mythopoetischen (und mythologisch-archaischen) Symbolismus in der Regel die kosmischen Symbole "Sol" und "Luna" das "mysterium coniunctionis", die Vereinigung der (geschlechtlichen) Polarität realisieren, ist im SI bezeichnenderweise nur die l u n a Symbolik entwickelt, wogegen "Sol" entweder völlig fehlt oder ins Negativ-Destruktive (als "Verbrennen", "Tod") pervertiert erscheint (vgl. dazu die zentralen Kapitel meiner Rekonstruktion 1984a:83ff. und für den SII die Kapitel 1984a:232-296). Vgl. bei BAL'MONT, 99: "..No est' inaja krasota: / Duši vlyublennoj sladost'rastr'e. /.../ Stydlivost' čut' gorit vospominan'em blednym, / Kak potusknevšaja Luna / Pred Solncem pyšnym i pobednym."
14. Im diabolischen "Žiznetvorčestvo" bedeutet die Literarisierung und Ästhetisierung der Künstlerexistenz gleichzeitig auch eine Irrealisierung nach der Formel: "Iskusstvo" = "son" = "žizn'" (vgl. BRJUSOV, I, 202: "No bojuš', čto v solenom prostore - / Tol'ko son, tol'ko son bytija! /.."); tertium comparationis von 'Leben' und 'Kunst' ist die beiden gemeinsame Fiktionalität: "Byt' možet, vse v žizni liš' sredstvo / Dlja jarkich stichov.." (BRJUSOV, I, 447): "..Živem sredi kartin i knig, / I dorog našemu bessil'ju / Otdel'nyj stich, otdel'nyj mīg.." (I, 174). Der Künstler-Demurg ist die Personifizierung seines eigenen Werkes: "..Ja - pesn' nezrimoj krasote.." (MINSKIJ, 272); "Caril nad mirom rifa kogda-to / Ja s samovlastiem volchva /.." (BRJUSOV, III, 285).
15. Zahlreiche Gedichte Bloks (besonders in seiner Frühphase) sind schon aufgrund ihrer immanenten Narrativisierung und Zyklisierung mit der "Erinnerungsformel" eingeleitet, die den traditionellen Erinnerungstopos der Romantik wieder aufgreift.
16. Im mythopoetischen Symbolismus, besonders in seiner religionsphilosophischen Deutung durch Vj.Ivanov bildet "sozercatel'nost'" den (negativ gewerteten) Gegenpol zur "kreativen", "aktiven" Lebenshaltung des "(žizne)tvorčestvo", das den "Real-Symbolisten" gegenüber dem Vertreter des "idealistischen Symbolismus" (= SI) auszeichnet. Vgl. etwa Vj.IVANOV, "O veselom remesle i umnom veselii", III, 62ff. und A.BELYJ, "Pesn' žizni", in: *Arabeski*, 43: "Iskusstvo est' iskusstvo žit'" und "Sam chudožnik stanovitsja chudožestvennym proizvedeniem" (A.BELYJ, "Brjusov", in: *Lug zelenyj*, 183) und A.BELYJ, "Emblematika smysla", in: *Simvolizm*, 139: "Formoj chudožestvennago tvorčestva žizni javljajutsja formy povedenija" (vgl. *ibid.*, 108).

17. Auf den Zusammenhang zwischen Kierkegaards Erinnerungs- und Gedächtnis-Theorie geht der II. Teil dieser Artikelreihe ausführlicher ein.
18. Typisch für diese "Zwischenposition" ist A. Brjusovs Gedicht "Mučitel'nyj dar darovali mne bogi, / Postaviv menja na tainstvennoj grani. /.." (BRJUSOV, I, 101); "...A ja kačajas' v vozdušnoj setke, / Zemle i nebu ravno dalek. /.." (GIPPIUS, II, 34-35) und *ibid.*: "...I vot ja v setke - ni tam, ni tut. /.../ Na vse, kačajas', tveržu ja "net"..".
19. Der diabolische Dichter ist einen Bund mit der "Schlange" (dem Teufel) eingegangen (K.D. BAL'MONT, "Golos D'javola", III, 137), dessen er sich rühmt (dazu H. SCHNEIDER 1970, 29, 35). Bei der Gippius ist die Seele selbst von der "Schlange" vergiftet und "erstickt": "...menja duša /.../ moja duša." (GIPPIUS, II, 70).
20. Analog zu "PAMJAT'" - I+II als "Gedächtnisvorrat" ("čhranilišče", "kniga pamjati") kann auch der "Erinnerungsvorrat" als (diabolischer) "Speicher" vergiftender Erinnerungen figurieren: "...I, bezumec, ja zabył o nesmyslennosti žizni, živo čuvstvoval tol'ko neosmyslennost'. Ja dumal, što ešče mgnoven'e, i nastupit smert'. /.../ Bol'no snova žit' i čhranit' sokroviščę v vospominanič, jadovitoe, sloradnoe sokroviščę, no naskol'ko niže nastojaščęgo, kak vse vospominant'jal" (DOBROLJUBOV, "Obrazy", in: *Sočinenija*, 202).
21. Ein wesentliches Merkmal der diabolischen "Bewegungssymbolik" ist die 'Irreversibilität' eines eingeschlagenen (Lebens-)Weges, der zugleich "ziellos" ist: "I plyli oni bez konca, bez konca, /.../ I spjaščie prizraki plyli vpered, / Dorogoj prjamoj i bescel'noj. /.." (BAL'MONT, 117). Die Tatsache des "net vozvrata" kennzeichnet also den diabolischen "Weg" als eine Scheinbewegung, die in der "zamknutost'" des Weltgefängnisses verharret (zu diesem Paradigma vgl. A.H.-L. 1984a:23ff.). Der Diaboliker irrt - wie Ahasver - anfangs- und endlos im Kreise (bzw. im Labyrinth), er befindet sich permanent im Zustand der "Aporia" (eines "bezputie" bzw. "rasputie" oder "pereputie": "Moj put' bez ischoda.." (MINSKIJ, 352); "...I ne ja vybiral etot put', / I kuda on vedet, ja ne znaju.." (SOLOGUB, I, 166); "...I k zvezdam net puti, i k Solncu net vozvrata" (BAL'MONT, I, 94); "...Sebja poterjav bez vozvrata.." (BAL'MONT, BP, 225); "No bol'še net vozvrata / K tomu, čem prežde byl.." (BP, 167); "...Navozvratnyj, toropliš'sja ty.." (SOLOGUB, I, 39).
22. Im SI, besonders in seinem "ästhetistischen" Programm, wird das Gedicht (bzw. Kunstwerk überhaupt) häufig mit Kristallstrukturen (Schnee, Eis, Edelstein) verglichen (vgl. Brjusovs paradigmatisches Gedicht: "Ljublju ja linij vernost'..", BRJUSOV, I, 171 und Bal'monts "Ja - izyskannost'..", BAL'MONT, 159); vgl. ausführlich dazu A.H.-L. 1984b:303ff.
23. Vgl. bei DOBROLJUBOV, "Obrazy", *Sočinenija* (1902), 197: "...Etot kust, počti belyj, - / pust' pochoronit ego ne prezren'e, ne zabven'e, ne skuka, a dija voskresenija pamjat'!"; "...no sredi okružajuščęj večno pamjati mest i imen menja uvlekaet drugoe.." (*ibid.* 202).

24. Zum "Momentanismus" Boratynskijs zitiert Brjusov dessen Verse: "Mgnoven'e mne prinadležit, / Kak ja prinadležu mgnoven'ju." (BRJUSOV, VI, 36).
25. Brjusov unterscheidet in seinen frühen kunsttheoretischen Studien zwischen "tvorčeskie" und "ispolnitel'nye iskusstva", also zwischen Text- und Performanzästhetik. Diese bezeichnet Brjusov als "artistische" Kunstformen ("artističeskie"), welche freilich nur für jene existieren, "kto prisutstvuet pri samom mgnovenii tvorčestva" (BRJUSOV, "Nenužnaja pravda", VI, 65). Aus dieser Sicht kommt den artistischen, d.h. performativen Kunstformen ein höheres Maß an "Augenblicklichkeit" und damit Ästhetizität zu.
26. BRJUSOV, "K.D.Bal'mont. Stat'ja pervaja", VI, 250-258, sieht in Bal'mont in erster Linie den Typus des "novyj čelovek" des symbolistischen "žiznetvorčestvo": das Prachtexemplar eines Künstlermenschen, dessen Leben im "ekstatischen Augenblick" lodert ("Ja každoj minutoj sožžen, / Ja v každoj izmene živu, - /.."). Der diabolische Künstlermensch wird im Augenblick der Ekstase gottgleich ("každaja duša - božestvo", *ibid.* 251), während der "Augenblick" dazu tendiert, in eine "endlich große Zahl von Empfindungen zu zerfallen" (*ibid.* 253; vgl. auch *ibid.*, 279). Die Verehrung des "Augenblicks" ist für die "impressionistische" Tendenz des Frühsymbolismus typisch. Die Begriffe "vpečatlenie" und "oščuščenie" treten an die Stelle der romantischen (und später auch mythopoetischen) Kategorie des "pereživanie" (vgl. dazu die Hinweise im Zusammenhang mit Bal'monts E.A.Poe-Rezeption bei H.SCHNEIDER 1970, 62 und 65ff. zur "Augenblicks"-Metaphorik bei Bal'mont). Man denke an Slučevskijs Formel: "Ja chudožnik mgnovenij / Ja pevec nastroenij..". Der diabolische Augenblick ist auf das Flüchtige ("mimoletnoe") und die täuschende "Andeutung" ("namek") fixiert (BAL'MONT, "Mimoletnoe", II, 109).
27. BRJUSOV, "K.M.Fofanov", VI, 326-327, reiht Fofanov (als Vorläufer des Symbolismus) in die Reihe der "poëty-impresionisty" ein; gleiches gilt für Annenskij (*ibid.* 328f.) und den jungen Blok (*ibid.* 329ff.). Brjusov versteht unter Impressionismus eine Kunst- und Lebenshaltung, die sich auf den "momentanen Eindruck" konzentriert, bevor er noch rational kategorisiert wird (328). Daher die "nedogovorenost'" etwa des jungen Blok, die Brjusov durchaus nicht als Ausdruck einer "mističnost'" deutet (wie der SII), sondern vielmehr als ein poetisches Verfahren (als "priem umolčanija"), das geradezu ein "Markenzeichen" der "Blok-Schule" wurde.

Zum Einfluß Schopenhauers auf den "Momentanismus" im Präsymbolismus (besonders auf Fofanov) vgl. BAER 1980, 156ff., 159 und 165f.).

V.SOLOV'EV, "Impresionisty mysli", 1897, IX, 77-83, stellt die Gedichte K.Slučevskijs ganz unter das Zeichen des "Impressionismus" (der "vpečatlitel'nost'", "nervnost'" und "slučajnost'"). Nach Solov'ev gilt dies für die gesamte Richtung der "čistaja lirika" im 19. Jahrhundert. Diese sei - im Gegensatz zur "prikladnaja lirika" nicht nacherzählbar, da sie über kei-

nerlei Ereignisstrukturen verfügt, sondern jeweils nur "m o -
m e n t a n e" Gleichklänge zwischen Gedicht und Leser evo-
ziert (SOLOV'EV, "O liričeskoj poézii", VI, 234ff., 237).
Fet und Polonskij - ebenso wie an anderer Stelle Tjutčev -
erscheinen Solov'ev als typische Vertreter dieser "poésie pure"
in Rußland (ibid. 239ff.).

U.SPENGLER 1972, 36ff. zum poetischen Symbolbegriff des frühen
Merežkovskij: In den 90er Jahren bedeutet "simvol" einen "mo-
mentanen", andeutenden Ausdruck (bzw. Index) gegenstandsloser
Emotionalität, für die es keine denotative, lexikalische Re-
ferenz gibt ("Ja ponjal, ponjal vse, bez slov, v odno mgnov-
nie.."). - Allgemein zur Bedeutung des Momentanismus im rus-
sischen "dekadentstvo" vgl. O.MATICH 1972, 10f.; zur "filoso-
fija mgnovenija" in der diabolischen Weltansicht Sologub's vgl.
N.G.PUSTYGINA 1983, 113ff. (Die "existentielle Zeit" ist kein
Kontinuum; sie zerfällt - nach Sologub - in vereinzelte Erleb-
niseinheiten, die keiner Chronologie gehorchen. Daher wehrte
sich Sologub auch gegen jegliche Chronologisierung seiner Wer-
ke - im Gegensatz zum ausgeprägten Zyklus-Bewußtsein der Ver-
treter des SII - v.a. A.Bloks!),

Zur absichtlichen "Zeitlichkeit" ("sovremennost'" und "vremen-
nost'") diabolischen Dichtens vgl. Z.GIPPIUS, Einleitung zu
ihrer ersten Gedichtsammlung, I, IV: Die eigenen Gedichte sind
insofern "sovremennye", weil sie einerseits die moderne Geistes-
haltung repräsentieren, andererseits das "oščuščenje dannoj minu-
ty" vergegenwärtigen.

28. Zum Paradoxon der Koinzidenz von "Augenblick" und "Ewigkeit"
vgl. auch F.NIETZSCHE, "Zarathustra", II, 408ff.
29. Vgl. auch bei Sologub: "...I tvoje mgnovennoe javlenie - / Fri-
zrak ili svet, / No spasen ja v kratkoe mgnoven'e, / Vse rav-
no, - to bylo vdochnoven'e, / Ili bred." (SOLOGUB, V, 144);
"...I byl ja tjažko očarován / Mnogoobraznoj i mgnovennoj kra-
sotoj. /..." (V, 181); "Zabud', što sčast'e nenadežno, / Dover'-
sja mne, /.../ Mgnoven'ja sladkija sgoreli, - /..." (IX, 106).
30. Eine psychopoetische (bzw. pathopoetische) Typologie der Mo-
derne könnte eine Analogie herstellen zwischen symbolistischem
und neurotischem Diskurs (wogegen der Futurismus eher ein psy-
chotisches Gepräge aufweist - vgl. A.H.-L. 1986). Innerhalb
des Symbolismus würde SI einen p a r a n o i d e n Habitus
darstellen (Verfolgungswahn, Flucht- und Wandertrieb, narzišti-
sche Sich-Fixierung etc.), der SII eher den Charakter des reli-
giösen Größenwahns, Pseudomessianismus und der Hysterie aufwei-
sen. Zur Ästhetisierung des Pathologischen vgl. auch meine Dar-
stellung 1984a:143ff.
31. "Mimoletnost'", "izmenčivost'" sind auch positive Merkmale
der ästhetischen Welt: "Ja ne znaju mudrosti, godnoj dlja dru-
gich, / Tol'ko mimoletnosti ja vlagaju v stich. / V každoj
mimoletnosti vižu ja miry, / Polnye izmenčivoj radužnoj igry.."
(BAL'MONT, BP, 281).
32. Vgl. BAL'MONT, BP, 133: "...Ljubit'? - Ljubja, ubit' - vot
krasota ljubvi. / Ja tol'ko miğ ljublju..".

33. Die Etymologie des 'Augen-Blicks' wird im Rahmen der Visions-Semantik immer wieder entfaltet: Der "Blick" ("vzgljad") ist ebenso wie der "Ruf" ein I n d e x des "Anderen" - für den diabolischen Fröhsymbolismus gehören beide in die Sphäre des M a g i s c h e n (auch als "böser Blick"), wogegen der mytho-poetische Symbolismus "Blick", "Ruf", "Name", "Botschaft" als Merkmale der "prozračnost'", der "Transparenz" des Jenseitigen ("mir inoj") im Diesseits deutet. Im Bereich der erotischen Symbolik (die mit derjenigen des "Thanatos" ebenso konvergiert wie mit der mystischen "Vereinigung") erfolgt im "Blick" (bzw. im "mig") der elektrisierende Kontakt mit der "Geliebten": "Odin ee vsgljad jarče tysjači zvezdi /.../ Ja vstretil na mig liš' odin ee vsgljad, /.../ Čto možet vsja mudrost' pred snom krasoty? /..". (BRJUSOV, I, 105).
34. Es gibt im SI - wie bei fast allen Paradigmata - auch im Falle des "mig zabven'ja" eine Umkehrform als "zabvenie mgnoven'ja": "..Pojmi - odin - teper': / Net jarče otkroven'ja, / Kak v sumrake poter' / Zabvenie mgnoven'ja. /..". (BAL'MONT, BP, 201).
35. Vgl. bei ANNENSKIJ, 98: "Mne žal poslednego večernego mgnoven'ja: / Tam vsë, čto prožito, - želan'e i toska, / Tam vsë, čto blizitsja, / unylost' i zabven'e..".
36. Vgl. bei SOLOGUB, I, 145: "..Mgnovenija bezslednyja / Nad nej letjat v tiši, / I spjat kupavy blednyja, /..".
37. Personifiziert bei SOLOGUB, IX, 63: "..V tjaželom tomlen'i mgnovennyja deti tvoren'ja. /..".
38. Vgl. SOLOGUB, IX, 137: "..Edinoj Volej mčatsja vody, / V Edinoj Vole - mig i god..".
39. Zur Diskontinuität und "Diskretheit" ("preryvnost'") von Raum und Zeit in der Moderne allgemein vgl. V.V.IVANOV, "Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka", in: *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, L. 1974, 65ff.
40. Hauptrichtung der diabolischen Bewegungssymbolik ist das 'Fallen' bzw. 'Untergehen' - also ein "descensus", dem nicht - wie im SII - ein "ascensus" gegenübersteht. Mehrfach wird die "lunare" Natur dieses "Niederganges" klargestellt (vgl. BAL'MONT, "Voschvalenie Luny", BP, 215), der dem "Thanatostrieb" (lustvoll) folgt: "..Mne sladko padat' s vysoty" (BAL'MONT, III, 61); "..Čto vniž ja sejčas upadu.." (BP, 242); "..Ja bezsil'no upal.." (SOLOGUB, IX, 95); "..I, krušas' neravnomerno, / Nazem padat' stal neverno.." (MINSKIJ, "Mertvyje list'ja", 154). Das "Fallen" ist Folge des "Geworfen-Seins" des Menschen: "My brošeny v skazočnyj mir / Kakoj-to mogučej rukož.." (BAL'MONT, BP, 242). Gleiches gilt für die Abwärtsbewegung im Wasser, das 'Untergehen', 'Ertrinken' (im Unbewussten) - auch eine "lunare" Bewegung: "Krasnaja Luna / Meždu elej tonet.." (BAL'MONT, I, 250); "..Ja v More utonul. Teper' moja stichija - / Cholodnaja voda.." (I, 94); "..Za to, čto ty, zabyv sebja, / Spešiš' s vy sot upast'.." (III, 120); "..Za to, čto tonem v bespredel'nostii.." (BP, 252); "..Prožil mig - i v beadnye utonul.." (BP, 125). Mehrfach wird auch die wörtliche Bedeutung des Begriffs "dekadentstvo"-"decadence" mit der Paradigmatik des "upadok", "padenie" verknüpft und gemeinsam realisiert - so zuletzt rück-

blickend BELYJ, *Načalo veka*, M.-L. 1933, 112f.: "...v dekadente ego upadok est' konečnoe razloženie /.../ simbolist-de-aviator, osuščestvujuščij svoj polet; dekadent - aviator, končajuščij polet gibelju..".

41. Die Abwärtsbewegung des Diabolikers (Vertikalität) verbindet sich im SI mit der Dynamik des "leeren Kreisens" ("krušenie"), das in den "Untergang" ("krušenie") führt - und zwar in der Form einer absteigenden Spirale. Die Bewegung vollführt einen "magischen Zirkel", der zugleich ein "circulus vitiosus" ist: "...Svivaes' mglu v volšebnyj krug.." (SOLOGUB, IX, 122); "...My vse vraščaemša vo mgle / Po zamknutym krugam.." (BAL'MONT, III, 168); "...I vetry... / V prostranstvach snov kružat, kružat, kružat.." (III, 185); "...I mel'kaet, kak kruževo, pena vo mgle goluboj. /.../ I smeetsja volna: "Ja tebja utoplju! /..." (II, 44); "...Vse ljudi... / V vodovroete.. splelis'.." (III, 191). - Im übertragenen Sinne wird die Kreisbewegung mit der Banalität, Leere, Langeweile ("škuka", "pošlost'") des 'Wiederholens' assoziiert: "...Protivna mne banal'nost' povtorenij, / Moja duša dlja žaždy sozdana.." (BAL'MONT, III, 186); "No v povtoren'i gasnut vse mečtan'ja.." (III, 213); "Duša izučila vse po povtoren'jam.." (DOBROLJUBOV, "Obrazy", *Sočinanija*, 203); "...Bezdana nebes ne pregrada, - / Vse soveršitsja opjat'.." (SOLOGUB, I, 172).

Im SI ist das Mythologem der "Ewigen Wiederkehr", das im SII mit jenem des "Ewig Weiblichen" und der "Wiederkehr des Ewigen" (also der "Wiedergeburt") assoziiert ist, diabolisiert zum pathologischen, neurotischen *Wiederholungszwang*, der in der Freudschen Psychoanalyse analog als "der Schlüssel zur Hypothese des Todestriebes" dient (vgl. dazu eingehend die Arbeit von Igor A. CARUSO, *Die Trennung der Liebenden. Eine Phänomenologie des Todes*, 1974, Frankfurt am M. 1983, 150ff.). Wiederholungszwang und Erinnerungszwang weisen demnach in dieselbe letale Richtung (vgl. dazu S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, 1920, *Ges. Werke*, XIII, 19f.). Umgekehrt gilt "das Vergessen" als "die erste, die große Abwehr gegen den Tod.." (vgl. CARUSO, op.cit., 21ff. und 67). Ziel einer jeden (analytischen) Psychotherapie ist die "Verwandlung des Wiederholungszwanges in 'Anamnese'" (ibid., 187f.); wenn aber die Psychoanalyse in diesem Sinne (ebenso wie die Prozesse der Individuation aus der Sicht Jungs) Formen einer "geglückten Anamnese" darstellen (sollen), so gilt für den diabolischen Symbolismus eher das Umgekehrte - nämlich das neurotische Verharren im Wiederholungszwang, also im Thanatosprinzip.

Die Symbolik des 'Vergessens-Erinnerns' steht für die Symbolisten im größeren Zusammenhang mit der Nietzscheanischen Idee der "Ewigen Wiederkehr" ("Večnoe vozvraščenie", vgl. die russische Ausgabe dieses Titels in *Novyj put'*, 5 (1903), 43ff.).

42. Einen direkten Bezug zur Formel Fausts stellen folgende Verse Bal'monts her: "...U mysli net orud'ja izmerit' glubinu, /.../ Liš' est' odna vozmožnost' skasat' mgnoven'ju "Stoj!": / Razbiv okovy mysli, byt' skovannym - mečtoju.." (BAL'MONT, BP, 232). - Zur Verknüpfung des Zeitstillstandes mit der frühsymbolistischen Kristall-Symbolik (tertium comparationis ist die 'Erstarrung') vgl. BAER 1980, 176f. Annenskljys "cvety v kristale" (aus seinem Gedicht "Trinadcat' strok") symbolisieren

die sowohl bewahrende als auch abtötende Wirkung der Kunst, die den Augenblick zum Stillstand bringt.

43. In der Vorbemerkung zu den Gesammelten Werken, Band V, 9-10 verbindet Sologub die Rolle des "Vergessens" mit dem "Vergessen der Rolle", also der "Masken", die der Mensch, besonders der Künstler, für die Außenwelt trägt: "... Slovno pronik v zabytye, zamknutyje zaržavelymi zamkami podvaly starogo zamka /.../ Obozrev svoi zabytyja maski, duša liričeskogo poëta soznaet svoju mnogosožnost' i rodstvo svoe s množestvom. /.../ Sveršiv krug, plameneet, umiraet, i iz pepela vznikaet opjat'."

44. Der Zusammenhang zwischen "Gedächtnis" (bzw. "Vergessen") und "Genie" (bzw. Übermensch), wie ihn Nietzsche in seiner Schrift "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (I, 211ff, 247f.) entwickelt, wird in Otto Weiningers auch von den russischen Symbolisten rezipiertem Pamphlet *Geschlecht und Charakter* eingehend diskutiert ("Begabung und Gedächtnis", 140ff., "Gedächtnis, Logik, Ethik", 176ff.).

Die Bedeutung Nietzsches für den russischen Symbolismus im allgemeinen und seines 'Gedächtnis'-Begriffes im besonderen behandelt B.M.PAPERNYJ 1979, 84-106.

In der Streitschrift "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" entwickelt Friedrich NIETZSCHE (*Werke in drei Bänden*, München 1954, Band I, 209ff.) eine Kritik am Erinnerungshabitus des historischen Menschen (des 19. Jahrhunderts), dem er die Fähigkeit zum Vergessen des vitalen Menschen entgegengesetzt: "Er wunderte sich aber über sich selbst, das *Vergessen* nicht lernen zu können und immerfort am *Vergangenen* zu hängen: mag er noch so weit, noch so schnell laufen, die Kette läuft mit. Es ist ein Wunder: der *Augenblick*, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren *Augenblicks*.." (ibid., 211). - Noch deutlicher wird der Zusammenhang mit dem diabolischen 'Vergessen' in folgendem Zitat: "Bringt endlich der Tod das ersehnte *Vergessen*, so unterschlägt er doch zugleich dabei die Gegenwart und das Dasein und drückt damit das Siegel auf jene Erkenntnis - daß Dasein nur ein ununterbrochenes Gewesensein ist, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu versehren, sich selbst zu widersprechen." (ibid., 212). Dem steht gegenüber die Fähigkeit des unverbildeten Menschen (des Wilden, des Kindes, letztlich des Übermenschen) zum "Vergessen-Können", das Vermögen, "unhistorisch zu empfinden" - also eigentlich unmittelbar und präsent zu sein. Nur durch das "Vergessen" ist überhaupt "Handlung" möglich (ibid., 213), eine Auffassung, die vor Nietzsche Sören Kierkegaard in den Mittelpunkt seiner Existenzphilosophie stellt. Dazu vgl. besonders Kierkegaards Symposium-Paraphrase "In vino veritas", die seinem Werk *Stadien auf dem Lebensweg* (deutsche Ausgabe Düsseldorf/Köln, Gesammelte Werke, Band 15, 1958) vorangestellt ist (ausführlicher dazu im II. Teil dieser Artikelreihe, *WSA*, 17, 1986). - Aus existenzphilosophischer Sicht ist der Diaboliker ein Typus, der grundsätzlich "handlungsunfähig" ist, da er (infolge seiner hypertrophen) Reflexivität (ebenso wie der romantische Ironiker) niemals zur "Unmittelbarkeit" und "Präsenz" seines Selbst gelangt: "Wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist, so ist er auch immer wis-

- senlos; er *vergißt* das meiste, um eins zu tun.." (ibid., 216). Erst das Vergessen macht Platz für den Augenblick und damit für das "Leben" - "jene dunkle, treibende, unersättlich sich selbst begehrende Macht" (ibid., 229).
45. Vgl. auch bei Sologub: "..Vychodit na lesnyja dorogi /.../ *Pozabyt' gorodskie čertogi..*" (SOLOGUB, V, 150); "..Povejal mirno večer mglistyj / *Zabven'em nizmennyh trevog..*" (I, 195).
46. Weiters bei Sologub: "Angel'skie liki, /.../ U tvorca-Vladyki / *Večnoe sabvenie / Vsech zemnyh stradanij..*" (SOLOGUB, I, 40); "..Stojali kleny v tjažkom *zabyt'í..*" (IX, 27); "..Voskresnet skoro son-spasitel', /.../ *Voz'met menja v svoju obitel', / Gde t'ma, zabven'e i pokoj..*" (I, 131); "..S vnešnej žizn'ju ja proščajus', / I v *zabven'e* pogružajus'.." (I, 153); "..Ta mečta, što v bezradostnoj mgle / Darovala včera mne *zabven'e*, / Na inoj i dalekoj zemla /..." (I, 173).
47. Die symbolisch-philosophische Bedeutung der Etymologie von "A-Letheia" in Verbindung mit "Lethe" behandelt ausführlich P.A.FLORENSKIJ, *Stolp i utverždenie istiny*, SPb. 1914, 18ff., 193ff. im Anschluß an Bergsons "Materie und Gedächtnis" (russ. Übersetzung SPb.1911) und im Vorgriff auf ähnliche Ideen Heideggers. Eingehender dazu dann im II. Teil dieser Artikelfolge (WSA, Band 17).
48. Anders als das "beredete", "erfüllte Schweigen" des mythopoetischen Symbolismus ist das Schweigen des SI ein "leeres", ein "Verstummen" des Menschen ("molčanie") oder der Welt ("tišina"; vgl. A.H.-L. 1984a:58ff.).
49. Vgl. bei Sologub auch: "..I plyla, sgoraja, drug druga ljubja, / *Pozabudem ves' mir, pozabudem sebja..*" (SOLOGUB, IX, 126); "Mimoletnoj laskoj manja /.../ Uvjadaja, umiraja, - /.../ Vse vo-krug sebja ljubja, / *Zabyvaja pro sebja..*" (I, 162).
50. SOLOGUB, V, 208: "..Est' blaženstvo odno: snom bezgreznym *zabyt'sja / Navsegda umeret'..*"; "..Zakryv glaza, *zabudus'. Vspominaju..*" (BRJUSOV, III, 263).
51. Dobroljubov assoziiert mit 'Gedächtnis-Verlieren' - Wahnsinn: "..Starik uže davno *poterjal pamjat' žizni..*" (DOBROLJUBOV, "Risunki iz sumasšedšago doma", *Sočinjenja*, 205). Verwandt damit auch Sologub: "..I v *zabven'í* surovom / Ja ne znač, čem landyš mil.." (SOLOGUB, V, 22).
52. In dem Gedicht "Odinočestvo" hat Brjusov alle wesentlichen Merkmale des Paradigmas diabolischer 'Isolation' und 'Entfremdung' zusammengefaßt: "..My bespoščadno *odinaki / Na dne svoej duši-tjur'my! / Prisuždeny my k večnoj kel'e, /.../ Net sil skazat', net sil uslyšat', / Nevlastno ucho, mertv jazyk /.../ Net edinen'ja, net slijan'ja, /.../ My večno, večno v centre kruga, / I večno zamknut krugozor!*" (BRJUSOV, I, 318-319).
53. Siehe auch MINSKIJ, 441: "..Daj znak, što v mire večnosti i sily / *Bogami ne sousem zabyty my..*".
54. SOLOGUB, V, 152: "..Kak angel čistyj i neporočnyj, /.../ *To-miš'sja ty plamenem naprasnym, / Zabytyja rodinoju svoej!*"; "..Daj v bezumii *zabyt'sja, / Odinočestvo upit'sja!..*" (MINSKIJ, 301).

55. Vgl. Sologub: ".I menja nemnoško ljubiti, - / Zazovet menja k lune, / Zaceluet, i pogubit, / I *zabudet* obo mne." (SOLOGUB, IX, 138); ".Otradnyja slova / *Ja posabyl* davno, kak detскиj son nejasnyj.." (IX, 175).
56. Vgl. DOBORLJUBOV, "Obrazy", *Sočinenija*, 203: "Mnogo budet ešče *odinokich mgnovenij*; v tom i veličie, čto *ja ne zabudet sebja*, budet vsegda soznavat', naskol'ko ljubiti /.../ Ešče vyše budet večno *mgnoven'e*, *mgnoven'e* v krasote nenužnoj, liš' svoej.."

L i t e r a t u r

- *I.ANNENSKIJ
Stichotvorenija i tragadii, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, L. 1959.
- J.BAER 1980
Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, München.
- *K.D.BAL'MONT (ohne Bandangabe)
Izbrannye stichotvorenija i poëmy, Hg. von Vl.Markov und eingeleitet von R.L.Patterson, München 1975.
- *K.D.BAL'MONT, BP
Stichotvorenija, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, L. 1969.
- *K.D.BAL'MONT I, II, III ff.
Polnoe sobranie stichov, Tom pervyj etc. M., "Skorpion", 1914f. Tom vtoroj, M. 1908, Tom tretij, M. 1908, 1912, Tom četvertyj, M. 1913, Tom pjatyj, M. 1911, Tom šestoj, M. 1911, etc.
- A.BELYJ
Simvolizm. Kniga statej, M. 1910.
- A.BELYJ
Lug zelenyj. Kniga statej, M. 1910.
- A.BELYJ
Arabeski. (Repr. München 1969), M. 1911.
- A.BLOK, PP.
Aleksandr Blok i Andrej Belyj, Perepiska, M. 1940.
- *V.BRJUSOV I, III, VI
Sobranie sočinenij. Tom pervyj. Stichotvorenija. Poëmy. 1892-1909, M. 1973, Tom tretij, M. 1973, Tom šestoj. Stat'i i recenzii, M. 1975.
- V.BRJUSOV, "Dnevniki"
Dnevniki 1891-1910, M. 1927.
- *A.DOBROLJUBOV I
Natura naturans. Natura naturata, SPb. 1895.
- *A.DOBROLJUBOV II
Sobranie stichov. M. 1900.
- *A.DOBROLJUBOV III
Iz knigi nevidimoj, M. 1905.
- *A.DOBROLJUBOV, "Sočinenija"
Sočinenija. Repr. Berkeleyj 1981.
- I.R.DÖRING-SMIRNOVA, I.P.SMIRNOV 1980
"Poëtičeskij avangard' s točki zrenija évoljucii chudožestvennyh sistem", in: *Russian Literature*, VIII (1980), 403-468.
- *K.M.FOFANOV
Stichotvorenija i poëmy, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, M.-L. 1962.
- S.FREUD
Gesammelte Werke, London 1940.
- *Z.GIPPIUS I
Sobranie stichov 1899-1903g., M. 1904, nachgedruckt als Stichotvorenija i poëmy, Tom I: 1899-1918, München 1972.

- *Z.GIPPIUS II
Sobranie stichov, kniga vtoraja 1903-1909, M. 1910, nachgedr.
in Stichotvorenija i poemy, Tom II: 1899-1918, München 1972.
- A.H.-L. (Aage HANSEN-LÖVE) 1978
Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner
Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
- A.H.-L. 1984a
Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische
Paradigmatik, Wien (Habilitationsschrift, im Druck).
- A.H.-L. 1984b
"Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus",
in: *Sprachkunst*, XV/2 (1984), 293-329.
- A.H.-L. 1986
"Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in:
Nobel-Symposium, Stockholm.
- *Vj.IVANOV I-II-III
Sobranie sočinenij, Bruxelles 1971, 1974, 1979.
- *D.MEREŽKOVSKIJ (ohne Bandangabe)
Sobranie stichov. 1883-1910g., M. 1900.
- D.S.MEREŽKOVSKIJ I-XVIII
Polnoe sobranie sočinenij D.S.Merežkovskogo, Tom X, M. 1911,
Tom XI, M. 1911, Tom XVIII, M. 1914.
- Z.G.MINC 1979
"Simvol u A.Bloka", in: *Russian Literature*, VII (1979), 193-
248.
- *N.M.MINSKIJ (ohne Bandangabe)
Iz mraka k svetu. Izbrannyja stichotvorenija, Berlin-Pbg. 1922.
- *N.M.MINSKIJ I, II, III, IV
Polnoe sobranie stichotvorenij v četyrech tomach, SPb. 1907⁴.
- F.NIETZSCHE I,II,III
Werke in Drei Bänden, München 1954-1955.
- T.PACHMUSS 1971
Zinaida Gippius. An Intellectual Profile, Urbana Illinois.
- V.M.PAPERNYJ 1979
"Blok i Niče", in: Tipologija ruskoj literatury i problemy
rusko-ėstonskich literaturnych svjazej, Trudy po ruskoj i
slavjanskoj filologii, Literaturovedenie, XXXI, Tartu, 84-106.
- L.PUSTYGINA 1975
"K izučeniju ěvoljucii rusckogo simvolizma", in: Tezisy I vse-
sojuznoj III konferencii.., Tartu, 143-147.
- H.SCHNEIDER 1970
Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik, Mün-
chen.
- *K.K.SLUČEVSKIJ (ohne Bandangabe)
Stichotvorenija i poemy, Biblioteka poėta, Bol'saja serija,
L. 1962.
- I.P.SMIRNOV 1972
"Ot skazki k romanu", in: *TODRL*, XXVII, 284-320.
- I.P.SMIRNOV 1977
Chudožestvennyj smysl i ěvoljucija poėtičeskich sistem, M.

- *F.SOLOGUB (ohne Bandangabe)
Stichotvoreniija, Biblioteka poëta, Bol'shaja serija, L. 1975.
- *F.SOLOGUB I-X
Sobranie sočinenij, Tom I, SPb. "Šipovnik", 1909, Tom pjatyj, SPb. 1910, Tom devjatyj, SPb.o.J. etc.
- *Vl.SOLOV'EV (ohne Bandangabe)
Stichotvoreniija i šutočnye p'esy, Repr. der Ausg. M. 1922, München 1968.
- *Vl.SOLOV'EV I-X
Sobranie sočinenij V.S.Solov'eva, 6-e izd., SPb.1911-1914.

Gerald JANECEK (Kentucky)

ZAUM' AS THE RECOLLECTION OF PRIMEVAL ORAL MIMESIS

What follows may at times appear to be a discussion of the origin of language. However, it is not my intention to reopen a discussion *per se* on a subject so shrouded in obscurity that it is available only to futile speculation. Rather, the purpose of this paper is to discuss the ideas on the meanings of language sounds current among some members of the Russian Symbolist and Futurist literary movements of the second and third decades of this century. The ideas are interesting and explain something of the literary practice of the time, particularly in regard to *zaum'*, and they may even say something about the nature of language, but while they suggest a theory of the origin of language, they have no more claim to validity than other conjectures.

The key to the matter is the gesture theory of language origin which had great currency at the time. The idea is that language began as a series of bodily movements which depicted and communicated concepts. Speech arose as an involuntary or perhaps conscious paralleling by the vocal apparatus of those bodily gestures. Darwin theorized that speech gained ascendancy because it "left the hands free for other tasks" (Pei, 1966: 22; Darwin 1874: 105); /it was also effective "in the dark and around obstacles"/ (Pei: 22). He further theorized: "we can trace the formation of many words further back than that of species, for we can perceive how they actually arose from the imitation of various sounds" (Darwin: 106). The "imitation of various sounds" is not confined to simple onomatopoeia ("ding-dong" or "meow") where the voice attempts to reproduce the sounds of the external world (which is of limited communicative value) but involves more complex considerations, as is clear when Darwin follows the above quotation with the example: "The letter *m* in the word *am*, means *I*; so that in the expression *I am*, a superfluous and useless rudiment has been retained" (Darwin: 106). Clearly the sound for which the letter *m* stands does not obviously exist in the external non-human world or demonstrate any link to the concept *I*, while its oral articulation may perhaps be related to the concept. Though in practice it is not always easy to separate ono-

matopoeia from voice gesture, all but the most naive writers reject the simple onomatopoeic theory.

Variations on Darwin's gesture theory can be found before the fact in Wilhelm von Humboldt (1836), concurrently in Max Müller (1861), and afterward in Wilhelm Wundt (1900), to name the most prominent Germans who were influential in Russia. Such theories contributed directly to the thinking of A. Potebnja, A. Veselovskij and A. Belyj, who in turn influenced the Futurists and Formalists. Wundt's *magnum opus*, *Völkerpsychologie* (1900 - 1909) in particular received considerable attention in Russia for its theories of the origin of language, being the subject of a substantial essay by the popular writer F. F. Zelinskij, "Vil'gel'm Vundt i psihologija jazyka" (1901 where the concept of "zvukovoj žest" (Wundt's *Lautbilder*) is extensively discussed /see also Gornfel'd and Batjuškov/). Zelinskij's essay is rather clearly the source of Šklovskij's knowledge of Wundt's theories, as evidenced in Šklovskij's key essay on *saum'*, "O poézii i zaumnom jazyke" (1919).¹ The linguistic speculations of these prominent theoreticians lent a certain aura of validity to poets' efforts to remove the accretions of time and evolution and penetrate back intuitively, to reconstruct, to *recall*, as it were, the original meanings of the sounds of language, to find in the way sounds were created in the oral cavity by the vocal apparatus the parallel gestures, the sign language, the mimesis that Darwin and others had posited. If with imagination it is possible to read a meaning into sounds and articulations, then it is natural to assume that the meaning was there originally and we are simply rediscovering or remembering it.

Humboldt may also have been the one to provide another rationale for this quixotic attempt when he said "All understanding... is always at the same time a misunderstanding" (1824-26: 235). He appreciated that even when clarity is most sought, communication is always to some degree faulty. One person using a common word never has quite the same meaning in mind as another who hears him. If standard language is only partially successful, then perhaps something better can be found, either by creating a new language or by rediscovering the old, primeval language which has since become spoiled by cultural evolution.

Creating a new language represents the natural aim of the Futurists, with Chlebnikov among them having this as his most explicit goal, while the rediscovering of primeval sound symbolism is closer to the hearts of the Symbolists. But these orientations are not as divergent as they seem on the surface, since, to be better than the present language, the future language must achieve a close bond between sign and meaning, or regain the closeness it once had. This bridge between the newest and the oldest was established by Vjačeslav Ivanov (1904: 7) in his essay "Poët i čern'":

творчество поэта- и поэта-символиста по преимуществу--можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора... Символы-- переживания забытого и утерянного достояния народной души. ...Что познание --воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем самым--орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. ...Поэт кочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое и обретает древнее.

Ivanov did not himself develop theories on sound symbolism or oral mimesis but several of his fellow Symbolists did, notably Belyj and Bal'mont.

Of all the poets we will consider, Belyj showed the most specific interest in oral mimesis, constructed the most complete and elaborate system around it, and demonstrated the most thorough knowledge of German theories and their Russian offspring, as his *Simvolizm* (1910) and review of Potebnja's *Mysl' i jazyk* of the same year amply testify. However, it is a later work, *Glossalolija*,² written in 1917, but not published until 1922, that is the culminating fruit of this concern of Belyj's and the place where he fully elaborated his system. The foreword to *Glossalolija* states:

Так же звук я беру здесь, как жест, на поверхности жизни сознания, - жест утраченного содержания; и когда утверждаю, что "Сс" - нечто световое, я знаю, что жест в общем - верен, а образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков. Что мимика эта в нас вспыхнет и осветится сознанием, в это твердо я верю. (10)

The key words for our purposes are *žest utračenoga sadržanija* and *modeli dlja vyraženiija nami utračennoj mimiki zvukov*, and they provide a clear statement of what the present investigation is about, even though the work itself appeared on the scene on the far side of the heyday of *saum'*. If we ignore the chronology a bit, this strange, controvertial, maligned essay provides us with an excellent starting point, because of its thoroughness and clear exposition of the orientation that lies at one corner of the foundation of *saum'*. At the same time, this work has yet to receive any serious attention, typically being dismissed as the work of a crackpot on the verge of insanity.

Let us begin by quoting some of the significant statements in the opening pages:

все слова - напоминања о звуке старинного смысла. (12)

словари звуко-образов, бременя память нам, не взирают нам в душу былым своим явственным жестом; так: ясность звучного смысла - в умении видеть танцы танцовщицы с шарфом - воздушной струей. (13)

Жесты рук отражают все жесты безрукой танцовщицы, пляшущей в мрачной темнице; под сводами неба; безрукою мимикой отражает движение рук; ...Жест руки нам безрукий язык подглядел; и повторил его звуками (15)

Звуки - древние жесты в тысячелетних смысла; в тысячелетних моего грядущего бытия пропоет мне космической мыслью рука. Жесты - юные звуки еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем (16)

In these quotes we have all the important premises necessary to proceed; the attempt to recover the "ancient meaning" hidden in the sounds of words, the significance of the oral articulation as the key to this meaning, the Darwinian principle that oral mimicry was originally a parallel to hand gestures, and finally that these gestures (oral and hand) were reflections of as yet incompletely determined thoughts. The image of the tongue as an armless dancing girl with a scarf of air (see illus.) can be attributed to the strong influence of Rudolf Steiner's eurhythmics, a preoccupation of Belyj's essay not shared by any other figure in this study. Steiner's influence can also be seen in Belyj's presentation of his material as a cosmogony, as if the arrival of sound-gestures paralleled the creation of the universe as described by Steiner in his *Die Geheimwissenschaft im*

Umriss (1909).³ The following quotation illustrates early on the basic structure of Belyj's presentation:

Образование спирант - образование горящих туманностей газа; тончайшей материи звуков; в "w", "v", "r", "h" и "s" мы имеем распад на тепло (w), энергию (r), воздух холодный (v) и воздух теплый (h), на свет и огонь ("s" и "r"); а в сонантом ряду u-w-r-l-p - образование: из воздуха влаги; l-m-n -- явно жидки; три взрывные -- g-d-b - почти тверды: "b" - вязко, "d" - звонко, "g" - рыло-рассыпчато; k-t-p (ряд глухих, глухо-взрывных) - тверды; я сказал бы, что - каменны, еслиб "p" не являлся нам символом твердой животности, "t" - растительной тканью; "k" - каменный, минерально-безжизненный звук; вот три царства: животных ("p", "b"), растений ("t", "d"), кристаллов ("k") и аморфных земель ("g"). (14-15)

The Steinerian elements will be minimized in the present discussion, but they cannot be entirely avoided, since they thoroughly inform Belyj's presentation of material and tend to dictate his choice of examples, though the specific parallels between sounds and Steiner's cosmogony are not drawn from Steiner's book (or from elsewhere in Steiner's work, as far as I am aware) but are Belyj's invention. Belyj, along with other poets, analyzes not only phonemes but proceeds immediately to roots and words; however, the range of examples and approaches makes comparison among them difficult. I will therefore throughout this paper attempt to limit discussion to phonemes.

Belyj's procedure is to present the whole process of creation in a nutshell (as quoted above) and then review it in detail several times and from several angles. The first sound to emerge from chaos is "ha": "Poluglasnaja 'h' (vernej 'a' s pridychaniem) -- pervoe vejanie vozducha zvuka iz žara, iz glotki" (14). Later he characterizes "a" not only as *žar*, but also as *polnota duši* and *udivlenie* (ach) (69, 106). Not surprisingly, key words, such as *žar*, reflect the concept or purported content of the sound gesture, "a" being the most direct expression of unobstructed hot breath, breath being the expression of spirit (*spiritus*; *duch*, *duša*, *dychanie*), and *ach* being the exclamation of spiritual exultation (and surprise).

Belyj's second sound gesture is "r", the expression of the first motion, thus of energy, and is an emanation of *žar*. Hence "ar" is the "koren' dejstvija"-*"borozda"*-*"rabota rabot"*, (42-43),

while "er", which contains the "e" vowel expressive of "polovinčatost', kolebanie, sommenie, no zorkost', veduščaja k mysli" (70), is the "koren' tečenija vremena" (42).

This should give some notion of Belyj's method. Unfortunately it is impossible to give a full impression of the various levels of treatment on the different "days of Creation". The key words and phrases associated with such of the sounds are contained in the Table. It has been necessary to be selective, sometimes drawing examples from various levels, but I have tried to choose the most characteristic words with the most obvious relation to articulation and the least Steinerian influence. An interesting feature of Bely's presentation is his focus on latin letterforms rather than cyrillic for identifying the sounds. Thus we have "h", "w" and "th", and thereby a much less ethnocentric orientation than is the case with other Russian poets. However, since these sounds are not dealt with by others, they have been omitted from the Table. A glance at the Table reveals that some of Belyj's associations (such as z, m, p, t) are quite unusual, a product of the Steinerian cosmogonic influence, while others are, as we shall see, close to the standard interpretation. For comparison the Table also includes the suggested meanings of certain similar sounds from Plato's *Cratylus*.

By contrast, Bal'mont, who also takes a cosmogonic approach, covers the vowels completely, while he treats the consonants only very selectively. The Table contains selected associations drawn from his *Poesija kak volšebstvo* (1915). He says: "Každoe slovo - est' ten' pervomygli" (54). It is interesting that the sounds selected are much the same ones selected by Plato and seem therefore to be those in which some meaning is strongly suggested by the articulation. Thus there is significant agreement among these first three: "l" is liquid, "r" is full of motion, "i" is associate with height or subtlety, "a" with fullness, "o" with roundness, "n" with inward containment. Among the vowels, Belyj and Bal'mont agree that "u" is dark and both associate the word *ugol*. Plato says nothing. The two Russians find "e" unstable, while Plato associates it with length. Here one cannot avoid the impression that the words in the language native to the writer which contain the given sound and the specific articulation of the given sound in that language

strongly influence the writer's interpretation. It is probably that "u" would be generally associated with darkness and depth because of its articulation (distinctive features: diffuse, low tonality (Halle, 1959: 45)), regardless of one's native language (here one recalls Mallarmé's distress that *nuît* and *jour* have their vowels reversed vis-à-vis their meaning (Jakobson, Waugh, 1979: 193)), but why *ugol*? What is angular about the sound except the word *ugol* in Russian? And is "e" unstable or indefinite because it is reduced when unaccented in Russian? Or because its jotization seems to be a more prominent feature of its articulation than is the case with the other vowels, and the sliding of the tongue creates an impression of instability not unlike that of "l"? Or because the considerably greater statistical frequency of the "soft" variant of the letter causes Russians to focus on the "soft" variant, while with the other vowels the "hard" variant is considered typical?⁴ While some linkages between articulation and meaning may be international, clearly others are rather language-bound.

Let us move quickly to the Futurists before considering the total picture. The Table contains the results obtained from Kamenskij's *Ego -moja biografija velikogo futurista* (1918a), and the poem "Kamen'" (1918b), several of David Burljuk's poems (1914: 39, 44; 1915: 95-96), several of Chlebnikov's essays (1913-1919),⁵ and A. Tufanov's *K saumi* (1924). It is interesting that Kamenskij and Burljuk focus on the vowels, but treat the consonants only fragmentarily, despite the supposed preference of the Futurists for consonants and rejection of the vowel music of the Symbolists. Chlebnikov, on the other hand provides us with a fairly complete system which concentrates on the consonants. The vowels are characterized briefly in one place (1972: 189) where their meaning corresponds mainly to their use as conjunctions (a, i) or prepositions (o, u), but find their most active role in Chlebnikov's system of "internal declension" because of their morphological function as noun endings (1972: 172-173). The consonants are treated in detail several times. Many of Chlebnikov's initial interpretations are idiosyncratic, not to say strange, such as M -- "razpadenie celogo na časti (bol'šogo v maloe)" (1972: 184), with little evident rationale in either sound, articulation (closing of the mouth?) or word

association; while others fall in the mainstream eg. "K - ob-raščenie sily dviženija v silu položenija (bega v pokoj) tvěrdoe" (1972: 189). However, by the time we get to the essay "Chudožniki mira" (1919), the controlling factor in these interpretations becomes obvious, namely, the shape of the cyrillic letter. Thus: "V na vseh jazykach značit vraščenie odnoj točki krugom drugoj ili po celomu krugu ili po časti ego, duge, vverch i nazad" (1972: 217). The meaning is derived from a moving point, the path of which forms the shape of the letter. This would also better explain the earlier meaning of M, repeated in the later essay nearly verbatim. One of the clearest cases is Č (Ч) associated with the word *čaja* (chalice) and indicating "the emptiness of one body, filled with the content of another" (see Table). Other interpretations are, on the other hand, changed to accord with this emerged principle, eg. L, R, T, Z. The artists of the world, with their visual acuity, are invited to design a new writing system that best reflects the meaning of these letter-sounds as seen by Chlebnikov; but, strangely enough, the cyrillic alphabet seems to do this rather well already. Chlebnikov's meaning is already visibly conveyed, for example, by the cyrillic letterform В, but considerably less so by the latin letterform V. One indeed wonders whether Chlebnikov's interpretation of this letter would seem even vaguely apt to anyone but a literate Russian, let alone to "all languages".

Clearly Chlebnikov's visual principle takes us largely out of the realm of oral gesture and articulation and into the realm of geometry and the meaning of visual shapes, though the two realms may be related somehow because they are both spatial to some extent. However, even when Chlebnikov seems to have moved decisively into the latter realm, there remain traces of the former, eg. "X značit otsutstvie dviženija, pokoj seti n toček, sochranenie imi vzaimnogo položenija; konec dviženija" (1972: 218) (not in Table) where, unless he is proposing that the letter be written as a dot, it is hard to see a letterform in the description, but it is not difficult to relate the interpretation to other poets' interpretations based on articulation or word association. Nevertheless, Chlebnikov comes closest of anyone to shifting the emphasis away from sound toward sight, and thus of reflecting the standard Symbolist-Futurist shift of emphasis.

In many ways, Tufanov's study parallels Belyj's in its international scope (Tufanov resorts to the latin alphabet and includes Russian, English and Chinese roots), in its demonstrated knowledge of the previous German theoretical literature (Humboldt, Wundt, etc.), in its genetic-historical approach (though Tufanov is anthropological, not Steinerian), and in its obvious focus on articulation. Yet Tufanov does not mention Belyj's book and may not have known of it when writing *X zaumi* (1924).⁶ In any case, Tufanov saw himself as a successor to Chlebnikov, calling himself Velemir II (spelling *sic*, 1924: 11), and was influenced to some extent by the Matjušin School of "Expanded Vision" in painting.⁷ Illustrations for the book were done by a member of that school, Boris Ender.

Tufanov states his position in the following way:

Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов - к и н е м и а к у с м.

"Звук" речи сам по себе есть движение кинем и акусм, с параллельным им движением акустического ощущения; он также близок к природе, как музыкальный звук и как жест в оркестике Isedora Duncan (*sic*), где материалом искусства служит с а м о д в и - ж е н и е, наполняющее время музыкального ритма. (1924: 9).

He explicitly relates this position to Wundt:

На заре рождения языка, в качестве рефлекса, происходит движение органов артикуляции, возникает уподобительный жест, "звуковая метафора" (по Вундту), локализованная в полости рта и исполняемая с ощущением мягкого нёба и пропуском в нос текущего из легких воздуха (15).

As a follower of Chlebnikov, Tufanov neglects the vowels and concentrates exclusively on the consonants. The Table presents his brief interpretations from pp. 14-15. He follows these by standard linguistic descriptions of phoneme articulation drawn from Baudouin de Courtenay (1912) and examples in words from various languages. Tufanov's analysis is subtle and interesting, not unlike later efforts by Sir Richard Paget (1930) and A. Jöhanncsson (1949), and worthy of more attention than we can give it here, but it has an avant-garde artistic, rather than scientific goal, the statement of which is worth quoting at length:

Эти звуковые жесты, производные движения, были основаны на уподоблении (сравнении); и в то время как в позднейшие века, сравнение предметов привело к комплексам звуков для выражения отношений между вещами, сравнение д в ж в и и й привело к закреплению за фонемой прямого значения, с утратой значения звуковой метафоры...

Ощущение основных движений первобытный человек передавал звуковыми жестами органов артикуляции, а сочетание жестов-рефлексов на однородные ощущения движений принимало форму представления. Условия общественной жизни закрепили за звуковыми жестами функцию передачи ощущений двигательных процессов. И если бы человечество на дальнейших ступенях своего развития не перешло от уподобительных жестов к сравнению предметов (абстракции) с сопутствующим ему словом (после изобретения первого топора), а передавало бы при общении, с развитием производственной техники, только самые двигательные процессы и само движение, тогда, надо полагать, на земном шаре была бы только одна Заумь - страна, с особой культурой, богатой миром ощущений при многообразном проявлении формы (ритма) на материи (ритмичном сознании), но без признаков ума, без представлений о смерти, без возвращенных при пространственном восприятии времени, идей и эмоций. Было бы царство без-умия с искусством за-умия. Если ошибок земного шара не повторили обитатели Марса, там, несомненно, должно быть такое "Государство". (16-17).

To complete the picture, the Table includes the standard linguistic descriptions of the phonemes in terms of articulation and distinctive features.⁸

This brings us to the end of our survey and we can now take an overview and engage in some generalizations.

It is clear that there is substantial agreement on some sounds across the board regardless of whether the writer is an ancient Greek, a Russian Symbolist or Futurist. This is true of the vowels in general and of the consonants b, k, l, m, n, r and t. I think we could conclude that this is because the articulations of these sounds most lend themselves to expressive interpretation. The roundness of o, the full openness of a, the tight forwardness of i, and the low backness of u provide rather clearcut parameters for meaningful expression in both Plato and the Russians. Reasons for the agreement among the Russians and disagreement of Plato on e have already been discussed. In regard to the consonants, it is interesting that there is close agreement on precisely those consonants which Plato chose to discuss, from which we might conclude either

that he influenced them, or, perhaps more likely, that he chose to discuss only those sounds in which the expressiveness was obvious and he avoided the less obvious cases, such as d, p, and ch. Where Plato and the Russians show differences in choice, this seems to reflect whether their language affords them good examples of lexical items to illustrate their point. For example, Plato discusses g in combination with l probably in part because Greek offers words with the gl combination that have a glutinous, clammy quality (*glischros, glukus, gloiodes*), while the Russians may prefer the voiceless partner k because Russian offers so many good examples of words in k to do with hardness. One wonders, however, why Plato neglected m, given its well-established maternal significance in Indo-European. Plato does not distinguish fricatives z, s and f from each other, but groups them together as all requiring a "great expenditure of breath". Significantly, the Russians agree on the fricative quality, but do not make much of the other distinguishing features (voicing, place of constriction).

This leads to several obvious hypotheses. One is that the agreement among speakers of the same language is sometimes a function of the stock of commonly used words that can be drawn upon to illustrate the meaning required. That is to say, word association plays an influential role in the interpretation process and may overshadow articulation or produce greater agreement among interpreters than could have been achieved purely on the basis of articulation. The second hypothesis is that certain articulatory features are more easily open to sementization than others. Voicing seems to be unimportant, while motions of the tongue and lips (which are more perceptible by the speaker than voicing) are important. The exact position of constriction that would distinguish one fricative or plosive from another (f, s, š, ch/v, z, ž; p, t, k/b, d, g) seems of only slight importance. Thus a kind of interpretational hierarchy emerges in the consonants in which the kinetic features (plosive, fricative, nasal, lateral, rolled) are most prominent, while the other features are much less prominent. Significantly, the prominent features are even named expressively (the explosiveness of a plosive, the friction of a fricative), while the

names of other features are neutral. The exception, labiality, which is inexpressive as a term, has a stronger expressive content because of the close association of the lips with kissing and sucking.

One surprising result of this study was that none of the Russians paid the slightest attention to palatalization of consonants and lumped the palatalized and unpalatalized partners under one heading. Here I suspect that spelling and the only weak and slowly emerging concept of the phoneme in this period was an important factor.

This brings us to another consideration -- the extent to which letter forms influenced interpretation. Greatest agreement is achieved in cases where an interpretation is also supported by the letter shape. This is most obvious in the case of the roundness of o and the thinness of i, but it may also be a contributing factor in the angular, wedge-shaped pointness of k, and to some lesser extent in other consonants. Obviously, as discussed above, it is the controlling factor of Chlebnikov's interpretations, which in turn seem to have influenced Tufanov's, though the latter had an ostensibly articulatory focus.

I have included as the last column in the Table the distinctive features as arrived at by Halle (1959). These are, of course, based on acoustical spectographs rather than on articulatory descriptions but they nevertheless also reflect potential expressivity in the terminology used, particularly if we add that the high/low tonality feature can be paraphrased as acute/grave for consonants. Thus the generally-accepted linguistic doctrine of distinctive features essentially corroborates the interpretations of the poets. Phonemes of and by themselves, at least some of them, have a kind of abstract, generalized meaning.

The personal link between *zaum'* and the concept of distinctive features is, of course, Roman Jakobson, a friend of the Futurists, himself the author of at least one *zaum'* poem written under the pen-name of Aljagrov,⁹ and subsequently the chief codifier of the concept of distinctive features. Jakobson in many places¹⁰ argues for the meaningfulness of sounds, yet when talking of the phoneme in the context of distinctive features he states: "The smallest meaningful unit in language is called

morpheme... The distinctive features and the phonemes possess no meaning of their own" (Jakobson, Fant, Halle, 1955: 14). Obviously the crux of the matter is the definition of "meaning". Distinctive features define phonemes by a series of binary relations out of which is created a phonological system. It is their place in the system that gives them their definition; "meaning", in the sense of something you can look up in a dictionary, is lacking. A comparison might be in art the color wheel and its binary oppositions of complementary colors, or the musical scale with each note defined by its place in relation to the tonic. Jakobson himself makes such comparisons. But we can ask: Does red not have a meaning of its own, based on inherent qualities? Kandinsky thought so (1911: 73 ff). Or middle C of a certain duration and timbre? As we have noted, both the standard articulation descriptions and the distinctive features contain such comparably meaningful qualities as "plosive", "fricative", "grave", "acute", "continuant", "compact". Articulation may be unconscious or preconscious--present but unattended, even in silent reading (inner speech)--but then linguistic structure is extensively of this kind.¹¹ This does not mean that it is not active, functional, influential. Linguistic drift occurs on this level: speakers express preferences by making choices without knowing consciously why they choose one form and not another.

It probably is not possible to separate out the kinetic, acoustic, associational and visual components of the sounds discussed and decide in most cases which of them played the determining role in the writer's interpretation. All these factors doubtless contribute to some degree in each interpretation. Yet under the influence of the Darwinian concept of vocal mimesis, the Russian poets we have surveyed, and they include all the ones who have spoken on this topic that I am aware of, each to some extent has relied on the gestures implicit in articulation of sounds to give those sounds meaning in and of themselves. Even Chlebnikov's moving dot is an abstracted geometric gesture of sorts. And the poets focus on the most gesture-like features of articulation.

Poets have long known that there is more in words than can

be found in a dictionary. One element inseparably bound to each word is its oral gesture, about which we usually forget. The *saum'* poets were not, I believe, trying to create meaningless poems; rather, by removing the distraction of denominative content, by avoiding recognizable morphological units, they leave us with a collection of oral gestures which we cannot help attending to, recalling in the process that familiar words, too, are made up of such elements. This is not unlike the removal of recognizable objects in abstract painting, the purpose of which is to liberate the painting from the artificial constraints of representation so that the "inner necessity" (Kandinsky, 1911: 81) of the composition may be more clearly perceived. At the same time, *saum'* strives to affirm the existence of oral expression that is pre-verbal, expression that cannot, need not and does not want to be translated into a cognitive verbal description any more than a painting or piece of a music can be so translated.

N o t e s

1. For a recent article which also covers the present topic to some extent see MANDELKER (1983).
2. Since Belyj anomalously but consistently misspelled the title this way, we will also do so.
3. Russian title cited by BELYJ, *Očerĭk tajnovedenija*.
4. Using the results from STEPANOV (1966: 76), we obtain the following relative vowel letter frequencies:

o	- 0.090
e, ě	- 0.072
a	- 0.062
i	- 0.062
ja	- 0.018
y	- 0.016
ju	- 0.006
ě	- 0.002

The first four are the most frequent letters in general. If we take into account that "ě" is relatively infrequent and that the results for "i" include a doubtless large proportion of unjotized initial "i's", then these statistics would support the point made in the text.

5. "Neizdannaja stat'ja" (1913), "Razloženie slova" (1915-16), "O prostych imenach jazyka" (1916), and "Naša osnova" (1920). In: CHLEBNIKOV III, 1972, 187-90, 198-209, 216-21, 228-43).
6. Tufanov claims (1924: 9) to have been working on this project for the past four years. Belyj's book was published in Belin in 1922. However, Belyj had returned to Russia from Steiner's colony at Dornach in 1916 and lectured on anthropology and poetry extensively. The basic text of *Glossalolija* was completed in Carskoe Selo, a suburb of Petersburg in October, 1917. Given Tufanov's interest in the subject and Belyj's prominence, it would seem unlikely that Tufanov did not know something about Belyj's ideas on this subject.
7. On the Matjušin School see POVELIKHINA and DOUGLAS.
8. Articulation features were drawn from JONES and WARD (1969); distinctive features were drawn from HALLE (1959: 45).
9. Last page of A. KRUCENYCH and O. ROZANOVA, *Zaumnaja kniga* (1915). See JANECEK, (1984: 179-82) for a discussion on this book and of "Aljagrov".
10. The most recent and thorough treatment of this theme is the final chapter of JAKOBSON and WAUGH, (1979).
11. On "inner speech" and the link between motor processes and meaning see SOKOLOV, (1975: 39 ff).

R e f e r e n c e s

- BAL'MONT, K., 1915. *Poesija kak volšebstvo*, Moscow, Skorpion.
- BATJUŠKOV, F., 1900. "V bor'be so slovom", in: *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvěščenija*, Čast' 327, 209-228.
- BELIJ, A., 1910. *Simvolizm*, Moscow, Musaget, Esp., 572-80; 1910. *Mysl' i jazyk* (filosofija jazyka A.A.Potebni), *Logos II*, Moscow, Musaget, 240-58; 1922. *Glossalolija*, Berlin, Epoque.
- BODUEN DE KURTENE, I., 1912. *Ob otnošenii russkogo pis'ma k rus-skomu jazyku*, St. Petersburg, A.F.Marks.
- BURLJUK, D., 1914. Poems in: *Pervyj žurnal russkich futuristov*, Moscow; 1915. "Zvuki na a široki i prostorny", in: *Vesen-nee kontragenstvo muz*, Moscow.
- CHLEBNIKOV, V., 1972. *Sobranie sočinenij III*, Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- DARWIN, C., 1874. *The Descent of Man*, Revised ed. New York, Hurst & Co.
- DOUGLAS, C., 1975-76. "The Universe: Inside and Out. New Translations of Matyushin and Filonov", in: *The Structuralist*, No. 15/16, 72-79.

- GORN'FEL'D, A., (1899) 1927. "Muki slova", in: *Sbornik Russkogo bogatstva*, in: A.GORN'FEL'D, *Muki slova*, M.-L., Gosizdat, 26-96.
- HALLE, M., 1959. *The Sound Pattern of Russian*, 's-Gravenhage, Mouton & Co.
- HUMBOLDT, W. VON, (1824-26) 1963. "Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus". Quoted from: W.VON HUMBOLDT, *Humanist without Portfolio*, trans. M. Cowan, Detroit, Wayne State University Press; 1836. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, Royal Academy of Sciences.
- IVANOV, VJAČESLAV, (1904) 1971. "Poët i čern'", in: *Vesy*, vol. 1, No. 3, in: V.IVANOV, *Sobranie sočinenij I*, Brussels, Foyer Oriental Chrétien, 709-714.
- JAKOBSON, R., FANT, G. & HALLE, M., 1955. *Preliminaries to Speech Analysis*, 2nd, ed. Cambridge, MA, MIT Acoustic Laboratory.
- JAKOBSON, R. & WAUGH, L., 1979. *The Sound Shape of Language*, Bloomington, Indiana University Press.
- JANECEK, G., 1984. *The Look of Russian Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- JÓHANNESSON, A., 1949. *Origin of Language*, Reykjavik, H.F.Leiftur.
- JONES, D. & WARD, D., 1969. *The Phonetics of Russian*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KAMENSKIJ, V., 1918 a. *Ego - moja biografija velikogo futurista*, Moscow, Kitovras; 1918 b. *Zvušal' vesnejanki*, Moscow.
- KANDINSKY, W., (1911) 1980. *The Life of Vasilij Kandinsky in Russian Art. A Study of "On the Spiritual in Art"*, ed. J. Bowlit & R.-C. Washton Long. Newtonville, MA, Oriental Research Partners.
- KRUČENYCH, A. & ROZANOVA, O., 1915. *Zaumnaja gniga*, Moscow.
- MANDELKER, A., 1983. "Russian Formalism and the Objective Analysis of Sound in Poetry", in: *Slavic & E. European J.*, vol. 27, No. 3, 327-38.
- MÜLLER, MAX, (1861) 1884. *Lectures on the Science of Language*, 2 vol. New York, Charles Scribner's Sons, esp., 342-92.
- PAGET, R., *Human Speech*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- PEI, MARIO, 1966. *The Story of Language*, Revised ed. New York, Mentor.
- PLATO, 1953. *Cratylus*, in: *The Dialogues of Plato*, ed. and B.Jowett, vol. III, Oxford, The Clarendon Press, 1-106, esp. p. 89-90.
- POTEBNJA, A., (1892) 1976. *Mysl' i jazyk*, in: A.POTEBNJA, *Estetika i poetika*, Moscow, Iskusstvo, 35-220.

- POVELIKHINA, A., 1975-76. "Matyushin's Spatial System", *The Structurist*, No. 15/16, 64-70.
- ŠKLOVSKIJ, V., 1919. "O poezii i zaumnom jazyke", in: *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, I., Petrograd, OPOJAZ, 13-26.
- SOKOLOV, A.N., 1975. *Inner Speech and Thought*, New York, Plenum.
- STEINER, R., (1909) 1972. *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. Eng. trans. *An Outline of Occult Science*, Spring Valley, NY, Anthroposophic Press.
- STEPANOV, O.S., 1966. *Osnovy jazykoznanija*, Moscow, Prosveščeniye.
- TUFANOV, A., 1924. *K zaumi*, Peterburg, Izdanie avtora.
- VESELOVSKIJ, A., (1899) 1940. *Tri glavy iz istoričeskoj poëtiki*, in: A.VESELOVSKIJ, *Istoričeskaja poëtika*, ed. V.Žirmunskij, Leningrad, GICHL.
- WUNDT, W., 1900. *Völkerpsychologie*, Band 1: Die Sprache, Leipzig, W.Engelmann, esp. Ch. 3, Section IV.
- ZELINSKIJ, F.F., (1901) 1911. "Vil'gelm Vundt i psihologija jazyka", in: F.F.ZELINSKIJ, *Iz žizni idej. Drevnij mir i my*, izd. 3-e, St. Peterburg, Tip. Stasjuleviča, 151-221.

TABLE

	Plato (Cratylus)	Белый (1922)	Бальмонт (1915)	Каменский (1918a,b)	Бурлак (1914,1915)	Хлебников (1913-19)	Туфанов (1924)	articulation	distinctive features
vowels									
a	size	жар, полнота души, удивление	самый гласный звук без всякой преграды исходящий изо рта	арка, радуга, мать, ау; сцепление, хидкость, начало	широки, просторны	против	open front unrounded	nondiffuse compact	
e	length	половинчатость, колебание, сомнение но зоркость ведущая к мысли; неопределенная	неверная, трудно определяемая	день, свет, селенье, дерево, елей	приплюску- тость мель	упадок, упадать	half-closed front unrounded	nondiffuse noncompact high tonality	
и	subtle elements which pass thru all things	восхищенность духовность	тонкая линия, крик, острое, быстрое	связь, прибав- ленье, вода (пить, дить, нитка, вино)	высоки проворны	соединяет	front unrounded	diffuse high tonality	
o	roundness	душа, ощущение	горло, рот, восторг, огромное, тёмное	колесо простора, округлость воздуха, небо, высоко	горба	увеличивает рост	back, less-than-half-open, medium lip-rounding	nondiffuse noncompact low tonality	
у		темнота, угол, узкость, глубинность, дух природы	музыка шумов, ужас, угрюмая душа, угол	розовоугрен- ность, гибкость, возбуждение, нность	пустая труба	покорность	close back rounded	diffuse low tonality	
consonants									
б	binding, rest in a place	силы давящие		божественно- стихийное начало (бог, битие)		рост в большее, с ощущением лин- ваибольшая ейного направле- точка силы дви- жения; встреча инерции после рас- двух точек дви- саянного, при осла- жидишко по блинии преграды прямой с разных(t...d). сторок	voiced bi-labial plosive	noncompact low tonality mellow non-nasal voiced	

к

Plato

Белый

Бальмонт

Каменский

Бурлик

Хлебников

Туфанов

articulation

distinctive
features

минеральная
почва;
удушение
смерть
стильность

твердо-
холодно-
острая
материальность
(корень,
клинок,
камень, кирка
кость, сук)

обращение силы
движения в силу
положения (бега в
покой) твердое;
слова около смерти
или слова лишения
свободы

психическое
сцепление с
ощущением
движения из
хаотического (g)
в сжатое

voiceless
velar
plosive

compact
low tonality
interrupted

л

liquid
smoothness

влага

влажное
люблю
светлый

нежность
ласка
плавность
лето
блеск
плеск

движение без власти
большой силы
свободы (прошлое
время...); переход
тела, вытянутого
вдоль оси движения,
в тело, вытянутого
в двух измерениях,
поперечных пути
движения

с ощущением
волнового
линейного
направления к
подвижной
точке

voiced
velarized
dental
lateral

vocalic
consonantal
continuant

м

плоть
жидкое
тёплое

первый
звук
закрытого
рта, стон
сдержанной,
скользящей
муки

звон животных,
ощущение
тепла жизни,
миросоздание

распадение на части
(большого в малое);
начаты имена самых
малых членов
нескольких много-
образий (мох, муха,
мышь)

психическое
сцепление с
ощущением
пространственно-
замкнутого
движения,
свободного под
покровом

voiced
bi-labial
nasal

compact
low tonality
mellow
nasal

н

inwardness

прохладно
(вода)
глубина,
пучина
холодная

второй
звук
закрытого
рта

мистичность
(некто, невед-
омый, ночь)
отрицание: нет;
-ень: звук
падения

обращение в ничто
всего; отсутствие
точек, чистое поле

с ощущением
преграды в
замкнутом
движении

voiced
denti-
alveolar
nasal

noncompact
high tonality
mellow
nasal

п

плоть
животных
уплотнение
чувств

маловесомые тела,
заполнение пустоты
телом якобы пустым;
движение, рожденное
разностью давлений:
порох, пушка, пить

психическое
сцепление с
ощущением
движения из
сжатого в
рассеянное

voiceless
bi-labial
plosive

nondiffuse
low tonality
mellow
non-nasal
nonvoiced

	Plato	Белый	Бальмонт	Каменский	Бурляк	Улбеников	Туфанов	articulation	distinctive features
Р	all motion rapidity hardness	первое действие; энергия	скорое, узорное (чёрный)	кровь, труд, гром, раскат, удар	ощущение жесточкой суровости	непокорное движение, неподвластное целому; разделение тела "плоской пещерой" как след движения через него другого тела	психическое сцепление с ощущением волнового движения у неподвижной точки	voiced alveolar rolled	vocalic consonantal interrupted
С	expenditure of breath	свет, огни, свист, рассеяние, луч	шипение шелест			собрание частей в целое (возврат); действие умножения; движение посланных неподвижной точкой нескольких точек, под узким углом и в одном направлении (солнце, сиять, лучи, символ, семя, сол)	психическое сцепление с ощущением лучевого двойного волно- образного движения	voiceless alveolar fricative	noncompact high tonality strident continuant nonvoiced
Т	binding, rest in a place	ткани земные лучей, растения			см. Д	подчиненность движения большей силы, цель; разрушаю- щий природу; остановка движения; закрытое для зрения и луча света; отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой	психическое сцепление с ощущением усиления пре- град, вызыва- ющей изменение направления	voiceless denti- alveolar plosive	noncompact high tonality mellow non-nasal nonvoiced
Ф	expenditure of breath	воздух; фантазии					психическое сцепление с ощущением кругового движения при неопределенном радиусе	voiceless labio-dental fricative	noncompact low tonality strident nonvoiced
Х		дым (ха = тепло); засыхает → к; воздушные жары, радость рождения; смех облачения жизни; воздегме, разведенные руки				Дмена сильной, раз- рушающей точки: холод корь, хам; имена сла- бой точки, нуждающей в защите: жилий, крупный	псих. сцеп. с ощущением при- крытия и сво- бодного движе- ния: а) к центру и б) к прикрытию	voiceless velar fricative	compact low tonality continuant

	Plato	Белый	Бальмонт	Каменский	Бурлик	Хлебников	Туфанов	articulation	distinctive features
ц		вспышки лучей, зачатки растений (цветы)				проход одного тела через пустое место в другое	псих. слеп. с ощущением усиления пре- град (t) к лучевому (s)	voiceless alveolar affricate	noncompact high tonality strident interrupted
ч		проакция темноты на материю, чёрное, уголь, сухой порошок, порох, взрыв- чатость; чирикание				одно тело, закованное пустотой другого (чаша); оболочка, поверхность, пустая внутри, налитая или обнимаемая другой объём; полый двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу — в пределе (череп, чан, чулок)	с ощущением нарастающей преград (t) к прекращению лучевого (s)	voiceless palatalized alveolar affricate	compact high tonality interrupted
ш		см. ж	шипение шелест			оближение и уменьшение числа поверхностей при сокращении их площади, союз поверхностей в одну (шить, ширь, лут, шар); слияние границ между поверхностями	с ощущением прекращения лучевого уменьшением длины и погло- щения встречным движением	voiceless post-alveolar labio- velarized fricative	compact high tonality continuant nonvoiced
ц		процессы сухой пере- голки и вязкая масса растительной ткани				наибольшая поверхность при данном объёме, на- близие углов (церт, цель, цеповитый, цурить); разбивка поверхности, целой раньше, на разные участки, при неподвижном объёме	с ощущением перехода в сжатое состояние		

Felix Philipp INGOLD (St. Gallen/Zürich)

"KUNST"-KUNST; "LEBENS"-KUNST,

Zehn Paragraphen zu Kazimir Malevičs *Weissem Quadrat auf weissem Grund*

*"Der Anfang von Kunst ist nicht der Anfang.
Der Abschluss von Kunst ist nicht der Abschluss.
Die Ausstattung von Kunst ist Ausstattung.
Das Nicht-Sein von Kunst ist nicht Nicht-Sein.
Negation in der Kunst ist nicht Negation.
Das Absolute in der Kunst ist absolut.
Kunst in der Kunst ist Kunst.
Das Ende der Kunst ist Kunst als Kunst.
Das Ende der Kunst ist nicht das Ende."*

(Ad Reinhardt)

1. *Kafka; der Schwimmer.* - Er ist der Beste, der Schnellste, er hält den Weltrekord; man feiert ihn als grossen Sieger. Und doch kann er nicht besser, nicht schneller schwimmen als die andern. Nein. Er ist Sieger geworden, weil er, im Unterschied zu seinen Konkurrenten, das Schwimmen verlernt hat. Sein Geheimnis - seine Stärke - besteht darin, *schwimmen* zu können, ohne schwimmen zu *können*; er bleibt Sieger, weil er das Schwimmen-Können vergessen und an das Nicht-Schwimmen-Können sich erinnern kann. Bester Schwimmer wäre also der, der das beste Gedächtnis hat; dessen Erinnerung zurückreicht hinter das Vergessen.

2. *Verwerfen; verlernen.* - Vergessen, als Akt der Willkür, ist Utopie; es gibt für verworfenen Wissen keinen Ort. Das Verlernen von je Gewusstem wird denkbar nur als Projekt; die Vergangenheit bleibt davon unberührt. Malevič, reaktionärer Revolutionär, verlegt die Vor-Vergangenheit der Kunst in die Nach-Geschichte der Welt: auf das Ende der Geschichte folgt der Anfang einer Kunst, die, identisch mit dem Selbst der Welt, frei ist von jeglicher Darstellungsfunktion, von jeglichem Nützlichkeitswert; einer reinen Kunst, die, allen "Futtertroginteressen" enthoben, keinen Gegenstand und kei-

nerlei Gegenständlichkeit mehr kennt, die Subjekt und Objekt, Autor und Werk, Werk und Wirkung in sich vereint und eins im andern sich erkennen lässt. Malevičs Durchgang durch die Wüste des *Schwarzen Quadrats* bedeutet - im Konditional - den Übergang von der Schwärze des Tags in die Weisse der Nacht und des Nichts, wäre also Rückgang hinter die objektivierte Welt der Texte; wäre Abschied von aller Rationalität, Fiktionalität und Individualität; hätte den Verlust aller Freiheit und zugleich die Wiedergewinnung reiner Potentialität zur Folge. Indem das *Schwarze Quadrat* - als hermetisches Emblem des Vergessens - *ex negativo* sichtbar macht, was im Lauf der Geschichte von rationaler Begrifflichkeit überlagert und hermeneutisch als das ganz Andere, das *Aeusserere* und Unwesentliche abgewiesen worden ist, erinnert es an die Unsichtbarkeit des Sichtbaren, an die Nichtigkeit und Nächtlichkeit der reinen Phänomenalität; es erinnert an den verdrängten Teil der Realität, an die Gegenstandslosigkeit der Welt, die unablässig erklärt und bis zur Kenntlichkeit verändert wird, gerade dadurch aber ihre wesentliche Scheinhaftigkeit und Unmittelbarkeit - ihre offenkundige Rätselhaftigkeit - einbüsst.

3. *Schwarz; weiss.* - Das *Schwarze Quadrat aufweissem Grund*, das Malevič in den Jahren 1913 bis 1915 malerisch ausformuliert und in zahlreichen begleitenden Texten kommentiert hat (ohne freilich dessen Rätselcharakter aufzulösen), veranschaulicht eine Fragestellung, zu der das *Weisse Quadrat aufweissem Grund* von 1917/1918 die Antwort bildet, indem es sie - also sich selbst - zugleich vorstellt und darstellt. Das *Schwarze Quadrat* steht für die zu überwindende und zu vergessende "Bücherwelt" (vgl. *Malevič* 1920:3), mithin für das zu Vergessende schlechthin - Kultur, Geschichte; es bezeichnet, indem es schwarz auf weiss sich zeigt, die Blindheit der Vernunft. "In dieser Schwärze endet unser Spektakel, hier ist der Schausteller der Welt eingetreten, nachdem er seine Vielgesichtigkeit versteckt hat, weil ihm ein authentisches Antlitz fehlt." (*Malevič* 1923:288) - Die Farbe Schwarz, aus der alle Abstraktion ihren Impuls gewinnt, verbindet sich mit der idealen (real nicht existierenden) Figur des Quadrats zum Sinn-Bild der gegenstandslosen Welt der Objekte, die

einzig in ihrer Phänomenalität, nicht in ihrer Materialität als Wirklichkeit erfahrbar ist. - "Die Gegenstände sind verschwunden wie Rauch: um einer neuen künstlerischen Kultur willen strebt die Kunst auch die Autonomie der Schöpfung an: das Vorherrschen der Formen der Natur." (*Malevič* 1916:49). Die "lebendigen Formen" der Natur - das sind die Phänomene als Quellen sinnlicher Erkenntnis; es sind (wie bei Mallarmé) die "Wesen, die von ihrem wahrnehmbar gemachten Nichts ganz und gar umgeben sind" (*Blumenberg* 1981:313). Das Nichts, von dem hier die Rede ist und das den Phänomenen zu voller (nicht nur optischer) Wahrnehmbarkeit verhelfen soll, steht im Zentrum von Malevičs Lehre der Leere, die in der Farbe Weiss - jener *Nicht-Farbe* also, die *alle* Farben des Spektrums in sich zusammenfasst - ihre ambivalente Entsprechung findet: "Meiner Ansicht nach, die sich sowohl auf suprematistische Erfahrungen als auch auf Forschungsergebnisse über die Bewegung von Farbe, Materie und Kraft stützen kann, ist die weisse Natur schon vorauszusehen. Diese weisse Natur wird eine Ausweitung der Grenzen unserer Erregung sein. Schwarz und Weiss sind nur bestimmte Punkte auf dem Ring der Bewegung, wobei Weiss das Wachstum oder das Lebensalter der Natur kennzeichnet, nicht aber irgendeinen Sieg des Menschen über die Natur, wie man es bisher bei jeder Handlung des Menschen anzunehmen pflegte." (*Malevič* 1962:217) - Wie Kafkas Schwimmer kommt auch der Suprematist "aus der einheitlichen Weisse" einer gegenstandslosen vorge-schichtlichen Welt, "durchquert eine Zone von Bewegungen als Kultur und kehrt wieder zum Weissen als seiner Grenze zurück" (*a.a.O.*:229).

4. *Kultur; Natur.* - Die Rückkehr ins Unvordenkliche, durch kein Bewusstsein mehr Hinterfangbare kann nur unter der Voraussetzung gelingen, dass die gesamte Menschheitskultur - als ein Treibhaus des Diversen - dem Vergessen anheimgegeben und abgelöst wird durch die uniforme Wüste der Weisse, die "erfüllt ist vom Geist der gegenstandslosen Empfindung" (*Malevič* 1927:66). Mit andern Worten: der Suprematist blendet die "Zone der Kultur" aus, um erneut - und un-mittelbar - in das "Grosse-Ganze der Natur" einzugehen, das ihn "von allen Seiten wie ein träges bewusstloses 'Etwas' der Materie"

umgibt (a.a.O.:16). Der Gegensatz von Natur und Kultur wird somit aufgehoben in der höheren Einheit einer vor-bewussten Lebens-Kunst, die nichts hervorbringt und nichts in sich aufnimmt; die vielmehr in einem permanenten Zustand der Erregung verharret; die also niemals etwas (Form-)Gewordenes sein kann, sondern stets - als Lebens-Form - im *Werden* ist: gegenstandslose Vergegenwärtigung der immer wieder neu sich organisierenden Einheit von Ich und Welt. Dieser "eine farblose Körper" [*edinoe bescevetnoe telo*] vereinigt in sich *alles*, was durch Wille und Vorstellung, Bewusstsein und Vernunft, Verbot und Zwang während Jahrtausenden kultiviert, das heisst: aus der ursprünglichen Einheit der Natur ausgegliedert, objektiviert, vereinzelt und nutzbar gemacht worden ist (Malevič 1923:286). "Die Natur scheint", so vermutet Malevič (1962:66), "dem entgegengesetzten Grundsatz zu folgen: Nicht wissen, sondern wirken! Daraus könnte man folgern, dass man wirken kann, ohne zu wissen. Wissen kann es aber nur dort geben, wo die Natur erkannt ist. Da wir aber die Natur nicht erkennen können, so gibt es auch kein 'Wissen'." Malevič führt den Zusammenbruch des "ungeteilten und unteilbaren Ganzen" der Welt auf die rationale Trennung von Ich und Welt zurück, wie sie vollzogen wird in der objektivierenden Unterscheidung von Subjekt und Objekt, die wesentlich zu jenem "idealen Entwurf" gehört, nach welchem der "menschliche Verstand" den "gegenstandslosen Zustand der Natur in einen gegenständlichen verwandeln" will (a.a.O.: 66f): "Mit der Differenzierung hat sich die Allgemeinheit die Möglichkeit verbaut, die Natur in ihrer Einheit zu erfassen, das heisst als etwas Einheitliches ohne jede Differenzierung zugunsten der Interessen einzelner." Diese vereinzelnde und vergegenständlichende Ausdifferenzierung will Malevič rückgängig machen dadurch, dass er deren kulturelle Medien - die Religion, die Wissenschaft, die Kunst - dem Vergessen überantwortet. Damit soll "immer nur der Schein, niemals der Stoff selbst, der unveränderlich ist in seiner gegenstandslosen Gleichheit", zum Verschwinden gebracht werden (a.a.O.: 74f); denn der Schein ist das Gegenständliche, der Stoff das Gegenstandslose: das unbegreifliche Umgreifende, das Ausserzeitliche und Ausserräumliche, das Ewige, das Unzerstörbare - die permanent be-

wegte, permanent erregende Materie (a.a.O.:273): "Alles ist in Fluss, alles in Bewegung, alles veränderlich."

5. *Verstand; Unverstand.* - Was dem Bewusstsein als das Gegenständliche sich darstellt und vom Verstand als das Wirkliche beglaubigt ist, muss - im Vergessen - überwunden und - durch das Vergessen - neu erschlossen werden als eine "Wirklichkeit jenseits des Verstands" und vor aller scheinhaften Gegenständlichkeit. Einzig das Vergessen allen Wissens und Könnens ermöglicht die Einkehr in die Gegenstandslosigkeit des Un-Verstands; nachdem die Welt während Jahrtausenden mit den "Waffen" der Vernunft erklärt und mit den "Waffen" der Technik verändert worden ist, soll sie nunmehr - endlich, wieder - von ihren eigenen Voraussetzungen her (so: wie sie in ihrem Werden ist und werdend sich selber entwirft) sinnlich zu erfahren sein. Das einzig Wahre ist die Wirklichkeit, wie sie, als das schlechthin "Ziellose" und "Grenzenlose", im Un-Verstand sich vollzieht. "Der Mensch will die Natur 'klug' sehen, sie aber kennt weder Vernunft noch Bewusstsein. Sie hat ja auch kein Objekt vor sich, das sie verstehen, dessen sie sich bewusst werden könnte." - "Ein Mensch, der die Natur erkennen will, diese schweigende, verstandlose Wirklichkeit, oder der in dieser stummen Sprache des Un-Verstands aufgehen will, muss selbst unverständig werden." (a.a.O.:154f)

6. *Suprematismus; Platonismus.* - Der um die Wiedergewinnung des Un-Verstands bemühte Suprematist gleicht jenem Höhlenmenschen, welcher aus seiner finsternen Wohnstatt - einer Art Kino, auf dessen Rückwand "das Reich des nur Denkbaren" in Form von gegenstandslosen Schatten sich abbildet - hochsteigt zum Licht, zur Vernunft, zum "wahren Tag", der aber, von der Sonne geblendet und an den vergegenständlichten Ideen sich stossend, wieder zurückkriecht in die Welt der idealisierten Gegenstände, die er für wirklicher hält als die objektivierete Wahrheit der Vernunft. Der Suprematist, Kunst-Philosoph und Lebens-Künstler in einem, lässt die von Platon erhobene Forderung unbeachtet, wonach jedermann, der "als ein *verständiger* Berechner gelten" wolle, "sich über das Gebiet des werdenden

zu erheben und das Sein zu erfassen" habe; vielmehr vertritt er die (bei Platon als "lächerlich" bezeichnete) Ueberzeugung, "sein Aufstieg nach oben sei schuld daran, dass er mit verdorbenen Augen wiedergekehrt sei, und schon der blosser Versuch, nach oben zu gelangen, sei verwerflich" (Platon 1920:269ff). Und gerade darum geht es Malevič: die vom Licht der Vernunft verdorbenen Augen wiederherzustellen für ein integrales Sehen, sie erneut an den "nächtlichen Tag" zu gewöhnen, der unten, in der Höhle, herrscht. "Zu allen sage ich: Verwerft die Liebe, verwerft den Aesthetizismus, verwerft das Gepäck des Wissens, denn" - so Malevič - "in der neuen Kultur ist eure Klugheit lächerlich und bedeutungslos." (Malevič 1916:69) - Vergessen, so aufgefasst, ist Ausblendung ordnender und parzellierender Vernunft zugunsten ganzheitlicher ästhetischer Wahrnehmung, die, eingestellt auf die phänomenale Gegenstandslosigkeit der Welt, zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem keinen Unterschied kennt. Der Suprematismus, in diesem Sinn, ist reine Aisthesis, und als solche wird er, indem er Erregung und Empfindung ineinssetzt, zu einer selbstreferentiellen intuitiven Erkenntnisweise, wie sie, weit weniger radikal, schon vom bildnerischen Impressionismus in Frankreich und vom panästhetischen Fröhsymbolismus in Russland angestrebt wurde. Wie Platons Höhlenmensch, so steigt auch Malevičs Suprematist "in die Tiefe der Naturgeheimnisse", wo "keinerlei greifbare Gegenstände zu denken sind", denn "dort gibt es keine Gedanken, keine Bücher, keine Bewegung"; und: "was kann es denn da noch geben, ausser der Gegenstandslosigkeit, ausser der gegenstandslosen Natur?" Die gegenstandslose Natur, die im Höhlen-Kino als Welt-Ganzes in Erscheinung tritt, "strebt nichts an, erkennt nichts, weil es in ihr nichts gibt, was sie erkennen könnte; sie kennt kein Ziel, keinen Sinn, keine Nützlichkeits erwägungen." (Malevič 1962:58f)

7. Malevič; Schopenhauer. - Solche und ähnliche Feststellungen - sie sind bei Malevič in grosser Zahl und in wechselnden, oft sich wiederholenden, oft auch sich widersprechenden Formulierungen zu finden - führen in direkter Linie zu Schopenhauer zurück, den Malevič (wohl nach der russischen Ausgabe von Ajchenval'd, 1900-1910) genau

studiert und höchst eigenwillig gedeutet hat, und durch den er, beiläufig, nicht nur mit Platon und Kant (vgl. *Schopenhauer* II:200ff), sondern auch mit der östlichen Geisteswelt bekanntgeworden ist. Von der gegenstandslosen Idealität des empirischen Daseins der Natur (Raum, Zeit, Kausalität) ist bei Schopenhauer des Öftern die Rede; Natur, nach Schopenhauer, ist allezeit *offen* und *wahr*, sie "giebt sich mit naiver Wahrheit für Das, was sie ist"; und so spricht "die Natur selbst die grosse Wahrheit aus, dass nur Ideen, nicht die Individuen eigentliche Realität haben" (*Schopenhauer* II:18;325). Auf dem "rein objektiven Wege" - durch den Aufstieg aus der Höhle nach oben - gelangt man "nie zum Innern der Dinge" (*Schopenhauer* III:309f); der Mensch müsse die Natur verstehen und ergründen lernen aus sich selbst (und nicht umgekehrt: sich selbst aus der Natur). Wer sich "in die Anschauung der Natur so weit vertieft und verloren hat, dass er nur noch als rein erkennendes Subjekt da ist, wird eben dadurch unmittelbar inne, dass er als solches die Bedingung, also der Träger, der Welt und alles objektiven Daseyns ist, da dieses nunmehr als von dem seinen abhängig sich darstellt." (*Schopenhauer* II: 213) Natur- und Selbsterkenntnis sind nicht voneinander zu trennen; sie können nicht aus der Buch-Welt der Vernunft, sondern einzig aus dem Welt-Buch des Un-Verstands gewonnen werden. - "Hier wirkt der Wille in seiner Ursprünglichkeit, also erkenntnislos: der Wille und das Werk sind durch keine sie vermittelnde Vorstellung geschieden: sie sind Eins. Und sogar der Stoff ist mit ihnen Eins: denn die Materie ist die blosse Sichtbarkeit des Willens. Deshalb finden wir hier die Materie von der Form völlig durchdrungen: vielmehr aber sind sie ganz gleichen Ursprungs, wechselseitig nur für einander da und insofern Eins. [...] Weil beim Naturprodukt die Materie die blosse Sichtbarkeit der Form ist, sehn wir auch empirisch die Form als blosse Ausgeburt der Materie auftreten, aus dem Innern derselben hervorbrechend, in der Krystallisation, in vegetabilischer und animalischer *generatio aequivoca* [...]. Aus diesem Grunde lässt sich auch annehmen, dass nirgends, auf keinem Planeten, oder Trabanten, die Materie in den Zustand *endloser* Ruhe gerathen werde, sondern die ihr inwohnenden Kräfte (d.h. der Wille, dessen blosse Sichtbarkeit

sie ist) werden der eingetretenen Ruhe stets wieder ein Ende machen, stets wieder aus ihrem Schlaf erwachen, um als mechanische, physikalische, chemische, organische Kräfte ihr Spiel von Neuem zu beginnen, da sie allemal nur auf den Anlass warten." (*Schopenhauer* IV: 56) - Wenn Schopenhauer also festhält, dass in der Natur Wille ("Autor") und Werk wie auch Stoff ein und dasselbe seien, so nimmt er damit vorweg, was Malevič sehr viel später von der ungegenständlichen *Kunst* des Suprematismus fordern wird, dass sie nämlich, in Uebereinstimmung mit der Natur, sich selbst erschaffe; dass sie sich selbst als ständig sich verändernde "lebendige Form" hervorbringe. "Nur die ächten Werke, welche aus der Natur, dem Leben, unmittelbar geschöpft sind, bleiben, wie diese selbst, ewig jung und stets urkräftig." (*Schopenhauer* II:278)

8. *Kunst; Nicht-Kunst.* - Wo die Kunst dazu angehalten wird, sich in Naturformen zu realisieren, muss der Künstler, als Autor, seinen Abschied nehmen; das Kunst-Werk wird zum Lebens-Werk, die Kunst als solche hat, wie einst Marina Cvetaeva (I:387) schrieb, nur noch *eine* Chance - die Chance, "nicht zu sein". Als Plattform des Suprematismus gilt: "...das Natürliche gemäss der physischen Natur als Erfahrung und Praxis, was zur Möglichkeit verhilft, die Welt der Bücher aufzuheben und sie zu ersetzen durch Erfahrung, durch Aktion, vermittels derer jedermann an der totalen Schöpfung beteiligt ist." (*Malevič* 1920:1) Es geht also darum, ein "schöpferisches System" bereitzustellen, das unmittelbar an die Natur angeschlossen ist und vom Leben selbst mit Energie versorgt wird. "Unsere Ateliers malen keine Bilder mehr, sie errichten Lebens-Formen - nicht die Bilder, sondern die Projekte werden zu lebendigen Wesen." (*Malevič* 1977:83; 86) Der Künstler - und jeder soll nun diese Funktion übernehmen können - wird zum Medium der Natur; durch ihn "spricht die Natur von ihrer eigenen Schönheit", durch seinen Pinsel spricht sie sich aus, und in dem, was sie in solcher Weise ausspricht, wird der Künstler - also jedermann - sich seiner selbst inne. "Die Menschheit ist der Pinsel, der Stichel, der Hammer, der in Ewigkeit das Bild der Welt hervorbringt." (*Malevič* 1919: 45f) Mit Rückgriff auf den russischen

Begriff für "Malkunst" (*живопис'*; griech. *zoographia*), der soviel wie "Lebenskunst" bedeutet, möchte Malevič - im Gegenzug zur "Totenkunst" (*mertvopis'*) - das Bild gemäss seiner alten griechischen Bezeichnung (*zoon*) rehabilitieren, indem er ihm, statt es bloss als statisches Ab-Bild zu begreifen, eine permanente Prozessualität und Potentialität zugesteht, ein Eigen-Leben, das immer dort *sich zeigt*, wo keine Sprache mehr hinreicht - im schmalen Zwischenfeld zwischen Signifikat und Signifikant, welches die Projektionsfläche bildet für das, was rein (nämlich aus nichts und für nichts) zur Erscheinung kommt. Die Bild-Wirklichkeit ist gegenstandslos; die opake Malfläche wird zum reinen Licht-Grund, in dessen abgründiger, an der Oberfläche gesammelter Tiefe die "wirkliche Einheit der Natur" zur Erscheinung kommt - das, was Malevič das "Gesamt-Weltbild der Kunst" nennt. Malen hiesse demnach nichts anderes als "die Natur auf der Leinwand zum Leben erwecken" (*Malevič* 1962:111f); hiesse dem Licht eine Projektionsfläche einräumen, auf der in Permanenz die Farben, die Formen entstehen, zu wechselnden Welt-Bildern sich fügen und wieder vergehen (vgl. *Aschenbrenner* 1957:101f). "Auf der Bildfläche gibt es keine greifbare Form. Die Form entsteht nur in der Vorstellung, greifen kann man sie nicht. Nicht greifbare Formen lassen sich nicht verbinden oder trennen. Wir versuchen, eine Wahnvorstellung, ein Gespenst zu realisieren oder zu materialisieren, das in der Vorstellung wie etwas real Sichtbares erscheint, tatsächlich aber nicht vorhanden ist." (*Malevič* 1962:98) - Der Anbruch der "Epoche der Gegenstandslosigkeit" wird es möglich machen, Kunst- und Lebens-Formen zu synthetisieren, die Kunst vom Können, das Leben vom Wissen zu scheiden: zu befreien. "Der Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmungen. Doch das bedeutet nicht, dass das gegenstandslose Wirken nicht auch Formen für die Allgemeinheit finden wird. Im Gegenteil, die suprematistische Gegenstandslosigkeit ermöglicht gigantische Schöpfungen, ähnlich den Schöpfungen der Natur, wie Berge, Täler und so weiter. Die Natur kennt in ihrer Gegenstandslosigkeit keine Grenzen, ebenso auch der Suprematismus, der dadurch die freiesten Schöpfungen der inneren Erregung ermög-

licht. [...] Der Suprematismus hat sich nicht nur ausserhalb der gegenständlichen Kunst gestellt, sondern auch ausserhalb jeglicher Erfindung. - In ihm lässt sich nichts erfinden oder bauen. Er ist frei von allem Streben nach Vollkommenheit, das das Leben der Allgemeinheit in Bewegung hält. Der Suprematismus kann nichts übernehmen, weder von der Vergangenheit, noch von der Zukunft, da diese Begriffe ja nur im gegenständlich-praktischen Realismus das Bewusstsein lenken." (Malevič 1962:124f; vgl. a.a.O. : 77; 85; 139) - "Zusammenfassend möchte ich feststellen: Allen Handlungen der menschlichen Weisheit, ihrer gegenständlichen Denkweise, ist das Prinzip der Gegenstandslosigkeit entgegenzustellen, ein Prinzip, das frei ist von allen gegenständlichen Beschränkungen und Grenzen, frei von jedem Versuch, irgendetwas Gegenständliches in der Zukunft oder in Gott zu erstreben, irgendetwelche gegenständlichen Hoffnungen in sie zu setzen. - Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weisse Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts!" (Malevič 1962:194) - Die Freisetzung des "Nichts" (das von Malevič als das "Unendliche" begriffen wird und folglich für *Eins* und *Alles* einzustehen hat) ist möglich nur unter Zuhilfenahme des eisernen Besens des Vergessens, der die Vielfalt der konkurrierenden Einzelbilder - und damit auch die "Freiheit" der Wahl, der Entscheidung - eliminiert zugunsten des einzigen und einen Bilds des Seins, welches nicht mehr auf Wirklichkeitsdarstellung angelegt ist, sondern als "nackte und rahmenlose Ikone" die Virtualität des Erscheinenden rein zur Erscheinung bringt. Die Kunst als Können ist nichts anderes mehr als das Vergessen-Können.

9. Weiss; "weiss". - Im "weissen Suprematismus" der Jahre 1917 bis 1919 wird die Farbe Weiss zur "realen wahren Vorstellung des Unendlichen"; sie begründet ein neues "schöpferisches System", das "hart, kalt und ohne ein Lächeln" ist - eine "rein philosophische Bewegung", die alle utilitären (darstellerischen) Absichten als "unerheblich" verwirft und einzig auf den Gewinn sinnlicher Erkenntnis gerichtet bleibt (Malevič 1977:83). Und solche Erkenntnis gewinnt der Mensch eben dadurch, dass er sich über alle seine Sinne "erregen" und durch

Erregung sich "ergreifen" lässt, um kraft seiner ganzheitlichen Ergriffenheit sich selber zu begreifen. Diese Art von anschauendem, aller Fiktionalisierung sich enthaltendem Schöpfertum schliesst jede Form von Bewusstsein und Willen aus; suprematistisches Schaffen bezieht seine imaginativen Energien vielmehr - so Malevič - aus den "Wüsten"-Regionen des Unter- und des Ueberbewusstseins. "Der Suprematismus ist die Formeinheit, das heisst: er ist das, worin ich die Einheit vermute. Alles ist zum einheitlichen Weiss gelangt. Alle Spektren sind zu einem einheitlichen Bewusstsein, in eine einheitliche Erregung und Bewegung gebracht. Es wird der Zustand erreicht, in dem das Bewusstsein des Menschen in all seinen Bewegungen durch Ausnutzung aller Mittel und Naturkräfte zum Weissen gelangt, das sich im Suprematismus in der Form des weissen Quadrats verwirklicht hat." (Malevič 1962:229; vgl. a.a.O.: 52; 60; 113) Das Blau des Himmels, als Firmament rationaler Konzepte und poetischer Metaphern, wird durchschlagen und hintersritten, bis die eigentliche und einheitliche Welt der Gegenstandslosigkeit sich erschliesst. "Ich habe", kommentiert Malevič, "den blauen Abblendschirm der farbigen Begrenzungen aufgebrochen, ich bin hinausgetreten in die Weisse, segelt mir nach, Genossen Piloten, in den Abgrund, ich habe die Lichtsignale des Suprematismus errichtet. - Ich habe die Innenschicht des Farb-Himmels bezwungen, nachdem ich sie herabgerissen habe, und in den daraus gefertigten Sack habe ich die Farben gesteckt und einen Knoten gemacht. Segelt! Der freie weisse Abgrund - die Unendlichkeit - ist vor euch." (Malevič 1977:83f) - Der "weisse Abgrund" - das ist die weisse Fläche, die den Hintergrund bildet zum freien "Flug" der bunten Formen, wie der "fliegerische Suprematismus" sie hervorgebracht hat; die Fläche, welche schliesslich - im *Weissen Quadrat auf weissem Grund* - ihre volle Autonomie gewinnt, indem sie, nicht anders als die Rückwand der Platonschen Höhle, zum "Bild" der *Bilder* wird, zu einem undurchlässigen Schirm, auf dem die Wirklichkeit ihre "lebendigen Formen" entwirft, sie schattenhaft aufscheinen und wieder verschwinden lässt. Die weisse Bildfläche - Malevič malt in leichter Schräglage, mit Neigung gegen rechts und nach oben versetzt, ein bläulich-weisses Quadrat in ein etwas

grösseres, gelblich-weisses Quadrat von 78,7 cm Seitenlänge (vgl. *Judd* 1974) - zeigt sich als opake Leere, die die Fülle aller möglichen Formen und Farben enthält.

10. *Leere; Fülle.* - Die Fülle der Leere ist bei Malevič dadurch beglaubigt, dass er die Leere der Leinwand mit weisser Farbe, in der alle andern Farben gewissermassen resümiert sind, übermalt, sie also künstlerisch erfüllt, sie zum undurchlässigen Bild-Schirm macht, auf dem die Farben - auch wenn sie gemischt sein sollten - *rein* aufblühen können. Die weiss flimmernde Wüste - Domäne des Lichts - wird zum Un-Ort der Autoimplikation, wo das Nichts dargestellt und nichts mehr vorstellbar ist. "Um offenbar zu werden, bedarf die bildliche Leere der Einbettung in eine andere Leere. Die von der Leere heimgesuchte Leinwand ruft nach einem nicht minder leeren Raum. Das Bild ist eine besondere Leere, die in eine andere, ebenso besondere Leere eingetaucht ist. Das eben ist der Anspruch solcher Bilder." (*Zaugg* 1982:21) Die bildliche Leere, bei Malevič als "weisser Abgrund" imaginiert, ist, weil buchstäblich nichts-sagend, von höchster ikonischer Dichte; in diesem Abgrund - vor solchem Hintergrund - erscheinen die "Unsichtbarkeiten der Sichtbarkeit" (*a.a.O.*: 33) - das, was in die Augen springt und dennoch nicht mehr wahrgenommen wird: "Der Suprematismus ist die wiedergefundene reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der 'Dinge' nicht mehr zu sehen war." (*Malevič* 1927:72) - Malevičs weisse Gründe sind Bezirke nicht nur der Gegenstands-, sondern auch der Bildlosigkeit, und als solche *zeigen* sie die Anwesenheit einer Abwesenheit; sie erinnern an Vergessenes, sie lassen den Schöpfer wie auch den Betrachter Erinnertes vergessen; sie sind auszufüllende Leere, sie rufen nach dem Bild, das sie nicht sein, das sie nur beständig werden können; sie machen jeden, der sich, sie betrachtend, seiner selbst bewusst wird, dadurch, dass er, in sie versunken und in ihnen die Welt als das Selbe erkennend, sich vergisst, zum Künstler. Und das heisst: *Jeder* wird, sofern er sich an das einstige Nicht-Schwimmen-Können zu erinnern vermag, der beste Schwimmer sein; jedermann - jedenfalls - *kein* Künstler.

Texte; Sekundärliteratur

- Aschenbrenner* (1957): Margot Aschenbrenner, "Farben und Formen im Werk von Kasimir Malewitsch", *Quadrum*, 1957, IV: 99-110.
- Blumenberg* (1981): Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981.
- Cvetaeva* (I-II): Marina Cvetaeva, *Isbrannaja proza*, I-II, New York 1979.
- Judd* (1974): Donald Judd, "Malevich: Independent Form, Color, Surface", *Art in America*, March/April 1974: 52-58.
- Malevič* (1916): Kazimir Malevič, *Ot kubizma i futurizma k suprematismu (Novyj živopisnyj realizm)*, Moskva ³1916; hier zit. und übers. nach der Ausgabe Kazimir Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne 1974: 49-73.
- Malevič* (1919): Kazimir Malevič, "K novatoram vsego mira" (1919), [russ. Erstdruck in:] *A-Ya*, 1981 III: 45-48.
- Malevič* (1920): Kazimir Malevič, *Suprematism: 34 risunka*, Vitebsk 1920; hier zit. und übers. nach der faksimilierten Ausgabe von Jean-C. Marcadé (*Suprématisme: 34 dessins*, Lausanne 1974).
- Malevič* (1923): Kazimir Malevič, "Svet i cvet [I/42]: Dnevnik B, 1923-1926", [russ. Erstdruck in:] *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1983, III: 263-288.
- Malevič* (1927): Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, München 1927.
- Malevič* (1962): Kasimir Malewitsch, *Suprematismus*, Köln 1962.
- Malevič* (1977): Kazimir Malévitch, *Le Miroir suprématisiste*, Lausanne 1977.
- Platon* (1920): *Platons Staat*, hrsg. von Otto Apelt, Leipzig ⁵1920.
- Schopenhauer* (I-VI): Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Julius Frauenstädt [2. Aufl.; Neue Ausg.], Leipzig 1919.
- Zaugg* (1982): Rémy Zaugg, *Le Singe Peintre*, Aarau 1982.

Aleksandar FLAKER (Zagreb)

KRLEŽAS IKONISCHES TRAUMGEDÄCHTNIS

"Man soll die Wirklichkeit aufschreiben, wie wir sie träumen, wenn wir wach sind, oder die Träume, die uns verfolgen und wahrer sind als jede Realität: das eine wie das andere ist ein Dauern eines gleichermaßen gespenstischen Motivs, das sich mit fiktiven Träumereien im Wachen und finsterner Schrecklichkeit im Traum ausdrückt. Wie sich die Eindrücke der Wahrheit (träumerische oder wache, das ist gleichgültig) einprägen, so müssen wir sie in unserem Gedächtnis bewahren [...]"

In dem Wunsch, die Unwahrscheinlichkeit des Motivs durch Erfindungen zu verstärken, verwandelt sich die Literatur mit ihrem Abweichen von der Wahrheit vor unseren Augen in ein zusammenhangloses Geplapper, und die Wahrheit, die sich inmitten von Waffengeklirr und Brandrauch im Traum enthüllt, das ist die Wahrheit tödlicher Drohungen und dauerhafter Rettung vor Gefahr."

Diese Sätze Krležas aus den *Aufzeichnungen aus dem Jahre 1943* (- *Zapisi iz godine 1943*, M. Krleža, 1977, 4, 347-348; auf diese Ausgabe werden wir uns auch später nur unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl berufen) sind eigentlich ein Kommentar Krležas zu seinen eigenen Tagebuchaufzeichnungen in den Kriegsjahren 1942 und 1943, die er in Zagreb unter dem wachsamen Auge der faschistischen Polizei und in nahezu völliger Isolierung von der Bewegung, der er angehörte, verbrachte. Doch so sehr in einer solchen Situation vollkommener Ausschließung Krležas Hinwendung zu einer "Poetik der Träume" als einzige Möglichkeit einer literarischen solipsistischen¹ Betätigung existentiell berechtigt erschien, so ist sie doch gleichzeitig an mehreren Stellen reflektiert und literarisch begründet. Der Autor entwickelt eigentlich eine ganze Theorie einer *Literarisierung* von Träumen, er beruft sich auf Bergsons "Theoreme über die Materie, über die Träume, über die Erinnerung" (3, 129), liest sein *Matière et mémoire* "zum dreiunddreißigsten Mal" (3, 134), er beruft sich auf Freud, wenn er den Widerspruch zwischen der (symbolistischen) These von der Poesie als "erhabener Instrumentierung der Wirklichkeit" und der Re-

alität des Kireges hervorhebt, die "schizophren phantasiert und blind um sich schlägt wie Freuds Phallos" (3, 225), auf Lenaus "Traumgewalten" (4, 87), aber auch auf das "surrealistische mixtum compositum" (4, 180) als künstlerisches und literarisches Prinzip, das in den Texten des *Tagebuchs* (*Dnevnik*) immer wieder, im Traum und im Wachen, in der Gestalt des Belgrader Surrealisten und Krležas Verbündeten im Widerstand gegen den ästhetischen Normativismus sowjetischer Provenienz erscheint - Marko Ristić.

Wie wir wissen, hatte bereits Freud die "Verfahrensweisen" der Träume mit jenen in der Malerei verglichen; in beiden Fällen wird der "logische Zusammenhang als Gleichzeitigkeit ausgedrückt", der Traum stellt damit eigentlich jenes Modell "unbewußter Imagination"² dar, das in den ikonischen Modellen von Bruegel und Bosch und dann auch in einem großen Teil der europäischen künstlerischen Avantgarde realisiert ist. So ist es keineswegs ein Zufall, daß sich Krleža einmal auf die Kunst von "Brabant" (vgl. A. Flaker 1980: 255-266; 1982: 155-163) beruft und dann wieder auf die "Magie" der Malerei von Klee oder de Chirico. Krležas verbale Rekonstruktion traumhafter Ikonographie gründet sich nämlich regelmäßig auf die eigene ikonische Erinnerung: Architektur, Bühnenbild und Theater, Film, Malerei.

"Ich träumte den Tumult eines venezianischen Karnevals, viele Larven, eine Vielzahl maskierter Gestalten, eine Frau als Phantom, banal wie Stucks 'Sündige Frau', schwarzhaarig, mit einem ganzen Storchennest aus üppigen, vollkommen schwarzem Haar, hellhäutig, mit aufgeweichten Brüsten, sie wankte betrunken einher, und ihre Hände waren mit Brillanten übersät. Eine Einsiedlermaske in einem härenden Gewand, in einem Kostüm aus grobem Zeug, eine Schönheit in einem Leinenumhang, die mir im Karnevalsgedränge zu verstehen gab, ich könnte mir durch die betrunkene Menge einen Weg zu ihrem Zimmer bahnen, wo sie mich erwarten würde. Ich war Zuchthäusler in einer Zelle von Lepoglava mit einer großen Nummer Vier auf der Brust." (3, 207-208).

Ein freudistischer Kommentar zu diesem Traum ist natürlich überflüssig, die eigene Identifizierung mit dem politischen Häftling von Lepoglava, wo auch vor 1941 viele Kommunisten eingekerkert waren, ist existentiell motiviert und der wirklichkeitsbegründete Ausgangspunkt

des Traumen wird schon in der folgenden Zeile mit "betrunkenen Frauenstimmen von der Straße" bezeichnet. Eine entscheidende Rolle in der verbalen Transposition des Traums spielt jedoch das ikonische Gedächtnis: der venezianische Karneval ist kein "Engramm"³, das Krleža als "winzigen Einschnitt in den traumhafter Fasern des Bewußtseins" (4, 56), des wirklich Erlebten interpretiert, sondern eine Karnevalsszene, betrachtet mit den Augen eines venezianischen Barockmalers. Darum erkennen wir die "Schnabelmasken des Settecento veneziano", wie sie im späteren "Traum" Krležas (4, 124) erscheinen, auch in Tiepolos *Jahrmarktscharlatan* (Barcelona, Coll. Camba) als Paradigma dieser Malerei wieder, deren Motivik in unserer Zeit Fellini im *Casanova* so ausgiebig benützt hat.

Die Erwähnung der *Sünde* (1893, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München) von Stucks, der "schwarzhaarigen" und "hellhäutigen", doch zum Unterschied vom Original mit dekorativen sezessionistischen "Brillanten" geschmückten Frauengestalt, ist innerhalb dieses venezianischen Karnevals nicht nur das traumhafte Verfahren einer zeitlichen Verschiebung, sondern zugleich eine legitime Erscheinung im Bereich des ikonischen Gedächtnisses von Krleža, das frühzeitig von der Sezession geprägt wurde. Von Stucks künstlerisches Kennzeichen der "Sünde" verwandelt sich dabei in Krležas Text in ein Zeichen sezessionistischer "Banalität" und "Trunkenheit".

Wie Krležas Träume im Hinblick auf das Prinzip ikonischer Assoziationen verbal organisiert sind, bezeugt die Fortsetzung dieses Traums. Unmittelbar auf das "venezianische" Fragment folgt nämlich ein anderes vor dem Hintergrund Belgrads, dessen Ausgangspunkt eine gesehene "Überschwemmung 1937" ist. Die venezianischen Kanäle verwandeln sich so in das Bild von Kähnen auf den Belgrader Straßen, und in den Kähnen befinden sich zwei Frauen: beide sind real, Bekannte des Autors, doch sind sie hier nach Bühnenbildnerischen Modellen des russischen Balletts und der russischen sezessionistischen Malerei von "Mir iskusstva" gestaltet: die eine trägt ein "phantastisches Kostüm à la Diaghilev" - "mongolisch schuppige Höschen wie eine Sirene, eine schwefelgelbe Bluse unter einem grünen papagaienhaften Hut". Das alles erinnert natürlich an die Kostümographie von Bakst, und das alles geschieht in einem "Dekor à la Benois" (3, 208), und damit verbindet sich die Dekorativität der Russischen Sezession mit der Münchener Sezession von Stucks historisch vollkommen logisch, obgleich

sich das nur im Traum vollzieht.

Ein weiteres Beispiel eines Angsttraums mit monumentaler ikonischer Auflösung ist das folgende:

"Endlos graue, hoffnungslos lange, unermeßlich traurige Ludoviceische Korridore, Korridore in Fünfkirchen, Korridore im unterstädtischen Gymnasium in der Izidor-Krénjavi-Straße, Korridore im Gerichtshof, Korridore im Polizeipräsidium in der Petrinjska und jene im Belgrader Zuchthaus Glavnjača, mit einem Wort, Arkaden mit Aborten in der unabsehbaren Reihe eines langen menschlichen Lebens, das sich in Klosetten abspielt. Klosette in der Kapitelstadt, in der Schule, in der Unterstadt, in Fünfkirchen, Soldatenklosette, Kasernenklosette, Štancers gemeinschaftliche Landwehrklosette, barbarisch wie jene in den slowakischen Gefängnissen in Vesprim, in Korpona, in Baňska Bystrica, Klosette unter der Aufsicht von Wächtern mit franzjosephinischen Bärten, mit goldenem Eichenlaub am Kragen, mit breiten ordensbandartigen Samtbändern, in Garnisonsgefängnissen, Abortwächter, Fäkalien, die wie Kröten hüpfen, Hundekuchen, blutige Koteletts mit einem teigigen Impasto vangoghscher Technik in Petars Farbe einer reifen Wassermelone, seine Rostbraten mit der saftigen Röte blutigen Fleisches, melancholisches einfallig-leeres Wandern durch endlos lange vatikanische Pissoire. Die monumentale Komposition von Velázquez 'Die Kapitulation von Breda' im großen Vestibül der römischen Basilika, Festsäle mit endlosen Zimmerfluchten, und alle mit hellrosa Samt tapeziert." (4, 71-72)

Die beängstigenden Motive der Korridore und Aborte verbinden hier eine Reihe von Momenten aus Krležas Biographie: das Gymnasium, das in anderen Träumen als Gebäude auf dem Ban-Khuen-Platz erscheint, die Kadettenschule in Fünfkirchen, die Militärakademie in Pest, die Etappen auf dem Weg nach Galizien, die Polizeiverhöre in Zagreb. Malerische Details finden sich hier nicht, es gibt nur Toponyme, die sich rhythmisch wiederholen: die verschiedenen und doch immer gleichen Korridore, die verschiedenen und doch immer gleichen - Aborte. Und eben dieser Rhythmus einer Wiederholbarkeit der "Arkaden... in der unabsehbaren Reihe eines langen menschlichen Lebens" erlaubt es uns, daß wir diesen im Traum zeitlich und räumlich verdichteten Chronotopos eines Korridors mit Arkaden mit der räumlichen Gestaltung von (Turiner) Arkaden auf den Gemälden eines Malers verbinden, den Krleža in einem anderem Zusammenhang, anlässlich eines anderen Traums, namentlich erwähnt: "Solche Puppen hat auch de Chirico gemalt" (4, 38) oder

"Architektur à la Chirico" (3, 114). Erinnern wir uns nur an de Chiricos trümmertische *Angstvolle Reise* (1913, Museum of Modern Art, New York), die seine "metaphysische Malerei" ankündigt!

Krležas angstvolle Reise durch Zeit und Raum ist jedoch keine Reise ins Leere: das Motiv der Aborte evoziert das Motiv franzjosefinisch emblematischer Wächter, dann das Motiv von Fäkalien, die sich zu "blutigen Koteletts" metamorphisieren, die wiederum in der Folge einer Realisierung von Tropen zu "Rostbraten", aber bereits ausgesprochen ikonischen, werden. In einer "vangoghischen Technik" malte nämlich der serbische Maler und Krležas Freund Petar Dobrović tatsächlich seine Bilder *Fleisch* (1928) *Rostbeef mit Blumenkohl* (1929) und später *Gevierteliter Ochse* (1936; alle Galerie P. Dobrović, Belgrad) als Korrektiv zum mediterranen Hedonismus" (M.B. Protić 1974: 21), den Krleža ansonsten so schätzte, daß er auch "Petars Hvarer Meer, berlinerblaues Meer, Kobalt, Maestrals" (4, 91) in seine Traum-Texte aufnahm. Diese Sequenz beendet er mit einem Kontrast: den turpistischen und beängstigenden Raum schließt er mit römischem Barock, und die "Röte blutigen Fleisches" auf Dobrovićs Gemälde geht in den "hellrosa Samt" eines Saales über, der nicht zur Petersbasilika (!) gehört, wie ihr nach ihrer Zugehörigkeit zum Zeitalter des Barocks nur die monumentale *Ergebung Bredas*, lexisch modernisiert durch den Begriff "Kapitulation" und hierher aus dem Madrider Prado versetzt, angehören kann. Vergessen wir nicht: es ist Krieg, und der Autor des *Tagebuchs*, behindert in seiner Bewegungsfreiheit, erlebt den Krieg im Traum und in der Wirklichkeit, er geht von einem Parallelismus der eigenen Zeit mit den Kriegszeiten des 17. Jahrhunderts aus, und das erklärt auch die ikonischen und verbalen Modelle aus jener Zeit. Krleža liest 1942 von neuem Erasmus von Rotterdam und "blättert in Brueghel", wobei er seine Aufmerksamkeit dem "koloristischen Effekt des Mordes" (3, 241-242) auf dem Gemälde *Der Kindermord* im Wiener Kunsthistorischen Museum widmet.

Was für eine ikonische Reminiszenz das unmittelbare Erlebnis des Krieges bei Krleža hervorruft, bezeugt seine Aufzeichnung vom 24.2. 1943, in der er eigentlich die Umstände interpretiert, die einen früheren, mit dem ersten jugoslawischen Kriegstag datierten Traum auslösten:

"Die Koordination dieses Traums ist identisch mit den Elementen vom 6.4.1941. Der Punkt, in dem sich

mein Bewußtsein befindet (anwesend ist nur mein Bewußtsein ohne meine körperliche Substanz, denn körperlich befinde ich mich nicht im Rahmen dieser Koordination, während ich mich wie ein astrales Auge betrachte), mein Bewußtsein steht also im kühlen Schatten des Theatergebäudes des Hotels Imperial in graudüsterer Beleuchtung, wie die erste Morgendämmerung in der Somostanska Straße bei der Heimkehr vom 'Bednjanec' in frühen Stunden. Im Halbdunkel ein wildes Rennen. Alarm. Eine Frau rennt in einem weißen Atlashemd (die Gemahlin von Doktor Branimir Deželić, geborene Šurmin), das leuchtende Atlashemd sticht von ihrem kreolischen Dekolleté ab. Auf den Dächern des Hotels Imperial ist Boschs Gretl erschienen, eine verschrobene Hure, und verscheucht mit einem Besen diese Hummeln und Heuschrecken über dem Hotel, hoch in der Luft über unseren Köpfen, am Himmel, über den Wolken. Scharen motorisierter Heuschrecken brummen wie Hummeln. Grete läuft auf dem Dach und droht den Flugzeugen mit ihrem großen Besen. (4. 112).

Der Ausgangspunkt für diesen Traum ist real: Krleža befindet sich beim damaligen "kleinen Theater", "im Hof des Hotels Imperial", am Himmel erscheint ein deutscher Stuka, Alarm wird geschlagen. Kriegspanik erfaßt Zagreb. Der Text des Traums wird auf der Grundlage einer ikonischer Vorlage realisiert, an die er sich erinnert, die er aber falsch attribuiert: die *Dulle Griet* (1562, Mayer-van-den-Berg-Museum, Antwerpen) ist freilich ein Bild von Brueghel, doch gehört es einer Bildfolge "eschatologischen Charakters" an, in der "Brueghel unmittelbar an Bosch anknüpft". Ein "absolut sinnloser Kampf des Bösen mit dem Bösen" (E.G. Grimme 1977: 48-49), der auf diesem Bild dargestellt ist, bemächtigt sich Krležas Traum und verbindet sich mit der Realität von Gesehenem: die *Dulle Griet* erscheint auf dem Dach eines Zagreber Hotels und verscheucht mit einem Besen Flugzeuge, die zu "Heuschreckenscharen" werden. Einen solchen Traum können wir als palimpsestisch bezeichnen, wobei der Autor selbst auf den Ursprung des ikonischen Textes in seinem eigenen Gedächtnis hinweist. "Boschs Grete ist von Marko hergekommen" sagt Krleža weiter bei der Interpretation der Wirklichkeitsquellen seines Traums und führt "Elemente" eines früheren Traums an, in dem "in einem kümmerlichen Leinenflugzeug" des Jahres 1928 sein "astrales Auge" vor der Belgrader Wohnung des Surrealisten Marko Ristić landete:

"Oben hinter den Jalousien ist Markos Zimmer, Bücher, graue Sessel, Boschs Grete, sie haben keine Ahnung, daß ich unter des Akazien stehe /.../"
(4, 113)

Auf diese Weise wird also deutlich, daß *Die tolle Grete* in den Text *Krležas* von einer Reproduktion "hergekommen" ist, die sich in der Wohnung Marko Ristićs als Zeichen jener Tradition befand, auf die sich in Rußland schon 1922 Zamjatin berief (vgl. 1922: 28) und die beim Aufbau ihrer Genealogie die Surrealisten hervorhoben.

Der *locus* eines vierten Textfragments von 1943 ist einer der wenigen Zagreber Bierkeller: "Die Leute sitzen an ihren Tischen und saufen Bier zur Blechmusik", und das Subjekt des Traums drängt sich "durch die lärmende Menge betrunkenen Biertrinker". Alles ist beinahe real, doch inmitten dieser realen Situation taucht ein Fremdkörper auf:

"Ein Geschrei erhob sich, ich sehe, etwas Ungeöhnliches geht vor sich. Irgendwelche Gauner tragen 'Dürers Ikonostas'. Auf diesem 'Okonostas' kauert eine Menge von einigen Hundert Heiligengestalten, alle kauern wie Arnauten und knabbern Kichererbsen zur besseren Verdauung. 'Eine etwas ostkirchlich intonierte Komposition'. denke ich, und sie knüpft an die Lektüre von A.K. Tolstojs Tragödie 'Der Tod Iwans des Schrecklichen' an. ('Was für Bücher die Leute nur schreiben? Wie ihnen das nicht langweilig wird!'). 'Dürers Ikonostas' ist ein historisches Meisterwerk mit einem Wert von ich weiß nicht wieviel hunderttausend Dollar, ein Gemälde, das als Triptychon angefertigt ist. Die Hamali, die diesen Ikonostas transportieren, zerlegen ihn in vier Teile, und zwar so, daß die zentrale Figur, eine rothaarige, aufgeschwemmte Dürersche Eva, von einer fetten tropischen Riesenschlange umschlungen, geviertelt wird, nach allen Regeln der Kunst, anatomisch, mittenhindurch, genau über die Vagina und über den Nabel hinweg, senkrecht und waagrecht, als wäre sie inmitten von Leonardos Kreis zerschnitten, der die maßstabgetreuen Proportionen des menschlichen Körpers zeigt. Und so wird Eva von den Bösewichten genau halbiert und dann geviertelt, und ich frage mich verwundert, wie ein Triptychon aus vier Teilen bestehen kann. Geschrei im Bierkeller. Rauch. Musik. Applaus. 'Das ist eine gute Kabarettnummer, bravo!'" (4, 184-185)

Dieses Fragment ist wiederum um eine im Gedächtnis fixierte ikonische Komposition komponiert. Gewiß ist das eine Reminiszenz an

Krležas Aufenthalt in Dresden auf der Reise nach Moskau 1924, an das "deutsche Florenz", den Zwinger (M. Krleža, 1926: 34) und Dürers *Dresdener Altar* (1496) oder aber an das Triptychon des *Paumgartner-Altars* (1503) in der Münchner Pinakothek. Das einzige Element von Dürers Malerei in diesem Text ist jedoch die Gestalt der "aufgeschwemmten" Eva, gewiß von einem der Tafelbilder, die *Adam und Eva* (1507) darstellen und sich im Prado befinden, also von Reproduktionen her bekannt waren. Zu erwähnen ist auch, daß Dürer Graphiken mit apokalyptischen Darstellungen schuf, ebenso ein Porträt von Erasmus von Rotterdam, mit dem sich Krleža in jener Zeit identifiziert. Die Vierteilung Evas, die der Autor der *Vier Bücher von menschlicher Proportion* malte, wird im Traum unter Berufung auf ein anderes malesrisches Modell der europäischen Renaissance vollzogen, auf den bekannten "Kreis Leonardos" mit seinen "maßstabsgetreuen Proportionen des menschlichen Körpers", der tatsächlich "senkrecht und waagrecht" in vier Teile unterteilt ist, doch diese gevierteilten harmonischen Proportionen sind nicht nur freudistisch zu erklären - als Misogynen-Komplex,⁴ sondern auch durch das systematische Kriegsgemetzel 1943. Wie wir wissen, kannte solche Dekompositionen klassischer Modelle auch Salvador Dali, dessen Verfahrensweisen, menschliche Organe zu Blüten zu metamorphisieren, Krleža in seinem *Tagebuch* (3, 82) rechtfertigt.⁵

Doch Dürers große, als "Triptychon" bezeichnete Komposition, deren einer Flügel unbekannt bleibt, wird sogleich mit einem Gattungsbegriff aus der orthodoxen Malerei charakterisiert: sie ist ein "Ikonostas", und allein schon die Nomenklatur suggeriert eine byzantinische Komposition auf einem Flügel (?) dieses "Triptychons", die der Autor des Textes mit seiner Lektüre eines russischen Autors historischer Tragödien begründet. Das byzantinische Schema der Wiederholbarkeit irrealer menschlicher Gestalten führt Krležas Traumgedächtnis zudem in den balkanischen Raum: die nichtindividualisierten Heiligengestalten verwandeln sich in Albaner ("Arnauten") - was wir als Reminiszenz an seinen eigenen Aufenthalt im Raum zwischen Saloniki und Skopje im Kriegsjahr 1913 betrachten können, und auch die Träger des "Triptychons" werden mit dem Turzismus 'hamal' balkanisiert. Dieser Text Krležas baut also auf einer Amalgamisierung verschiedener Kulturen auf, die in seiner "unbewußten Imagination", im Text dem Bewußtsein zugeführt, zu einer Einheit verschmelzen. Diese Einheit wird

hier einer Menge "betrunkenen Biertrinker" gegenübergestellt, die das durch die "Magie" des Traums transponierte, mit der Renaissance und mit Byzanz gleichermaßen verbundene Meisterwerk auf der trivialen Ebene eines kabarettistischen Zauberkunststücks erleben. Die beharrliche Opposition *ars - vulgus* hat hier eine zusätzliche Konnotation: der Bierkeller mit seiner "Blechmusik" ist eine Institution des deutschen Kulturraums, und so wandert im Verlauf dieses Traumes das "astrale Auge" seines Subjekts ziemlich logisch auf den zentralen Platz von Zagreb, auf dem "auf einer großen gläsernen beleuchteten Tafel dem Volk die Lage an den Fronten gezeigt wird" (4, 185) - im Mai 1943. Dieser Feldzug hatte, wie wir wissen, seinen Ausgangspunkt in Münchener Bierkellern.

Auch dieses Beispiel scheint eine der zahlreichen Reflexionen Krležas zum Thema der Träume zu bestätigen:

"Daß der Mensch ein gesellschaftliches Wesen ist, beweisen mir Träume. Sich menschliche Träume außerhalb der Gunst und Ungunst gesellschaftlicher Bedingungen vorzustellen ist ein müßiges Unterfangen. Wenn der Mensch im Traum gegen gesellschaftliche Hindernisse kämpft, haben wir es mit lächerlichen Bemühungen zu tun, und dabei sind wir alle mit ritterlichem Schwachsinn imprägniert." (3, 151)

Krležas unermüdlicher Kampf "gegen gesellschaftliche Hindernisse" beschränkte sich in den Kriegsjahren zwangsläufig auf eine Aufzeichnung von Träumen. Doch dieser Kampf führte zur Entdeckung eines neuen Modells solipsistischer Abrechnung mit der Wirklichkeit, die auf dem Prinzip einer Simultaneität von Erscheinungen in einem "imaginativen"⁶ Raum beruht, auf die sich Krleža schon früher berief, als er Bosch und Brueghel erwähnte (vgl. A. Flaker, 1982: 128). Dieses Modell einer literarischen Behandlung eigener Träume - einer "nicht-narrativen, nicht-fiktionalen, nicht-perspektivierten *Wortkunst*" - trat durch die Gesetzmäßigkeit avantgardistischer Strukturen "in eine direkte intersemiotische Beziehung zur Bildkunst" (A.A. Hansen-Löve, 1983: 299). Da das Subjekt dieses Modells auch weiterhin ein "denkendes Subjekt" blieb (vgl. J. Wierzbicki 1975: 247-259; 1980: 195-197), weit entfernt von der Unmittelbarkeit der Subjekte der surrealistischen *écriture*,⁷ ist in seinen Texten das ikonische Gedächtnis nicht nur zur Grundlage eines Modells geworden. Der Autor verwies sehr häufig den (künftigen) Rezipienten auch auf sehr konkrete ikonische

Texte, die zum Gegenstand von durch Träume motivierten Deformationen wurden. Mit diesem Verfahren näherte sich Krleža nicht so sehr dem avantgardistischen literarischen Surrealismus als jenem Typus der avantgardistischen Malerei, deren imaginativer Raum jenem Raum nahesteht, den wir im Traum sehen, einer Malerei also, die so oft, wie beispielsweise bei Giorgio de Chirico oder Salvador Dali, auf einem (deformierenden) ikonischen Traumgedächtnis beruht. So sehr Krleža 1921 die "russische ländlich-schlammige und jämmerlich provinzielle Chagallerei" (1932: 129) ablehnt, so sehr verbindet sich 1942 in seinen Träumen das "melancholische" kroatische Koprivnica mit "endlosen russischen Landstraßen, Fichten, schokoladebraunen Furchen, goldenen Zwiebeltürmen von Gotteshäusern, Witebsk, Chagall" (3, 152), und im Wachen sieht er die nächtliche Kriegslandschaft mit den Augen eines Malers, vor dessen Gemälde er 1924 in der Berliner Galerie auf seiner Reise nach Moskau wie vor der rätselhaften "infantilen Formel" einer "dekadenten Erscheinung" stand (1926: 51). Das in den Kammern des Unbewußten eingelagerte ikonische Traumgedächtnis hat die rationalen Ablagerungen des kritischen Widerstands gegen die vordrängende Avantgarde durchstoßen:

"Nokturno. Das letzte Mondviertel, eine gelbe Zuckermelonenscheibe, hängt an einem unsichtbaren Faden. Schief. Fiebrige Beleuchtung einer richardschen Szene. Die Farbe des Mondscheins blutiger Urin. Auf dem dunklen Samt der Nacht ein Mond von Paul Klee." (3, 242)⁸

A n m e r k u n g e n

1. Der Begriff 'Solipsismus' steht hier nicht zufällig. Er war einer der Schlüsselbegriffe, die die jugoslawischen Sektion des Internationalen Vereins der revolutionären Schriftsteller (MORP) gebrauchte, um Krleža zu Beginn der dreißiger Jahre zu kritisieren: vgl. "solipsistische Irrwege" (B. HERMAN, 1932: 121); "diesen Solipsismus endlich einmal radikal liquidieren" (I. HÜHN, 1932: 32); "ein solipsistisches und pessimistisches Weltgefühl" (B. HERMAN, 1933: 305). Die Kritiker jener Zeit bemerkten, wenn auch unter einem negativen Vorzeichen, daß "Kležas Kunst auf unterbewußten und instinktiven Elementen basiert" (I. HÜHN, 1932: 30) und betonten das "Fehlen einer logischen Kausalität" beziehungsweise eines "zentralen Sinns für konstruktives Schaffen" (S. TOMAŠIĆ, 1929: 143), und das alles kam nur viel später in Krležas - ohne Adressaten geschriebenen - Tagebuchtexten zum Ausdruck.

2. Das erste Zitat stammt von Freud aus seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), das zweite aus dem Kommentar von A.A. Hansen-Löve in einer Anmerkung zu 1983:342.
3. Den Begriff 'Engramm' als "Spur eines Eindrucks in der Erinnerung" verwendet Krleža auch in dem Text *Djetinjstvo 1902-03* (ursprünglicher Titel: *Djetinjstvo u Agramu*), der eigentlich ganz und gar dem Thema der "Erinnerung" gewidmet ist: "Was ist notwendig, um diese Eindrücke auszudrücken, und was, um die 'Bilder' oder die 'Eindrücke' dieser 'Eindrücke' zu beschreiben, um dadurch eine Beschreibung der Kraft, der urtümlichen Gewalt oder eines Engramms des erregten Eindrucks zu erzielen, die der Gegenstand selbst hervorruft, wenn wir ihn beschreiben?" (3, 370).
4. Über diesen Komplex sprach sehr beredt der Schriftsteller Bora Čosić, als er hervorhob, daß "alle diese wunderbaren, sorgnierten Damen /.../ von Maria Magdalena bis Ana Borongaj, selbst Hand an sich legen oder *geviertelt* werden, verlassen oder allein scheiden und damit endgültig und für immer aus dem menschlichen Leben entfernt, beseitigt, getilgt werden" (1983: 89; hervorgehoben von A.F.).

"Salvador Dalí hat auf einer Wiese an einem Sommer-nachmittag eine Eustachische Röhre als Blüte einer paradiesischen Iris Schwertlilie gemalt, und manche menschliche Organe sind tatsächlich Lilien mit seltsamen Blüten (...)" (3, 82).
5. Das Verfahren Salvator Dalís rechtfertigt Krleža mit einer realen ikonischen Ähnlichkeit zwischen dem menschlichen Organ und der Blüte:

Diese Rechtfertigung ging nahezu wörtlich in die Argumentation des fiktiven "Doktor Rasmussen" ein, der im dritten Teil des *Banketts in Blütwien* die Prinzipien einer "ultramodernen (...) magischen Malerei" verteidigt und dabei betont, es sei *kein Unsinn*, wenn ein (fiktiver) Maler (es handelt sich um seinen Sohn Knut) "die Eustachische Röhre des menschlichen Ohres vergrößert und sie als eine Art Übernatürliche Schwertlilie komponiert, inmitten einer unabhärbaren Ebene, wenn manche menschliche Organe, exakt wissenschaftlich, tatsächlich wie Lilien und Tuben seltsamer Blüten aussehen (...)" (1984, 3, 47).
6. Der "*imaginative* Raum" unterscheidet sich vom "*fiktiven* Raum" in der Literatur ebenso wie in der Malerei, A.A. HANSEN-LÖVE 1983: 300.
7. Auch die serbischen Surrealisten fetischisierten die *écriture automatique* eigentlich nicht. Sie verwiesen schon am Anfang auf die Gefahr eines "absoluten Vertrauens auf jede unkontrollierte Äußerung des Unterbewußtseins", wie es Inspiration oder Traum sind. Im Gegensatz dazu betonten sie den "Wert des *Mitteilens*, den inhaltlichen Wert des Mitgeteilten" und bemerkten, daß das durch "automatisches Schreiben" Geschaffene "mit seinem besonderen Inhalt bedeutsam sein kann oder auch nicht." (K. POPOVIĆ, M. RISTIĆ 1931: 149-151).
8. Dieses Zitat stellen wir hier den Einwänden von Branimir Čosić

gegenüber, die sich auf eine angebliche Verständnislosigkeit Krležas für die avantgardistische Malerei beziehen, insbesondere auf seine Bemerkung, Dali sei (für Krleža) "ein Blaustrumpf, Snob und surrealistischer Trottel und Klee für ihn unverständlich und vollkommen vage" (1983: 97). Über Krležas Faszination gerade von Klee sprechen wir auch an einer anderen Stelle. Vgl. 1982, *Pisac i galerije*: 788-789. - Ebenso unzutreffend ist Čosićs Behauptung, "der Film als ästhetische Kategorie ist in seinem Verständnis mit Charles Chaplin zu Ende" und in ihm finde sich kein Platz zum Beispiel für Claire (1983: 96). Beim Kommentar eines seiner Träume beruft sich Krleža auf ein Gespräch, das dem Traum unmittelbar vorausgegangen war, aber auch auf sein Traumgedächtnis: "In dem Gespräch von gestern ging es um einen Film von René Claire: 'A nous la liberté', den besten, den ich 1932 Gelegenheit hatte zu sehen." (4, 298). Auch in anderen Träumen erscheinen Schauspieler aus der "goldenen Zeit" des französischen Films der dreißiger Jahre: Erich von Stroheim (4, 27), Sacha Guitry (4, 277), aber auch Alida Valli (4, 193), Asta Nielsen (4, 236), Greta Garbo (4, 121), und eine besondere Stelle in Krležas *Tagebuch* nehmen auch Figuren aus Walt Disneys Filmen und Comics ein (4, 118-120; 4, 198).

L i t e r a t u r

- ČOSIĆ, Bora. 1983. *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleža*, Zagreb.
- FLAKER, Aleksandar. 1980. "Krleža's Brabant", in: *Voz'mi na radost'*. *To Honour Jeanna van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam, 255-266.
- FLAKER, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*, Zagreb.
- FLAKER, Aleksandar. 1982. "Pisac i galerija", in: *Forum* (Zagreb), XXI, Bd. XLIV, 784-793.
- GRIMME, Ernst Günther. 1977². *Pieter Bruegel. Leben und Werk*. Köln.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. 1983. "Intermedialität und Intertextualität. Am Beispiel der russischen Moderne", in: *Dialog der Texte* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), 291-360.
- (HERMAN, Bogomir), 1932. B.H.M. (Pseudonym), "Naša i strana knjuga", in: *Stožer* (Zagreb), 3,4, S.113-122.
- ders., 1933. A.B.C. (Pseudonym), "Quo vadis Krleža?", in: *Kultura* (Zagreb), 1,4, S.305-319.
- HÜHN, Ivo. 1932. "O Miroslavu Krleži", in: *Almanah savremenih problema*, Zagreb, 28-32.
- KRLEŽA, Miroslav. 1926. *Izlet u Rusiju*, Zagreb.
- ders., 1932. *Eseji I*, Zagreb.
- ders., 1964. *Banket u Blitvi I-III*, Zagreb.
- ders., 1977. *Dnevnik 1-5*, Sarajevo.
- POPOVIĆ, Koča, RISTIĆ, Marko. 1931. *Naart za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd.
- PROTIĆ, Miodrag.B. 1974, "Petar Dobrović", in: *Petar Dobrović. Muzej savremene umetnosti* (Katalog), Beograd.

TOMAŠIĆ, Stanko. 1929. "Glembajevština i klanfarovština", in: *Socijalna misao* (Zagreb), 2,12, S. 143-146.

WIERZBICKI, Jan. 1975. *Miroslav Krleža*, Warszawa.

ders., 1980. *Miroslav Krleža*. Zagreb.

ZAMJATIN, Evgenij. 1922. "O sintetizme", in: Jurij ANNENKOV, *Portrety*, Pg., 15-41.

Rolf FIEGUTH (Freiburg/Schweiz)

ERINNERUNGSZWANG ALS DRAMATISCHE FORM.

ÜBER ADAM MICKIEWICZS FRÜHE SZENISCHE DICHTUNG "DZIADY" (1823)

1. Zur Einführung

Das Tagungsthema "Erinnern-Vergessen-Gedächtnis" ist aus der Beschäftigung mit dem russischen Symbolismus hervorgegangen. Der vorliegende Beitrag illustriert die Relevanz des Themas auch für die Romantik, und zwar am Beispiel einer szenischen Dichtung aus der ersten Phase der polnischen Romantik, Adam Mickiewicz's 1823 publizierte "Dziady" (wörtlich "Ahnen"; deutscher Titel zumeist "Totenfeier" vgl. Lipiner 1882). Das Werk bietet sich zu einer Behandlung unter dem Tagungsthema in mehrfacher Hinsicht an:

- Zentrales dramatisches Thema ist das Erinnern-Müssen und Nicht-Vergessen-Wollen bzw. - Können. Eine differenzierte Lexik des Erinnerns und Vergessens konstituiert eine von mehreren verbalen Leitmotiv-Ketten, welche den dramatischen Bedeutungsaufbau der "Dziady" (1823) in besonders auffälliger Weise prägen.¹
- Die Spezifika des Bedeutungsaufbaus - Reduktion der dramatischen Handlung auf "zusammenhanglose" Bruchstücke; Dominanz der niedrigeren Bedeutungsebenen - schaffen besondere Bedingungen der Rezeptionslenkung: Das Erinnerungsvermögen des Rezipienten wird auf eine für die Zeit und für die Gattung ganz ungewöhnliche Weise beansprucht.
- Die "Dziady" setzen sich in ein paradoxes Verhältnis zur Gattung Drama. Sie partizipieren nicht mehr unmittelbar an deren ästhetischen Normen, sondern rufen sie nur noch - als wären sie ins Präteritum versetzt - in Erinnerung, um sie so besonders wirksam zu durchbrechen. Für das "Anti-Drama" bleibt das Gattungsgedächtnis Voraussetzung seiner Wirkung.
- Im Zusammenhang mit dem spezifischen Verhältnis der "Dziady" (1823) zur Gattung Drama steht ihre elaborierte Intertextualität. Gegen "präteritale" Reminiszenzen an normgerechte dramatische Werke (darunter implizit an Exemplare der spätklassizistischen "nationalen Tragödie" wie Alojzy Feliński's "Barbara Radziwiłłówna" (UA 1817)) stehen aktualisierende Anknüpfungen an szenischen Formen wie den weissrussischen Volksbrauch der Totenbeschwörung am Allerseelenabend, genannt "Dziady", verbunden mit Anleihen an Jan Kochanowski's "Pieśń świętojańska o Sobótce" (Lied zur Sonnenwendfeier an Johannes; entst. ca. 1576), Roko-

ko-Kantaten, Monodramen - und vor allem an nichtszenische Formen und Werke, darunter Volkslieder bzw. Kunstgedichte im Volkston, wobei Autozitate des Verfassers nicht seltener sind als Zitate aus Schiller und Goethe; ferner epische Formen (Tassos "Befreites Jerusalem" und narrative Prosa-Formen (Rousseaus "Neue Heloïse"; Goethes "Werther"; Mme de Krüdener's "Valérie"; Jean Pauls "Biographische Belustigungen" u.v.a.).

- Die "Dziady" (1823) sind Bestandteil einer literarhistorischen Situation des "Kampfs zwischen Romantikern und Klassikern", welcher Ende der 1820er Jahre mit einem Sieg der Romantiker und der Errichtung einer "Epochenschwelle" (H.R. Jauss) zwischen Romantik und Klassizismus entschieden wurde. Literarische Auseinandersetzungen dieses Kalibers (und daraus resultierende "Epochenschwellen") funktionieren jedoch nur um den Preis eines Vergessens und Verdrängens literarischer Phänomene, welche in die vereinfachte Semantik des Kampfes zwischen einem alten und einem neuen Lager nicht hineinpassen. Dies betrifft zum einen alle möglichen "schwachen" Kompromiß- und Übergangserscheinungen, die es in derlei Situationen immer gibt - in Polen z.B. präromantische Züge an spätklassizistischen Werken, die gar nicht wahrgenommen wurden.² Zum anderen betrifft es aber auch übermäßig radikale und innovatorische Konzeptionen aus dem neuen Lager, welche für die aktuelle Kampfsituation (noch) nicht produktiv werden können. Eben dies war das Schicksal von Adam Mickiewicz's "Dziady" (1823), deren radikaler Antidramatismus verdrängt wurde und die lediglich wegen ihrer Anklänge an die Volkspoesie und wegen ihrer neuartigen Emotionalität wirkten. Dieser literarhistorische Vergessens- und Verdrängungsprozess in Bezug auf die "Dziady" (1823) ist vom Autor selbst gefördert worden, als er 1832 sein szenisches Jugendwerk nach gewissen Veränderungen mit einem grossangelegten "Dritten Teil der Dziady" verband, welcher die Konzeption des szenischen Jugendwerks gleichs. unter sich begrub: Wegen dieses "Dritten Teils" sind die "Dziady" zum prominentesten Werk der polnischen Dramatik und der polnischen Romantik geworden. (Zum eigenen Charakter von "Dziady" (1823) vgl. Pigoń, 1930 und 1967; Borowy, 1922/1952; Kubacki, 1949; Stefanowska, 1976, Fieguth, 1970).

Von den hier aufgezählten Möglichkeiten einer Betrachtung des Werks unter dem Tagungsthema konzentrieren wir uns auf die ersten drei, d.h. auf "Erinnern-Müssen" und "Nicht-Vergessen-Wollen bzw. - Können" als zentrales dramatisches Thema und Bestandteil der konstitutiven verbalen Leitmotiv-Ketten, auf die besondere Beanspruchung des Erinnerungsvermögens des Rezipienten und auf den Gattungscharakter.

Da jedoch eine Kenntnis des Werks bei Nicht-Polonisten nicht vorausgesetzt werden kann, wird im folgenden eine mehr praktisch als methodisch orientierte Übersicht über die Teile des Werks gegeben.

[Titel:] Dziady . Poema

[Ballade:] Upiór (Der Vampir)

In einer raffinierten Mischung aus "eigener" und "fremder" Rede berichtet das lyrisch-narrative Ich von einem "nächtlichen Menschen" mit "eisiger Brust", der "noch auf der Welt ist, aber nicht mehr für die Welt", einem Gestorbenen, einem Vampir, der jedes Jahr in der Allerseelenacht auf dem Friedhof erscheint und einsame "Zwiesprache" mit der Geliebten hält. Die letzten drei Strophen lauten, in wörtlicher deutscher Übersetzung:

*Schau und sprich, verzeih die geringe Schuld,
Dass ich wage, noch einmal zu dir zurückzukehren,
Gespenst der Vergangenheit, auf eine Stunde
[Dein] Jetztiges Glück zu stören.*

*Dein Blick, gewöhnt an Welt und Sonne,
Erstreckt vielleicht nicht vor dem Leichenkopf,
Und vielleicht magst du geduldig zuende
Die Rede des Grabes anhören*

*Und die Gedanken jagen an vergangenen Bildern hin,
Welche umherirren, gleich einer Schmarotzerpflanze,
Die in altem Gemäuer an den Steinen hin
[Ihre] verzweigten Sprosse legt.*

[Vorwort:] Dziady

Als Erklärung des Volksbrauchs der "Dziady" gibt der Verfasser an "Name einer Feierlichkeit, die bis heute unter dem gemeinen Volk in vielen Landkreisen Litauens, Preussens und Kurlands zur Erinnerung an die Ahnen [dziady], will sagen überhaupt der verstorbenen Vorfahren begangen wird." Die amtskrichliche Geistlichkeit wende sich gegen diesen Brauch, weil er mit viel Aberglauben verbunden sei - darum würden die "Dziady" heimlich in Kapellen oder leeren Häusern in Friedhofsnähe abgehalten.

Der Ahnenkult wird in Verbindung gebracht mit "dem alten Griechenland zu homerischen Zeiten, Skandinavien, dem Orient und [...] den Inseln der neuen Welt".

An dem heimatlichen Dziady-Brauch fühlt sich die "Imagination" des Verfassers "stark angesprochen" durch die Idee, den Fegefeuerseelen Erleichterung zu verschaffen; die Verbindung phantastischer Vorstellungen des Volkes mit einer moralischen Intention, "und bestimmte Lehren, auf volkstümliche Weise sinnfällig dargestellt." Das nachstehende "Poem" halte sich "grösstenteils getreu" an die "Volksdichtung" [poezya gminna].

[1. Szenisches Fragment:]

Dziady, Teil II

Motto aus Shakespeare: There are more Things in Heaven and Earth
[...]

Hier wird das Ritual der Totenbeschwörung am Allerseelenabend mit Bauernchor, Ältestem und Magier [Gußlarz] szenisch dargestellt. Es treten vier "Seelen" auf:

1. Erscheinung: Die Seelen zweier Kinder, die im Leben keinen Kummer erfahren haben und darum von den Bauern ein bitteres Senf-

korn zur Erleichterung ihres Loses erhalten.

2. Erscheinung: Der Böse Gutsherr, der zu Lebzeiten kein Erbarmen mit menschlicher Not hatte und nun unendlich von den Seelen seiner Opfer gezwackt wird - das Bauernvolk kann und will ihm nicht helfen.

3. Erscheinung: Die tändelnde Rokoko-Schäferin, die zu Lebzeiten nie geliebt hat. Sie will zur Erleichterung von den Burschen an die Erde gezogen werden, "um ein Weilchen mit ihnen zu spielen" - doch lässt der Magier das nicht zu. Der Auftritt dieser Gestalt findet zeitweise in der Form von Duett, Arie und Recitativo statt - die Arie ist eine Übersetzung von Goethes Gedicht "Die Spröde".

In dem Moment, da der Magier das Ritual mit den Worten abschliessen will "Es ist Zeit, an die Geschichte der Väter zu erinnern", erfolgt, ohne Beschwörungsformel, die

4. Erscheinung: Das bleiche Gespenst mit der purpurroten Wunde am Herzen, das unverwandt eine "junge Bäuerin in Trauer" anschaut, auf die Beschwörung des Magiers nicht reagiert und den Landleuten auf Schritt und Tritt folgt.

[2. Szenisches Fragment:]

Dziady. Teil IV

Motto aus Jean Paul, "Biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin. Eine Geistergeschichte", in deutscher Sprache.

Am Abend des Allerseelentages 'terrorisiert' ein seltsam gewandeter "Einsiedler" einen verwitweten Priester und seine beiden Kinder mit ebenso leidenschaftlichen wie zusammenhanglosen Reden, Liedern und Gedichten über seine verlorene ("gestorbene") Liebe und mit ebenso widersprüchlichen wie unheimlichen Andeutungen über seine Person, mit Selbstmordanstalten, die er einmal auch völlig in die Tat umsetzt, ohne dass dies weitere Folgen hätte, bis er schliesslich auf rätselhafte Weise um Mitternacht zum Gesang des Dziady-Chores verschwindet. Die Monologe Gustaws, des Einsiedlers, verwandeln sich im Verlauf des Stückes ein ums andere Mal in Streitgespräche mit dem Priester über die vernünftige Wohltat des Vergessens bzw. das Recht auf Erinnerung und Verzweiflung, und nicht zuletzt auch über Unsinn bzw. Berechtigung des Aberglaubens am Volksbrauch der Dziady.

2. Erinnern - Vergessen als dramatisches Thema und als lexikalisches Feld

2.1. Dramatisches Thema

Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, dass der Aufbau der "Dziady" (1823) dem Typus der Sterne'schen Kompositionstechnik zuzuordnen ist (Botowy 1922/1952: 157). Indessen verschärft Mickiewicz diese Technik, weil seine fragmentarische Komposition keinen kohärenten Handlungszusammenhang mehr denotiert, nicht einmal eine zeitliche Aufeinanderfolge. An die Stelle einer chronologischen Sukzession

tritt die zyklische Wiederkehr des Allerseelenabends mit der Wiederkehr Verstorbener auf die Erde - einmal eher "privat" (Ballade "Der Vampir"), zweimal in engem Zusammenhang mit dem Dziady-Ritual (Teil II und Teil IV). Der betreffende Komplex kann zusammengefasst werden zu einer

1. thematischen Ebene: Das zyklisch wiederkehrende Totenbeschwörungsritual bzw. -geschehen als Ausdruck eines sowohl volkstümlich-kollektiven als auch poetisch-individuellen Gedächtnisses (im Sinne Hansen-Löves) an die Wirklichkeit des Wunderbaren.

Eine weitere Ebene lässt sich mit Bezug auf die Motive des Erinnerns und Vergessens konstituieren:

2. thematische Ebene: Die dramatische Auseinandersetzung zwischen Gustaw und dem Priester um "Vernunft annehmen also vergessen" und "Vernunft verweigern, also erinnern" - und zwar bezogen auf
 - a) Gustaws Liebe zu Maryla;
 - b) die Erinnerung an die Seelen der Toten durch das Dziady-Ritual.

Diese beiden thematischen Ebenen sind assoziativ verknüpft durch eine

3. thematische Zwischenebene, die der poetischen Imagination (imaginacya, wyobraźnia), deren Inhalte sich vermittels des Verfahrens der realisierten Metapher materialisieren:

- a) Die Geliebte Maryla materialisiert sich in dem "von den Dichtern erdachten Himmel" (IV, 170) und aus dem "Einbildungsschaum" Gustaws (IV, 165).
- b) Die Erinnerungssqual materialisiert sich zur Vampir-Existenz des Erinnerungssubjekts (Ballade "Der Vampir"; Teil IV). Der poetische Individualmythos partizipiert am volkstümlich-kollektiven Aberglauben.
- c) Die obsessiven Erinnerungen materialisieren sich zu selbständig wuchernden Erinnerungs-Fetischen: Aus dem von Maryla gewährten Zypressenzweig ist ein grosser Tannenknüppel geworden (IV, 212 ff.), aus ihrer Haarlocke wird an Gustaws Brust ein härenes Unheilshemd nach dem Muster des Hemdes der Deianeira (IV, 238).

Wie aus diesen Angaben hervorgeht, ist die Zwischenebene der poetischen Imagination essentiell für die bedeutungsmässige Verbindung der von uns unterschiedenen thematischen Ebenen 1 und 2, aber zugleich auch für die semantischen Dynamik der einzelnen Komponenten des lexikalischen Feldes "Erinnern - Vergessen".

2.2. Das lexikalische Feld "Erinnern - Vergessen"

Das Feld wird u.a. organisiert durch die semantische Opposition zwischen "erinnern" und "vergessen". Diese entspricht dem dialogischen Streit zwischen Gustaw einerseits und dem Priester bzw. früher

Maryla andererseits. Sie wird nicht exklusiv durch eine Gegenüberstellung von Ausdrücken des Erinnerns und Ausdrücken des Vergessens getragen, sondern nicht selten allein schon durch die Semantik, die einer dieser Ausdrücke in seinem Kontext bzw. in einer Serie von Kontexten annehmen kann. In dieser Hinsicht profitiert der Text der "Dziady" (1823) von einer Gegebenheit normalsprachlicher Semantik: Jeder Erinnerungsvorgang entreißt etwas dem Vergessen, setzt also den Begriff des Vergessens voraus; jeder Vergessensvorgang ist ein Verlust an Erinnerung und setzt den Begriff des Erinnerns voraus. Der "Dziady"-Text macht sich darüber hinaus noch eine Besonderheit der polnischen Lexik³ zunutze: Eine Gruppe von Ausdrücken des Erinnerns, nämlich "pomnieć" und seine Komposita "wspomnieć/wspominać", "przypomnieć/przypominać", gehören derselben Wortfamilie an wie das polnische Verb für "vergessen" - "zapomnieć/zapominać". Sprachgeschichtlich trifft dies auch für die andere Gruppe von Ausdrücken des Erinnerns zu, nämlich "pamięć" (Gedächtnis), "pamiętka" (Erinnerungsstück, Erinnerung), "pamiętać (coś)" (sich (an etwas) erinnern) und "upamiętać się" (zur Besinnung kommen) - allerdings kann diese sprachhistorische Zugehörigkeit zur Gruppe "pomnieć" und Komposita wohl nicht ohne weiteres als Faktum des um 1820 lebendigen Sprachbewusstseins gewertet werden. Doch auch in der Gruppe "pamięć" und Ableitungen spielt die semantische Appräsenz des "Vergessens" ihre Rolle - man denke an Ausdrücke wie "zgubić z pamięci" (wörtl. aus dem Gedächtnis verlieren; vgl. IV, 343) oder an die Aufforderung des Priesters an Gustaw "upamiętaj się" (komm zur Besinnung - IV, 211), welche dem Gesprächspartner eine Selbstvergessenheit unterstellt. Auffällig selten wird in den "Dziady" (1823) die potentielle Appräsenz des Vergessens in der Semantik eines Ausdrucks der Erinnerung durch eine Negation aktualisiert, z.B.:

Więc już jej moich nosić nie wolno pamiętek! (IV, 919)
(So darf sie nicht einmal mehr meine Erinnerungsstücke tragen!)

Dagegen ist die Negation von Ausdrücken des Vergessens gang und gäbe. Damit wird zum einen die semantische Korrelation von "erinnern" und "vergessen" bekräftigt - immerhin kann das ganze Stück als Beschwörung der Erinnerung gegen das Vergessen gelesen werden; ausdrücklich wird der Dziady-Brauch als "święto pamiętek" (Fest der Erinnerungen - IV, 1166) bezeichnet. Andererseits ist damit auch eine unübersehbare Ungleichgewichtigkeit im Vorkommen von Ausdrücken

des Erinnerens gegenüber Ausdrücken des Vergessens motiviert. Der Ausdruck "zapomniać/zapominać" (vergessen) kommt in dem ganzen Stück nur etwa ein dutzendmal vor, vorwiegend zur Kundgabe des Nicht-Vergessen-Wollens.

Dieser Befund wird freilich nicht nur durch die Appräsenz des Vergessens in der Semantik aller Ausdrücke des Erinnerens relativiert. Das Vorkommen von Ausdrücken des Vergessens wird quantitativ und qualitativ angehoben a) durch Synonyme, Metaphern und Periphrasen des Vergessens, und b) durch den paradox dargestellten ontologischen Status der Hauptgestalt der "Dziady" (1823) in ihren 'unzusammenhängenden' Ausprägungen als Titelheld der Ballade "Der Vampir", als 4. Erscheinung von Teil II sowie als Einsiedler Gustaw in Teil IV: Alle drei sind systematisch widersprüchlich konstruiert - es kommen ihnen gleichermaßen "irdische" Bestimmungen wie 'exaltierte, psychisch abnorme Person' und "überirdische" Bestimmungen wie 'Auf die Erde zurückkehrendes Gespenst eines Selbstmörders aus unglücklicher Liebe' zu, und der Konflikt zwischen diesen widersprüchlichen Bestimmungen ist eine der Hauptantriebskräfte für den dramatischen Prozess in dieser szenischen Dichtung. Der Bruch in der Konstruktion der Hauptgestalt kann als dargestellte "Selbstvergessenheit" interpretiert werden: Über ihren Erinnerungszwängen hat die Gestalt sich selbst, ihre ontologische Identität vergessen - und Kraft ihrer Selbstvergessenheit partizipiert sie am kollektiven mythischen Gedächtnis, das sich im Geisterglauben und im Dziady-Ritual des gemeinen Volkes ausdrückt.

Die Situation der identitätsbezogenen, ontologischen Selbstvergessenheit der Hauptgestalt verstärkt das Moment des "Vergessens" im lexikalischen Feld "Erinnern-Vergessen" in besonderem Maße. In engem Zusammenhang hiermit wirken jedoch auch die

Synonyme, Metaphern und Periphrasen des Vergessens

Umarły dla świata (IV, 19 u.ö. - für die Welt gestorben)
Periphrase der Weltvergessenheit und des Von-Der-Welt-Vergessen-seins der Hauptgestalt.

Idę z daleka, nie wiem, z piekła czyli z raju (IV, 35 und 82 - Ich komme von weit her, ich weiss nicht, ob aus der Hölle oder dem Himmel).

Synonym ("ich weiss nicht") für das Vergessen der ontologischen Herkunft.

Czy to na wielkim świecie pokój lub zamieszki, /Czy gdzie naród upada, czy kochanek ginie, /O nic nie dbasz usiadłszy z dziećmi przy kominie. (IV, 41-43 - Ob in der grossen Welt Frieden oder Kriegswirren, /Ob wo ein Volk untergeht oder ein Liebender zugrundegeht, /Du achtest auf nichts und sitzt mit den Kindern am Kamin,)

Synonym ("Du achtest auf nichts") für einen Vergessens- bzw. Verdrängungsvorgang, den Gustaw dem Priester vorwirft.

Dusza wionie w duszę...niebo, ziemia pryska/Roztopioną dokoło nas falą (IV, 320 f. - Seele weht in Seele ... Himmel, Erde spritzt/In zerschmolzener Woge um uns hin!)

Foetische Metapher für das Vergessen von Himmel und Erde in der Ekstase der Liebe.

Die Passage ist zugleich eine literarische Erinnerung, nämlich eine Übersetzung von Schillers Gedicht "Amalia" - im Original lautet das Zitat:

Seele rann in Seele - Erd und Himmel schwammen/Wie zerronnen um die Liebenden.

O! luba, zginałem w niebie, "Kiedym raz perwszy pocałował ciebie! (IV, 326 - Oh, Geliebte, ich verging im Himmel, / Als ich dich zum erstenmal küsste!)

Metapher ("ich verging im Himmel") für die Selbstvergessenheit in der Liebe.

IV, 900-917 Volkslied (gesungen von Gustaw und den Kindern), welches ironisch das Mädchen lobt, das sich an den Geliebten zuerst jeden Augenblick, dann jede Woche, jeden Monat, und schliesslich jedes Jahr erinnert.

I na coś bol rozdrażniać w przygojonej ranie? (IV, 948 - Und wozu den Schmerz aufreizen in der schon vernarbenden Wunde?)

Synonym für eine Aufforderung zum Vergessen und Gutseinlassen des Priesters an Gustaw.

Die Zeile ist zugleich eine Erinnerung an das Jean-Paul-Motto zu Beginn von Teil IV:

"Ich hob alle mürben Leichenschleier auf, die in Särgen lagen [...]. Dürftiger! Dürftiger! Schlage nicht das ganze zerrissene Buch der Vergangenheit auf!... Bist du noch nicht traurig genug?"

Kościół mnie rozkazuje i nadaje władzę/Oświecać lud, wytepiac reszty zabobonu. (IV, 1169 f. - Die Kirche befiehlt mir und gibt mir die Macht, /Das Volk aufzuklären und die Reste des Aberglaubens auszurotten.)

Synonym ("auszurotten") für das Vergessenmachen des Aberglaubens der Dziady, das "Fest der Erinnerungen", das Gustaw dem Priester gegenüber soeben verteidigt hatte. Bemerkenswert ist dabei, dass Volksaufklärung mit 'Ausrottung des Fests der Erinnerungen' gleichgesetzt wird.

Die Passage verweist sinngemäss zurück auf den "Nachtmenschen" aus der Ballade "Der Vampir", wenn er sagt:

Jedni mię będą egzorcyzmem chłostać, (U, 75 - Die einen werden mich durch Exorzismus geißeln)

Synonym für die geistliche Austreibung und damit das Vergessen-machen eines bösen Geistes, bzw. eines Elements des Wunderbaren. In Teil IV wird die Situation des Exorzismus gegenüber den Vampir-Eigenschaften Gustaws mehrfach umschreibend verbalisiert, aber vom rationalistischen Priester nie ernstlich herbeigeführt.

Eine Musterung dieser Zitate ergibt 1. dass der Ausdruck des Vergessens durch Synonyme, Metaphern und Periphrasen effektiver erfolgt als durch die Verwendung des Verbuns "zapomnieć (vergessen), das in aller Regel in seinen Kontexten das Nicht-Vergessen-Wollen bezeichnet; 2. dass die uneigentlichen Ausdrücke des Vergessens in engem Zusammenhang mit denjenigen verbalen Leitmotivketten stehen, deren paradoxe Semantik für die widersprüchliche ontologische Konstruktion der Hauptgestalt in besonderer Weise verantwortlich sind - nämlich einmal die Reihe "umarły, upiór" (gestorben; Vampir), und sodann die Reihe "niebo-ziemia-piekło" (Himmel - Erde - Hölle); Die Komponenten beider Reihen werden bald metaphorisch, bald eigentlich, bald im Sinne einer realisierten Metapher verwendet.

Eine entsprechende Semantik können wir bei bestimmten in den "Dziady" (1823) vorkommenden Ausdrücken des Erinnerns beobachten. So nimmt "wspomnieć/wspominać; wspomnienie" bald die Bedeutung von "sich erinnern, Erinnerung", bald von "(im Gespräch) erwähnen; Erwähnung" an. Aufschlussreicher in unserem Zusammenhang sind jedoch die semantischen Peripetien von "przypomnieć/przypominać; przypomnienie" sowie von "pamięć, pamiątka".

Przypomnieć/przypominać; przypomnienie

Przypomnijcie tylko sobie (II, 183 - *Erinnert euch doch nur!* [Aufforderung des Geists des Bösen Gutsherrn an die Bauern])

Czas przypomnieć ojców dzieje. (II, 517 - *Es ist Zeit, an die Geschichte der Väter zu erinnern.*)

Jej ręką ułamana gałąź cyprysowa "Zawsze mi przypomina ostatnie "bądź zdrowa!" (IV, 219 f. - *Der von ihrer Hand abgebrochene Zypressenzweig/Erinnert mich immer an [mein] letztes "Lebewohl" [zu ihr]!*)

Muszę przypomnieć! (przypomina) Tak się w głowie kręci! (IV, 341 - *Ich muss es mir in Erinnerung rufen! (sucht es sich in Erinnerung zu rufen) Es dreht sich [alles] so in [meinem] Kopf!...*)

Zaprzysięgliśmy milczenie, i nikt o tym nie wie./Ale tak, przypominam..., tak, jednego razu (IV, 554 f. - Wir hatten geschworen zu schweigen, und niemand weiss davon./Aber ja, ich erinnere mich ..., ja, einmal)

Placz, lecz niestety, boleść przypomnienia/Nas samych trawi, a nic wkoło nas nie zmienia! (IV, 850 f. [Der Priester:] Weine nur, aber leider, der Schmerz des Sich-erinnerns/Verzehrt uns selbst, doch verändert er nichts um uns her!)

O! kza ta nie jest gorzka, gdy w obecne troski/Przypomnianego szczęścia miesza nektar boski; (IV, 862 f. - [Der Priester:] Ach, diese Träne ist nicht bitter, wenn sie in die gegenwärtigen Kümmernisse/Den göttlichen Nektar des erinnerten Glückes mischt!)

Tenże sam listek, listka mojego połowa/(dobywa listek) Który mi przypomina ostatnie: bądź zdrow! (IV, 888 f. - Dasselbe Blättchen, die Hälfte meines Blättchens/(Holt das Blättchen hervor) Das mir [mein] letztes Liebewol [an sie] in Erinnerung ruft)

IV, 900-917 - Das bereits erwähnte Volkslied mit dem ironischen Lob für das Mädchen, das sich an den Geliebten erinnert: Co chwilę przypomina (Sie erinnert sich jeden Augenblick); Co tydzień przypomina (Sie erinnert sich jede Woche); Co miesiąc przypomina (Sie erinnert sich jeden Monat); Jeszcze co rok wspomina (Sie erinnert sich noch jedes Jahr).

Die Zitate zeigen, wie diese spezielle Gruppe unter den im Text vertretenen Komposita von "pomnieć" das Moment des aktiven Erinnerungsvorgangs, des "sich selbst" bzw. "jemandem etwas in Erinnerung Rufens" profilieren, wobei die Appräsenz des semantischen Elements des Vergessens besonders deutlich wird: Das Sich-In-Erinnerung-Rufen bzw. das Jemanden-An-Etwas-Erinnern setzt das drohende Vergessen in vergleichsweise erhöhtem Masse voraus. Die Bedeutungsvariante des Jemandem-Etwas-In-Erinnerung-Rufens kooperiert mit dem zentralen Vampir-Motiv: Der "Vampir" kommt als "Mara przeszłości" (U, 87), als "Gespenst" der *verdrängten, vergessenen* "Vergangenheit" in die Welt zurück, und in Teil IV erinnert Gustaw, der "für die Welt Gestorbene", den Priester beständig an die reale Existenz des Gespenstischen und Wunderbaren. Diese Bedeutungsvariante wirkt aber - und das ist eine nicht unwesentliche Eigenschaft der Semantik der Gruppe - mehr durch ihren assoziativen Bezug auf die pragmatische Bedeutung der Sprechhandlungen Gustaws insgesamt als durch eigene semantische Profilierung. Bezeichnend für die semantische Dämpfung des Verbs ist die Gleichsetzung von "przypomina" und "wspomina" im letzten Zitat: "Przypomnieć/przypominać" wird als eines von mehreren Komposita von "pomnieć" in diesem Text bestätigt, zu denen - wie wir wissen - auch

"zapomnieć/zapominać" (vergessen) gehört. Eine bedeutungsmässige Dynamisierung des Verbs wird in diesem Fall durch semantische Dämpfung erzielt.

Ungeschwächte semantische Dynamisierung erfährt dagegen die Gruppe

*Pamięć, pamiątka*⁴

Patrz, duch nadziei życie mu nadaje,/Gwiazda pamięci promyków
użycza,/Umarły wraca na młodości kraje/Szukać lubego oblicza.
(U, 6 - Sieh, der Geist der Hoffnung gibt ihm Leben,/Der Stern
der Erinnerung verleiht ihm [seine] Strahlen,/Der Tote kehrt in
die Lande seiner Jugend zurück,/Das geliebte Antlitz zu suchen.)

Książ Upamiętaj się, bracie; do czego ta jodła?/Pustelnik:
Jodła? a, Książ uczony! o głowo ty, głowo!/Przypatrz się lepiej,
poznaj gałąz cyprysową;/To pamiątki rozstania, mego losu godła.
(IV, 211-214 - Der Priester: Komm zur Besinnung, Bruder; wozu
diese[r] Tanne[nknüttel]?/Der Einsiedler: Tanne[nknüttel]? Ach,
der gelehrte Priester! Ach, du Kopf, [du] Kopf!/Schau besser
hin, erkenne den Zypressenzweig;/Das sind Erinnerungsstücke der
Trennung, Sinnbilder meines Schicksals.)

Nie zgubiłem żadnego wyrazu z pamięci; (IV, 343 - Ich habe kein
einziges Wort aus [meiner] Erinnerung verloren;)

Czy widzisz, Książę, pierścienie?/Smutna pamiątka została!
(IV, 416 f. - Siehst du, Priester, den Ring?/Ein trauriges Erin-
nerungsstück ist übriggeblieben!)

Ale ja, przebrzdziwszy te kraje pamiątek,/Gdzie tyle łez zabiera
każdy znany kątek, (IV, 768 f. - Doch ich, der ich diese Lande
der Erinnerungen durchwandert habe,/Wo jeder bekannte Winkel
sowieł Tränen fordert)

Ileż znowu pamiątek w twoim domku, w szkole! (IV, 819 - Und wie-
derum, wieviel Erinnerungen in deinem Haus, in der Schule!)

Więc już moich nosić nie wolno pamiątek!... (IV, 919 - So darf
sie den nicht einmal mehr meine Erinnerungsstücke/Erinnerungen
tragen!...)

[...] niech ją własna pamięć goni,/Niech ją sumienia sztylety
ranią! (IV, 1004 f. - möge die eigene Erinnerung sie jagen,/ /
Mögen die Stilette [ihres] Gewissens sie verletzen!)

O, gdybym mógł choć przez sen pokazać się tobie,/Gdybyś na mojej
pamiątkę męki / Jeden przynajmniej dzionek chodziła w żałobie,
(IV, 1085-7 - Oh, könnt ich mich dir wenigstens im Taume zeigen,
/Könntest du zur Erinnerung an meine Qual/Zumindst einen klei-
nen Tag in Trauer gehen,)

Gustaw: I w co twoje pobożne wierzyły pradziady? Ach! najpięk-
niejsze święto, bo święto pamiątek,/Za cóż znosiłeś dotychczas
obchodzone Dziady? (IV, 1165-7 - Gustaw: Und woran haben deine
frommen Vorfahren [pradziady] geglaubt?/Ach! das schönste Fest,

nämlich das Fest der Erinnerungen, -/Warum wolltest du die bisher begangenen Dziady abschaffen?)

Zwar geschieht auch hier, wie bei "przypomnieć", die Bedeutungs-
dynamisierung durch eine lexikalische Nivellierung: Die Hauptbedeu-
tung von "pamięć" - Gedächtnis - wird nur einmal aktualisiert ("nie
zgubiłem [...] z pamięci", IV, 343), ansonsten dominiert die Bedeu-
tung "Erinnerung". Ferner wird die Diminutivform "pamiętka" von
"pamięć" promiscue bald im Sinne von "Erinnerungsstück", bald im
Sinne von "Erinnerung" verwendet, wobei letztere Verwendung nicht-
normativen Charakter trägt. Durch die lexikalische Nivellierung er-
fährt aber jeder verbalisierte Erinnerungsvorgang die verdinglichen-
de Nuance, welche der Semantik des Wortes "pamiętka" innewohnt - und
die unverkleinerte "pamięć" wird gleichsam zu einem grösseren Erin-
nerungsstück als die verkleinerte "pamiętka". Nicht umsonst wird
der Geliebten eine "pamięć" gewünscht, welche sie "jagt" und sie
als "Stilet" (des Gewissens) "verletzt" - und ein Stilet trägt un-
ser Held leibhaftig am Gürtel und führt damit einen veritablen
Selbstmord auf der Bühne durch (IV, 1122) - ohne Folgen freilich,
denn, wie er erläutert, "Scenę boleści powtórzył zbrodzień" (IV,
1134 - Die Szene des Schmerzes hat der Verbrecher wiederholt), was
als ungewöhnlich verdinglichter Akt der Erinnerung zu werten ist.

3. Spezifika der Rezeptionslenkung und des Gattungscharakters der "Dziady" (1823).

Im Abschnitt 2 ist das Zusammenwirken von "Erinnern - Vergessen"
auf den höheren thematischen Ebenen und auf der niedrigeren lexika-
lische Ebene dargelegt worden. Aufgrund des anti-dramatischen Gat-
tungscharakters der "Dziady" (1823) - Disparatheit der "dargestell-
ten Welt", Aufwertung der niedrigeren Bedeutungsebenen - wird dem
Rezipienten im Prozess der Wahrnehmung des Werks eine ungewöhnliche
Beanspruchung seines Erinnerungsvermögens auferlegt: Er muss zum
einen seine Erinnerung an vorangehende Textpassagen verschärfen,
weil ihm keine Handlungskohärenz mehr hilft, Zusammenhänge herzu-
stellen. Zum anderen muss er bestimmte Wahrnehmungsgewohnheiten
"vergessen" - insbesondere gewisse Schlussfolgerungs-Gewohnheiten.
Zofia Stefanowska hat für das ganze Stück die einprägsame Formel
"Prüfung des gesunden Menschenverstandes" gefunden (Stefanowska 1976)

- sie lässt sich auf die Rezeptionslenkung des Werks übertragen. Deren Spezifika können aus einer Bestimmung des Verhältnisses der "Dziady" (1823) zur Gattung Drama abgeleitet werden. Die "Dziady" (1823) partizipieren nicht mehr unmittelbar an den dramatischen Normen - diese bringen sich vielmehr wie ein "Gespenst der Vergangenheit" dem Rezipienten in Erinnerung.

Die *Einheit des Orts* ist zwar nicht mehr gegeben, doch wird an die entsprechende dramatische Norm durch den assoziativen Zusammenhang zwischen den Spielorten erinnert: Zwischen dem Friedhof, auf welchem der "nächtliche Mensch" der Ballade "Der Vampir" erscheint, der Friedhofskapelle, in der die "Dziady" stattfinden (Teil II) und der Priesterwohnung (Teil IV) bestehen immerhin Verbindungen, auch ohne dass die topographische Identität der drei Orte ('in ein und derselben Gegend liegend') gewährleistet wäre.

Die *Einheit der Zeit* ist derart verletzt, dass der Rezipient auf keine Weise ein dramatisches Zeit-Kontinuum herstellen kann: Weder finden die Geschehnisse simultan zur selben Zeit, noch im Verlauf ein und desselben Abends statt. Gleichwohl kann die entsprechende Regel nicht einfach vergessen werden: Alle drei Situationen beziehen sich auf das Datum des Allerseelenabends. Die Zeitstruktur des Stücks stellt keine teleologische Chronologie dar, sondern das chronologisch neutralisierte Aufleben von Erinnerungen - bei seiner Wahrnehmung des Stücks wird der Rezipient gleichsam in die dargestellte Erinnerungsqual einbezogen.

"Normaler" als die zeitlichen Relationen der drei dargestellten Situationen scheint die Zeitstruktur des 4. Teils zu sein, der sich, markiert durch eine Schlaguhr auf der Bühne, im Verlauf von drei Stunden abspielt. Doch weil die "erste Stunde" ca. 50% der Textmenge umfasst, die "zweite" ca. 35% und die "dritte" nur ca. 15%, erfolgt eine abnorme Beschleunigung des dargestellten Zeitablaufs.

Die Regel von der *Einheit der Handlung* wird auf mehrfache Weise in Erinnerung gerufen und ausser Kraft gesetzt. Zwar besteht zwischen den drei Situationen kein "einklagbarer" handlungslogischer Zusammenhang, doch ist auf einer assoziativen Ebene die Grundsituation des aus unglücklicher Liebe für die Welt gestorbenen "Nachtmenschen", der sein Leid alle Jahre zum Allerseelentag neu durchmachen, erleben und spielen muss, in allen drei Bruchstücken des Werks gegeben. Das "eigentliche" Drama - das Scheitern einer Liebe - hat *in der*

Vergangenheit stattgefunden - und in der Gegenwart wird es nur noch rituell erinnert: Das teleologische Klassische Drama ist transformiert in ein zyklisches Ritual. An das herkömmliche fünfaktige Drama erinnern nur noch die szenischen Fragmente des Werks, die sog. Teile II und IV, welche auf die retardierende, also undramatischen Akte II und IV des alten Dramas referieren. Die Vergangenheit des Dramas ist aber nicht endgültig - es entsteigt gleichsam immer neu seinem Grabe.

Mit den geschilderten Verhältnissen geht eine empfindliche Verschiebung in der herkömmlichen Korrelation von dramatischem Sujet und dramatischer Diegese einher. Unter "Sujet" wird hier der gesamte ästhetisch relevante Bedeutungsaufbau des Dramas verstanden, unter "Diegese" der schematische Handlungsverlauf, welchen das Sujet denotiert. Sujet und Diegese stehen in einer Inklusivopposition zueinander. Bei der sukzessiven Wahrnehmung der Verhältnisse des Sujets in dessen synchronem und diachrotem Aspekt gewinnt der Rezipient Informationen über die Diegese, die er nach ihm aus der literarischen Tradition und aus der sog. Lebenserfahrung bekannten Schemata zu einer eigenen Ordnung zusammenzufassen sucht - eben zur Ordnung der Diegese dieses konkreten Werks. In jeder Phase des ästhetischen Wahrnehmungsvorgangs entsteht so eine Opposition zwischen der Ordnung des Sujets und der Ordnung der Diegese. Die diegetische Ordnung dient dabei nicht selten als vom Rezipienten geleisteter Wahrnehmungshintergrund für die spezifischen Verhältnisse des Sujets. Das klassische Drama verschiedener literarischer Epochen arbeitet bekanntlich mit einer Minimalisierung der Diskrepanz zwischen Sujet und Diegese: Chronologische Umstellungen sind verpönt, sujetbereichernde Parallelführungen von Haupt- und Nebenhandlungen sind limitiert, überhaupt wirkt sich die dramatische Sujetfügung *auf der Ebene der dargestellten Welt* seltener durch das bedeutungsverändernde Prinzip der Bereicherung aus - solche Fälle wären etwa die "dramatische" oder "tragische Ironie" oder die bekannten "retardierenden Momente" - als vielmehr durch spannungs- und wirkungsfördernde Verknüpfungen und Auslassungen⁵: Das dramatische Sujet übernimmt in diesem Typ von Drama die Aufgabe einer Ausprägung und Profilierung der Diegese. Hierzu gehört freilich - immer noch auf der Ebene der dargestellten Welt - nicht selten ein sujetbedingter Reichtum an funktionalen Relationen (Parallelen, Kontraste usw.) *im Bereich der dramatischen Personenkonstellation* in deren synchronem wie diachro-

nem Aspekt. Gerade dies leistet das dramatische Sujet jedoch namentlich auch auf den sog. *niedrigen Bedeutungsebenen* des dramatischen Texts (Lautlichkeit incl. - bei Versdramen wie den "Dziady" - Metrum, Rhythmus und Reim, Wortwahl, Metaphorik, Syntax sowie durch aussersprachliche Klangwirkungen Beleuchtungseffekte, Gestik und Mimik, Kostüme und Requisiten, Raumverhältnisse und deren Intergration in die sprachliche Semantik des Texts). Nirgendwo liegt die falsche Idee vom Sujet als der künstlerischen Ausschmückung der dramatischen Diegese so verführerisch nahe wie beim klassischen Drama.

Diese herkömmlichen Verhältnisse verschieben sich in den "Dziady" (1823) erheblich, und eben dies beansprucht das Erinnerungsvermögen des Rezipienten auf ungewöhnliche Art und Weise.

Das dramatische Sujet der "Dziady" (1823) ist so angelegt, dass es dem Rezipienten die Transposition in eine kohärente dramatische Diegese unmöglich macht - vgl. hierzu auch die Bemerkungen über Ort und Zeit. Angesichts der Bruchstückhaftigkeit und Widersprüchlichkeit der Handlungselemente schiebt sich eine Komponente in den Vordergrund der ästhetischen Wahrnehmung, die in herkömmlichen Dramen nur eine von mehreren ist - die Hauptgestalt (der "nächtliche Mensch" in der Ballade "Der Vampir", die 4. Erscheinung in Teil II, der Einsiedler Gustaw in Teil IV). Herkömmlicherweise geschieht die Wahrnehmung des Bedeutungskomplexes "dramatische Figur" sowohl im Rahmen als auch nach dem Muster des Widerspiels zwischen dramatischem Sujet und dramatischer Diegese. Im Verlauf der Wahrnehmung des Sujets gewinnt der Rezipient Informationen über die betreffende dramatische Figur, die er nach ihm aus der literarischen Tradition und aus der sog. Lebenserfahrung bekannten Schemata zu einer eigenen Ordnung zusammenzufassen sucht - nennen wir diese in Ermangelung eines besseren Terminus die "figur-diegetische Ordnung". In jeder Phase des auf die Figur bezogenen ästhetischen Wahrnehmungsvorgangs entsteht so eine Opposition zwischen der Ordnung des Sujets ("Figur - Sujets") und der figur-diegetischen Ordnung. Die figur-diegetische Ordnung dient dabei in aller Regel als vom Rezipienten geleisteter Wahrnehmungshintergrund für die spezifischen Verhältnisse des Figur-Sujets in seinem synchronen und diachronen Aspekt. Im Unterschied zum Verhältnis zwischen allgemeindramatischem Sujet und allgemeindramatischer Diegese kann die Diskrepanz zwischen Figur-Sujet und figur-diegetischer Ordnung auch im klassischen Drama

erheblich sein: Die Abfolge der Informationen über die Figur können der dargestellten Chronologie der Ereignisse zuwiderlaufen, das Figur-Sujet wird durch seine Einbeziehung in nuancierte Parallel- und Kontrastbeziehungen zu anderen Figuren systematisch bereichert usw. (Dies alles betrifft natürlich die typisierten Nebenfiguren eines Dramas in geringerem Masse als die zentralen Charaktere).

Während nun im Drama herkömmlichen Typs diese Besonderheiten des Widerspiels von Figur-Sujet und figur-diegetischer Ordnung in die Korrelation zwischen allgemeindramatischen Sujet und allgemeindramatischer Diegese eingehen, sind sie in den "Dziady" (1823) in Bezug auf die Hauptgestalt krass exponiert - zu Recht hat Juliusz Kleiner in diesem Zusammenhang eine Affinität des Werks zur Einzelgattung des Monodrams konstatiert (Kleiner 1948, I: 402 f.), zumindest was Teil IV betrifft. Die Tendenz zur Exponierung der Hauptgestalt wird durch die geschilderte Eingliederung des poetischen Individualmythos in den Kollektivmythos des Geisterglaubens und des Dziady-Rituals eher verstärkt als abgeschwächt.

Zusätzlich zur Exponierung der Hauptgestalt ist aber das betreffende Figur-Sujet so angelegt, dass es dem Rezipienten die Herstellung einer kohärenten figur-diegetischen Ordnung beständig nahelegt und systematisch unmöglich macht. Wie schon angedeutet, ist hierfür entscheidend, 1. dass dem Rezipienten die Möglichkeit der Herstellung einer Identitätsbeziehung zwischen den drei Ausprägungen der Hauptgestalt in der Ballade "Der Vampir", der 4. Erscheinung des II.Teils und dem Einsiedler Gustaw des IV.Teils nur nahegelegt, aber nicht "garantiert" wird, und 2. dass in allen drei Fällen, insbesondere im IV.Teil, der Widerspruch zwischen den beiden Bestimmungen als "Wahnsinniger aus unglücklicher Liebe" und "Gespenst eines Selbstmörders aus unglücklicher Liebe" nicht aufgelöst, sondern vielmehr zum prägnanten Konstruktionsprinzip des Figur-Sujets erhoben wird. Dem Rezipienten wird auferlegt, zu "vergessen", dass die Ballade und der II.Teil sich gar nicht auf den Gustaw des IV.Teils beziehen *müssen* - und seine Erinnerung an die in der Ballade und in Teil II dargestellte bzw. szenisch gezeigte Welt des Gespenstischen und Wunderbaren intensiviert in die Wahrnehmung des IV.Teils einzubringen. Die Erinnerungsleistung des Rezipienten ist hier erhöht, weil seine Wahrnehmung der Sujet-Ordnung nicht durch die erfolgreiche Transposition in diegetische Ordnungen entlastet wird. Im Ge-

genteil wird sein Vermögen zu alogischer, assoziativer Erinnerung an das Gespenstisch-Wunderbare in Ballade und Teil II durch ein wohlkalkuliertes Geflecht von vielfältigen verbalen Leitmotivketten, die alle drei Fragmente des Werks überwuchern, verstärkt in Anspruch genommen. Das dramatische Thema des Sich-Erinnern-Müssens und Nicht-Vergessen-Wollens wird auf diese Weise zu einem prägnanten Merkmal der Gesamtstruktur des Werks, namentlich aber auch zu einem Modus der ästhetischen Wahrnehmung durch den Zuschauer und Leser gemacht: Dieser selbst wird in einen quälenden Vorgang zyklischen Sich-Erinnern-Müssens hineingezogen.

A n m e r k u n g e n

1. Zur Rolle der verbalen Leitmotivketten im Bedeutungsaufbau dieses Werks vgl. Fieguth 1967 und 1970. An die auch in dieser Beziehung zentrale Rolle der Motive des Erinnerns und Vergessens bin ich freilich erst durch das Tagungsthema erinnert worden. Vor vielen Jahren hat bereits Stanisław Pigoń das Erinnerungsthema der "Dziady" 1823 für eine nationalhistorische und politische Lektüre fruchtbar gemacht: Er deutet an, wie sich das szenische Werk auf das litauische 'Heldengedicht' "Grażyna" rückbezieht, das Mickiewicz in demselben Band "Poezye. Tom drugi" (Wilno 1823) publiziert hat wie die "Dziady". Er verweist ferner darauf, wie der schrille Protest Gustaws gegen den Verlust seiner Liebe an den politischen nationalen Radikalismus der jungen Romantiker erinnert, welche der literarischen Insurrektion 1830 die bewaffnete Erhebung gegen die Fremdherrschaft folgen lassen sollten. (PIGON 1955).
2. Vgl. FIEGUTH 1973.
3. Im Folgenden wird nur auf solche Ausdrücke des Erinnerns und Vergessens eingegangen, die im Text des Stücks vorkommen.
4. Auf die übermäßig zahlreichen Belegstellen für das Vorkommen von "pamiętać" wird hier verzichtet.
5. Die Rede von der "Verknappungen" und "Auslassungen", die das dramatische Sujet im Verhältnis zur Diegese bewirken soll, verkürzt den Sachverhalt und zeigt damit, dass man mit der (Inklusiv)Opposition zwischen Sujet und Diegese auch beim Drama nicht allzu weit kommt. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf W. Schmid, 1984 und seine Differenzierung von Geschehen, Geschichte Erzählung, Präsentation der Erzählung", mit deren Hilfe die erwähnte Verkürzung vermieden werden könnte. Eine terminologische und konzeptionelle Anpassung dieser Differenzierung auf die Frage der Rezeptionslenkung im Drama behalte ich mir für eine andere Gelegenheit vor.

L i t e r a t u r

Werkausgaben

- A. MICKIEWICZ, *Poesye Adama Mickiewicza. Tom drugi*, Wilno 1823
(Reprint Wrocław 1955)
- A. MICKIEWICZ, *Dzieła. Tom III, Utwory dramatyczne*, Warszawa 1955
("Wydanie jubileuszowe")
- A. MICKIEWICZ, *Poetische Werke, 1-2*, Leipzig 1882 (dt. von S. Lipiner)

Sekundärliteratur

- BOROWY, R. 1922/52. "Zagadkowość w kompozycji "Dziadów" i próba jej wyjaśnienia" (1922), in: W. BOROWY, *Studia i rozprawy*, t. 1, Wrocław 1952, 153-187.
- FIEGUTH, R. 1967. *Metapher und Realität. Das Motivgefüge der Wilnaer Dichtung von A. Mickiewicz*, Diss. FU Berlin.
- ders., 1970. "Zwycięstwo metafory. O Dziadach wileńskich", in: *Pamiętnik Literacki*, LXI, 1970, 89-113.
- ders., 1973. "Patos klasycystycznie przytłumiający. O "Barbarze Rądzwiłkównie" Felińskiego", in: *Pamiętnik Literacki* LXIV, 1973, 5-26.
- KLEINER, J. 1948. *Mickiewicz. Tom Pierwszy. Dzieje Gustawa*, Lublin 1948².
- KUBACKI, W. 1949. *Pierwionski polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- PIGOŃ, S. 1930. "Do źródeł "Dziadów" kowieńsko-wileńskich", in: S. PIGOŃ, *Studia literackie*, Kraków 1951, 96-159.
- ders., 1955. (Nachwort zur Reprintausgabe 1955) A. MICKIEWICZ, *Poesye...*, Tom drugi, Wilno 1823.
- ders., 1967. *Formowanie "Dziadów" części drugiej*, Warszawa.
- SCHMID, W. 1984. "Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution", in: *Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk...*, Amsterdam 1984, 523-552.
- STEFANOWSKA, Z. 1976. "Próba zdrowego rozumu" (1964, Über "Dziady" 1823), in: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, 26-41.

Alfred NOZSICSKA (Wien)

INWIEFERN GEHÖRT DAS VERGESSEN IN DEN BEREICH DER SPRACHE?

"..es ist vielmehr für unsere Untersuchung wesentlich, daß wir nichts Neues mit ihr lernen wollen. Wir wollen etwas verstehen, was schon offen vor unsern Augen liegt. Denn das scheinen wir, in irgend einem Sinne, nicht zu verstehen."

(Lugwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen)

Ich möchte hier einen Gedanken skizzieren, der möglicherweise zeigt, inwiefern das Vergessen sich als ein Wesenszug der Sprache selbst erweisen könnte. Die folgende Erörterung hat tentativen Charakter. Sie will nur einen Blickpunkt markieren, die Ausarbeitung - und mögliche (philosophische) Erweiterung - der Perspektive bleibt einer anderen Arbeit vorbehalten. Im wesentlichen geht es hier um die Klärung der im Titel gestellten Frage. Sogleich möchten wir zurückfragen: warum denn das Vergessen - und nicht das Erinnern bzw. das Gedächtnis¹ - in einen Bezug zur Sprache gestellt wird; zumal es scheint, daß die Titelfrage einen *i n n e r e n* Bezug suggeriert.

Was hat das Vergessen mit der Sprache zu tun? Die Frage klingt befremdlich. Weshalb fragen wir also nicht danach, was es mit dem Erinnern/Gedächtnis für eine Bewandnis in Hinblick auf die Sprache hat - oder umgekehrt: mit der Sprache in Hinblick auf das Erinnern? Darauf hätten wir wohl eher eine solide Antwort zu erwarten; etwa in der Gestalt einer Theorie, wie sie beispielsweise Fritz Mauthner (1923)² propagierte, welcher die Sprache als das Gedächtnis der Menschheit schlechthin bestimmte:

"Meine Überzeugung ist, daß die Rätsel der Sprache zu lösen seien, oder vielmehr, daß die Rätsel, welche das Wesen und die Entstehung der Sprache uns aufgibt, zurückzuschleiben seien auf das Wesen des menschlichen Gedächtnisses". (Bd. I, S. 454). Und weiter unten sagt er apodiktisch: "Die Sprache ist nichts als Gedächtnis, weil sie gar nichts anderes sein kann. Man hat viel darüber nachgedacht, an welchen materiellen Veränderungen eigentlich das Gedächtnis des Menschengehirns haften. Der Satz, daß die Sprache das Gedächtnis sei, gibt die Antwort, soweit eine Antwort sich eben geben läßt". (S. 455/56). Allerdings ist für Mauthner die Sprache, wie er an anderer Stelle erörtert, ein wesenhaft schlechtes Gedächtnis (siehe S. 531 ff.).

Wenn wir also schon das Vergessen - und nicht das Erinnern/ Gedächtnis - zum Angelpunkt unserer Überlegungen gewählt haben, weshalb beziehen wir es denn auf die Sprache und nicht auf die Rede (bzw. auf die "Performanz"³)? Hier wäre es wohl sozusagen in seinem natürlichen Element. Wir vergessen wie von selbst Äußerungen, Sätze einer Rede, ohne nur im geringsten ihren Sinn verlieren zu müssen. Es ist den Sätzen in der Rede gewissermaßen "natürlich" vergessen zu werden.⁴ Dem Satz selbst aber (außerhalb der Rede) haftet, wie es scheint, ein Zug des Vergessens bzw. Vergessenwerdens nicht an.

In einer geläufigen Vorstellung ist das Vergessen das "Negative" des Gedächtnisses, der Mangel an Erinnerung. So betrachtet affiziert das Vergessen die Dinge rein äußerlich - ähnlich wie man dies auch von der Zeit denkt. (Wie die Zeit macht auch gleichsam das Vergessen "alles gleich": man vergißt Äußerungen, Vorhaben, Gesichter, Eindrücke etc. wie alle möglichen anderen Dinge). In einer geläufigen Vorstellung ist die Sprache Instrument des Erinnerns, sodaß es als dieses eben auch einen Mangel erleiden kann - und dann stellt sich eben "von außen" das Vergessen ein. Nichts an oder in ihr erinnert an das Vergessen selbst. So scheinen wir kaum eine Möglichkeit zu haben, das Vergessen als einen Wesenszug der Sprache denken zu können. Wohl ist das Vergessen nichts, was "positiv" gegeben wäre - an keinem Ding ist es abzulesen⁵ -, doch könnte man fragen, inwiefern die Möglichkeit sich erschließen ließe, es nicht einfach als das "Negative" des Erinnerns zu fassen.

Unser Titel ist so gesehen wohl eine Zumutung (an den wissenschaftlichen Verstand zumindest) - und wäre vollends eine Provokation, wenn sie nicht durch die Form der Frage gemildert würde. Doch wäre in diesem Fall die Provokation vielleicht gar nicht das Schlechteste, denn sie könnte uns unvermittelter die Frage nach dem Vergessen stellen lassen - und nicht in ständiger Bezugnahme zum Erinnern/Gedächtnis. So möchten wir tatsächlich jene Zumutung in der Art und Weise einer P r o v o k a t i o n verschärfen. Was wir dadurch (zumindest) verlieren, ist wohl die Möglichkeit eines direkten Rekurses auf "Theorien" des Gedächtnisses. Was gewinnen wir aber? Das wird sich herausstellen. Zunächst stellt uns jene Provokation s c h e i n b a r u n v e r m i t t e l t vor die befragte Sache, jedoch so, daß sie uns bezugslos erscheint. Ihr "Primäreffekt" - wenn man so sagen kann, ist, daß die Sache, um die es geht: das Vergessen in bezug auf die Sprache, (um die Sache quasi nur zu "etikettieren") am u n s c h e i n b a r s t e n Punkt zu fassen zu bekommen wäre. Wie kann jedoch der Schein des Unvermittelten als solcher durchschaut werden? Dies wird unsere Aufgabe sein.

"Nichts an der Sprache erinnert an das Vergessen"⁶ - außer ganz unscheinbar, wenn uns ein Wort fehlt. Aber fehlen können uns auch andere Dinge scheinbar ganz so wie ein Wort. Sonst eigentlich nichts. Wir versuchen nun dieses "Nichts" zu fassen, indem wir nach dem S e l b s t v e r s t ä n d l i c h e n des Vergessens in bezug auf die Sprache fragen. Was ist das Wesen des Selbstverständlichen?⁷ Dieses ist nicht - wie es naiverweise gesehen wird - ein Etwas, das unser gleichgültiges Meinen etwa aus einer Sache veräußerlicht - in der Form eines Gemeinplatzes zum Beispiel. (Dies k a n n es allerdings nicht nur in einer naiven Redeweise sein). Wir versuchen es jetzt in einem Satz grundsätzlich so zu bestimmen: das Selbstverständliche ist jener imaginäre - nichtsdestoweniger fundamentale M a n g e l an einer Sache (unsere Sache ist in der Titelfrage niedergelegt) - ihre "Nullstelle" quasi, in der sich die (zwei) unscheinbarsten Wesenszüge asymptotisch nähern bzw. entfernen. Diese "Nullstelle" kann sich zunächst in zwei "Standpunkte" aufspalten:

Der erste (a): Das Vergessen weist einen "reflexiven" Wesenszug auf: es ist selbst vergessen,⁸ - sodaß auch die Frage

nach ihm gewöhnlich vergessen bleibt. Diesen Wesenszug hat Augustinus - wohl einer der ersten Philosophen, die gründlich über das Vergessen nachgedacht haben - in seinen *C o n f e s s i o n e s* als ein ontologisches Paradoxon formuliert: "Ich sage Gedächtnis und erkenne die Sache, wenn ich ihren Namen sage. Und wo anders erkenne ich sie als im Gedächtnis selbst? [...] Wie aber, wenn ich Vergessenheit sage und auch hier erkenne, was ich sage? Wie erkenne ich die Sache ohne Erinnern?" (15, 23) [...] "So ist es da, daß wir es nicht vergessen; indem es da ist, vergessen wir". (16, 24).⁹

Wie aber könnte uns dieser reflexive Zug des Vergessens in den Bereich der Sprache führen? Würden wir ihn in seiner ganzen Dimensionalität durchdenken vermögen, so scheint sich dabei der Weg der Dialektik anzubieten, auf welchem sich schließlich das Vergessen als eine (verborgene) Weise des Erinnerns zeigen müßte. Wir gehen diesen Weg nicht; - aus Gründen, die nicht nur in der Gefahr einer leeren Dialektik liegen. Vielmehr glauben wir, daß er grundsätzlich nicht zum Ziel führt, nämlich in Hinblick auf unsere Fragestellung. (Der Grund dafür wird, so hoffe ich, im Laufe unserer Überlegungen sich zeigen).

Allerdings wollen wir das vorweggenommene, imaginäre Resultat - das ja schon im Selbstverständlichen steckt - einer (unmöglichen) Dialektik als eine philosophische These formulieren, auf welches wir möglicherweise auf einem ganz anderen Weg zurückkommen werden:

- (a) Das Vergessen ist in seinem Wesen stets Erinnern (auf einer anderen Ebene).
- (b) Das Vergessen ist die *K e h r s e i t e* - nicht die "Negation" des Gedächtnisses.

(Ein Bild dafür - allerdings ein eher dürrftiges - wäre: die Kehrseiten von durchscheinenden Blättern Papiers, wobei wir das *n i c h t* *l e s e n* können, was wir *s e h e n*, weil es von anderen überdeckt ist -- oder: eben allein deshalb, weil die Schrift verkehrt erscheint... Ein adäquateres Bild ist wohl skizziert in Freud: "Notiz über den 'Wunderblock'" (1925[1924]). Inwiefern es aber tatsächlich auf unsere Gedanken paßt, bleibe dahingestellt).

Um es nochmals zu betonen: das Vergessen des Vergessens ist kein bloßer Truismus, sondern es ist gleichsam die eine asymptotische Gedankenlinie des Selbstverständlichen.

Der zweite (β) Weg eröffnet sich von einem "Standpunkt" aus, der das Selbstverständliche des Vergessens in Hinblick auf die Sprache an seiner periphersten Stelle fixiert, nämlich im Schein einer Selbstverständlichkeit, welche sich auch als eine Trivialität entäußert. Wir fragen einfach danach, was von der Sprache - welche sprachliche Enität, die ihr zugehört - (am ehesten) dem Vergessen anheimfällt. Und diese wäre jener unscheinbarste Fund, den wir eigentlich gar nicht zu suchen brauchen. Dieses Etwas nun würde uns am ehesten an das Vergessen erinnern. Es sind wohl die *E i g e n n a m e n*. (Laute, Morpheme können wir nicht vergessen, außer in pathologischen Zuständen. Der Satz sträubt sich sozusagen dem Vergessen nicht. Wenn wir andere Wörter als die Eigennamen vergessen, so hängt es sehr davon ab, inwiefern sie diesen ähnlich sind. Wir werden sehen, daß es keine strikte Grenze zwischen linguistisch konstatablen Eigennamen und Nicht-Eigennamen gibt).

Das Selbstverständliche des Vergessens hat sich nun quasi um 180 Grad gedreht. Kußerlich gesehen erscheint es, wie gesagt, als eine Trivialität, der man vielleicht philosophisch den Rang einer Evidenz abgewinnen könnte. Doch es handelt sich um etwas Grundverschiedenes. Zwar könnten wir nun der Sache selbst ansehen, daß es etwas gibt in der Sprache, daß dortselbst Lücken des Vergessens markiert (wohl nicht "reißt"!), die wir allerdings als solche gar nicht erkennen. (So kann es übrigens auch dazu kommen, daß die Eigennamen in einer gewissen Weise gar nicht zur Sprache gerechnet werden. (s.u.)). Diese Markierungsstellen erscheinen paradoxerweise gar nicht als die des Vergessens, sondern eher als die des Gedächtnisses. Es sind die (verlorenen) Gedächtnismarken. Der Blick auf das Vergessen schließt sich somit. Es gibt gar keinen, denn sobald dort etwas evident würde, wäre es höchstens dies, daß das Vergessen die Sprache an ihren periphersten Punkten trifft, welche eben die Eigennamen darzustellen scheinen.

Nun müssen wir an unsere Bestimmung des Wesens des Selbstverständlichen erinnern: es involviert einen (doppelten) Mangel: es ist das unscheinbare "Nichts" an einer Sache und zu-

gleich die veräußerlichte Markierungsstelle, ein "Etwas", das gewissermaßen nur als "blinder Fleck" fungiert. Was können wir nun von diesem Standpunkt aus gewinnen? Wenn es da weder Evidenz gibt, noch "Unmittelbarkeit" des Verstehens¹⁰, dann können wir dieses Selbstverständliche entweder verwerfen, (indem wir es aus der Fragestellung eliminieren) - oder es als einen verdeckten **V e r w e i s** auf das Wesen der Sache selbst nehmen. (Dies wäre jene Provokation, von der oben die Rede war). Ich fasse also jetzt das Selbstverständliche als den **v e r d e c k t e n** - oder: **g e b r o c h e n e n V e r w e i s** auf das Wesen der Sache auf. Wohin verweist es in unserem Falle? Auf den ersten "Standpunkt". Aus dem Ganzen ergibt sich folgende Denkmöglichkeit: Wenn das Selbstverständliche, das so bestimmt ist, selbst ein Grundzug des Vergessens ist, so könnte es als der gebrochene Verweis die "Reflexivität" des Vergessens **s e l b s t** sein.¹¹ (Es ist das Selbe wie das, auf das es verweist). Anders gesagt: es müßten sich in ihm Bruchlinien des Wesens des Vergessens aufdecken lassen, welche zugleich Verweis und Wesenzug sind. So könnte am Ende unserer Erörterung folgender Satz stehen: "Das Vergessen des Namens verweist auf den (eigentlichen) Namen des Vergessens".

Wir sind also nun in der Lage, folgende Fragen zu stellen:

1. Inwiefern verweist das Vergessen von Namen auf deren Wesen? M.a.W.: Was sind Namen? (Es geht um die Dimensionalität des Namenhaften).
2. Inwiefern zeigt das Wesen der Namen das des Vergessens überhaupt - und (wenn wir an Punkt I b denken) das des Erinnerns/Gedächtnisses?
3. Inwiefern zeigt das Wesen der Namen auf das der Sprache? Daraus ergibt sich die Titelfrage:
4. Inwiefern gehört das Vergessen in den Bereich der Sprache?

II.

Die Frage wird uns nun beschäftigen müssen, was alles ein Name sein kann; genauer: inwiefern ein sprachlicher Ausdruck namenhaft ist. Wir betrachten Namen zunächst als das, was uns die Sprache als solche zuträgt: Namen von Personen, Tieren, Städten, Gassen etc. - das, was die Linguistik gewöhnlich als

Eigennamen klassifiziert. Allerdings wird uns unsere Frage über diese Klassifikationsgrenze hinausführen. Dies wird um so leichter geschehen, als wir nicht nach den so konstatierbaren Namen fragen, sondern eben nach dem *N a m e n h a f t e n*. Zwei Wesenszüge scheinen sich da von vornherein abzuzeichnen:

(a) Daß es - das Namenhafte - stets und überall auftauchen kann. Im Grunde - so meinen wir - läßt sich alles mit einem Namen belegen; ich kann meinen Hund benennen "wie ich will"; ebenso mein Auto, oder - "wenn ich will" - meine Schreibmaschine oder gar den Baum vor dem Fenster. Ich brauche nur zu sagen: "Ich nenne dich so und so". Jede Nische der Welt könnte so mit einem Namen erfüllt werden - glauben wir.

Namenhaftes ist auch dann stets zur Stelle, wenn uns ein Wort, (das auch ein Name sein kann) fehlt; und zwar in der Form etwa: "Das-Dings-da" (s.u.).

Die Dimensionalität des Namens reicht, so scheint es, vom "kreativen" Akt der Taufe - oft der einzige sprachliche, den ein Mensch vollzieht - bis zum provisorischen Ausfüllen einer plötzlichen Leere, die das entfallene Wort verursacht hat.

Der Name ist einerseits so bedeutungslos, daß er kaum zur Sprache zu gehören scheint¹² und andererseits ist er *d i e* "Gabe"¹³ aus der Sprache, welche dem Menschen mit seiner Geburt gegeben ist (diese kann allerdings auch zum modischen Accessoire werden).

Aus all dem Gesagten folgt:

(b) daß der Name als das Modell des Benennens schlechthin aufgefaßt werden kann. Als solches wurde er von altersher in der Philosophie im Grunde genommen angesehen; man vgl.: Platons *Kratylos* oder der nach diesem Vorbild verfaßte Dialog *De magistro* von Augustinus, in welchem geradezu der Name - man müßte da besser vom Namenhaften¹⁴ reden - zu einer Falle wird, in die sich die Rede genau dann verfängt, wenn sie mit Wörtern über die Worte redet:¹⁵ "Denn mit Worten über Worte sprechen ist genauso verwickelt wie ein Verflechten und Reiben der Finger mit den Fingern: bis auf den, der es selbst tut, kann einer kaum unterscheiden, welche Finger jucken und welche den juckenden helfen wollen" (Kap. 5, 14).¹⁶

Im folgende muß Augustinus dann zugestehen, daß im Grunde jedes Wort ein Name ist, weil es es dann sein muß, wenn wir es in dem was es ist "rufen", indem wir über es sprechen. So wäre z.B. jedes Wort einer Fremdsprache, wenn wir sie erlernen, eigentlich ein Name ist - namenhaft - , denn wir müssen uns die Worte "bei ihren Namen" (ins Gedächtnis) rufen (vgl. Kap. 5, 15). Das abstrahierende Wissen der Grammatik ist es schließlich, das uns die Wörter in die Wortarten aufteilt. Die Grammatik aber hat das "Fremde" einer fremden Sprache schon neutralisiert.

Wir sehen also, daß das Namenhafte das "Was-sein" jedes Wortes herbeiruft, damit es in seiner "Art" bestimmbar werde. Da uns von der Linguistik und Logik her nur das letztere interessiert, ist uns das erstere (jener "Rufcharakter" des Namens) derart befremdlich, daß wir leicht geneigt sind, die Augustinische Argumentation als abstrus abzutun.¹⁷

Damit soll der äußerst zwiespältige Charakter des Namens angedeutet sein: er kann gesehen werden als äußerliche Etikette, welche einer Person, einem Ding etc. anhängt und/oder als "Wort für jedes Wort" (wenn es fehlt oder zu seiner Bestimmung gerufen wird).

Im folgenden wollen wir trachten, diesen Zwiespalt, der uns möglicherweise den Zusammenhang des Vergessens mit der Sprache anzeigen könnte, unter drei Gesichtspunkten in den Blick zu bekommen:

1. unter dem logischen bzw. epistemologischen; 2. unter dem semiologischen; und 3. unter dem ontologischen, wobei wir keine strikten Trennlinien zwischen diesen dreien ziehen möchten bzw. können. Dazu wollen wir verschiedene Theorien über Namen konsultieren, inwieweit sie beitragen können, unsere vier Fragen zu klären. Wir erwarten keine (direkte) Antwort.

II.1.

Von diesem (logisch/epistemologischen) Aspekt aus erscheint es allemal schwierig bis aussichtslos eine Klärung unserer Fragestellung zu bekommen. Dennoch läßt sich möglicherweise ein kleiner Spalt entdecken. Die Namenstheorie von Saul A. Kripke könnte u.U., wenn sie von ihrem ursprünglichen theoretischen Kontext

(im großen und ganzen die Modallogik) gelöst¹⁸ wird, uns dazu verhelfen.

Nach einer intuitiv nicht unplausiblen Theorie ist der Eigenname eine *a b g e k ü r z t e* oder *v e r k l e i d e - t e* Kennzeichnung, welcher eine *d e f i n i t e B e - s c h r e i b u n g* oder ein Bündel solcher Beschreibungen zugrundeliegen muß, damit der Name eine Bedeutung hat in dem Sinne, daß dadurch seine Referenz fixiert werden kann. Diese Theorie stammt bekanntliche von *Russel*¹⁹ und wird gewöhnlich die Theorie der *d e f i n i t e n D e s k r i p t i o n* (definite description) genannt. Jedem Namen kann - und muß, damit er Bedeutung hat - ein Satz der Form "der *x*, so daß ϕx " zugrundeliegen. Diese Formel könnte also z.B. erfüllt werden durch den Satz "der Mann, der Alexander den Großen unterrichtet hat". Dieser Satz hat nun genau eine Abkürzung in dem Eigennamen "Aristoteles". Ich will hier nicht auf die logischen Probleme dieser Theorie eingehen (siehe dazu Kripke 1972[1981]); nur soviel: wenn die definite Deskription die Bedeutung des Eigennamens ist, dann müßten folgende Sätze synonym sein: "Aristoteles ist der Lehrer Alexander des Großen" und "Aristoteles ist Aristoteles", was natürlich nicht der Fall ist. Dies hieße ja, daß wir auch mit dem ersten Satz eine Tautologie äußerten. Nun kann man aber sagen, daß die definite Deskription nicht die Bedeutung oder der Sinn des Namens ist (wie Frege meint), sondern bloß eine Art Hilfskonstruktion, die die Referenz des Namens festlegt. Wieviele Deskriptionen dafür jeweils nötig sind ist aber von vornherein nicht zu bestimmen.

Wesentlicher für unsere Diskussion ist aber die Russel'sche These, daß die gewöhnlichen Eigennamen eigentlich keine "reine" Namen sind, sondern Abkürzungen, Verkleidungen von Deskriptionen. Für die eigentlichen Namen hält Russel z.B. Demonstrativa wie "dies" oder "jenes".

Die Deskription versetzt uns in die Lage, eine Abkürzung zu finden (= Name im gewöhnlichen Sinn), welche sie erfüllt. Wenn wir hingegen "reine" Namen verwenden, dann müssen wir mit dem Gegenstand, auf den er referiert "bekannt" sein. (Dies ist Russels These von der sogenannten "Bekanntschaft" (acquaintance), welche von den eigentlichen Namen erfüllt wird).

Wir könnten also hinsichtlich unserer Fragestellung folgendes bemerken: der Name selbst ist als eine Abkürzung oder Verkleidung "gedächtnislos"; damit er nicht vergessen werde (nämlich in Hinsicht darauf, worauf er referiert), muß eine Beschreibung bzw. eine Menge davon ihn gewissermaßen in ihrem Gedächtnis bewahren.

S. Kripke versucht diese Theorie von der logisch/epistemologischen Seite her zu widerlegen; sie also mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Ich kann auf Kripkes subtile Argumentation hier nicht eingehen, sondern möchte seine Theorie einfach skizzieren. Kripke faßt die (gewöhnlichen) Eigennamen als sogenannte "starr e Designatoren" (rigid designator) auf, die die Eigenschaft haben, in jeder "möglichen Welt"²⁰ denselben Gegenstand zu bezeichnen. Inwiefern bezeichnen Namen "starr"? Ein gängiges Beispiel, das auch Kripke aufgreift, ist die Referenzialität von Namen von Fabelwesen, wie etwa das Einhorn. Wenn die Bedeutung bzw. Referenz in einer definiten Deskription niedergelegt wäre ("das Tier, das ein Horn besitzt"), dann würde bei einem archäologischen Knochenfund, das Tier, welches diese Beschreibung erfüllt das Einhorn sein. Genauer: die Beschreibung würde auf zwei "Gegenstände" zutreffen: auf das Fabeltier und auf das real existiert habende Tier. Es gäbe also zumindest eine "mögliche Welt" (die unsrige nämlich), in der der Name "Einhorn" als die Abkürzung einer Beschreibung zwei Tiere bezeichnete. Wie könnten wir sie dann aber streng genommen unterscheiden?

Wenn jedoch der Name starr referiert, dann ist die Sachlage so, daß der archäologische Fund nicht das Einhorn ist, auch wenn es so benannt wird. Es verhält sich - lapidar gesagt - so, wie mit allen Eigennamen: "Müller" bezeichnet jeweils den, der Müller heißt und nicht alle Müller. (Der Eigename ist nicht klassenbildend). Es ist also nicht notwendig, daß eine Beschreibung die Bedeutung oder die Referenz des Namens festlegt. Lassen wir ein anderes Beispiel durch Kripkes Worte selbst sich darstellen:

Angenommen etwa wir sagen: "Aristoteles ist der bedeutendste Schüler Platons". Würden wir das als eine *Definition* verwenden, dann würde der Name "Aristoteles" bedeuten "der bedeutendste Schüler Platons". Dann hätte es natürlich sein können, daß in einer bestimmten anderen möglichen Welt dieser Mann nicht

Schüler von Platon war und ein anderer Mann Aristoteles gewesen wäre. Wenn wir andererseits mittels der Beschreibung nur *den Referenten festlegen*, dann wird dieser Mann der Referent des Ausdrucks "Aristoteles" in allen möglichen Welten sein. Die Beschreibung ist dann allein dazu gut gewesen, den Mann herauszugreifen, auf den wir referieren wollen. Dann aber brauchen wir, wenn wir kontrafaktisch sagen "angenommen Aristoteles hat sich überhaupt nie auf die Philosophie verlegt" damit nicht zu meinen "angenommen ein Mann, der Schüler Platons und Lehrer Alexanders des Großen war, der die und die Schriften verfaßt hat usw., hat sich überhaupt nie auf die Philosophie verlegt", was wie ein Widerspruch aussehen könnte. Wir brauchen nicht mehr zu meinen als "angenommen *dieser Mann* hat sich überhaupt nie auf die Philosophie verlegt". (S. 69; 1981).

Kripke bestreitet jedoch nicht, daß bei der Festlegung der Referenz - bei der "ursprünglichen Taufe" - eine Beschreibung jenen Hilfsdienst erfüllen kann, von dem ich oben gesprochen habe. Ja die Beschreibung kann sogar ein essentielles Charakteristikum festlegen, dennoch gibt es kein Kriterium, das ein solches notwendig machte. Nehmen wir als Beispiel einen "sprechenden" - das würde in diesem Kontext heißen: einen sich selbst beschreibenden" - Namen, der die Essenz des Benannten festzulegen imstande sein müßte; etwa: "Hans-guck-in-die-Luft"; oder betrachten wir ein Beispiel, das Kripke aus John Stuart Mills *A System of Logic* entnimmt: "Dartmouth" "der Name der Stadt, die an der Mündung der Dart liegt". Nehmen wir darüberhinaus an, daß in einer bestimmten Sprachgemeinschaft, die Städte, die an Mündungen von Flüssen liegen, so genannt werden müssen, weil man glaubt, damit eine essentielle Eigenschaft zu akzentuieren. Wenn nun die Mündung sich durch irgendwelche geologische Einflüsse verschiebt, und Dartmouth nicht mehr an der Mündung der Dart liegt, so kann man dennoch nicht sagen, daß der Name sinnlos geworden ist. Es mag zwar eine als essentiell gemeinte Deskription seine Referenz bei der Taufe bestimmt haben, doch sie muß es als solche nicht bleiben. (Wir kennen ja das "Schicksal" der "sprechenden" Namen; sie verstummen alsbald).

Die mögliche Beschreibung kann also vollkommen vergessen sein und dennoch behält der Name seine referentielle Bedeutung, wenn er "von Glied zu Glied" [...] wie durch eine Kette" verbreitet wird. Der Name muß sich, will er quasi überleben, in

eine solche "Kette" integrieren lassen. "Ein Sprecher, der sich am entfernten Ende dieser Kette befindet ... könnte auf Richard Feynman referieren, obwohl er sich nicht erinnern kann, durch wen er zum erstenmal von Feynman gehört hat oder durch wen er überhaupt je von Feynman gehört hat. Er weiß, daß Feynman ein berühmter Physiker war". (Kripke, S. 107; meine Hervorhebung). Und man kann behaupten, daß er nichteinmal dies unbedingt wissen muß. Wenn der Name sich in eine "Kette" integriert, dann hat er sich zugleich auch virtuell von jeglicher Beschreibung "abgenabelt".

So gesehen ist der Name eine Befreiung von dem, was ihn ursprünglich festgelegt haben mag, indem es gewissermaßen in seinem Namen (wenn er sich als Glied in die Kette einer "Kommunikationsgemeinschaft" eingegliedert hat (Kripke)) vergessen werden kann. Und könnte man nicht weitergehen²¹ und sagen: wenn alles mit der Beschreibung Bedeutete vergessen ist; wenn er auch aus dieser Kette austritt und nichts mehr daran erinnert, was ihn ursprünglich beschrieben haben mag, wenn er uns nur mehr als "nackter Name" bleibt, so ist er dennoch als Sinnbild des Benennens schlechthin beinahe "reiner" Name, mit dem wir allerdings nichts Bekanntes mehr verbinden. Ist das nicht ein Wesenszug am Eigennamen? Messen wir nicht an ihm, was es heißen könnte, einen Namen zu geben? (Siehe dazu IV. und Anmerkung 51)

Was haben wir hinsichtlich der ersten und zweiten unserer Fragen zumindest erreicht? Vielleicht können wir jetzt dies sagen: Je stärker sich ein Name aus seiner ursprünglichen deskriptiven Umhüllung quasi befreit, um als ein bloßes Gedächtniselement in eine "Kette" eingegliedert zu werden, desto eher kann - und so geschieht es auch gewöhnlich - in seinem Namen (davon) vergessen zu sein.

Zeigt sich nicht so ein Weniges von dem, was wir unter (I(a)) als einen Wesenszug des Vergessens angesprochen haben; daß es nämlich die Kehrseite des Gedächtnisses birgt? Dies ließe sich etwa so ausdrücken: Wo immer Etwas von der Sprache als reine Gedächtnismarke geborgt ist, wird es sozusagen mit dem Vergessen bezahlt. Vielleicht wird nun ein kleines Stück in jenem "gebrochenen Verweis" sichtbar.

II.2.

(a) Roman Jakobson hat in seiner wohl berühmtesten linguistisch-semiologischen Arbeit *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb* dem Eigennamen eine spezielle semiotische "Doppelstruktur" zugewiesen. Er ist somit ein komplexes Sprachzeichen, welches sich als eine Einheit des Codes (C) auf diesen selbst beziehen muß, damit es überhaupt Bedeutung hat. Formal notiert dies Jakobson so: C/C. Der semiotische Bezug ist zirkulär. Es gibt noch einen anderen zirkulären Bezug: (M/M), wenn sich eine Mitteilung (M) auf eine Mitteilung bezieht, wie z.B. der Narrativ im Bulgarischen. (Es handelt sich dabei um eine Codeeinheit, die sich auf die Mitteilung einer Mitteilung bezieht). Die restlichen zwei Relationsmöglichkeiten sind nicht-zirkulär: M/C: eine Mitteilung, die sich auf den Code bezieht, also z.B. das, was man "metasprachliche" Rede bezeichnet. C/M: es handelt sich dabei um ein indexikalisches Symbol - von Jakobson als "shifter" bezeichnet -, welches sich auf die Rede selbst beziehen muß, damit es eine Bedeutung bekommt. Das sind z.B. die Personalpronomina "ich" und "du" oder auch das Tempus u.a.

Die semiologische Charakteristik der Namen so wie sie Jakobson hier vornimmt, mutet vielleicht etwas gekünstelt an. Man ist versucht, sie für einen Lückenbüßer des strukturalistischen Symmetriedenkens zu halten. Ist dem so? Keineswegs. Zunächst wird man sich wohl fragen, warum nicht jedes Wort derart zirkulär zu bestimmen ist, bezieht sich doch jedes Wort als eine Codeeinheit (Signifikant) auf den Code selbst? Wir haben schon intuitiv festgestellt, daß der Name im Gegensatz zu Gattungsnamen - eine Zirkularität in sich birgt. "Der Name bedeutet jeden, der den Namen trägt". (Jakobson). Ich muß den Code, in welchem er als eine Einheit fungiert, kennen, um zu wissen, daß er ein Name ist. Erst dann weiß ich, wie er bedeutet. Ich muß also stets den Code (die betreffende Einzelsprache) befragen; kein anderer gibt mir darüber Auskunft. Das will besagen: Namen sind im Prinzip unübersetzbar. Die Bedeutung eines Gattungsnamen kann durch eine Übersetzung²² etwa erhalten werden, insofern bedarf es dafür keiner Bezugnahme auf den entsprechenden Code. Da aber Eigennamen interlingual kur-

sieren, weil sie unübersetzbar sind, wird jener Bezug (C/C) verdeckt. Ich weiß eben, was ein russischer Name z.B. ist. Man könnte überspitzt ausgedrückt - sagen: die Namen einer Sprache benennen die Sprache in einer gewissen Weise selbst.²³

Die Bestimmung des Namens als eine eigene Wortkategorie ist linguistisch gesehen zumeist unproblematisch. Ganz und gar nicht verhält es sich so, wenn man sie vom logisch/semiologischen Standpunkt aus versucht. Wenn man die Peirce'sche Grundtypologie der Sprachzeichen als Basis nimmt, - S y m b o l, I n d e x, I k o n -, dann muß man konstatieren, daß in der Literatur der Name (stillschweigend) jedem von diesen zugerechnet wurde: So etwa von John Stuard Mill und auch von Ch.S. Peirce selbst dem Index. (Für Mill ist der Name ein Kennzeichen oder eine Anzeige (*mark*)). Für Russel muß der gewöhnliche Eigenname (s.o.) wohl ein Symbol sein und der "reine" Name ebenfalls ein Index. ("dies" oder "jenes" (s.o.). Wittgenstein akzentuiert das Ikonische am Namen, wenn er sagt, daß sie - wie auch die Wörter für sich²⁴ genommen - "Gesichter haben": "Jedes Wort - möchte man sagen - kann zwar in verschiedenen Zusammenhängen verschiedenen Charakter haben, aber es hat doch immer einen Charakter - ein Gesicht. Es schaut uns doch an". (*Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, S. 70). Andererseits sieht Wittgenstein einen "gestischen", also wohl indexialischen Zug am ikonischen selbst:

Sein Name scheint auf seine Werke zu passen. - *Wie scheint er zu passen?* Nun, ich äußere mich etwa so. Aber ist das alles? - Es ist, als bildete der Name mit diesen Werken ein solides Ganzes. Sehen wir ihn, so kommen uns die Werke in den Sinn, und denken wir an die Werke, so der Name. Wir sprechen den Namen mit Ehrfurcht aus. Der Name wird zur Geste; zu einer architektonischen Form. (Ibid., S. 74)

Paul Ziff (1960) schließlich geht soweit zu behaupten, daß die Namen überhaupt keine Bedeutung haben und insofern gewissermaßen nicht zur Sprache gehören. Sie sind eigentlich keine Wörter der Sprache, sondern - Laute (sounds): "There is nothing in a proper name. It has an information content but even so, it is all sound and if the sound is changed the name is changed".(175) Dies ist sicher eine sehr extreme Auffassung.

Wir haben etwas willkürlich verschiedene Standpunkte, die in der Literatur geäußert worden sind zusammengestellt. Uns interessiert nicht so sehr ihre Stimmigkeit bzw. die, der zugrundeliegenden Theorie, sondern einfach die **T a t s a c h e**, daß es sie gibt. Grundsätzlich muß die semiotische Ambivalenz der Namen zu denken geben, auch wenn sie aus imaginären Standpunkten resultiert.

Diese grundsätzliche Ambivalenz der Zeichenhaftigkeit der Eigennamen²⁵ läßt uns eine Behauptung aufstellen, die somit nicht völlig unnatürlich erscheint: Jeder Ausdruck, der ein Name ist hat folgende maximale semiotische Entfaltung: Indem er Symbol ist, kann er auf indexialische Weise als Ikon fungieren. Dies kennzeichnet gewissermaßen seinen Grenzwert (vgl. die Stelle, wo Wittgenstein vom "Passen eines Namens auf das Werk" gesprochen hat. (s.o) Der Name "Goethe" ist ein Symbol, welches ein Werk indiziert, aber so, daß es ikonische Funktion annimmt).

Kehren wir zu Jakobson zurück. Ihm geht es in seinem Aufsatz nicht darum, die Namen einem (oder mehreren) Zeichentyp(en) zuzuordnen, sondern seinen spezifischen "zirkulären Doppelbezug" (S. 35) zu bestimmen: der Name ist ein Symbol, das sich auf den Code selbst beziehen muß, damit es überhaupt Bedeutung hat; d a ß es eines i s t, wird erst durch jenen Bezug etabliert - und nur durch ihn.

Aus dieser fundamentalen Perspektive heraus darf man nun den Wesenzug des Namenhaften nicht nur den Wörtern oder Ausdrücken zuschreiben, die linguistisch (oder naiverweise) als solche bestimmt sind, sondern allen Ausdrücken, die jenes Kriterium erfüllen. Ganz konsequent rechnet Jakobson auch "das I n d e f i n i t p r o n o m e n f ü r N a m e n" wie Lena, Leni, Lisa, Lore etc. - das 'Na, wie-heißt-sie-doch-gleich' oder 'die Dingsda', "die Soundso" dazu (S.36). Ganz offensichtlich ist hier ein indexikalisches Moment vorhanden, doch schließen solche Ausdrücke "einen offenen Bezug zum Code ein" (S. 36). Insofern haben sie Eigennamencharakter, sie sind namenhaft. (Keineswegs aber handelt es sich um die "reinen" Namen - die Definitivpronomina - im Sinne von Russel).

Was dies für unser Thema zu besagen hat, läßt sich jetzt vielleicht in groben Umrissen erahnen: Dieses Namenhafte tritt

dann in Erscheinung, wenn ein Name vergessen ist. Könnte es sich da nicht um die unscheinbare (weil verdeckte) Bruchstelle jenes Verweises handeln, als welchen wir das Selbstverständliche des Vergessens gedacht haben? Man wird entgegen wollen, daß wir ja bloß eine der trivialsten Harmlosigkeiten der Sprache evozieren, um das Vergessen darin zu provozieren. Wie aber, wenn sich gerade darin das Vergessen selbst vergessen machte? Denn - wie sollte es innerhalb der Sprache einen offenen Bezug zum Vergessen geben, wenn sie seit jeher als das Gedächtnis des Menschen bestimmt ist?

Ein Name ist vergessen, entschlüpft, der eigentlich als Gedächtniselement seine Dienste tun sollte - diese Harmlosigkeit (zumindest ist es in vielen Fällen eine für u n s e r e n Bezug zur Sprache) wird durch eine noch harmlosere, durch das "Dingsda" komplementiert. Das Selbstverständliche des Vergessens ist nun sozusagen in das Zeichen eines Gemeinplatzes gerückt.

Was bezeichnen diese Ausdrücke aber? Nichts. Man kann ja nicht behaupten, daß "Dingsda" u.a. den vergessenen Namen bezeichnet oder gar dies, was in diesem Namen vergessen wurde. Es r u f t vielmehr den vergessenen Namen so, daß er in die Erinnerung kommen möge. Es hat also jenen Rufcharakter an sich, von dem oben Andeutungen gemacht wurden. Insofern ist das "Dingsda" namenhaft.

Es eröffnet sich hier eine geeignete Stelle, um in aller Kürze den "Rufcharakter des Namenhaften" zu zeigen, und zwar an einem Beispiel: den Schimpfwörtern. Das Beschimpfen oder auch Verfluchen kann wohl als ein negatives Rufen aufgefaßt werden, insofern man jemanden (imaginär) aus seiner Nähe entfernt, verbannt. Was nun als Schimpfwort in einer Sprache zu gelten hat, muß wohl ebenfalls durch einen "offenen Bezug zum Code" ausfindig gemacht werden, obwohl es natürlich negativ besetzte Wörter gibt, welche durch einen interlingualen Bezug als potentielle Schimpfwörter zu fixieren wären. Daß "Schwein" im Deutschen u.a. Sprachen ein Schimpfwort ist, steht allerdings nicht von vornherein fest. Daher unterliegt es als solches sozusagen der Jakobson'schen Formel C/C.

Was sind Schimpfwörter anderes als Akzidenzien des Eigennamens des Beschimpften? Wenn ich jemanden mit "Schwein" beschimpfe, will ich (allerdings vergeblich), daß dies sein Name sei oder seinem Namen beigelegt werde. Dieser Name soll aber hinfort als negativer Ruf fungieren, indem er den so Gerufenen mir nicht nähere, sondern entferne. (Was ist dieses Entfernen aber anderes als die Initiation des Vergessens?). Karl Bühler

schildert in seiner *Sprachtheorie* folgende Anekdote: "Ein Bonner Student soll einmal, so geht die Fama, im Wettkampf das schimpflichste Marktweib mit den Namen des griechischen und hebräischen Alphabets allein ('Sie Alpha! Sie Beta!...') zum Schweigen und Weinen gebracht haben". (S. 32).

Bühler meint, daß diese Geschichte glaubwürdig ist, weil hier alles im "Ton" liegt. Wir würden aber vielmehr sagen, daß alles auf den (negativen) "Ruf" der verwendeten Ausdrücke ankommt.

Man sieht: alles kann als Name eingesetzt werden, wenn es nur "Rufcharakter" hat. (Bühler subsumiert dies unter die "Apellfunktion" der Sprachzeichen, was nur einen Aspekt des Rufcharakters ausmacht. Ich kann das hier nicht weiter erörtern). Diese Anekdote zeigt aber auch, daß, wenn im Prinzip jedes Wort als Schimpfwort "gerufen" werden kann, wir es dabei mit einem Modus des "Dingsda" zu tun haben.

Ich glaube, daß wir nun berechtigt sind, folgendes zu sagen: Jene namenhaften Ausdrücke ("Dingsda", "Soundso" etc.), so trivial sie auch erscheinen mögen, sind das K o m p l e m e n t ä r e zu jedem Ausdruck, der vergessen oder entschlüpft ist (letzteres ist eben eine "harmlose" Art des Vergessens).

Wenn der Name als Gedächtnismerkmal ein Symbol ist, dann handelt es sich bei diesen Signifikanten nun um einen Index des Vergessens. In bezug auf das Gedächtnis und Vergessen scheint also die Sprache das Namenhafte so auf den Plan zu rufen, daß es komplementär gespalten erscheint: in Gedächtnismale und Vergessensindizes. Weder am einen noch am anderen läßt sich der Wesenszug des Vergessens in Hinblick auf die Sprache erkennen, doch könnte möglicherweise der Bezug beider bzw. jenes grundsätzliche Gespaltensein des Namenhaften selbst ein Verweis auf die Bruchstelle des Verweises des Selbstverständlichen sein.

Wenn sich dem eine weniger triviale Seite abgewinnen ließe, dann wäre zumindest die Provokation des Vergessens nicht in einem Gemeinplatz evoziert, was ja den Verstand gewöhnlich beleidigt.

(ß) Lévi-Strauss hat in seiner "Einleitung in das Werk von Marcel Mauss" einen von diesem untersuchten Begriff zum Angelpunkt sprachphilosophischer Gedanken gemacht, nämlich den des *mana* (*wakan, orenda*). Es ist ein Begriff des Magischen, welchen Mauss als universal postuliert. Worum handelt es sich? Lassen wir Mauss selbst zu Wort kommen:

Das Wort *mana* ist allen im eigentlichen Sinne melanesischen Sprachen gemeinsam und kommt sogar auch in einem Teil der polynesischen Sprachen vor. Das *mana* ist nicht einfach eine Kraft, ein Wesen, sondern es ist auch eine Handlung, eine Qualität und ein Zustand. Anders gesagt, das Wort ist zugleich ein Substantiv, ein Adjektiv und ein Verb. Man sagt von einem Gegenstand, er sei *mana*, wenn man sagen will, daß er diese Qualität habe; in diesem Falle ist das Wort eine Art Adjektiv (das man nicht von einem Menschen aussagen kann). Von einem Wesen, einem Geist, Menschen, Stein oder Ritus sagt man, daß er *mana* habe, das "*mana*, dies oder das zu tun". Man verwendet das Wort *mana* in verschiedenen Formen verschiedener Konjugationen, und es bedeutet so *mana* haben, *mana* geben, etc. Kurz, dieses Wort subsumiert eine Menge von Ideen, die wir mit folgenden Worten bezeichnen würden: Macht des Zauberers, magische Qualität eines Dinges, magische Dinge, magisches Wesen, magische Macht haben, behext sein, magisch handeln; es stellt uns, in einer einzigen Vokabel zusammengefaßt, eine Reihe von Begriffen vor, deren Verwandtschaft wir geahnt haben, die uns jedoch ansonsten unabhängig voneinander gegeben waren. Es verwirklicht jene Verschmelzung von Handelndem, Ritus und Dingen, die uns in der Magie als fundamental erschien. (Bd. 1, S. 141).

Weiters kann das *mana* das sein "was den Wert der Dinge und Personen ausmacht, magischer Wert, religiöser Wert und sogar sozialer Wert. [...] die Wichtigkeit und Unverletzlichkeit der Eigentumtabus hängt vom *mana* des Individuums ab, welches sie aufrichtet". (MAUSS, Bd. 1, S. 141). Ferner konstatiert Mauss:

Das *mana* ist die Kraft des Magiers; die Namen der Spezialisten, die die Funktion der Magier haben, sind fast überall mit diesem Wort zusammengesetzt: *peimana*, *gismana*, *mans kisu*, etc. - Das *mana* ist die Kraft des Ritus. Der Name *mana* wird sogar der magischen Formel verliehen. (Ibid. S. 143).

Bei den Huronen (Irokesen) wird der Begriff mit dem Namen *orenda* benannt, welches "viele Dinge und dunkle Qualitäten" bezeichnet aber auch den "Ton", den die Dinge von sich geben; Tiere, die schreien, Vögel, die singen, die rauschenden Bäume, der flüsternde Wind drücken ihr *orenda* aus. Ebenso gehört die Stimme des Zauberers zum *orenda*..." (MAUSS, *ibid.*, S. 146). In Mexiko und Mittelamerika bedeutet der entsprechende Ausdruck *naual* u.a. "das Verborgene, Eingehüllte, Verkleidete". (Ibid., S. 148).

Lévi-Strauss interessiert nicht so sehr die Funktion dieser

Wörter in der Magie, sondern ihre allgemeine signifikante Logik. Er erkennt in diesen "nahezu [wie] algebraische Symbole", welche die Funktion haben,

einen seiner Bedeutung nach unbestimmten Wert zu repräsentieren, der in sich selber sinnleer und deswegen geeignet ist, jeden beliebigen Sinn anzunehmen - mit der einzigen Funktion, eine Kluft zwischen Signifikant und Signifikat zu schließen oder, genauer, die Tatsache anzuzeigen, daß unter bestimmten Umständen bei einer bestimmten Gelegenheit oder einer ihrer Manifestationen zwischen Signifikant und Signifikat ein Verhältnis der Inadäquatheit entsteht, wodurch das zuvor komplementäre Verhältnis gestört wird. (LÉVI-STRAUSS, *ibid.*, S. 35 f.).

Nun erkennen wir darin das "Dingsda" wieder oder mit Lévi-Strauss das "truc" oder "machin", die jenes Etwas²⁶ bezeichnen, das nicht bezeichnenbar erscheint.

Gewiß sagen wir nicht von einem Gegenstand, daß er *truc* oder *machin* habe, aber wir sagen von einer Person, sie habe "etwas", und wenn der amerikanische Slang einer Frau ein *oomph* zuspricht, so ist nicht sicher, daß wir sehr weit von dem Sinn des *mana* entfernt sind, wenn man nur an die heilige und von Tabus durchtränkte Atmosphäre denkt, die in Amerika mehr noch als anderswo das Sexualleben umgibt. Der Unterschied hängt weniger mit den Begriffen zusammen, die der Geist überall unbewußt prägt, sondern eher mit der Tatsache, daß diese Begriffe in unserer Gesellschaft einen fließenden und spontanen Charakter haben, während sie anderswo dazu dienen, durchdachte und offizielle Deutungssysteme zu begründen, das heißt eine Rolle spielen, die bei uns der Wissenschaft vorbehalten ist. (LÉVI-STRAUSS, *ibid.*, S. 35).

Was hat dies aber für unsere Fragestellung zu bedeuten? Inwiefern zeigt sich hier das Namenhafte - als Komplement des "eigentlichen" Namens - als ein Index des Vergessens? Um klarer zu sehen, müssen wir Lévi-Strauss in seinem Gedanken vom Ursprung der Sprache folgen. (Gewiß ein Sprung, der auf einen allzu gefährlichen Weg führen könnte).

Lévi-Strauss skizziert seinen Gedanken nur sehr flüchtig, allerdings mit eindringlicher Prägnanz: "... die Sprache hat nur auf einen Schlag entstehen können". Das Gegenteil ist undenkbar: "Die Dinge haben nicht allmählich beginnen können, etwas zu bedeuten". (S. 38). So "verstehen es sich zweifellos von selbst",²⁷ daß das Universum schon bezeichnet hat, lange bevor

man zu wissen begann, was es bezeichnete". (Ibid.). Aus dem folgt zwangsläufig, "daß es einen Überfluß an Signifikanten gibt im Verhältnis zu den Signifikaten, welche es besetzen kann" (S. 39). Daher definiert er den Signifikanten vom Typ *mana* oder vom Typ "Dings" semiologisch als "flottierenden Signifikanten", der grundsätzlich "die Arbeit des Ausgleichs des Signifikanten mit dem Signifikat" leistet und zwar dadurch, daß er gewissermaßen die stets drohenden potentiellen Leerstellen ausfüllt. Er hat also mit einem Wort die Funktion, "sich der Abwesenheit von Sinn entgegenzusetzen, ohne selber irgendeinen bestimmten Sinn mitzubringen". (Anm. S. 40). Dieser ist auf seinen semiologischen Nenner gebracht:

... bloße Form oder genauer Symbol im Reinzustand und deswegen in der Lage, einen wie immer gearteten symbolischen Inhalt aufzunehmen [?] In diesem für jede Kosmologie konstitutiven System von Symbolen wäre es einfach ein *symbolischer Nullwert*, das heißt ein Zeichen, das die Notwendigkeit eines supplementären symbolischen Inhalts markiert, der zu dem bereits auf dem Signifikant liegenden Inhalt hinzutritt und der ein beliebiger Wert sein kann, vorausgesetzt, daß er noch zu dem verfügbaren Vorrat gehört und nicht schon, wie die Phonologen sagen, ein Gruppenterm ist. (S. 40).

Versuchen wir, diese Gedanken von Lévi-Strauß etwas zu erläutern. Für unseren Alltagsverstand ist der Gedanke, daß es das Wesen der Sprache sei, einen Überfluß an Signifikanten gegenüber den Signifikaten zu zeitigen, eher konterintuitiv, wenn nicht glattweg falsch. Eher würde man meinen, das Gegenteil sei der Fall, denn es fehlen uns sozusagen stets irgendwie die Worte. Wie also kann man das Gegenteil denken? Nämlich den Lévi-Strauß'schen Gedanken. Ist er überhaupt - das Gegenteil? Wenn z.B. in irgendeiner Sprache ein Wort, sagen wir für irgendeine Farbschattierung fehlt, dann hat die Sprache - überspitzt ausgedrückt - nicht ein Wort zu wenig - das zu behaupten wäre unsinnig -, sondern es herrscht im (virtuellen) Signifikat ein Mangel, den nun sogleich ein provisorischer (= "flottierender") Signifikant tilgen kann. Oder ein anderes Beispiel: ich nehme etwas an einem Ding wahr; dies überrascht mich, ich habe "keine Worte" dafür - doch immerhin kann ich sagen: das Dingsda ist merkwürdig.²⁸

Für Lévi-Strauss ist die These vom Signifikantenüberfluß mit der vom Ursprung der Sprache (als Signifikantensystem gedacht) verknüpft: sie mußte und konnte nur "auf einen Schlag entstehen" ("entstehen" ist aber hier das falsche Wort! - gibt es ein "richtiges"?). Denn gäbe es eine allmähliche Entwicklung im Bedeuten (Signifizieren), wie wäre dann das Signifikat jeweils einzuholen? Einen absoluten Mangel im Signifikat kann es aber nicht geben. Denn, wie könnte er je festgestellt werden, wenn nicht durch die Sprache selbst? Es gibt nichts anderes als die Sprache, um ihn zu zeigen. Die These vom Signifikanten-Überfluß, welcher den U r s p r u n g der Sprache a t ä n - d i g insistieren läßt, ist nicht unwahr, sondern er ist in sich i m a g i n ä r, denn er kann sich als solcher nicht zu verstehen geben, außer im Signifikanten- wenn das Wort fehlt.

Es muß also einen Signifikanten geben, der nichts signifiziert, der quasi nur sagt, daß es ihn gibt, kraft dessen, daß er der Sprache angehört (C/C1). Und darin liegt ja der äußerste Wesenszug des Namenhaften. Der Ü b e r f l u ß a n S i g - n i f i k a n t e n ist ergo der i m a g i n ä r e W e - s e n s z u g d e s N a m e n h a f t e n selbst. Er indiziert den Überschuß am Signifikanten, den man als realen ins Signifikat verlegt: ein imaginäres Hin-und-Her.

Was hat dies mit dem Vergessen zu tun? Es scheint uns irgendwie zu entwischen. Auf die Gefahr hin jetzt einen Gedankensprung zu machen, wollen wir dennoch folgendes behaupten: Jener imaginäre Wesenszug des Namenhaften ist die progressive I n s i s t e n z d e s V e r g e s s e n s²⁹ in der Sprache. (Siehe weitere Erörterung: Abschnitt III).

Ein Beispiel möge diese Behauptung etwas deutlicher machen. Nehmen wir an, ich sage zu jemandem, er habe ein "Gewisses-Etwas". Ich glaube es leuchtet nun ein, daß ein solcher Ausdruck ein flottierender Signifikant ist. Nochmals: inwiefern ist er namenhaft? Auch wenn man behaupten möchte, ein jeder habe ein Gewisses-Etwas, dann bedeutet das nicht, daß man damit einen Allgemeinbegriff gebildet hat. Denn worin bestünde dieser Begriff? Er drückte ja nicht die Eigenschaft aus, die jeder hat. Es verhält sich ganz ähnlich wie mit gewöhnlichen Eigennamen. "Müller" ist nicht der Begriff, der jedem, der Müller heißt, gemeinsam ist. Das "Gewisse-Etwas", so könnte man sagen, ist der

unaussprechliche Name, welchen der besitzt, dem er gerade zugeschrieben wird. Im Spaß könnte man etwa sagen: "Ich heiße dein "Gewisses-Etwas" "Soundso"...". Man sieht, es hadelt sich um das echt Komplementäre des gewöhnlichen Eigennamens.

Mauss charakterisiert eine Funktion des *mana* so (für Lévi-Staub kennzeichnet sie den wesentlichsten Aspekt):

Das näheren bezeichnet er jedes Wesen, das noch keinen Gattungsnamen hat, das nicht vertraut ist: von einem Salamander, vor dem sie Angst hatte, sagte eine Frau, daß es ein *manitu* sei; man macht sich über sie lustig, indem man ihr den Namen sagt. Die Perlen der Händler sind die Schuppen eines *manitu* und die Fahne, dieses wunderbare Ding, ist die Haut eines *manitu*. (M. MAUSS, Bd. 1, S. 147).

Die Ähnlichkeit mit unserem profanierten "Gewissen-Etwas" ist wohl nicht zu übersehen.

Wenn ein Wort fehlt, dann erfinden wir eines - und jede derartige Erfindung trägt den Stempel des Namenhaften - oder es tritt ein flottierender Signifikant in sein Recht. (Die Sache zeigt sich allerdings zumeist nur von ihrer trivialen Seite).³⁰ Würde aber ein absoluter Mangel bestehen (also im Signifikat), dann existierte er für uns gar nicht: er ist eben imaginär, wie wir gezeigt haben. Das bedeutete aber, daß er dasselbe wäre wie das absolute Vergessen, das selbst vergessen ist. Um es gleichnishaft auszudrücken: Das Namenhafte in der Form des flottierenden (Null-)Signifikanten hält seinen "Finger" auf das absolute Vergessen, das uns daher als solches gar nie zur Kenntnis kommen kann. Aber dieser "Finger" fungiert als ein Gedächtnismal. Er ist ein Index. Das "Gewisse-Etwas" ist der Index, daß an einer Person Etwas ist, das noch keinen Namen hat (und vielleicht nie einen haben wird).

Freilich arbeitet dieser Signifikant dem Vergessen entgegen, aber - und dies ist unser Gedanke - er e v o z i e r t es auch zugleich. Denn, wann hätte er Erfolg? Im äußersten Fall, wenn er durch eine Art "eigentlichen" Eigennamen substituierbar würde - oder durch eine Art "Beschreibung"; besser: durch die "Zuschreibung" einer absolut singulären Eigenschaft. Doch im Grunde genommen gibt es beides nicht: letztere ist ja in sich ein Widerspruch, denn jede solche "Zuschreibung" wäre potentiell verallgemeinernd. Wenn es aber eine solche nicht gibt, dann hat

der "eigentliche" Name, der absolut singulär und zugleich signifikativ sein müßte ebenfalls keinen Sinn. Das "Gewisse-Etwas" zeigt das Fehlen des Benennbaren an - und ist so mit dem Wesenszug des Namens selbst affiziert. Gerade weil das Namenhafte darin insistiert, ohne realisiert zu werden, insistiert auch das progressive Vergessen.

Würde sich aber tatsächlich dies "Etwas" finden, hätte es nur Bestand in einer singulären Zuschreibung, die aber dem imaginierten "eigentlichen" Namen gleichkäme. (Eine oberflächliche Analogie ist in Beinamen oder Geheimnamen³¹ zu sehen). Wäre dieser Punkt zu erreichen, würde sich das Vergessen in ein regressives verwandeln.

Aus dem Gesagten läßt sich tentativ folgender Schluß ziehen: Das fundamentale Gespaltensein des Namenhaften in der Sprache, durch welches der Überfluß an Signifikanten als imaginärer bedingt ist, offenbart und verdeckt zugleich den Wesenszug des Vergessens für die Sprache. Zwischen dem Nullsignifikanten und dem "eigentlichen" Namen, (der immer eine imaginäre Einheit ist),³² insistiert das progressive Vergessen (von jenem aus) und das regressives (von diesem aus).

(γ) Es gibt Namen von Namen, die im Wesentlichen dazu geschaffen scheinen, um als reine Gedächtnismarken zu kursieren: die A b k ü r z u n g e n. Ich meine v.a. diejenigen, die auf volle Namen (von Gesellschaften, Institutionen, Firmen u.dgl.) verweisen. Man könnte wohl behaupten, daß im Grunde jede Abkürzung namenhaft ist. (Es zeigt sich dies aber nur an bestimmten Typen).

Dabei zeigt sich an diesem wohl periphersten sprachlichen Namensselement, (dessen Wuchern selbst ein Zeichen unserer Zeit zu sein scheint), inwiefern sich das Vergessen als die Kehrseite des Gedächtnisses erweist - (und v e r b i r g t müßte man konsequenterweise sagen). Was bleibt von der Bedeutung einer Abkürzung wie ARGE, ist mit Sicherheit nur, daß es auf jeden Fall eine arge Sache war.

Man kann also den vollen Namen, aus dem eine Abkürzung abgezogen wurde, als ein Homologon zur "definiten Beschreibung" (siehe Abschnitt II. 1.) betrachten. Allerdings mit dem Unterschied, daß die Abkürzung einen ikonischen Index des vollen

Namens (Ausdrucks) darstellt, was beim Verhältnis Name - definite Beschreibung natürlich nicht der Fall ist. (Man beachte, daß Russel die gewöhnlichen Namen als "Abkürzungen" der definiten Deskription bezeichnet!). Da Abkürzungen namenhaft sind, und zwar in einer extrem veräußerlichten Weise - sind sie in einem noch viel drastischerem Ausmaß als die genuinen Namen dem Vergessen ausgesetzt.

Natürlich muß man auch dasselbe von den Siglen sagen. Das AEIOU z.B. ist der ikonische Index eines "Namens". Dieses Sigel hat bekanntlich über 300 Deutungen erfahren; vielleicht ein Beweis dafür, daß man versucht, die Insistenz des Vergessens durch ständiges Interpretieren quasi auf die Seite des Gedächtnisses zu verschieben.

Wir vermögen nun das Namenhafte an den Abkürzungen auch gegenüber dem Nullsignifikanten zu bestimmen. Diesen haben wir als ein sprachliches Element erkannt, welches das progressive Vergessen an seinem äußersten Punkt quasi markiert. (Man vgl. das Mauss'sche Beispiel, das seinen Einsatz beim Fehlen eines Gattungsnamen bekundet).

Wenn immer das progressive Vergessen sich zeitigt, muß es ein Anzeichen geben, das nichts bedeutet als, daß alles bedeutet werden kann. Auf der anderen Seite ist die Abkürzung zu suchen: sie bedeutet nur, indem sie durch anderes bedeutet wird.

Wenn sich nicht ein Name findet, w i r d das Dingsda vergessen sein. (Progressives Vergessen). -- Wenn immer der volle Name verloren ist, dann ist in der Abkürzung das, was er bezeichnet hat, vergessen. (Regressives Vergessen).

Zusammenfassend könnte man tentativ sagen: Zwischen dem Sigel der Abkürzungen³³ und dem Nullsignifikanten liegt das Gedächtnis der Sprache. Das Vergessen zeigt sich also nur an ihren äußersten Signifikationspolen, sodaß es mit der Sprache selbst nichts - zumindest nichts in immanenter Weise zu tun haben scheint. Trügt dieser Schein?

II.3.

(a) Worin besteht das Wesen des Namens, sodaß sich an ihm das Vergessen äußert? Wenn zumindest der Anschein des Trivialen, der an jedem Selbstverständlichen sich kundtut, um ein wenig geschwunden ist, dann wäre schon einiges gewonnen. Wir

versuchen nun eine weitere Klärung dieser Frage durch einen Hinweis aus der Psychoanalyse zu erhalten. Dieser Hinweis könnte auf den im Abschnitt I (a) vermuteten Gedanken deuten, daß das Vergessen sich selbst eigentlich nicht zeigen kann, sondern nur als der gebrochene Verweis auf ein Erinnern auf einer "anderen Ebene". (Im Grunde haben wir mit dieser Aussage synoptisch das zusammengefaßt, was im Abschnitt I auseinanderliegt). Die "andere Ebene" wird jetzt als das Freud'sche Unbewußte anzuerkennen sein.

Freud hat in seinem Buch *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904) dem Vergessen von Namen wohl eine Sonderstellung zugewiesen, da er es quasi als Paradigma für andere Vergessensphänomene an den Anfang stellt. Und am Beginn findet sich auch sein wohl berühmtestes Beispiel: das Vergessen des Namens *Signorelli* (der Name des Renaissancemalers, welcher u.a. die das Jüngste Gericht darstellenden Fresken in der Sakristei des Doms zu Orvieto schuf).

Warum wurde dieser Name von Freud vergessen? (Er war ein Kenner der italienischen Kunst, sodaß der Name ihm sehr vertraut war). In der Annahme, daß Freuds Analyse weitgehend bekannt ist, möchte ich nur die formale Konstellation skizzieren, die dies Vergessen bedingt. (Vgl. sein Schema³⁴ auf S. 16 [1954]). Der Name, der vergessen wird, muß an einen unbewußten, verdrängten Komplex rühren: "Tod und Sexualität". Darauf bezieht sich der Name *Signorelli* einerseits über die "Bindeglieder" (eigentlich sind es "Trennungslinien"): HERzegowina und BOSnien (worauf sich das "Thema" Tod und Sexualität bezieht). SIGNORElli findet so seine "Übersetzung" über HER und "HERR - was ist da zu sagen?" (ein Ausspruch, den bosnische Türken zu tun pflegten, wenn der Arzt ihnen ihren nahen Tod verkündete, s. S. 15) ins Unbewußte. BOSnien liefert das Bindeglied für die falschen Ersatznamen: BOticelli und BOltraffio, wobei die letzte (unterstrichene) Silbe an einen weiteren unbewußten Komplex rührt. (Ein Patient Freuds, der an unheilbaren sexuellen Störungen litt, hatte sich in Trafoi umgebracht).

Uns interessiert, wie erwähnt nicht so sehr der unbewußte Verdrängungsvorgang selbst, sondern die Frage, inwiefern das Vergessen im Modus des Verdrängens ein Erinnern auf einer anderen Ebene ist. Der Name *Signorelli* ist, so schreibt Freud,

zerlegt worden: in *Signor* und *elli*. Letzteres findet sich im Ersatznamen *Boticelli* unverändert wieder. Es ist gewissermaßen das Glied, das einen rigiden Kontakt zum vergessenen Namen hat. *Signor* hingegen ist mehrfach "gebrochen" und hat sich so einem unbewußten signifikativen Komplex eingegliedert. Darin existiert der Name nicht mehr als solcher, sondern nur dadurch, was in ihm an Bedeutungspotential insistiert. Dort aber erinnert er eben auf "einer anderen Ebene" an den verdrängten Gedanken. Hören wir, was Freud sagt:

Ich wollte also etwas vergessen, ich hatte etwas v e r d r ä n g t. Ich wollte allerdings etwas anderes vergessen als den Namen des Meisters von Orvieto; aber dieses andere brachte es zustande, sich mit dessen Namen in assoziative Verbindung zu setzen, so daß mein Willensakt das Ziel verfehlte und ich d a s e i n e w i d e r W i l l e n vergaß, während ich d a s a n d e r e m i t A b s i c h t vergessen wollte. Die Abneigung, zu erinnern, richtete sich gegen den einen Inhalt; die Unfähigkeit, zu erinnern, trat an einem anderen hervor. Es wäre offenbar ein einfacherer Fall, wenn Abneigung und Unfähigkeit, zu erinnern, denselben Inhalt betrafen. - Die Ersatznamen erscheinen mir auch nicht mehr so völlig unberechtigt wie vor der Aufklärung; sie mahnen mich (nach Art eines Kompromisses) ebensosehr an das, was ich vergessen, wie an das, was ich erinnern wollte, und zeigen mir, daß meine Absicht, etwas zu vergessen, weder ganz gelungen, noch ganz mißglückt ist. (FREUD, 1904 [1954], S. 15).

Ich glaube, daß dieses Zitat sehr klar zum Ausdruck bringt, was für uns in Frage steht. Gerade durch sein Vergessen e r - i n n e r t der Name (an "etwas"). Nur wenn er sich v o l l - k o m m e n dem unbewußten Komplex eingliedern könnte, ohne das sich Teile von ihm dem widersetzten, wäre sein Vergessen selbst vergessen.

Nun wird man entgegenen, daß dies zwar zeigt, daß ein Vergessen (das des Eigennamens) auf ein anderes (das des unbewußten Komplexes) verweist, wodurch sich "dialektisch" (vgl. die "Reflexivität des Vergessens") die Erinnerung einstellt; - aber es zeige nicht, inwiefern dem Wesen des Namens das Vergessen inhärent ist. Denn dies scheinen wir doch - implizite zumindest behaupten zu wollen. Es bedient sich zwar seiner, um ein anderes Vergessen alias Verdrängung in Gang zu setzen.

Ich möchte hier nur fragend auf einen Gedanken vordeuten, den wir im Abschnitt III zu entwickeln versuchen werden: Wie -, wenn das Unbewußte dem Wesen der Sprache nicht nur äußerlich - der Analogie nach - entspräche, sondern - "wortwörtlich": e n t s p r i c h t; also gewissermaßen eine intrinsische "Antwort" auf das Wesen der Sprache wäre? Diese "Theorie" ist bekanntlich das Kernstück der Version der Psychoanalyse, wie sie von *Lacan* entwickelt wurde, obwohl seine üblicherweise zitierte Formulierung, daß "das Unbewußte w i e eine Sprache strukturiert" sei, zu einer bloß analogischen Interpretation Anlaß geben könnte. Die wäre jedoch grundfalsch, wie seine Schriften beweisen.

Wenn diese "Entsprechung" stimmt, dann wäre die Freud'sche Analyse des Namensvergessens mehr als bloß beispielhaft: sie wäre vielmehr ein g e n u i n e s Modell für den (noch zu entwickelnden) Gedanken (Abschn. III), daß das Vergessen intrinsisch mit dem Namenhaften und somit mit der Sprache verknüpft sei.

Wir wären dann vielleicht in der Lage, *Lacans* Gedanken nicht nur aufzugreifen, sondern auch zu denken, daß "die g a n z e s y m b o l i s c h e I n t e g r a t i o n [enthält] eine Art von n o r m a l e m V e r g e s s e n" (meine Hervorhebung; Seminar I, 1953-54, S. 245) enthält. Er hat diesen Gedanken eingebettet in den über das Wesen der Verdrängung; daß die Verdrängung und die Wiederkehr des Verdrängten das Selbe seien. Wir brechen mit diesem entscheidenden Hinweis hier ab, um ihn im Abschnitt III wieder aufzunehmen.

Der Name (*Signorelli*) wird also nicht vergessen, weil er schwer zu merken wäre oder weil ihn andere Namen (*Bottoelli*) assoziativ an sich gezogen hätten, sondern - um an den Abschnitt II.2.(α) anzuknüpfen - weil er als Symbol ein Index für andere (unbewußte) Signifikanten wird, wobei der Ersatzname (zusammen mit den "Bindegliedern" (s.o.)) ihn ikonisch verdeckt.

(β) Ein letzter Hinweis vermag unserem Problem vielleicht einen gewissen ontologischen Realismus verleihen. Ich wende mich wieder *Lévi-Strauss* zu, und zwar seinem "Wilden Denken", wo das Problem des Eigennamens in seiner ganzen Bedeutung entfaltet wird. (Man vgl. v.a. die Kapiteln VI und VII).

Im theoretischen Exkurs über die Eigennamen gibt er dem Namenhaften eine allgemeine semiologische Bestimmung, die für uns sehr wesentlich sein könnte: er nennt die Eigennamen "Signifikationsquanta".

In jedem System stellen folglich die Eigennamen *Signifikationsquanta* dar, unterhalb derer nur noch gezeigt wird. Wir kommen hier an die Wurzel des Irrtums, dem sowohl Peirce wie Russel verfielen; der erste, indem er den Eigennamen als einen "Index" definierte; der zweite, indem er das logische Modell des Eigennamens im Demonstrativpronomen zu entdecken meinte. Das heißt in der Tat zugeben, daß der Akt des Benennens in einem Kontinuum liegt, in dem sich der Übergang vom Akt des Bezeichnens zum Akt des Zeigens unmerklich vollzieht. Wir hingegen hoffen bewiesen zu haben, daß dieser Übergang diskontinuierlich ist, wenn auch jede Kultur die Schwellen anders festsetzt. (LÉVI-STRAUSS, *Das wilde Denken*, S. 250).

Anstelle einer eigenen Erläuterung, lassen wir die vorhergehende Passage sprechen:

Sofern die Eigennamen zu einem paradigmatischen Ganzen gehören, bilden sie also den Saum eines allgemeinen Klassifizierungssystems; sie sind zugleich dessen Verlängerung und Grenze. Wenn sie auf die Bühne treten, hebt sich der Vorhang vor dem letzten Akt der logischen Vorstellung. Doch die Länge des Stückes und die Zahl der Akte sind Tatsachen der Zivilisation, nicht der Sprache. Der mehr oder weniger "eigene" Charakter der Namen ist nicht immanent bestimmbar, er hängt von dem Augenblick ab, da eine Gesellschaft ihr Klassifizierungssystem für vollendet erklärt. Wenn man sagt, ein Wort werde als Eigenname wahrgenommen, so sagt man, daß es auf einer Ebene liegt, jenseits derer zwar nicht absolut, aber innerhalb eines umgrenzten kulturellen Systems keine Klassifizierung erforderlich ist. (*ibid.*, S. 249/50).

Lévi-Strauss wendet sich also - um es lapidar zu sagen - dagegen, daß die Eigennamen irgendwie "gar nicht zur Sprache gehören". (Vgl. oben Abschn. II.1.).

Aber sie bilden eben deren Grenze: also die Grenze des Symbolisierbaren, sodaß sie eine eigenständige Bedeutung haben. (Hier könnte man die Überlegungen anschließen, die wir in der Anmerkung 28 angedeutet haben; daß nämlich bei der Symbolisierung der Wahrnehmung stets ein Vergessen zu insistieren scheint. Diese Vorstellung ist, so glauben wir, komplementär zu derjenigen des Signifikantenüberschusses bzw.-Mangels - und insofern imaginär).

Daß das Namenhafte tatsächlich das Vergessen in sich birgt, dem könnte ein Beispiel aus diesem Werk von Lévi-Strauss etwas Realsimus verleihen. Ich kann es hier nur schematisch skizzieren. Es handelt sich um das Namenssystem der Penan, einem Noma-denstamm im inneren von Borneo. (Siehe die Lévi-Strauss'sche Analyse im Kap. VII, S. 223 ff.).

Ein Penan wird durch drei Arten von Namen benannt: 1. durch "Personennamen", die in etwa unseren Namen entsprechen, mit dem Unterschied (u.a.), daß sie nur den Kindern vorbehalten sind. 2. durch das "Teknonym": "Vater eines sowieso", "Mutter eines sowieso". 3. durch ein "Nekronym": es bringt die Familienbeziehung eines verstorbenen Verwandten zum Ausdruck, wobei es ca. 26 davon gibt. Dies sind also die Elemente des Namenssystems.

Wesentlich ist folgendes, wenn man die "Funktion" des Systems verstehen will. Bei der Geburt des ersten Kindes nehmen die Eltern ein Teknonym an, das ihre Beziehung zu diesem namentlich fixiert: im Teknonym erscheint der Eigenname ("Autonym") des Kindes. Die Eltern aber verlieren den ihrigen! Wenn das Kind stirbt, wird das Teknonym durch das Nekronym ersetzt, wobei wesentlich ist, daß dieses **k e i n e n** Personennamen enthält, sondern nur Beziehungsbezeichnungen. (Das System wird sehr komplex, da auch Geschwisterkinder einbezogen werden). Schematisch können wir das Wesentlichste festhalten: der Personenne (Autonym) bezeichnet ein "Selbst"; das Teknonym bezeichnet die Beziehung zu einem anderen Selbst, **d a s g e n a n n t** ist; das Nekronym schließlich bezeichnet eine reine "Fremdbeziehung" (diesem fehlt jeder Eigenname!).

Lévi-Strauss charakterisiert die ontologische Essenz dieses Systems so:

Sobald aber der Tod eine Lücke in das soziale Gefüge reißt, wird das Individuum gleichsam von ihr aufge-sogen. Da es das Nekronym trägt, dessen logische Priorität über die anderen Formen absolut ist, ersetzt es seinen Eigennamen, eine einfache Wartenummer, durch eine Stellung im System, das also auf der allgemeinsten Ebene als aus getrennten und quantifizierten Klassen gebildet angesehen werden kann. Der Eigenname ist das Gegenstück zum Nekronym, von dem das Teknonym seinerseits ein umgekehrtes Bild darstellt. (*ibid.*, S. 228).

Das Namenhafte zeigt also, so glauben wir zu erkennen, durch seine Kehrseiten im Autonym und Nekronym zugleich diejenigen des Erinnerns und Vergessens.

III.

Wie vergessen vielerlei: Dinge, die uns irgendwie angehen; Vorsätze, Gedanken etc. Das Vergessen wird gewöhnlich als ein Nicht-Behalten oder ein Nicht-Auffinden im Gedächtnis aufgefaßt. Und das ist vollkommen richtig so. Allerdings kommt man bei einer ontologischen Analyse bald in ein ähnliches Paradox wie Augustinus.

In bezug auf die Sprache scheint sich das Vergessen genauso zu verhalten wie in bezug auf andere Dinge, nur daß hier von vornherein die Gedächtnisfunktion "systemimmanent" ist, sodaß das Vergessen darin überhaupt keine essentielle Dimension zu sein scheint. Warum sollte also dem Namen für das Wesen des Vergessens eine Schlüsselrolle zukommen? Ist es nicht eine "Wirkungsweise" des Vergessens unter vielen anderen? Sätze beispielsweise vergessen wir ganz selbstverständlich; ja, man könnte plausibel zeigen, daß sie in der Regel vergessen werden müssen, damit sich der Sinn des Ganzen ergeben kann. Warum sollte schließlich das Vergessen wesenhaft zur Sprache gehören, wird sie doch ziemlich einhellig als Gedächtnis des Menschen schlechthin gehalten? - Eben gerade deshalb? Läuft unsere Argumentation aber dann nicht auf eine leere Dialektik hinaus?

Ich glaube gezeigt zu haben, wie man eine solche vermeiden kann: indem man das Vergessen so befragt, daß es sich in der Sprache von selbst versteht. Wesentlich war, daß wir nicht einfach einerseits allgemeine Züge des Vergessens auf die Sprache projiziert und andererseits, daß wir nicht einfach spezifische Aspekte des Vergessens - eben von Namen (ihre Motive, Bedingtheiten etc.) - anvisiert haben, sondern eben die Frage so gestellt haben, wie wir sie gestellt haben. Insofern hätten wir aber auch von einem anderen sprachlichen "Pol" - vom Satz v.a. - ausgehen können. (Und der Vollständigkeit halber müßten wir dies auch tun; allerdings müßte man dazu sehr viel weiter ausholen, wofür hier zuwenig Raum ist).

Da wir aber diesen Weg eingeschlagen haben, müssen wir ihn auch zu Ende gehen. Wiederholen wir in einem Satz, was diese unsere Frage nach dem Vergessen als einem Wesenszug der Sprache

zu verstehen gibt: Das Vergessen von Namen ist der gebrochene Verweis auf den unaussprechlichen Namen des Vergessens (vgl. I, S. 6). Dieser Satz klingt zugegebenermaßen kryptisch. Die folgende Erörterung soll auch nichts anderes darstellen, als den Versuch, seine kryptische Hülle zu entfernen.

Wir haben also nicht nach einem "tieferem" Grund des Vergessens gefragt, sondern danach, was sich in der Sprache (wie) von selbst vergißt. Das haben wir als einen Modus des Selbstverständlichen bestimmt und dieses wiederum - nicht im naiven Sinne allerdings - als den imaginären (doppelten) Mangel an einer Sache - seinen "blinden Fleck" gleichsam - gedacht. (Vgl. I). Auch dieser Gedanke mutet eher kryptisch an - allerdings können wir ihn hier nicht in seinem Kern enthüllen, sondern nur beispiel- bzw. gleichnishaft andeuten. Er sollte dadurch aber konkreter werden.

Unsere Sach ist in der Titelfrage niedergelegt. Wir sind in ihr immerhin so weit vorgedrungen, als uns jetzt das Namenhafte an der Sprache der Rückverweis auf das Vergessen selbst sein könnte.

Wir haben gefragt: was ist das Wesen des Namens, sodaß sich an ihm das Vergessen äußert? Was wir erreicht zu haben scheinen, ist, daß der Name als Gedächtnissymbol zugleich den Index des Vergessens trägt. Aber ist das Vergessen mehr als eine bloß äußerliche Affektion? Sind die Namen deshalb dem Vergessen ausgeliefert, weil sie eben einen individuellen, singulären Zug aufweisen? Sonst würde nichts an der Sprache die Dimension des Vergessens verraten? Kann man die Frage nach dem Wesen des Namens so ursprünglich stellen ("radikalisieren"), sodaß sich zeigt, daß es in seinem Inneren das Vergessen birgt?

Fragen wir nach dem Wesen des Namens in zweierlei Hinsichten:

1. Was ist der Name in bezug auf das sprechende Subjekt, auf den Menschen?
2. Was ist der Name in bezug auf die Sprache selbst?

Beide Fragen zusammen sollten uns eine Klärung unserer Titelfrage - unserer Sache - ergeben.

III.1.

Wie weiß man, wer spricht? Das Selbstverständliche dieser Frage soll uns wieder als der gebrochene Verweis auf das Wesen der Sache (vgl. 1. Frage) fungieren.

Man vernimmt einfach den Sprechenden durch seine Stimme. Freilich. "Ich" ist semiologisch betrachtet ein "shifter" (s. JAKOBSON 1957); d.i. ein Symbol, welches indexikalisch auf den Sprechenden verweist. ("Formel": C/M). "Ich" bedeutet so - Jakobson gemäß - den Sprecher. Ich muß jedoch anwesend sein, während gesprochen wird, um zu wissen, wer spricht. Wenn ich nicht anwesend bin - so, wenn ich z.B. "Ich" lese - , dann ist die Identifizierung des Ich nur möglich, wenn es einen Namen hat. (In einem Brief z.B. ist die Ichform auf den Namen des Absenders bezogen).

Der Sprecher wird konkret nur dann durch "Ich" bedeutet, wenn die Angesprochenen anwesend sind oder wenn es mit einem Namen verknüpfbar ist.

Nehmen wir an - besser: versuchen wir uns vorzustellen - , daß es in einer Sprache keine Eigennamen gibt. Dieser fundamentale Mangel würde dem jeweils Sprechenden nur solange Bedeutung verleihen - in dem Sinne, daß er als Subjekt des Aussagens bestimmbar wäre -, als der Sprechakt dauert. Wenn er beendet ist - wie sollten die daran Beteiligten jenes "Ich" weitervermitteln?³⁵ Im Grunde genommen wäre es daher irrelevant, wer spricht. Wenn jemand sagte: "Ich habe dies und dies getan", dann ist das in dem Augenblick bedeutungslos, indem die aktuelle Sprechergemeinschaft sich auflöst. In einer namenlosen Sprache wäre somit auch "Ich" (und ergo "Du") insignifikant: "Ich" wären alle, aber so, daß keiner seine Individualität bewahren könnte. Einerseits hätte "Ich" von mal zu mal eine andere Bedeutung (wie etwa Husserl angenommen hat); es wäre also vollkommen diversifiziert; oder es bedeutete im Grunde die Allgemeinheit der sprechenden Subjekte. Um diesem Dilemma zu entkommen, müßte sich das Subjekt so "objektivieren", indem es sich stets den anderen Subjekten präsent hält oder es müßte jede aktuelle Sprechergemeinschaft eigentlich eine Sprachgemeinschaft sein. Beides kommt jedoch auf dasselbe hinaus.

Wenn aber die menschliche Sprache ontologisch als die "Präsenz in der Absenz" schlechthin zu bestimmen ist (eine Hegel'sche Bestimmung; vgl. etwa bei LACAN, *Schriften 1*, S. 116, wo sich diese an einem Beispiel von Freud konkretisiert findet), dann muß auch der Eigenname des Menschen ursprünglich zum Wesen der Sprache gehören. Dies scheint eine triviale Feststellung zu sein; im Lichte unserer Überlegungen wird sie aber ein Zug des Selbstverständlichen - in unserem Sinne gedacht! - werden.

Vergegenwärtigen wir uns diese eher abstrakte Vorstellung durch ein fiktives, aber nichtsdestoweniger "konkretes" Gleichnis. In einer eigennamenlosen Sprache wären Berufsbezeichnungen etwa ein Hilfsmittel, um aus der "Allmenge" der "Ich" "Untermengen" auszuwählen. Der "Schneider" genannt wird, ist ein Schneider - und er kann. ("in diesem Namen") gar nichts anderes sein. (Wie eben das "Baum" genannte Ding ein Baum ist).

Nun ist jeder, der ein Schneider ist, gleich benannt; alle diese sind dadurch ununterscheidbar und somit - - i n d i e - s e m N a m e n v e r g e s s e n. Wenn sich nun einer eigens ins Gedächtnis (der anderen) rufen wollte, so müßte er sich den Namen z u e i g e n machen. Etwa in einer "ursprünglichen Taufe": "Ich (allein) heiße Schneider"...: denn ich bin Schneider. Was hat er dann gewonnen? Eigentlich gar nichts, wenn die anderen Schneider es ihm gleichmachen. Sie müssen sich nun wieder unterscheiden, und einer könnte sich etwa "Schuster" nennen, obwohl er keiner i s t. Man könnte die Situation etwas überspitzt so ausdrücken: :Im Namen Schneider ist der Schneider verbunden, ein Schneider zu sein.

Im allgemeinen Namen war er, so könnte man sagen, ganz selbstverständlich dem Vergessen anheimgegeben - es ging ihn nichts an. Dieses Selbstverständliche wird nun quasi verschoben auf den Namen selbst: denn er spricht nicht mehr für ihn und zwar deswegen, weil er etwas anderes bedeutet als er - der Träger - sein kann. Das Sprechen muß von wo andersher kommen, so daß der Name "von Glied zu Glied" wie in einer Kette weitergegeben werden kann. Und diese "Kette" ist das Sprechen,³⁶ das den Namen im Gedächtnis bewahrt. (Dies ist eine gleichnishafte Art, den Namen als "starren Designator" im Sinne Kripkes zu sehen). Das Vergessen aber entäußert sich nun am Namen selbst.

Nur solange er ein festes Glied jener Kette ist, ist der Name auch vor dem Vergessen geschützt. Und somit auch sein Träger. Erst wenn die Kette abreißt, ist das Vergessen besiegelt.

Dies bedeutet - und darauf will dieses Bild hindeuten -, daß es eines Sprechens bedarf, damit der Name im Gedächtnis bleibe. Woher kommt aber das Vergessen?

Das zweite Gleichnis ist äußerlich betrachtet nur eine Verallgemeinerung des ersten: Nehmen wir an, dasselbe geschieht mit dem Gattungsnamen "Mensch". Und dieser Name würde so "beschrieben" sein: "Das Wesen, das spricht bzw. die Sprache hat". Wenn einer den Namen "Mensch" als seinen eigenen Namen usurpieren wollte - was geschähe? (Freilich, dies würde die Sprache nie zulassen, weil sie jenes Geschehnis sogleich metaphorisierte bzw. verallgemeinerte. Es gibt ja Beispiele dafür).

Das Ergebnis wäre, daß jeder, der sich "Mensch" hieße damit auch seine eigene Sprache beanspruchte oder die Sprache als sein Eigentum, was auf dasselbe hinausliefe. Damit wäre aber jeder so genannte für den anderen vergessen, weil er ihn gar nicht verstehen könnte. Oder sagen wir es so: das Selbstverständliche, daß jeder Mensch spricht, wäre nunmehr im Eigennamen "Mensch" grundsätzlich unverständlich und damit jeder für jeden vergessen, was bedeutete, daß jeder auch selbstvergessen wäre. Warum? Weil jenes Sprechen, das den Namen im Gedächtnis hält, nicht mehr möglich wäre. (Dies ist ein extremes Gleichnis für die folgende konkrete Hypothese. Zu erwähnen wäre, daß darin der radikale Sinn, das heißt eher die Sinnlosigkeit einer "Eigensprache" liegt. Sie ist immer irgendwie durch einen Wesenszug des Eigennamens imaginär usurpiert).

Wir fragen nochmals: woher kommt das Vergessen - und sprechen die Vermutung aus: aus einer zwischen dem Namen und jenem Sprechen insistierenden Kluft. Provisorisch sei damit der "Bereich" der Sprache angedeutet, der wohl grundsätzlich nicht definitiv eingrenzbar ist.

Die These, die wir jetzt in der - einigermaßen berechtigten - Lage sind auszusprechen, lautet: der Name ist eine Usurpation. Wessen? Sagen wir es zunächst lapidar so: des Zeichenhaften der Sprache selbst. (Im nächsten Abschnitt wird dies klarer werden. Hier muß es wohl so erscheinen, als

wollten wir einen Mythos des Namens kreieren). Diese Usurpation gelingt aber nur dann, wenn sie einen verallgemeinernden Zug annimmt.

Das sprechende Subjekt findet zu *s e i n e m* Sprechen über die Usurpation des Zeichenhaften der Sprache in seinem Namen so, daß er/es sich im Sprechen der *a n d e r e n* im Gedächtnis halten kann. Diese Usurpation ist *e i n e s* der Urverhältnisse³⁷ des Menschen zur Sprache. (Das Urverhältnis ist also nicht einfach. Das andere ist, um es ganz global anzudeuten, von der Seite des Satzes initiiert. Die menschliche Sprache ist eine Satzsprache. Dadurch ist es möglich, alles zu sagen, was es und wie es *i s t*. Vgl. auch Anmerkung 48).

Wie zeigt sich diese Usurpation? Es scheint, sie wäre selbst vergessen! Jeder hat seinen Namen und keiner wird dies Zeichen seiner Identität - die dadurch übrigens keine absolute ist, weil sie nur durch das Sprechen aufrechterhalten wird - als das Zeichen jener Usurpation ansehen. Wir haben Namen selbstverständlich.

Sie zeigt sich an ganz marginalen Zügen: an der idiosynkratischen Schreibung von Namen etwa; oder am individuellen Schriftzug der Unterschrift u.ä. Aber auch in den diversen "Nomenklaturen". In den Siglen überhaupt. Vor allem aber im Sprachverhalten des Kleinkindes, wenn man beobachtet, daß es nicht zuläßt, daß auch die anderen Kinder Vater und Mutter "Papa" und "Mama" rufen. Ganz wesentlich ist aber die Beobachtung, daß auch "Ich" und "Du" für das kindliche Sprechen zu Eigennamen werden oder besser: noch sind. Jakobson (1957) bemerkt dazu folgendes:

Wenn wir beobachten, daß selbst die Linguisten bei der Definition der allgemeinen Bedeutung des Wortes *ich* (oder *du*) Schwierigkeiten haben, das bei verschiedenen Subjekten wechselweise die gleiche Funktion hat, dann ist ganz klar, daß das Kind, das gelernt hat, sich selbst mit seinem Eigennamen zu identifizieren, sich nicht leicht an solche übertragbaren Wörter wie die Personalpronomina gewöhnen wird: es mag zögern, von sich selbst in der ersten Person zu reden, während es von seinen Gesprächspartnern mit *du* angedredet wird. Manchmal versucht es, diese Appellativformen neu zu verteilen. Es versucht z.B. das Pronomen der ersten Person als sein Monopol zu betrachten: "Nenn dich ja nicht ich. Ich allein bin ich und du bist du". Oder es verwendet unterschiedslos *ich* oder *du* sowohl für den Sprecher als auch für den Angesprochenen, so daß dieses Pronomen jeden Beteiligten des gegebenen Gespräches meint. Oder schließlich wird das *ich* von

dem Kind so entschieden anstelle seines Eigennamens verwendet, daß es bereitwillig jeden Menschen seiner Umgebung mit seinem Namen nennt, sich aber hartnäckig weigert, seinen eigenen Namen auszusprechen: der Name hat für seinen Kleinen Träger nur vokative Bedeutung, die der Nominativfunktion des *ich* gegenübersteht. (JAKOBSON 1957 [1972], S. 38).

Jakobson berichtet diese Beobachtung zugunsten seiner Auffassung des komplexen Zeichenstatus der "shifter". In unserem Zusammenhang wirft diese aber ein Licht auf das Verhältnis des Namens zum Sprechen: der Name soll für das Subjekt sprechen. Er ist als *u s u r p a t o r i s c h e r e i n s p r e c h e n - d e r N a m e*. (Vgl. unser Gleichnis).

Erwähnen müßte man natürlich die verschiedensten Tabuformen³⁸ in Zusammenhang mit dem Namen (vgl. etwa in LÉVI-STRAUSS (1962) oder in MAUSS (1978) u.v.a.) oder religiös bedingte Namensgebung.³⁹ So könnte man sich z.B. die christlichen Heiligennamen als jene "Kette" vorstellen, die sozusagen am Namen Gottes hängt. Der Name, der nach bestimmten Regeln für einen Menschen gewählt wird, partizipiert an dem entsprechenden Namen des Heiligen. Er usurpiert daher nicht von sich aus den Namen, sondern nimmt an der Usurpation teil, die er dadurch stützt. (So ist auch zu verstehen, daß erst dadurch sein Gedächtnis gesichert ist. Denn der Heilige, dessen Name er trägt, ist nun sein Fürsprecher!) Dieser Hinweis möge genügen.

Es tritt uns aber der usurpatorische Charakter des Namens - wenn auch vollständig verdeckt - in der Aneignung einer *f r e m d e n* Sprache entgegen. Sie muß sozusagen die Hürde des Namenhaften überwinden. (Vgl. die Bemerkung im Abschnitt I.). Wie zeigt sich dies? Einfach dadurch, daß alle Wörter zunächst das Gepräge haben, welches sie irgendwie zum Namen für die fremde Sprache selbst stempelt. Sie sind dies deshalb, weil sie einen ikonischen Index für die Sprache repräsentieren, dessen jeweiliger symbolischer Status nur durch einen "offenen Bezug zum Code" (vgl. JAKOBSON 1957) bestimmbar ist, - um hier nur Weniges anzudeuten.

Unser grammatikalisches Wissen, das ja eine Art Abstraktion von der Sprache darstellt, sagt uns aber von vornherein (unter anderem) die Trivialität, daß nicht jedes Wort ein Name sein

kann. Dies ist so sehr eine Selbstverständlichkeit, daß das Fremde einer Sprache sich gar nicht mehr an ihr äußert. Die Techniken der Aneignung (vielleicht einmal in "Pillenform", wie Chomsky⁴⁰ voraussehen möchte - und diese "Utopie" ist gar nicht so lächerlich, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag) neutralisieren das Fremde einer Sprache, welches primär im Wesenszug des Namenhaften liegt.

Was damit angedeutet sein soll, ist, daß die Aneignung einer fremden Sprache, sofern nicht von vornherein das Fremde an ihr, neutralisiert erscheint, seitenverkehrt gleichsam das widerspiegelt, was wir über die Usurpation des Zeichenhaften durch den Namen gesagt haben. Weil der Name nun ein Urverhältnis des sprechenden Subjekts zur Sprache markiert,⁴¹ ist der Zugang zu einer fremden Sprache nur durch die Barriere des Namenhaften möglich. (Wenn einst der Zugang zu einer Sprache tatsächlich mittels einer Pille geebnet wäre, dann hätte das aus unserer Sicht eine grundsätzliche, nicht vorauszusehende Konsequenz für das Urverhältnis⁴² des Menschen zur Sprache. Daß hier ein Vergessen insistiert, das nicht von harmloser Art sein wird, läßt sich erahnen).

Worum es hier kurzum geht, ist, daß selbst in den Techniken der Aneignung von fremden Sprachen, gerade dann, wenn sie vollkommen "technisiert" wären, der fundamentale Bezug des Menschen zur Sprache - jener usurpatorische Zug - sich nicht ganz vergessen machen kann.

Ist nun der Bezug des Namens zum Namensträger einsichtiger geworden? Fassen wir zusammen: Das (sprechende) Subjekt eignet sich "Etwas" von der Sprache an, welches es - und nur es bedeuten soll. Dieses "Etwas" nennen wir die Eigennamen. (Sie sind keine bloßen Etiketten zum Zwecke der Identifikation). Man muß, will man jene Usurpation ursprünglich verstehen, annehmen, daß dies "Etwas", das es sich aneignet - also usurpiert - ein für das Subjekt Sprechendes ist, oder genauer: "Etwas", das es für sich sprechen lassen kann. Der Name ist so ursprünglich mit dem Sprechen verknüpft; wir sagten: er ist ein "sprechender". (Wir sagen ja heute noch: "Der Name spricht für ... Qualität"; wodurch er sekundär - und metaphorisch - sprechend geworden ist).

Diese Usurpation, (die möglicherweise nur gleichnishaft beschrieben werden kann, obwohl sie sich in vielen möglichen Zeichen real ablesen läßt), ist aber gerade dadurch gekennzeichnet, daß sie jenes Sprechen verstummen läßt. Jeder Name - jedes Namenhaft - hat so den Wesenszug ein Nicht-Sprechendes zu sein. Dennoch ist es aber gerade der Name, der mit dem sprechenden Sibjekt so verknüpft ist (via "Ich"), daß es das Sprechen zu dem s e i n e n machen kann, allerdings nur dann, wenn der Name im Sprechen der a n d e r e n im Gedächtnis gehalten wird. (Vgl. Zitat aus Kripke; Anm. 36).

In der Kluft zwischen der "Stummheit" des Namens und jenem Sprechen (der anderen, das ja ebenfalls dem "usurpatorischen Prinzip" des Namens unterworfen ist), vermuten wir die Insistenz des Vergessens f ü r das sprechende Wesen.

III.2.

Wir kommen nun zur Frage nach dem (Ur-) Verhältnis des Namens zur Sprache selbst. Der eigentlichen Erörterung möchte ich ein reeles Gleichnis vorangehen lassen, das zunächst nicht sehr viel mit unserer Frage zu tun zu haben scheint.

Es gibt bekanntlich etliche Arten von "Mnemotechnik" - eine davon, eine sehr trivial erscheinende, ist die, einen Knoten in das Taschentuch zu knüpfen. Was stellt dieser Knoten vor? Er ist eine Gedächtnisstütze, welche semiologisch ziemlich eindeutig als ein Index anzusehen ist. Womit ist er real verknüpft? Doch nicht mit dem, das man nicht vergessen soll. Nehmen wir an, ich muß jemandem ein Buch zurückgeben. Ich mache einen Knoten in mein Taschentuch, welcher mich daran erinnern soll. Er ist klarerweise nicht mit dem Buch "verknüpft", sondern damit: wenn ich das Taschentuch herausziehe und den Knoten erblicke, soll sich daran die Erinnerung an das Buch, das ich zurückgeben muß, knüpfen.

Ist damit alles gesagt? Keineswegs. Das Entscheidende kann die semiologische Analyse gar nicht sehen. Dies ist etwas sehr Einfaches. Damit der Knoten tatsächlich von vornherein seinen Effekt zeigen kann, muß das Taschentuch-Ziehen ein fester Bestandteil meiner Gewohnheit sein. Bevor man überhaupt auf die "Indexfunktion" des Knotens bauen kann, muß das Taschentuch ein

Attribut meiner Gewohnheit sein. Ich könnte also jedes beliebige Attribut meiner Gewohnheit zur "Substanz" einer derartigen "Verknotung" wählen. Wesentlicher als die Feststellung seiner Indexfunktion, scheint mir zu sein, daß wir in dieser "Verknotung" einen materialisierten "flottierenden Signifikanten" (siehe Abschnitt II.2.(β)) sehen können. Wie sich "Dingsda" zum fehlenden (vergessenen) Wort verhält, so der Knoten (im Taschentuch) zum drohenden Vergessen (einer bestimmten Sache).⁴³

Wir haben uns scheinbar sehr weit von unserer Frage entfernt, in Wahrheit sind wir jedoch näher als es scheinen mag. Was hat dies mit dem Verhältnis des Namens zur Sprache zu tun? Wollen wir etwa behaupten, daß Namen, ursprünglich gedacht, eigentlich "flottierende Signifikanten" in bezug auf die Sprache sind? Vielleicht, jedoch bedarf es dafür noch einiger Überlegungen. (Es ist aber möglicherweise gar nicht wesentlich, daß wir zu diesem Schluß kommen).

Das Folgende kann nur auf einen Gedanken hinweisen, ihn aber nicht zu Ende denken.

Erinnern wir uns, wie Lacan das Vergessen situiert hat (II. 3.). Ich wiederhole hier das Zitat: "Die g a n z e gelungene s y m b o l i s c h e Integration enthält eine Art von n o r - m a l e m Vergessen". (Meine Hervorhebungen). Auf unsere Gleichnisse im vorangegangenen Abschnitt bezogen, würde dies bedeuten, daß in bezug auf eine imaginierte namenlose Sprache das sprechende Subjekt symbolisch "ganz" (und "gelungen") integriert ist, also einem "normalen" Vergessen anheimgegeben ist. Wir haben gesagt, es sei selbstverständlich vergessen. Das bedeutet aber zugleich umgekehrt, daß es der Wesenszug des Namens zu sein scheint, sich der symbolischen Integration zu entziehen. Und das meint von der Seite des Subjekts her der Begriff der Usurpation. Hören wir, was Lacan an dieser Stelle (Seminar, Buch I, S. 245) weiter bemerkt:

Die Integration in die Geschichte enthält offenbar das Vergessen einer ganzen Welt von Schatten, die nicht zur symbolischen Existenz gelangt sind. Und ist diese symbolische Existenz einmal gelungen und vom Subjekt vollkommen aufgenommen, so läßt sie keinerlei Druck zurück. Man muß hier Heideggersche Begriffe intervenieren lassen. Es gibt in jedem Eintritt des Seins in sein Haus des Sprechens einen Rand von Vergessen, eine λήθη, die jeder ἀλήθεια komplementär ist.

(Heidegger⁴⁴ nennt die Sprache das "Haus des Seins". Dies ist äußerlich gesehen, eine mehr oder minder gelungene Metapher. Um nicht den Eindruck zu erwecken, eine (für den sprachwissenschaftlichen Verstand zumindest) fragwürdige Metapher zu strapazieren, möchte ich aus dem Zitat Lacans nur ein "Detail" hervorheben: den "Eintritt" bzw. "Eingang". Auch für die Grammatiktheorie Chomskys gibt es eine Eingangs- oder Zugangsfunktion zur Sprache, nämlich die "Universale Grammatik". Diese ist das Reale, das "Haus" selbst, jedoch in dem man sich befindet, ist "irreal", da man nicht heraustreten kann. Chomsky nennt die Sprache selbst ein "Epiphänomen" in bezug auf die Grammatik: "The language now becomes an epiphenomenon; [...] The grammar in a person's mind/brain is real; it is one of the real things of the world. The language (whatever that may be) is not. From the point of view I am now taking, there is no need to suppose that the notion of language is well-defined at all. (CHOMSKY 1981, S. 5; siehe auch CHOMSKY (1980)).

Die Chomsky'sche These ist völlig konsequent, auch in unserem Sinne: die Sprache kann nichts Reales (in der Welt) sein. Aber der Zugang zu ihr ist es in gewisser Weise. Es gibt aber nicht nur einen Zugang - etwa in der Form der Universalen Grammatik -, sondern notwendiger Weise mehrere. Alle müssen in einer essentiellen Art und Weise zusammenhängen, was ich hier nicht zeigen kann.

E i n e notwendige Eintrittsstelle ist durch den Namen markiert. (Die Grammatik wäre sozusagen die Abstraktion aus allen notwendigen Eintrittsstellen).)

Die absolute symbolische Integration kann und muß wohl mit dem Wesen der Sprache selbst identifiziert werden. Nun gibt es aber Grade der Integration bzw. umgekehrt der Nicht-Integration. Insofern ist das Wesen der Sprache nicht mit dem Bereich der Sprache gleichzusetzen. Die Sprache birgt ihr eigenes "Unwesen", könnte man sagen. (Dies ist kein negativ-wertender Begriff!). Ein Zug von diesem ist das Namenhafte. (Wobei es wohl in der Tat einen negativ-wertenden Aspekt gibt, der uns aber hier überhaupt nicht interessiert). Das Namenhafte ist jener Pol, der sich am ehesten der Integration widersetzt, wie wir gesagt haben. Daß die konkret in einer Sprache existierenden Namen einen Kompromiß in dieser Hinsicht darstellen, ist wohl klar.

Das so bestimmte Wesen der Sprache (als absolute symbolische Integration) zeigt sich selbst nicht, sondern nur in verschiedenen Repräsentationen, wobei es "natürliche" Repräsentationen gibt. Eine davon ist das Laut- bzw. Phonemsystem einer Sprache.

Wenn wir uns an unsere Zugangsweise zum Problem des Vergessens erinnern, so müssen wir die Rolle des Selbstverständlichen bedenken. (Siehe I., S.3, 6). Wir könnten fragen: was ist das Selbstverständliche des Vergessens, sodaß es in den Bereich der Sprache gehört. (Einfacher ausgedrückt: was von der Sprache vergessen wir selbstverständlich). Dabei mußten wir notgedrungen auf die Namen stoßen. (Wir hätten auch, wie schon erwähnt, auf eine andere sprachliche Dimension stoßen können; z.B. auf den Satz). Wesentlich ist aber, daß wir so nach allem fragen können, sodaß, wenn das Selbstverständliche jener "gebrochene Verweis auf das Wesen einer Sache" ist, sich im Prinzip ein Weg eröffnet, der erlaubt, ohne notwendigen Rekurs auf Theorien, jedwedes Ding auf das hin zu fragen, was es ist.

So könnten wir auch nach dem Selbstverständlichen der Sprache selbst fragen. Zum Beispiel in dieser Form: Was ist das Selbstverständliche der Sprache, sodaß wir (die sprechenden Subjekte) sie verstehen? (Ich muß hier den Weg des Fragens radikal verkürzen). Eine "Antwort" könnte sein: Daß, indem ich die Wörter *g e b r a u c h e*, sie eine Bedeutung haben. (Damit wäre ich "zufällig" bei der These Wittgensteins über die Bedeutung). Oder: Daß ich nicht fragen kann, warum "blau" blau bedeutet. (Eine andere Version einer "Antwort"; vgl. ebenfalls WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*). Oder in Form einer weiteren Frage etwa: "Wie kann man vom 'Verstehen' und 'Nicht-Verstehen' eines Satzes reden; ist es nicht erst ein Satz, wenn man es versteht?". Dies ist die erste Frage, die sich Wittgenstein in seiner *Philosophischen Grammatik* stellt.

Daß es sich dabei nicht um eigentliche Antworten handelt, versteht sich gewissermaßen von selbst. Es handelt sich um Bruchstellen weiterer Verweise. (Siehe Ab. I.). Wir müßten die Frage radikaler zu stellen versuchen; etwa so: Was ist das Selbstverständliche der Sprache, sodaß wir *e s s e l b s t*

in ihr verstehen. Was könnte das anderes sein, als daß sich die Sprache (von) selbst versteht. Dies können wir nicht verstehen, so wie wir durch sie verstehen. (Nochmals: eine derartige "Antwort" könnte eigentlich nur am Ende eines Denkweges ihre tatsächliche Berechtigung erfahren. An d i e s e r Stelle kann sie den Anschein einer Wortspielerei niemals ganz verlieren. Vielleicht heißt Philosophieren, mit dem Spiel ernst zu machen).

Wenn wir es so sagen: es gibt "Etwas" in oder an der Sprache, das nicht verstehbar ist, was aber alles Verstehen erst ermöglicht, dann vermögen wir schon eher jenen Lacan'schen Gedanken von der (absoluten) symbolischen Integration zu erkennen. Oder wir könnten darin den Gedanken Wittgensteins wiedererkennen, daß die Bedeutung eines Wortes sein Gebrauch ist. Da es aber im Wesen des Gebrauchs zu liegen scheint, daß er nur dann die Bedeutung bedingt, wenn er nicht überschaubar ist, kann man auch nie dahinterkommen, was ihn selbst bedingt. Denn dies könnte selbst nie bedeutet werden. Es versteht sich von selbst, mehr gibt es da nicht zu verstehen.

Man könnte aber auch in dem niemals zu einem definitiven Ende kommenden Gedanken an den Ursprung⁴⁵ der Sprache das Wesen des Selbstverständlichen entdecken. Wie immer man ihn dreht und wendet, es muß sich schon "Etwas" (von) selbst verstanden haben, sodaß der Mensch in dies "Etwas" das wir das Wesen der Sprache nennen, Eingang finden kann. (Die eine Seite der Argumentation, die die Sprache in ihrem Urspruch als "Kontrakt" erblickt, wie v.a. Rousseau, muß sich sogleich fragen, worauf sich denn der "Kontrakt" stützen soll. Wie immer die Lösung aussieht, es scheint, daß sich der Ursprung stets verschiebt. Er ist imaginär). Mit diesen Andeutungen - mehr ist es nicht - muß ich es hier beenden lassen.

Wenn man also nach dem Wesen des Selbstverständlichen fragt, dann erscheint es, wie wir anfangs bemerkt hatten, als der fundamentale Mangel seiner selbst: es ist nicht verstehbar. Da es aber in sich zwiespältig ist (vgl. das im Abschnitt I. Gesagte), muß sich etwas "Konkretes" an ihm zeigen, das nicht verstehbar ist, aber dennoch als ein "gebrochener bzw. verdeckter Verweis" zu denken ist. Dieses "Konkrete" wird in bezug auf die Sprache etwas Zeichenhaftes sein. Das Zeichen im

"Reinzustand" gleichsam; doch muß man beachten, daß dies nur eine Repräsentation des Selbstverständlichen darstellt. Wir fragen also: was ist eine, wenn nicht die natürliche Repräsentation dessen, daß sich die Sprache (von) selbst versteht? Wir kürzen die Antwort wieder ab und sagen: der Laut als Phonem. Er ist ja nicht-intelligibel. Wir fragen also noch genauer so: Inwiefern gehört der/ein Laut zur Sprache? (Vgl. Anmerkung 48). Insofern, als er selbst nicht verstehbar ist. Er hat keinerlei Bedeutung, es sei denn er verweist auf alle anderen Laute. Der Laut als Phonem hat keine andere Signifikanz, sagt Jakobson, als eine "Andersheit" anzuzeigen.

Saussure hat diese bekanntlich als das Wesen des Sprachzeichens schlechthin betrachtet, indem er es unter dem in einer gewissen Hinsicht radikaleren Begriff der "negativen Differenz" gedacht hat. Wir berühren somit den Begriff der Opposition.⁴⁶

Wenn man einen Gedanken Jakobsons über die (möglicherweise) rein linguistische Relevanz hinaus ausdehnt, nämlich den, daß der merkmallose Signifikant einer Opposition diese selbst repräsentiert (Jakobson 1931), dann könnte man vielleicht behaupten, daß der Sprachlaut die Zeichenhaftigkeit der Sprache, welche eben in jeder "negativen Differenz" liegt, selbst repräsentiert. Damit würde sich jedoch zeigen, daß der *n a m e n h a f t e s t e* Signifikant der merkmalhafte schlechthin wäre. Und das ist auch intuitiv einsichtig: von Namen kann man am wenigsten behaupten, daß sie in Oppositionen zueinander ständen. Bzw. man müßte besser sagen: an ihnen ist am wenigsten jene Differenz abzulesen.

Ich glaube, daß wir jetzt berechtigt sind, folgendes zu behaupten: Der Sprachlaut ist die "reine" Repräsentation des Selbstverständlichen - besser wohl: des Sichselbstverstehens der Sprache. (Damit sind wir scheinbar von einer ganz anderen Seite zu einem ähnlichen "Resultat" gekommen wie die Linguistik. Etwas überspitzt ausgedrückt, müßte man sagen, daß dies zufällig so zu sein scheint; denn in einem gewissen Sinn, kann unser Weg eigentlich nie zu einem "Resultat" führen. Einzig wesentlich ist der Weg selbst).

An unser reelles Gleichnis mit dem "Knoten" anknüpfend, läßt sich das Wesen des Namens jetzt so denken: der Name ist

die **V e r k n o t u n g** des Selbstverständlichen der Sprache. Dies gilt für alles Namenhafte, so auch für jedes Wort, zumindest wenn es isoliert betrachtet wird.⁴⁷

Wie der triviale Knoten im Taschentuch eine "Verknötung" von Etwas darstellt, das zu meiner Gewohnheit gehört - und was ist diese anderes als eine Art Lebensform des Selbstverständlichen? - so der Name in bezug auf das Sichselbstverstehen der Sprache. Man könnte versucht sein zu behaupten, jener ahme diesen nach. Als eine solche Verknötung ist der Name Gedächtnismal. Dieses (Ur-) Verhältnis des Namens zum Wesen der Sprache läßt sich vermutlich nur partiell und fiktiv zeigen.

Lassen wir also ein fiktives Beispiel sprechen: Wir haben gesehen, daß Abkürzungen v.a. in der Form der Sigein einen extremen Zug des Namenhaften repräsentieren. Nehmen wir das Sigel AEIOU. Es usurpiert die Vokallaute des Deutschen. Diese verstehen sich selbst, insofern sind sie nicht verstehbar ("intelligibel"). Diese wesenhafte "negative Differenz" - wenn es erlaubt ist den Saussur'schen Begriff für unseren Gedanken zu verwenden - spricht gleichsam nur für die Sprache, nicht für das sprechende Subjekt. (Vgl. vorigen Unterabschnitt). Die Usurpation aber bedeutet, daß die Laute ausschließlich für das Subjekt sprechen sollen, damit es als einziges bedeutet werde. In dem Augenblick verstummen die Laute. Sie müssen nun mit einer Bedeutung versehen werden, d.h. eigens interpretiert werden. Die Interpretation wäre gleichnishaft das "Sprechen der anderen". Und wenn wir jedes Wort, insofern es namenhaft ist, als eine "Verknötung" betrachten, ist es der Satz, der sie quasi "löst", indem wir ihn verstehen. All dies nenne ich die 'Verknötung des Selbstverständlichen'. Sie ergibt den Eigennamen und alle Namen, die an ihm partizipieren: Die Gedächtnismale des Menschen.

So stellt auch das "Dingsda" eine Verknötung im Selbstverständlichen dar, und zwar so, daß sich eine andere damit verknüpfen läßt.

Wenn man aber das Wort, **i n s o f e r n** es auf den Punkt gebracht ist, etwas zu bezeichnen - wobei es auch es selbst sein kann (siehe AUGUSTINUS, *De magistro*, Abschnitt I) - schlechthin als eine **A b k ü r z u n g** des ganzen **G e h r a u c h s** (im

Sinne Wittgensteins) betrachtet, dann könnte man möglicherweise den Gedanken äußern, daß *s o* jedes Wort den Wesenszug des Namens birgt; daß es eine Verknotung des Selbstverständlichen ist. Ich glaube, daß sich dieser Gedanke in der Wittgenstein'schen "Theorie des Gebrauchs" entdecken ließe. Vielleicht liegt er sogar ziemlich unverdeckt, aber zu nah, vor unseren Augen:

Nun, man kann ja die Beschreibung des *G e b r a u c h s* des Wortes "Platte" dahin *a b k ü r z e n*, daß man sagt, dieses Wort bezeichne diesen Gegenstand. Das wird man tun, wenn es sich z.B. nurmehr darum handelt, das Mißverständnis zu beseitigen, das Wort "Platte" beziehe sich auf die Bausteinform, die wir tatsächlich "Würfel" nennen, - die Art und Weise dieses *Bezugs* aber, d.h. der Gebrauch dieser Worte im übrigen, bekannt ist. (WITTGENSTEIN, *Phil. Untersuchungen*, Nr. 10).

Und an derselben Stelle lesen wir:

Aber dadurch, daß man so die Beschreibungen des Gebrauchs der Wörter einander anähnelt, kann doch dieser Gebrauch nicht ähnlicher werden! Denn, wie wir sehen, ist er ganz und gar ungleichartig.

In seinen *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* sagt er ganz lapidar: "Die *Verwendung* [= Gebrauch/ eines Wortes ist *nicht*: etwas zu bezeichnen." (S. 119, Nr. 614).

Diesen Gedanken könnte man ja auf die Sprache selbst ausdehnen, *i n s o f e r n* sie als *Z e i c h e n s y s t e m* (zum Zwecke der "Informationsübertragung") angesehen wird. Parallel dazu müßte man sagen, sie wäre als ein Abkürzungssystem vorgestellt. Das ist ja eine durchaus alltägliche (eher wohl wissenschaftliche) Vorstellung, dennoch - oder gerade deshalb - ist sie eine Abstraktion. (Das Vergessen ist aus dieser Sicht entweder als das Produkt einer Interferenz beim Zugriff zum Speicher (= Gedächtnis) zu erklären oder in einer dem System immanenten "Entlastungsfunktion" zu erblicken).

Zu bedenken wäre, ob nicht gerade dieses Sprachbild den Keim der Verabsolutierung des Namenhaften in sich trägt; und wenn dies stimmt, wie es sich zeigt?

Woher kommt das Vergessen? Vielleicht erblicken wir jetzt den Spalt einer Öffnung, der eine Antwort sein könnte.

Das Selbstverständliche, daß der Mensch, indem er spricht, verstehen *m u ß*, ist die Sprache. Dieses selbst aber versteht

er nicht, sodaß wir eigentlich sagen müssen: was er verstehen muß, ist das, was die Sprache ihm zu verstehen gibt. Dies liegt zwischen dem Laut und dem Satz. Und wenn er es versteht, dann ist es ein Satz, könnte man in Abwandlung der Wittgenstein'schen Frage sagen. (Das isolierte, vereinzelt Wort ist, wie wir schon erwähnt haben, eine imaginäre Entität. Übrigens kommen viele Theorien vom Ursprung der Sprache zu dem Schluß, daß der Satz gegenüber dem Wort präexistent sein muß).

Das Selbstverständliche (in unserem Sinne wohlge-meint) ist, indem es in einen Gedanken gefaßt wird, selbst die Verknotung des Denkens, da es stets im Namen eines anderen sein Wesen bekundet. Insofern ist es aber selbst der gebrochene, verdeckte Verweis: der Rückverweis auf sein sich vergessen machendes Wesen. Es ist solcherart die Grundform des Vergessens.

Es kann aber beispielhaft gedacht werden. So etwa im Lacan'schen Gedanken der (absoluten) symbolischen Integration. Diese "enthält" ein Vergessen: so enthält das Wesen der Sprache das Vergessen. Der Name ist die Vernotung des Selbstverständlichen, also ein Gedächtnismal im Vergessen.

Das Vergessen von Namen wäre somit nichts anderes als eine Weise, wie sich das Selbstverständliche in Erinnerung bringt: eine Form der Entäußerung des Vergessens, welches den Menschen sonst nichts angehen würde, weil es dasselbe wäre wie das Sichselbstverstehen⁴⁸ der Sprache. Dazwischen breitet sich das Gedächtnis des Menschen aus; nämlich "zwischen" dem Sichselbstverstehen der Sprache und jedem Selbstverständlichen, welche ja Abspaltungen von jenem sind: wie die Tradition (Geschichte), die Gewohnheit bis zu den Gemeinplätzen hin.

Der späte Husserl sagt, daß die Tradition das Vergessen der Ursprünge sei. Jedes Selbstverständliche ist eine Entäußerung des Vergessens und das Vergessen ruht im Sichselbstverstehen: es ist vergessen. Dies nannten wir, vielleicht nicht ganz zutreffend, seinen reflexiven Wesenszug.

Insofern das Philosophieren, wie Merleau-Ponty meint "in einem gewissen Sinn nichts anderes ist als die Wiederentdeckung von Truismen wie[...] 'das Sprechen spricht' (la parole parle)",⁴⁹

die ja das Selbstverstehen der Sprache im Namen eines Gedankens bedeuten, der sich darin selbst nie offen zeigen kann, ist die Philosophie wesenhaft in das Vergessen verwickelt. Doch dadurch hat sie auch eine immanente Geschichte, die für Hegel bekanntlich die Geschichte schlechthin repräsentiert.

Der Name ist also ein Gedächtnisfall, an dessen "Kehrseite" - diese wäre nichts anderes als jener verdeckte/gebrochene Verweis - das Vergessen haftet. Wir können nun das Paradox von Augustinus so paraphrasieren und zugleich konkretisieren: Der Name ist da, damit wir nicht vergessen, indem er aber da ist, vergessen wir.

Das Vergessen scheint somit auf einen einigermaßen greifbaren Nenner gebracht zu sein. Wir brauchen nicht mehr abstrakt von ihm reden, da wir dieses (scheinbare) Paradox nun nicht mehr nur von seiner logischen Seite aus durchdenken können. Allerdings bleibt vermutlich die Bruchstelle in jenem Verweis immer als ein Fragezeichen bestehen. So ist der Verweis eigentlich eine Frage, die man so ausdrücken könnte: Inwiefern gehört die Sprache in den Bereich des Vergessens?

IV.

Unser Gedanke vom Vergessen als dem Wesenszug des Namenhaften, welcher die Sprache gewissermaßen aufschließt und verschließt (es sei gestattet, ihn so verschlüsselt auszudrücken), ist keine verifizierbare Hypothese. Es muß sich aber zeigen, daß er wahr ist. Wie kann er dies? Eben dadurch, daß er selbstverständlich ist - d.h., daß sich das Vergessen von Namen als das Wesen des Vergessens selbst "rückverweist". (Siehe Abschnitt III).

Mit einem Satz könnte man also den Gedanken so darstellen: Das Vergessen von Namen ist eine Weise, wie sich das Sichselbstverstehen der Sprache als Urgrund des Vergessens (man erinnere sich an die Lacan'sche "symbolische Integration", die man als absolute begreifen muß) in Erinnerung bringt. (Es gibt freilich noch andere Weisen). Es zeitigt sich also am Namen(haften) eine Form der Ent-

äußerung des Vergessens, - und genau dort, weil der Name als 'Verknötung des Selbstverständlichen' den Menschen gleichsam in die Sprache verschlingt. (Dies kann man durchaus zweideutig auffassen). Es zeitigt sich, aber es zeigt sich eigentlich nicht.

Es könnte sich aber die Wahrheit des Gedankens zeigen, wenn sich etwas fände, das ihn in seinen Grundzügen konkretisiert; und zwar so, daß sie ihn in einer anderen Form zur Darstellung bringt. (Wir haben fiktive Beispiele ihn darstellen lassen).

Wir glauben es in einem literarischen Werk gefunden zu haben; nämlich im Hauptwerk von Marcel PROUST: *A la recherche du temps perdu*.⁵⁰ Es ist klar, daß wir hier keine Analyse vornehmen können, sondern wir möchten nur jene Passagen fokusartig beleuchten, die unsere Frage erhellen könnten. Möglicherweise handelt es sich um "Schlüsselstellen".

Wir werden also versuchen, diese dahingehend zu befragen: 1. Welche Rolle spielen die Namen bzw. das Namenhafte? und 2. Wie ist damit das Erinnern und Vergessen verknüpft? Da ja das ganze Werk sich als eine (Wieder-) Erinnerung gleichsam darstellt, müßte, wenn sich erweist, daß die Namen eine essentielle Rolle darin spielen (nicht nur die von Identifizierungszeichen), auch ein innerer Bezug zwischen diesen und dem Erinnern/Vergessen aufweisbar sein.

Rein äußerlich konstatiert, spielen Namen keine geringe Rolle. So finden wir Kapitel, welche ausschließlich dem Phänomen des Namens gewidmet sind: "In Swanns Welt", 3. Teil, der betitelt ist: "Ortsnamen, Namen überhaupt" und "Im Schatten junger Mädchenblüte", 2. Teil: "Ortsnamen, die Landschaft". An zahlreichen, nicht eigens betitelten Stellen, finden sich Betrachtungen zum Namen.

(a) Was ist der Name in Prousts dichterischem Denken? Auf den ersten Blick ist er eine durch und durch imaginäre Entität der Sprache, allerdings eine solche, in der sich die durch ihn benannten Dinge (Personen; die mit ihnen verbundenen Dinge, Örter, Städte u.a.) in ihrer Erscheinung entfalten können. D.h.: er ist etwas Symbolisches, das als solches dem Imaginären seinen weitesten Spielraum läßt. Ihren Unterschied zu den Gattungsnamen beschreibt Proust so:

Die Wörter führen uns von den Dingen ein kleines, deutliches, landläufiges Bild vor Augen, wie man sie an die Wände eines Schulzimmers hängt, um den Kindern zu zeigen, was eine Hobelbank, ein Vogel, ein Ameisenhaufen ist, und zwar in einer Gestalt, die allen der gleichen Art gleichmäßig nahe kommt. Die Namen aber geben uns von den Personen - und von den Städten, die sie uns verleiten für originell und einzigartig wie Personen zu halten - ein unbestimmteres Bild, das sich aus ihrem lebhaften oder dumpfen Klang in einer Tönung färbt, in der es dann durchweg gehalten ist wie ein Plakat ganz in Rot oder Blau, auf dem infolge der in ihren Mitteln begrenzten Herstellungstechnik oder auf Grund einer Laune ihres Schöpfers nicht nur der Himmel und das Meer, sondern auch die Schiffe, die Kirche, die Menschen auf der Straße ausschließlich blau oder rot gemalt sind. (Bd. 2, S. 512/13).

Der Name hat also etwas an sich, das man seine "Färbigkeit" nennen könnte - und das ist das hervorstechendste Attribut seiner imaginären Seite.

Zudem tritt der Name aber auch als etwas ganz Reales, ja als eine "Kraft" auf, der die Bedeutungssphäre des Benannten determiniert, wodurch er tatsächlich (in die Erinnerung) zu rufen vermag:

Der Name Gilbert klang neben mir auf und rief mir um so mehr die Existenz der durch ihn bezeichneten Person in die Erinnerung zurück, als er sie nicht nur wie eine Anwesende, von der die Rede ist, benannte, sondern unmittelbar ihr selber galt; der Name traf mich dadurch in voller Aktion und mit einer Kraft, die in der Kurve seines Fluges wuchs, je näher er dem Ziele kam - in sich aber trug er wie das Schiff seine Ladung alle Vorstellungen von der, der er galt, nicht die meinen, sondern die der Freundin, die sie gerufen hatte, alles, was sie beim Aussprechen dieses Namens vor sich sah oder doch wenigstens im Gedächtnis hegte von ihrem täglichen Beisammensein, den Besuchen, die sie einander machten, von all dem Unbekannten, das mir noch unzugänglicher und schmerzlicher vorkam, weil es andererseits so vertraut und so greifbar war für diese Glückliche, die mich etwas davon ahnen ließ, ohne daß ich eindringen durfte, und die das alles zusammen ins Freie verströmte in einem Ruf. (Bd. 2, S. 521/22).

Dieser imaginäre (ikonische) und zugleich reale Zug am Namen, erlaubt es, daß er sich gewissermaßen "teilen" läßt:

Höchstens - da man ja in einem Namen ebensowenig Dauer wie Weite hineinzwingen kann - gelang es mir, den Namen Florenz nach Art gewisser Bilder gerade Giottos, die zwei verschiedene Abschnitte eines

gleichen Vorgangs darstellen - nämlich dieselbe Person einmal auf dem Lager ruhend und dann im Begriff, aufs Pferd zu steigen - in zwei Fächer zu teilen. In dem einen erblickte ich unter einem architektonischen Baldachin eine Freskomalerei, über der zur Hälfte ein Vorhang aus dunstdurchwebter, schräg einfallender, langsam steigender Morgensonne lag, in dem anderen (denn da ich an die Namen nicht wie an ein unerreichbares Ideal, sondern wie an eine wirkliche Daseinsphäre dachte, in die ich eintauchen würde, verlieh das noch nicht gelebte, intakte, noch ganz reine Leben, mit dem ich sie erfüllte, selbst den materiellsten Vergnügungen und den schlichtesten Szenen die Anziehungskraft der Werke der Primitiven) eilte ich - um desto schneller zu dem mich erwartenden Mahl mit Früchten und Chianti zu gelangen - über den von gelben und weißen Narzissen und Anemonen überschäumenden Ponte Vecchio hin. (Bd. 2, S. 515/16).

Die Namen sind also in der Sprache em ehesten das, was wie ein reales Bild erscheinen kann. (Vgl. Wittgensteins Zitate im Abschnitt III.). Dieses ist aber lebendig und hat eine "innere Geschichte". So müssen die Namen auch notwendigerweise das werden, was sie ursprünglich nie sind: bloße Gedächtnismarken (etwas Indexikalisches). Proust beschreibt die "Wesensgeschichte" des (eines) Namens an einer Stelle so:

In dem Alter, da die Namen uns das Bild eines Unkennbaren bieten, das wir selbst in sie hineingelegt haben, gleichzeitig aber auch für uns einen wirklichen Ort benennen und uns demnach zwingen, das eine mit dem anderen zu identifizieren - so daß wir in einer Stadt nach einer Seele suchen, die nicht in ihr enthalten sein kann, wiewohl es nicht mehr in unserer Macht steht, sie aus ihrem Namen wieder zu verbannen - verleihen sie nicht nur Städten und Strömen eine Individualität, wie allegorische Malereien es tun, färben sie auf verschiedenartige Weise und bevölkern mit Wundern nicht nur die physikalische Welt, sondern auch die der Wesen: jedes Schloß, jedes Palais, jeder berühmte Adelshof erhält seine weiße Frau oder Fee, wie die Wälder ihre Genien und die Gewässer ihre Gottheiten haben. Auf dem Grunde des Namens verborgen, verwandelt sich die Fee nach dem Maß an Leben, welches unsere nähere Einbildungskraft ihr mitzuteilen weiß; [...]

Indessen verschwindet die Fee, je mehr wir mit der wirklichen Person, der jener Name entspricht, in Berührung kommen, denn nun fängt er diese selbst widerzuspiegeln an, sie aber hat nichts mehr von der Fee; die Fee kann wieder erstehen, wenn wir zu der Person Abstand gewonnen haben; bleiben wir ihr aber nahe, so

s t i r b t entgültig die Fee, und m i t i h r d e r N a m e, wie es mit dem Hause Lusignan ging, das an dem Tage erlöschen sollte, da Melusine entschwände. Dann ist der Name, unter dessen deckenden Übermalungen wir schließlich das schöne Portrait einer Fremden wiederfinden könnten, deren Bekanntschaft wir nie gemacht, nur noch der mit einer Photographie versehene Personalausweis, auf Grund dessen wir wissen, ob wir eine Vorübergehende kennen, ob wir sie zu grüßen haben oder nicht. (Bd. 5, S. 11/12; meine Hervorhebungen).

Man darf die Proust'sche Darstellung keineswegs als eine mythologisierende Psychologie auffassen, sondern man muß bedenken, daß der Grundzug des Romans - wie Proust es im letzten Band "Die wiedergefundene Zeit" expliziert - eigentlich in einer Art "phänomenologischer Ontologie" liegt. (Dies ist natürlich nur eine oberflächliche Charakterisierung). Es geht darin im Grunde um das Erscheinen der "Idee der Existenz". (Vgl. Bd. 13, S. 276).

Der Name ist also mit der Erscheinung der Dinge (Personen, Städte, Landschaften u.a.) verwoben; ja vielmehr noch: er trägt sie, sodaß sie sich zu entfalten vermögen, aber er verbirgt sie auch "mit der Zeit". Darin erblicken wir einen Wesenszug des Vergessens.

So erlitt der Name Guermantes, seit es ihn überhaupt gab - als die Gesamtheit aller Namen betrachtet, die er in sich begriff und mit sich führte - in jedem Moment Verlust; aber ebenso nahm er auch immerfort neue Elemente auf wie jene Gärten, in denen in jedem Augenblick kaum knospende Blüten, im Begriff, die bereits welkenden zu ersetzen, sich innerhalb einer Masse verlieren, die ganz gleichartig scheint, außer in den Augen derjenigen, die die Neuhinzugekommenen nicht von vornherein gesehen haben und in ihrer Erinnerung das deutliche Bild derjenigen aufbewahren, die schon nicht mehr sind. (Bd. 13, S. 410).

Schließlich zeitigt sich am Namen jener zwiespältige (also fundamental zweideutigen) Aspekt, der als Sigel, besser: Versiegelung zugleich Gedächtnismal und "Verschluß" des Wesens des Trägers das Vergessen in sein Recht einsetzt:

Die Nachfolge im Namen ist traurig wie alle Formen der Nachfolge, wie alle Aneignung durch U s u r - p a t i o n. Und immer - ohne daß darin eine Unterbrechung eintritt - würde eine Flut von neuen Prinzessinnen von Guermantes heraufkommen oder vielmehr immer und ewig eine einzige Prinzessin von Guermantes,

deren Funktion nur von einem Zeitalter zum anderen einer anderen Frau oblagen, die vom Tode nichts wußte und allem gegenüber gleichgültig war, was sich verwandelt und dadurch verletzt, da der Name über denen, die von Zeit zu Zeit in den düsteren Schlund hinabsinken, seine seit undenklichen Zeiten friedlich daliegende gleiche Oberfläche wieder schließt. (Bd. 13, S. 390; meine Hervorhbg.).

Ich glaube, daß man keinen für das Wesen des Namens "sprechenderen" Beleg finden könnte. So ist man also wohl berechtigt, zu sagen, ohne eine willkürliche Interpretation zu beanspruchen, daß der Name das Sein (des Menschen und der mit ihm verbundenen Dinge) so in die Erscheinung bringt, daß es sich darin zugleich imaginär entfaltet und (real) verbirgt bzw. "verschließt" - - "Ein Name ist häufig alles, was uns von einem Menschen bestehen bleibt..." sagt Proust --; daß also der Name jene Kehrseite: Vergessen/Erinnern wesenhaft repräsentiert.

(β) Die Dimensionalität des Namens in Prousts Werk reicht vom "Zuruf des Wesens" bis zu seiner vollkommenen Aushöhlung, worin gleichsam das Vergessen haust. Dies ist sein notwendiger Wesenszug - kein Psychologismus -; der Zug des Namenhaften aus seinem eigenen Wesen bis es nur mehr "bloßer Name"⁵¹ ist. Mit jenem sind in subtilster Weise, jedoch unscheinbar, die Grundlinien der sich entfaltenden und verbergenden Wesen - Menschen, Städte, Kirchen etc. - verschlungen.

An seinem imaginären Ende könnte der Name niemals mehr (in Erinnerung rufen). Seine "Färbigkeit" ist verblaßt, sein Rufen verhallt. Und das Erinnern ist selbst, da es alles "gleichmäßig erfaßt" (s. Bd. 13, S. 272) - also eigentlich alles gleich macht - ein verdeckter Modus des Vergessens. (Jetzt allerdings negativ aufzufassen).

Aber da alles, was ich mir davon hätte ins Gedächtnis rufen können, mir dann nur durch bewußtes, durch intellektuelles Erinnern gekommen wäre und da die auf diese Weise vermittelte Kunde von der Vergangenheit ihr Wesen nicht erfaßt, hätte ich niemals Lust gehabt, an das übrige Combray zu denken. Alles das war in Wirklichkeit tot für mich. Tot für immer? Vielleicht. (Bd. 1, S. 62).

Zu diesem "toten Punkt", dessen Besiegelung quasi der Name ist - gibt es einen kontrapunktischen, der erst, wie sicherweisen

wird, das eigentliche Werk Prousts lebendig werden läßt.

Dieser wird schon zu Beginn des Romans angekündigt in der berühmten Geschichte mit der in den Tee getauchten "Madeleine" (das ist ein Sandtörtchen). Eine triviale Geschichte, wie es scheint.

Und am Ende des Romans ("Die wiedergefundene Zeit", Bd. 13) wird dieser Kontrapunkt an vier - ebenfalls trivialen Beispielen - wiederholt. Es sind wohl Schlüsselstellen im Werk. Es handelt sich bei allen diesen Zufallsereignissen um unwillkürliche Erinnerungen. Der Geschmack der in den Tee getauchten Madeleine läßt für Proust schlagartig "das Combray seiner Kindheit" entstehen. Niemals hätte das "gleichmäßig erfassende", also abstrakte Gedächtnis dieses s o in die Erinnerung zu rufen vermögen.

Bevor wir uns fragen, warum es aber jene Madeleine vermochte, springen wir zum letzten Teil des Romans über, in welchem sich ganz analoge Erinnerungserlebnisse viermal wiederholen. Sie bilden als jener Kontrapunkt zugleich auch den Schlußpunkt des ganzen Werkes.

Zuvor beschreibt Proust seine ganze Verzweiflung am literarischen Schaffen, ja seine Unfähigkeit, Freude an der Literatur überhaupt zu empfinden. Das Gedächtnis tut eigentlich versteckt als Vergessen sein Werk:

Ich bemühte mich jetzt aus meinem Gedächtnis andere Augenblicksphotographien hervorzuholen, besonders solche, die ich in Venedig aufgenommen hatte. Aber schon dieses W o r t a l l e i n ließ mir die Stadt langweilig erscheinen wie eine Lichtbildausstellung, und ich verspürte keine größere Neigung oder Begabung in mir, jetzt zu beschreiben, was ich vormals gesehen hatte, als gestern etwa die Dinge, die ich mit einem alle Einzelheiten erfassenden, aber lustlosen Blick im Augenblick selbst beobachtete. (Bd. 13, S. 266; meine Hervorhbg.).

Er hat nun keinen Grund mehr, die Einladung zu einer Matinee, die die Prinzessin von Guermantes gibt, abzuschlagen und sich stattdessen mit der Literatur zu befassen. Endgültig glaubt er nun den Beweis seiner Unfähigkeit zum literarischen Schaffen oder auch nur zur Rezeption vor Augen zu haben. Er ist am Endpunkt seiner größten Verzweiflung angelangt.

In dem Augenblick aber, in dem uns alles verloren scheint, erreicht uns zuweilen die Stimme, die uns retten kann; man hat an alle Pforten geklopft, die auf gar nichts führen, vor der einzigen aber, durch die man eintreten kann, und die man vergeblich hundert Jahre lang hätte suchen können, steht man, ohne es zu wissen, und sie tut sich auf. (Bd. 13, S. 267; meine Hervorhbg.).

Der Held des Romans befindet sich im Hof des Guermanteschen Palais. Da stolpert er über zwei ungleiche Pflastersteine und kommt beinahe zu Fall. In dem Augenblick aber als er wieder Halt findet, ereignet sich die Erinnerung an die ungleichen Bodenplatten im Baptisterium von San Marco in Venedig. Alle Mutlosigkeit und Verzweiflung ist mit einem Mal dahin, ein ungeheueres Glücksgefühl durchströmt ihn. (Bd. 13, S. 267 ff.). Er muß nun die Antwort zu diesem "Rätsel" finden.

In unmittelbarer Folge ereignen sich drei analoge Erlebnisse unwillkürlichen Erinnerens, die alle nur für "die Dauer eines Blitzes" (S. 267) währen: Die "zweite Stimme", wie sie Proust nennt, dringt plötzlich im kleinen Salon des Guermanteschen Palais zu ihm, und zwar in der Gestalt eines gegen einen Teller geschlagenen Löffels und sogleich erkennt er darin das ähnliche Geräusch, verursacht durch den Schlag eines Hammers an ein Wagenrad eines Eisenbahnwaggon.

In diesem Augenblick nun verstärkte eine zweite Stimme die, welche die beiden ungleichen Pflastersteine zu mir entsandt hatten, und ermahnte mich, bei meiner Aufgabe zu verharren. Tatsächlich hatte nur ein Diener in seinem fruchtlosen Bemühen, keinen Lärm zu machen, einen Löffel gegen einen Teller geschlagen. Ein Glücksgefühl von der gleichen Art, wie es mir die ungleichen Bodenplatten geschenkt hatten, überflutete mich, Empfindungen von großer Wärme mischten sich hinein, doch waren sie untereinander verschieden: von Rauchduft durchzogen, gesänftigt, durch den frischen Ruch einer Waldlandschaft; ich erkannte, daß das, was mir derart angenehm schien, die gleichen Baumreihen waren, deren Beobachtung und Beschreibung ich so langweilig gefunden hatte, [...] (Bd. 13, S. 270).

Die dritte "Stimme" erscheint in der Form einer zum Mund geführten Serviette, deren Steifheit ihn an diejenige des Handtuchs erinnert, mit dem er sich am ersten Tage seiner Ankunft in Balbec mit Mühe am Fenster abgetrocknet hatte... "jetzt aber, in diesem Bibliotheksraum des Palais Guermantes, entrollte sie

vor mir vertellt auf ihre Zipfel und Brüche, das pfauenschweifartig grünblau schillernde Gefieder des riesigen Meeres!" (S. 271).

Die vierte unwillkürliche Erinnerung enthält schließlich den Namen eines Buchtitels; er hatte den Band 'François le Champi' von Georges Sand z u f ä l l i g aus zahlreichen anderen "kostbaren Bänden" herausgezogen:

Dieser Name aber war sowenig wie der Name Guermantes für mich etwas gleiches wie die Namen, die ich seit her kennengelernt hatte. Die Erinnerung an das, was mir in der Erzählung von 'François le Champi', als Mama mir das Buch von George Sand vorlas, unerklärlich vorgekommen war, wurde durch diesen Titel geweckt (ebenso wie der Name Guermantes, wenn ich seit langem die Guermantes nicht gesehen hatte, für mich noch so viel von den Zeiten des Feudalismus enthielt - 'François le Champi' hingegen von der Essenz des Romans -) und trat für einen Augenblick an die Stelle der allgemein umlaufenden Vorstellung davon, was die bäuerlichen Romane von Georges Sand im Grunde sind. (Bd. 13, S. 291/92).

Proust ist sich vollkommen bewusst, daß dieser Roman keineswegs hervorragend ist, dennoch ruft er gleichsam im Namen seines Titels die Einzigartigkeit des Romans, befrachtet schon mit dem Schatten der allgemeinen "Idee" der literarischen Schöpfung, in die Erinnerung:

Es handelte sich da um einen sehr alten Eindruck, in dem meine Erinnerungen an Kindheit und Familie eine zärtliche Verbindung eingegangen waren, einen Eindruck, den ich nicht sofort wiedererkannt hatte. Im ersten Augenblick hatte ich mich zornig gefragt, wer der Fremde sei, der mir da ein Leid zufügte. Dieser Fremde war ich selbst oder vielmehr das Kind, das ich damals gewesen und das durch dieses Buch in mir wiedererstanden war, denn da es von mir nichts kannte als dieses Kind, hatte das Buch auf der Stelle das Kind herbeigerufen, es wollte nur von seinen Augen angeschaut, nur von seinem Herzen geliebt werden und z u i h m a l l e i n s p r e c h e n. (Bd. 13, S. 292; meine Hervorhbg.).

Ist es ein Zufall, daß als Abschluß der Ereignisse des unwillkürlichen Erinnerens ein Name steht, der durch und durch jenen Rufcharakter aufweist, von dem wir früher gesprochen haben? Ich glaube nicht.

Wir müssen uns nun fragen, was die "Madeleine", die "ungleichen Pflastersteine", das "Geräusch des Löffels", die "Steifheit der Serviette" und schließlich 'François Champi' sind?

Außerlich gesehen sind sie assoziative Glieder, die die Erinnerung an ähnliche mit ihnen verknüpfte Empfindungen wachrufen. Ohne Zweifel, die assoziative Ähnlichkeit muß gegeben sein. Doch diese ist bei weitem keine zureichende Bedingung. Sie erklärt nicht die Eindringlichkeit der Erinnerung - ihre Ereignishaftigkeit -, welche Proust absolute Gewissheit und Beruhigung verbunden mit einem Überwältigendem Glücksgefühl verschafft.

Was sind nun diese "Sinnendinge", welche sich derart ereignishaft für das Erinnern gebärden? Zugeben wird man wohl, daß es sich um Zeichen handelt. Deleuze (1964 [1978]) charakterisiert sie folgendermaßen, indem er fragt, auf welcher Ebene das unwillkürliche Gedächtnis nur eingreifen kann:

Auf welcher Ebene nun greift das berühmte *unwillkürliche* Gedächtnis ein? Bemerkenswerterweise nur bei einer ganz besonderen Art von Zeichen: den *sinnlichen Zeichen*. Wir fassen eine sinnliche Qualität als Zeichen auf; wir verspüren einen *Imperativ*, seine *Bedeutung* zu suchen. Nun geschieht es, daß das unwillkürliche Gedächtnis, unmittelbar durch das Zeichen erregt, uns die Bedeutung liefert (so Combray für die Madeleine, Venedig für die Pflastersteine... etc.). (DELEUZE, [1978], S. 45/46; meine Hervorhbg.).

Es sind, so scheint es "sprechende" Zeichen, die allerdings niemals alles sagen; vielmehr enthalten sie den "Imperativ", die "Bedeutung zu suchen". Erkennt man darin nicht schon den Zug des Namenhaften? - und zwar so, wie er sich als (Ur-) Verhältnis zum sprechenden Subjekt in dem Gedanken der "Usurpation" (siehe III. 1.) angekündigt hat? Vielleicht erahnt man ihn nur; um ihn tatsächlich zu erkennen und anzuerkennen, müssen wir noch andere Bedingungen suchen.

Wesentlich ist, daß diese "sinnlichen Zeichen" sich *zufällig* zeigen, doch muß ihre Zufälligkeit *notwendig* sein, damit sie ihr Werk tun können. Was ist ihr Werk?

Ich hatte nicht die beiden ungleichen Pflastersteine an die ich angestoßen war, in jenem Hofe gesucht. Aber gerade die Form eines unentrinnbaren Zufalls, unter der ich dieser Empfindung begegnet war, bedeutete gleichsam eine Gegenprobe auf die Wahrheit der Vergangenheit, die sie wiedererweckte, der Bilder, die sie auslöste, weil wir daran ihr Bemühen erkennen, wieder zum Lichte emporzusteigen, weil wir die Freude der wiedergefundenen Wirklichkeit verspüren. Sie ist auch der

Maßstab für die Wahrheit des gesamten Bildes, das aus gleichzeitigen Eindrücken besteht, die sie in ihrer Folge mit jenem unfehlbar gestalteten Verhältnis zwischen Licht und Dunkel, plastischer Darstellung und Weggelassenem, Erinnerung und Vergessen heraufführt, von dem willkürliches Gedächtnis oder bewußte Beobachtung nie etwas wissen werden. (Bd. 13, S. 285/86).

Sie sind also - um es verkürzt zu wiederholen - "Maßstab für die Wahrheit"... , der "das Verhältnis"... von Erinnerung und Vergessen" bestimmt. Können wir darin nicht eine Andeutung zumindest jener "Kehrseite" von Erinnern/Vergessen erblicken? Jene Zeichen sind Maßstab für die Wahrheit ..., aber sie sind nicht die Wahrheit, ähnlich wie der Name nicht die Wahrheit des sprechenden Subjekts ist, aber das Urmaß gewissermaßen der Dimensionalität des Erinnerns/Vergessens, in dem ja seine Wahrheit ruht.

Vergessen wir einen Augenblick das Zeichenhafte und wenden uns dem Ereignis des Erinnerns selbst zu. Eine notwendige, doch keineswegs zureichende Bedingung der im Erinnern involvierten Empfindungen, so haben wir konstatiert, ist die Ähnlichkeit der gegenwärtigen mit der vergangenen. Diese Bedingung ergäbe aber immer nur das "gleichmäßig erfassende" Erinnern.

Wesentlich ist aber vielmehr, daß zwischen beiden eine absolute Verschiedenheit insistiert. Welcher Art? Sie besteht zunächst external darin, daß "... das was die Wahrnehmung der ungleichen Fließen, die Steifheit der Serviette, der Geschmack der Madeleine in mir geweckt hatten, keine Beziehung zu dem besaß, was ich mir jetzt oft von Venedig, von Balbec, von Combray mit Hilfe eines alle Dinge gleichmäßig erfassenden Gedächtnisses in Erinnerung zu rufen trachtet;...". (Bd. 13, S. 272; meine Hervorhebungen). Es ist die Verschiedenheit zwischen dem willkürlichen und dem unwillkürlichen Erinnern. Auch wenn aufgrund einer willkürlichen Assoziation zwischen zwei Empfindungen der gleiche Umfang an Gedächtnis auftauchte, wäre es nicht dasselbe wie jene Erinnerungserlebnisse.

Das gleichmäßig erfassende Erinnern ist ein Modus des Vergessens, indem es alles gleichmacht; da es jedoch auch in Differenz zum unwillkürlichen Erinnern steht, welches nur durch die "Stimme" sinnlicher Zeichen sich ereignen kann, verbirgt sich in dieser Differenz selbst der "reflexive" Wesenszug des

Vergessens. Es vergißt, daß es ein Urverhältnis des Erinnerns zum Vergessen gibt. Dies wird durch jene "Stimmen" geweckt. Wie?

Hören wir Proust selbst:

Ja, wenn auf Grund des Vergessens die Erinnerung zwischen sich selbst und der gegenwärtigen Minute kein Band hat knüpfen, sie nicht hat zusammenketten können, wenn sie an ihrem Ort und Zeitpunkt geblieben ist, wenn sie ihre Distanz gewahrt, ihre isolierte Lage in der Höhlung eines Tales oder auf der Spitze eines Gipfels beibehalten hat, bewirkt sie, daß wir plötzlich neue Luft einatmen, gerade deshalb, weil es eine Luft ist, die wir früher schon eingeatmet haben, jene reinere Luft, von der die Dichter vergebens behaupten, sie herrsche im Paradies, wo sie uns aber dieses tiefe Gefühl von Erneuerung auch nur dann geben könnte, wenn sie schon einmal eingeatmet wäre, denn die wahren Paradiese sind Paradiese, die man verloren hat. (Bd. 13, S. 273).

Die in jenen Empfindungen - "Madeleine" etc. - immanente Differenz ist nun aber eigentlich die,

... daß ich sie zugleich im gegenwärtigen Augenblick und in einem entfernten erlebte, bis schließlich die Vergangenheit auf die Gegenwart übergriff und ich selbst sofort nicht mehr unsicher war, in welcher von beiden ich mich befand; in der Tat war es so, daß das Wesen, das damals in mir jenen Eindruck verspürt hatte, ihn jetzt in dem wiederfand, was es an Gemeinsamem zwischen einem Tage von ehemals und dem heutigen gab, was daran außerhalb der Zeit gelegen war; es war ein Wesen, das nur dann in Erscheinung trat, wenn es auf Grund einer solchen Identität zwischen Gegenwart und Vergangenheit sich in dem einzigen Lebenslement befand, in dem es existieren und die Essenz der Dinge genießen konnte, das heißt außerhalb der Zeit. (Bd. 13, S. 274).

Die Vergangenheit greift auf die Gegenwart über, aber hält sie dennoch in der Differenz, sodaß sie reine Vergangenheit bleibt. Wäre der "Übergriff" absolut, könnte sich die Gegenwart nicht mehr auf die Zukunft hin öffnen. So eröffnet sich aber die Kluft, in der das fundamentale Wesen des Vergessens sich als reine Erinnerung ereignen kann. Es handelt sich um nichts Geringeres als um das reine Erlebnis der Zeit - oder besser, um einen Ausdruck Heideggers zu verwenden: der Zeitigung; - nicht aber der Außerzeitlichkeit, denn diese wäre etwas durch und durch Imaginäres. (Und es gibt auch bei Proust diesen Aspekt davon: "Doch diese B l i c k t ä u s c h u n g, die

einen mit der Gegenwart unvereinbaren Augenblick der Vergangenheit dicht vor mich rückte, hielt nicht an". (Meine Hervorhebung; S. 277).

Dieser Augenblick gibt der "Einbildungskraft" die "Idee der Existenz" (S. 276). Er markiert die Wiedergeburt des eigentlichen Wesens:

Sobald aber ein bereits gehörtes Geräusch, ein schon vormals eingeatmeter Duft von neuem wahrgenommen wird, und zwar als ein gleichzeitig Gegenwärtiges und Vergangenes, ein Wirkliches, das gleichwohl nicht dem Augenblick angehört, ein Ideelles, das deswegen dennoch nichts Abstraktes bleibt, wird auf der Stelle die ständig vorhandene, aber gewöhnlich verborgene Wesenssubstanz aller Dinge frei, und unser wahres Ich, das manchmal seit langem tot schien, aber es doch nicht völlig war, erwacht und gewinnt neues Leben aus der göttlichen Speise, die ihm zugeführt wird. Eine aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute hat in uns, damit er sie erlebe, den von der Ordnung der Zeit freigewordenen Menschen wieder neu erschaffen. (Bd. 13, S. 276/77).

Versuchen wir jetzt die Wesenszüge der "Madeleine", der "ungleichen Pflastersteine" etc. zusammenzufassen. Wir erblicken darin "sinnliche Zeichen", die in der Form eines "unentrinnbaren Zufalls" (S. 285) auftreten müssen. So können sie eigentlich "Stimmen" sein, die das Wesen der Dinge in ihre Existenz rufen. Und dadurch vermögen sie auch zugleich (besser wohl: nachträglich) das Wesen - "unser wahres Ich" (S. 276) - desjenigen, der sie vernimmt und zu deuten versteht, wiederzuerschaffen helfen.

Wir haben nun, so glaube ich, das Recht diese Wesenszüge in einem einzigen zu fokussieren, um so die Zeichenhaftigkeit jener "sinnlichen Zeichen" zu extrahieren: es handelt sich um den e i g e n t l i c h e n N a m e n desjenigen sprechenden Subjekts, dessen "wahres Ich" aber nach Proust nur ein dichterisches sein kann. (Keineswegs handelt es sich hier um einen mystischen oder mythischen Namen, wie sich gleich zeigen wird!)

Zunächst ein eher äußerlicher Hinweis, der die Namenhaftigkeit dieser Erinnerungen untermauern helfen soll. Josef Schächter (1935) nennt einen "Grenzfall" des Eigennamens die "Momentaufnahme" (ein m.E. nicht sehr glücklich gewählter Ausdruck). Darunter versteht er "ein Ding, eine Tätigkeit oder Situation", die nur "während eines Augenblicks" besteht. (Siehe [1978] S. 133). Weiters sagt er, daß es in der Sprache keine

solche Zeichen geben kann. Es ist nun ziemlich offensichtlich, daß, wenn wir die Zeichenhaftigkeit dieser Augenblicke unwillkürlichen Erinnerens spezifizieren wollen, wir sie als einen derartigen Grenzfall des Eigennamens bestimmen müssen. (Die Rede von "sinnlichen Zeichen" ist zu vage).

Die eigentlichen Namen können also nicht sprachlich geformte Eigennamen sein. Sie verkörpern sich im Realen durch "ein kleines Quantum zusätzlicher Zeit". (Bd. 13, S. 276).

An diesem Namen nun muß sich der eigentliche Schöpfungsakt des Dichterischen entzünden. Der eigentliche Name - jene drei oder vier Erinnerungen - bedeuten ihn aber selbst nicht, sie sind nichts weiter als Eintrittsstelle zum eigentlichen Werk, das ein "zu lesendes" ist:

Was das aus unbekanntem Zeichen (erhaben hervortretenden Zeichen, schien es, die meine um mein Unbewußtes forschend bemühte Aufmerksamkeit suchte, an die sie streifte, die sie umkreiste wie ein Taucher, der in die Tiefe steigt) bestehende Buch in meinem Innern betraf, dieses Buch, bei dessen Lektüre niemand mir mit irgendeiner Regel beibringen konnte, so stellte eben dieses Lesen in ihm einen Schöpfungsakt dar, bei dem kein anderer uns ersetzten oder auch nur mit uns zusammenwirken kann. (Bd. 13, S. 286).

Dieses Buch, sagt Proust einige Zeilen weiter, ist das einzige. Es zu lesen, indem man es schreibt ist: ... "das wahre Leben, das endlich entdeckte und aufgehellte, das einzige infolgedessen von uns wahrhaft gelebte Leben, ist die Literatur: jenes Leben, das in gewissem Sinn bei allen Menschen so gut wie bei dem Künstler in jedem Augenblick wohnt". (S. 308).

Wir können nun möglicherweise eine Entsprechung entdecken zwischen dem Namenhaften in seinem Bezug zur Sprache und zum Sprechenden einerseits und dem, wie es sich in der Gestalt des eigentlichen Namens zur Dichtung und zum "wahren Ich" des Dichtenden verhält, andererseits.

Wir haben argumentiert (Abschnitt III.1.), daß der Name als ein usurpatorischer Signifikant ein Sprechender ist. Ich wiederhole, was dort gesagt wurde: "Das Sprechende Subjekt findet zu seinem Sprechen über die Usurpation des Zeichenhaften der Sprache in seinem Namen so, daß es sich im Sprechen der anderen im Gedächtnis halten kann". (S. 267).

Findet das Sprechende Subjekt zu "seinem wahren Ich"; das,

ich wiederhole es, laut Proust nur das dichterische sein kann, so kann sich dies nur über bzw. durch den eigentlichen Namen ereignen. Dieses Ich findet zu seinem Sprechen ("Lesen") durch diesen Namen so, daß es nun aber nicht im Sprechen der anderen, sondern im e i g e n e n sich im Gedächtnis zu halten vermag. Und das ist seine Wahrheit.

Den Namen bzw. das Namenhafte haben wir zweitens als eine 'Verknotung des Sichselbstverstehens der Sprache' gedacht. (Abschn. III. 2.). Er ruft so die sich selbst vergessende "symbolische Integration" in die Erinnerung, insofern entäußert sich an ihm selbst das Vergessen. In der Entsprechung dazu könnte man denken, daß der eigentliche Name dies gleichsam wiederholt, indem er "das aus unbekanntem Zeichen ... bestehende Buch", welches im Dichter "notwendig und zugleich verborgen ist" (S. 287) ihm zu entdecken aufgibt. Der eigentliche Name führt zur vollkommenen Gewißheit, daß es das "einzige Buch" (S. 287) überhaupt zu lesen gibt. Diese Gewißheit aber könnte nicht bestehen, wenn "dieses Buch im Inneren" nicht die reine Repräsentation des Sichselbstverstehens der Sprache wäre. Denn sonst könnte es mehr oder minder willkürlich gelesen bzw. interpretiert werden.

Die vom reinen Verstand gelieferten Ideen bergen nur eine logische Wahrheit in sich, eine mögliche Wahrheit, ihre Wahl steht noch in unserem Belieben. Das Buch mit den in uns eingegrabenen, nicht von uns selbst eingezeichneten Charakteren ist unser einziges Buch. Nicht, daß Ideen, die wir selbst gestalten, nicht logisch richtig sein können, aber ob sie wahr sind, wissen wir gleichwohl nicht. [...]

Was wir nicht durch unser persönliches Bemühen erst haben entziffern, erst haben aufhellen müssen, was nicht schon klar war, ehe wir darauf stießen, gehört uns nicht eigentlich an. (Bd. 13, S. 187; meine Hervorhbg.).

Wenn diese Entsprechungen die Wahrheit ausdrücken- oder doch zumindest andeuten -, dann könnte man in der genuinen literarischen Schöpfung die Wiederholung des Urverhältnisses des Menschen zur Sprache erblicken; ein Gedanke, der in anderer Form gefaßt, ja keineswegs fremd ist.⁵²

Drittens haben wir im Namen die sich stets verbergende Kehrseite des Erinnerens/Vergessens gefunden. Dieser ist ja in

einem wesentlichen Sinn das Augenblicksereignis des Erinnerns selbst, (das sich aber nur auf dem Grunde des Vergessens einstellen kann), in der Form eben jener viermalig sich wiederholenden Empfindungen.

Das Vergessen kann sich naturgemäß nicht gleichzeitig mit dem Erinnern zeigen, ja es kann sich als es selbst überhaupt nicht zeigen, sondern es (ent)äußert sich nachträglich in Form der Entfremdung.

Der Held des Romans wartet in der Bibliothek der Guermantes das Ende der Musik, die im Salon gespielt wird, ab. Die Musik ist zu Ende, er tritt in den Salon. Was ereignet sich nun? Eine makabere Szenerie tut sich da auf: er erkennt seine Bekannten kaum wieder. Nur mit größter Anstrengung kann er ein Gesicht identifizieren, die Identität eines Gesichts erraten. Oft muß er lange suchen, bis ihm der entsprechende Name einfällt. Die Menschen sind Masken, Puppen, kaum wiedererkennbar:

Puppen waren sie, aber solche, die man, um sie mit dem Wesen zu identifizieren, das man gekannt hatte, gleichzeitig auf verschiedenen hinter ihnen gelagerten Prospekten sehen mußte, die ihnen Tiefe gaben und den Beschauer zwangen, eine geistige Arbeit zu verrichten, wenn er diese spukhaften Greise vor sich hatte, denn er war gezwungen, sie nicht nur mit den Augen, sondern gleichzeitig mit dem Gedächtnis zu betrachten. (Bd. 13, S. 347/48).

Ohne Zweifel: es insistiert hier das Vergessen, (das ja in seiner progressiven Form nur regressiv wahrgenommen werden kann), eben in der Form, in welcher es eigentlich nur ersch e i n e n kann: in der Entfremdung, die das Bild des Vergessens bietet.

Dank allen diesen Seiten war eine solche Matinee wie die, auf der ich mich befand, etwas viel Wertvolleres als nur ein Bild der Vergangenheit; sie bot mir gleichsam alle aufeinanderfolgenden Bilder dar, welche, von mir bislang nicht bemerkt, die Vergangenheit von der Gegenwart trennten, ja mehr noch, sie wies mir die Beziehung auf, die zwischen Gegenwart und Vergangenheit bestand; sie war wie das, was man früher als eine 'optische' Ansicht bezeichnete, aber eine optische Ansicht der Jahre, nicht eines Augenblicks oder einer Person in der entstellenden Perspektive der Zeit. (Bd. 13, S. 349; meine Hervorhbg.).

So nennt auch Proust den Salon der Prinzessin von Guermantes einen "H o r t d e r V e r g e s s e n h e i t": "Die Zeit hatte dort nicht nur Geschöpfe von früher dem Untergang anheimgegeben, sondern auch neue Verbindungen möglich gemacht und geschaffen". (S. 281).

Inwiefern man aber die innere Beziehung zwischen der Zeit und dem Vergessen denken muß, sodaß sich auch unsere Teiltfrage weiter zu klären vermag - dieser Aufgabe können wir uns hier nicht stellen.

V. Synopsis

Ist unsere Frage, inwiefern das Vergessen in den Bereich der Sprache gehöre, einer Antwort zumindest näher gekommen?

Wir haben zunächst das Befremdliche einer solchen Fragestellung festgestellt. Das Vergessen scheint die Sprache nur von "außen" - wie dies mit allen Dingen zu geschehen scheint - zu affizieren. Keineswegs wird man jedoch von vornherein zugestehen wollen, daß das Vergessen eine innere Dimension der Sprache ist. Es scheint nicht in den Bereich der Sprache zu gehören, wie immer man diesen auch definieren mag.

Die Namen nehmen sich in dieser Perspektive wie die bevorzugten Angriffsstellen des Vergessens aus. Man vergißt Namen wie man etwa Gesichter vergißt. Es insistiert das Vergessen beim Namen in der Form einer Selbstverständlichkeit.

Wenn es in dieser Dimension überhaupt etwas zu d e n k e n g i b t, dann müssen wir diese als das Selbstverständliche: das ist das "Urbekannte" (Novalis) als das Sichselbstverstehen der Sprache - zu verstehen suchen. Damit ist aber auch der Bereich der Sprache angesprochen. (Es ist immer die Gefahr vorhanden, daß wir diesen zu weit fassen. Diese Gefahr ist eine intrinsische, denn, da wir keine andere Sprache haben als die Sprache, läßt sich auch alles auf sie projizieren und umgekehrt. Es kommt alles darauf an, daß wir aus dem Selbstverständlichen keinen "romantischen", metaphysischen Begriff sublimieren. Es muß am Ende ganz das bleiben, was es ist).

Da sich das so gedachte Selbstverständliche 'verknöten' muß, damit es überhaupt verstehbar wird, konnten wir es als einen verdeckten/gebrochenen - man müßte jetzt eben sagen: 'ver-

knoteten' bzw. 'verschlungenen' - V e r w e i s auf das Wesen, welches sich an ihm als Mangel ("blinder Fleck") zeigt, auffassen. Daher ist es uns auch als soetwas wie eine "Methode" des Philosophierens zur Hand. (Die beiden 'Enden' der 'Verknotung' sind die zwei 'reinen Repräsentanzen' des Selbstverständlichen: In bezug auf das Wesen der Sprache selbst finden wir sie einerseits durch Zeichen, die nichts zu verstehen geben und andererseits durch keine Zeichen, die alles zu verstehen geben: Laut - Satz. So gesehen wäre der Sprachlaut der verdeckte/gebrochene Verweis auf den Satz: Eine Lautsprache m u ß insofern auch notwendigerweise eine Satzsprache sein. Die Bruchstelle aber ist das Namenhafte (des Wortes). Es versteht sich, daß dies nur Andeutungen eines Gedankens sind).

Der Verweisungscharakter des Selbstverständlichen birgt somit selbst den Wesenszug des Namenhaften. (Man denke einfach an das Beispiel des "Knotens im Taschentuch"! Man könnte dieses triviale Gleichnis weitertreiben, sodaß darin sogar essentialere Züge sichtbar würden. Wir haben festgestellt, daß das Taschentuch ein materielles Attribut meiner Gewohnheit - als eine "Lebensform" des Selbstverständlichen gedacht -, sein muß, sonst zeitigt der Knoten darin keinen Effekt. Es ist ja etwas, das ich ständig bei mir habe und zwar so, daß es bei mir "präsent/absent" erscheint: ich ziehe es aus meiner Tasche und lasse es dort wieder verschwinden. Und auch den Knoten muß ich, nachdem er seinen Dienst getan hat, wiederum auflösen: so ist er als derselbe doch immer verschieden. Sieht man darin nicht den Wesenszug des Zeichenhaften durchschimmern?) Daher ist das Selbstverständliche auch stets i m N a m e n v o n a n d e r e m gedacht worden - und wohl immer so zu denken. (Und ist übrigens der Name nicht auch ursprünglich Verweis auf das Wesen der Sprache gewesen - und ist er es nicht noch jetzt in einem gewissen Sinn? Man weiß, er hat als solcher ihr Wesen eher verdeckt als geoffenbart. So mußte auch Saussure die gewöhnliche Vorstellung, daß "die Sprache im Grunde eine Nomenklatur" sei, eigens akzentuieren, um sie dann verwerfen zu können).

Auf der Basis dieses Gedankens läßt sich der zunächst als eine Wortspielerei anmutende Satz nun vielleicht auch denken:

"Das Vergessen von Namen ist als ein 'verknöteter' Verweis selbst der (ein) Name des Vergessens".

Das Namensvergessen ist somit nicht einfach als eine äußerliche Affizierung des Vergessens an der Sprache zu denken, obwohl es sich "natürlicherweise" so zu verstehen gibt. Der Name, - das Namenhafte ist in der Sprache aber in seinem Wesen gespalten: Es tritt einerseits in der Gestalt der gewöhnlich als Eigennamen agnostizierten Signifikanten auf und andererseits in derjenigen, welche Lévi-Strauss als "flottierenden (Null-)Signifikanten" erkannt hat. Beide verhalten sich komplementär zueinander. Wenn wir das Namenhafte gleichsam in jener "Spaltung" in den Blick bekämen, würde sich in dieser das Wesen des Vergessens als eines, das aus dem der Sprache gedacht werden muß, zeitigen. Dieser Blick jedoch wäre freilich imaginär und insofern ein undenkbarer. Denn womit wir es schon zu tun haben, ist, daß jener Verweisungscharakter (der im Vergessen von Namen liegt) selbst die Kehrseite des Erinnerns/Vergessens birgt und dadurch die "Spaltung" auch irgendwie verschließt. Sie öffnet sich nur, wenn jener Verweis uns im Selbstverständlichen (etwas) zu *denken* gibt. Dann kann sich das Namensvergessen als eine mögliche signifikative Instanz des fundamentalen Vergessens erweisen, welches sich durch die Sprache ereignet, insofern der Mensch sie in seinem Namen evoziert, um zu seinem Sprechen zu gelangen. (Vielleicht muß man aus diesem Grunde den usurpatorischen "Urnamen" als Äquivok mit dem für die Sprache denken. Was aber könnte dies besagen?)

Das Sichselbstverstehen der Sprache ist die Urweise des Vergessens für den Menschen, da er in seinem Namen spricht. Eine globale Repräsentation ist das, was Lacan "symbolische Integration" genannt hat. Sie kann auf die Sprache bezogen nur eine absolute sein, denn es gibt keine Metasprache.

Der Mensch muß, wenn er zu *seinem* Sprechen gelangen will, aus dem Sichselbstverstehen der Sprache "Etwas" usurpieren: sein Gedächtnis mal: den Namen. (Unsere Namen, die wir tragen, sind vom reflexiven Wesenszug des Vergessens affiziert: die Usurpation, die das Vergessen bedingt ist selbst vergessen. Man darf sich dies allerdings nicht als einen Willkürakt vorstellen. Überhaupt muß man alles Psychologische aus

dem Begriff Usurpation verbannen. Man muß ihn - ich möchte fast sagen: als formales - Charakteristikum des Namenhaften betrachten, wenn es in bezug auf das sprechende Subjekt bedacht wird).

Dieses "Etwas" ist immer ein Komplex, eine 'Verknotung', des Lautlichen im Prinzip. (Man denke an das Beispiel des Siegels AEIOU! Man halte sich aber auch z.B. den Schriftzug des Namens: die Unterschrift vor Augen. Die Tendenz scheint ja zu sein, den Namen durch sie unleserlich zu machen; also die 'Verknotung' der Buchstaben bis ins Äußerste zu provozieren).

Dieses Gedächtnismal zieht aber an seiner Kehrseite quasi das Vergessen mit sich. So gesehen kommt das Vergessen nicht von außen an den Namen heran. Eher ließe es sich so denken: der Name zieht das Vergessen nach "außen". (Der Name scheint somit auch der Peripherie der Sprache anzugehören; oder ihr eben gar nicht, wie wir gehört haben. Jedenfalls oszilliert das Namenhafte in bezug auf "Kern" und "Peripherie" der Sprache, um nur das mindeste zu sagen. Man vgl. v.a. die Darstellung des Namens bei Proust).

("Wo" aber ist das Vergessen? Nun, diese Frage ist natürlich eine unmögliche. Es gibt keinen Ort des Vergessens. Insofern ist auch der Ausdruck "Bereich" in unserer Frage nicht ganz zutreffend. Das Vergessen entäußert, besser: zeitigt sich, aber zeigt sich eigentlich nicht).

Extrem verkürzt lautet also unser Gedanke so: Der Mensch vergißt, - besser: wird vom Vergessen angegangen, weil er einen Namen hat; weil er zu seinem Sprechen nur durch den Namen gelangen kann, der ihn so im Gedächtnis hält, daß er im Sprechen der anderen sich eingliedern muß. (Wie komplex auch Zeichensysteme von Tieren sein mögen, es kann darin kein Name auftreten und somit auch kein Vergessen).

"Das Vergessen von Namen ist eine Weise wie sich das Selbstverstehen der Sprache in Erinnerung ruft". Wir können den Satz nun so umformulieren: "Das Vergessen von Namen ist eine Weise wie sich das fundamentale Vergessen in Erinnerung ruft". (Das Selbstverständliche des Vergessens von Namen muß allerdings nicht als eine Selbstverständlichkeit, ja Trivialität sich äußern. Dies scheint unserer Kultur vorbehalten zu sein. Der Grund dafür könnte auf unserer Gedankenlinie zu finden sein).

Das Vergessen selbst, so haben wir erwogen, kann nur als eine Erinnerung auf einer anderen Ebene sich zeigen. (Das Modell dafür ist wohl Freuds Analyse des Namensvergessens).

Die Bruchstelle jenes Verweises wäre nun beinahe geschlossen, wenn es die einzige Weise wäre, wie sich das Vergessen in der Sprache zeitigt. (Die andere, welche wir nur angedeutet haben, ist mit dem Wesen - natürlich nicht mit der Struktur - des Satzes verknüpft. Der Satz bietet dem Vergessen im Grunde - außer er wird zur Phrase - keinen Widerstand, und zwar deshalb, weil er nicht die (usurpatorische) 'Verknötung' des Selbstverständlichen ist, sondern deren 'Lösung' - in dem Sinne ist er auch reine Repräsentation des Sichselbstverstehens der Sprache, so, daß wir sie verstehen können bzw. müssen).

Die Laute können wir nicht vergessen, Sätze vergessen wir wie von selbst. Am Namen aber verknötet sich das Vergessen in dem Maße er reines Gedächtnismal ist. Ist das nicht selbstverständlich?

Als eine Art Wahrheitsprobe für unseren Gedanken betrachten wir das Hauptwerk von Marcel Proust. In der grundsätzlichen Art, wie der Dichter zu seinem einzigen Werk ("Buch") kommt, sehen wir die Wiederholung dessen, wie der Mensch zu seiner Sprache gelangt. (Dies impliziert natürlich keine realzeitliche Struktur).

Das "wahre Ich", welches laut Proust nur das poetische sein kann, hat einen Namen, den wir den eigentlichen nannten. Dieser setzt sich zusammen (im Falle Prousts, - doch muß man hier etwas Grundsätzliches erblicken können) aus Erinnerungsereignissen: diese sind "sinnliche Zeichen", deren Namenhaftigkeit wir (u.a. durch einen Hinweis auf die Namenstheorie Schächters) gezeigt haben. Der eigentliche Name ist reine Erinnerung. Dennoch trägt er an seiner Kehrseite das Vergessen, aber nicht in der Weise seines eigenen Vergessens,⁵³ sondern in der Form einer Entfremdung des gewohnheitsmäßigen, alles "gleichmäßig erfassenden" Gedächtnisses. Der eigentliche Name konstituiert die Wiedererinnerung erst, sodaß sich darin "die Idee der Existenz" kundzutun vermag.

Gleichwohl bedeutet er das "wahre Ich" nicht. Dieses wird erst durch das dichterische Werk bedeutet, worin es in seinem

e i g e n e n Sprechen sich im Gedächtnis bewahrt. Die "Funktion" des eigentlichen Namens ist eher analog jener 'Verknotung' des Namenhaften, die das Sichselbstverstehen der Sprache erst verstehbar macht. (Um es ganz verkürzt zu sagen). Der Name des "wahren Ich" ist jene Instanz, die das "Lesen" des aus "unbekannten Zeichen" bestehenden "einzigen Buches", das unabhängig von den "Ideen des Schriftstellers" existiert, erst möglich macht. Er bringt jene Zeichen zum Sprechen, so daß es das Schreiben des Dichters sein kann.

A n m e r k u n g e n

1. Erinnern und Gedächtnis unterscheiden wir hier nicht. Zweifelsohne gibt es aber einen Unterschied.
2. Wir können natürlich noch andere Philosophen anführen, die Ähnliches dachten, wie etwa Henri BERGSON, *Materie und Gedächtnis* oder Vladimir S. Solov'ev, *Teoretičeskaja filosofija*.
3. Die Begriffe "Sprache", "Rede" - soweit sie überhaupt wissenschaftlich wohlgeformt sind (vgl. Chomsky 1981) sowie dem der Performanz verwenden wir nicht im streng linguistischen Sinn. Es sei damit nur angedeutet, daß es uns in unserer Untersuchung nicht um Performanzphänomene geht.
4. Dabei könnte man fragen, inwiefern man Sätze vergessen können muß, damit sich der Sinn einer Rede überhaupt ergibt. Man könnte also dem Vergessen hier einen "sinnkonstituierenden" Effekt zuschreiben. Aus Gründen, die ich hier nicht erläutern kann, wollen wir diesen Weg nicht beschreiten. (Vgl. dazu Abschn. III.2.)
5. Es ist ja dem Vergessen "natürlich", daß es an keinem "Ding" abzulesen ist. Wie sollte da der sprachliche Bereich eine Ausnahme machen? Aber ist es tatsächlich so? Unsere Erörterung möchte darauf eine Antwort - oder zumindest einige Hinweise geben.
6. Wir stellen diesen Satz unter Anführungszeichen und klammern ihn so gleichsam aus dem Diskurs aus. Wir tun dies deshalb, um ihn nicht als ein rhetorisches Gelenk sozusagen den zu entwickelnden Gedanken lenken zu lassen. Dieser Satz sollte vielmehr als dessen Begleiter stets die Frage mit sich führen: "Ist es denn nicht so?". Das bedeutet: er provoziert Selbstverständliches, ansonsten könnte er allzusehr als eine rhetorische Floskel aufgefaßt werden.
7. Anstelle einer gründlichen Erörterung darüber, die wir hier nicht führen können, wollen wir es versuchen, in einigen eher aphoristischen Sätzen anzudeuten. (Vgl. aber v.a. III.2.)
8. Dies hat zunächst überhaupt nichts mit der sogenannten Selbstvergessenheit zu tun.

9. Dies ist ein ontologisches Paradox, kein logisches. (Vgl. dazu Anmerkung 21 zu Buch 10). Worauf verweist "es"? Auf das Gedächtnis oder auf das Vergessen? Befragen wir die lateinische Textstelle:

At si quod meminimus memoria retinemus, oblivionem autem nisi meminissemus, nequaquam possemus auditio isto nomine rem, quae illo significatur, agnoscere, memoria retinetur oblivio. Adest ergo, ne obliviscamur, quae cum adest, obliviscimur.
(*Confessiones*, Liber X, 16, 24).

Sie gibt uns auch keine Antwort. Oder ist dieser zweideutige Rückbezug nicht selbst als ein Ausdruck des dargestellten Wesens des Vergessens zu verstehen?

10. Das Wesen des Selbstverständlichen bleibt im Grunde solange imaginär als nur eine Linie der Asymptote sozusagen verfolgt wird. Diese kann verschiedene Namen tragen wie: "Unmittelbarkeit des Bedeutens" (Vgl. Husserl); oder "(Selbst-) Evidenz" (vgl. WHITEHEAD, *Modes of Thought*, New York 1938); weiters "Voraussetzungslosigkeit"; "Gewißheit" (vgl. etwa WITTGENSTEIN, *Über Gewißheit*); "Ausgelegtheit" (vgl. in der Hermeneutik) u.a.

Ich behaupte, ohne es hier begründen zu können, daß alle diese Namen für das Selbstverständliche etwas Imaginäres (oder gar Illusorisches) an sich haben, weil sie es nicht auf das Wesen der Sprache beziehen. (Vgl. Abschn. III.2., IV. und V; auch Anm. 48).

11. (Wenn es keine Zweideutigkeit herbeiführt, sage ich einfach "Name" anstelle von "Eigennamen").

Man könnte einwenden, daß es gar nicht der umständlichen Ausführungen über das Selbstverständliche bedurft hätte, um das Vergessen in bezug auf die Sprache "in den Griff" zu bekommen. Wir hätten ja einfach den Aspekt des Namensvergessens (es gibt ja noch andere) aufgreifen und ihn nach seinen eventuell "tieferen" Ursachen befragen können.

Das mag wohl sein, doch geht es uns hier nicht einfach nur um die Ergründung "tieferer" Aspekte. Es geht um einen möglichen "Standpunkt" (der vielleicht selbst die "Methode" ist) des Philosophierens. Ich behaupte - ohne hier meine Behauptung weiter erklären zu können - , daß die intrinsische Bestimmung des Selbstverständlichen (also eine im Wesen sprachliche Dimension, so vage sie auch in dieser "aphoristischen" Form aussehen mag) eine solche Methode ist.

Das Gefühl, daß sich das Philosophieren eigentlich um das Selbstverständliche dreht, ist vermutlich ein uraltes. In der neueren Philosophie ließen sich viele Belege in der Gestalt von expliziten und impliziten Äußerungen anführen (s. Anm. 10).

Was m.E. jedoch kaum bedacht wurde, ist, daß dieses "Sich-Drehen" eine Achse haben muß - und diese selbst müßte in ihrer "Funktion" gründlicher untersucht werden. (Vgl.: WITTGENSTEIN, *Über Gewißheit*).

Ein Beispiel soll zeigen, wie der Gedanke des Selbstverständlichen als Methode sich realisieren ließe (vgl. weiter: Abschn. III.2.). Wir müssen uns hier natürlich mit Andeutungen begnügen.

Analog zu unserer Titelfrage könnten wir auch z.B. nach dem

Wesen einer offensichtlich genuinen sprachlichen Dimension fragen: nach der lautlichen. Genauer könnten wir also so fragen: Inwiefern gehört der (ein) Laut in den Bereich der Sprache? Die nächste Frage würde ungefähr so lauten: Was ist das Selbstverständliche - als jener fundamentale Mangel - am (an einem) Laut?

Äußerst verkürzt dargestellt, wäre die "Antwort" etwa die: er lautet an und für sich nicht, sodaß wir ihn nicht verstehen. (Der Sprachlaut ist nicht intelligibel, sagt Jakobson). Er läßt nichts vernehmen, außer indem er sich selbst versteht mit allen anderen Lauten. Am Ende des Denkweges würde etwa folgender "Schluß" zu ziehen sein: Gäbe es nichts in der Sprache, das sich auf diese Weise von selbst versteht, so können wir sie nicht verstehen.

Es geht nicht darum, die in der Linguistik gefundenen Prinzipien wie das der "Opposition" philosophisch zu wiederholen bzw. gar zu untermauern (dies wäre ein "Zufallsprodukt" gewissermaßen), sondern darum, überhaupt einen eigenständigen Weg des Philosophierens zu finden. Auf diesem würde man eigentlich keine Entdeckungen machen, sondern man könnte vielleicht philosophierend - um bei unserem Beispiel zu bleiben - den Sprachlaut *d e n k e n l e r n e n*. Erst dann würde man sich ernsthaft fragen dürfen, warum eigentlich die menschliche Sprache eine lautliche ist. Ähnliches könnte man etwa in bezug auf den Satz fragen. (Vgl. auch Anm. 48).

12. Vgl. etwa: P. ZIFF, *Semantic Analysis*, 1960. Für ihn haben Namen keine Bedeutung. Da er die Sprache als ein Bedeutungssystem auffaßt, gehören sie ihr eigentlich nicht an. Für uns ist nicht so sehr wesentlich, ob diese Auffassung stimmt oder nicht, sondern, daß sie überhaupt geäußert werden kann. Es gibt sicher eine Dimension des Namens, bzw. des Namenhaften, welche die der Bedeutungshaftigkeit (im üblichen Sinn begriffen) ausschließt.
13. Vgl.: LEVI-STRAUSS, *Das wilde Denken* und unsere Diskussion im Abschnitt II.2.
14. Die Übersetzung gibt das lat. *nomen* häufig in allzu grammatikorientierter Ausdeutung, wie ich glaube, als "Substantivum" oder einfach als "Nomen" wieder, ohne daß es in jedem Fall motiviert erscheint.
15. Wir haben heute einen Begriff zuhand, den wir "metasprachliche" Funktion (oder Gebrauch) von Wörtern bzw. Ausdrücken nennen. Man muß sich vor Augen halten, daß dieser für Augustinus - und wohl bis zur scholastischen Sprachphilosophie (inklusive) nicht zur Verfügung stand. (Heute wird zuweilen ziemlich gedankenlos von der "Metasprache" gesprochen). (Vgl. weiter Anm. 16).
16. Dieser Vergleich kommt nicht von ungefähr. Wir haben, wie erwähnt (Anm. 15) einen Begriff zur Verfügung, der uns das Imaginäre, welches in jenem Vergleich aufscheint, auf einen realen Nenner bringt: eben den sogen. metasprachlichen Gebrauch von Wörtern. Dieser ist von uns eindeutig festzulegen. Der Begriff der Metasprache stammt bekanntlich aus der mathematischen Logik, wo er eine klare Funktion hat; nämlich eindeutig in einem Kalkül (Metaspr.) über einen anderen (Objektsprache) - zum Zwecke des Beweises der Widerspruchsfreiheit

des letzteren - "reden" zu können.

In diesem Sinne können wir allerdings nicht in bezug auf unsere Sprache reden. Es gibt ja keine Metasprache für sie. Dies ist eine Behauptung, deren Faktizität möglicherweise evident ist, jedoch ist es gar nicht so leicht, aus dem Wesen der Sprache heraus zu argumentieren, warum dies nicht anders sein kann.

Worauf kommt es Augustinus an? Primär nicht so sehr darauf, zu zeigen, daß die Wörter "objekt"- und "metasprachliche" Funktion annehmen können, sondern, daß es in der Sprache, wie ich es ausgedrückt habe, eine fundamentale Falle gibt: daß Wörter quasi in ihrem "eigenen Namen" auftreten können. Warum ist dies eine Falle? Sein Vergleich mit den sich reibenden Fingern hinkt doch gehörig, möchten wir meinen, denn wir wissen doch, in welcher Weise ein Wort gebraucht ist. Es ist ja der Rede anzusehen - und es bedarf keines dritten Fingers gleichsam -, der zeigt, welcher etwa der juckende wäre. Daß wir Mechanismen haben, die uns eindeutig zeigen, wie ein Ausdruck gebraucht ist ("metasprachlich" oder "objektsprachlich") läßt uns das eine Moment völlig vergessen, welches aber für Augustinus wesentlich ist: der "eigen-sprachliche" Aspekt, womit ich andeuten möchte, daß es sich hier um einen ebenfalls imaginären Aspekt der Sprachauffassung handelt, den Wittgenstein bekanntlich als den "privatsprachlichen" bezeichnet hat. (Vgl. die Diskussion v.a. in den "Philosophischen Untersuchungen". Ich möchte lieber den Terminus "Eigensprache" verwenden, zumal er schon eine äußerliche Analogie mit den Eigennamen anzeigt.)

Es gibt also - und darauf kommt es uns an - zwei gegensätzliche imaginäre Aspekte, die gewissermaßen die "Ränder" der Sprache bilden: den "eigensprachlichen" und den "metasprachlichen". Diese Gegensätze koinzidieren aber in einem Moment: und genau um diesen, so meine ich, geht es bei Augustinus. Wie ist das zu verstehen? Für Augustinus ist es durch und durch fragwürdig, weshalb man die Wörter der Sprache "wortwörtlich", d.h. als ihre eigenen Namen verwenden kann. Man bedenke, daß Augustinus das Wesen der Sprache so bestimmt, daß sie durch die Wörter lehrt (docere) und die Sprecher dadurch belehrt werden und/oder, daß man sich durch sie wiedererinnert (commemorare), wobei das Wiedererinnern auch ein Lehren bzw. Belehren sein kann.

Nun taucht hier übrigens ein Moment des Vergessens auf, insofern die Wiedererinnerung dann verloren geht, wenn die Wörter sich selbst quasi beim Namen nehmen (das will das "wortwörtliche" meinen). Dies ist aber als eine grundsätzliche Möglichkeit der Sprache eine Falle für die Sprechenden. Diese Falle könnte jemand, der sich gleichsam auf der "metasprachlichen" Seite anzusiedeln verstünde, ausnützen, um eine Sprachverwirrung zu stiften. Ein Sprachdämon etwa, der die Worte sich einander "reiben" ließe, daß nur er verstünde, welches Wort, wie gebraucht würde. (Daß dies nicht durchführbar erscheint, versteht sich; doch es geht einzig um die Möglichkeit, die in der Sprache - für Augustinus - verborgen ist). Ein solcher Sprachdämon könnte jemanden etwa in folgenden Diskurs verwickeln. (Er kommt im *De magistro* in einer etwas anderen Form vor. Wir haben ihn etwas erweitert).

"Sag mir, ob /der/ Mensch Mensch sei? (Dic mihi, utrum homo

homo sit). Der andere erwidert ihm: Warum sollte /der/ Mensch nicht Mensch sein?" Und weiter: "/Der/ Mensch ist für sich unbedeutend". -- Mag sein, wenn er aber nicht für sich selbst genommen wird, ist /der/ Mensch (homo) bedeutend..." U.s.w. Der Sprachdämon könnte so systematisch in die Irre führen, indem er nur über die Wörter redet, der andere jedoch die Sache versteht. Doch - worin irrt der erstere selbst? Darin, daß ihm seine Rede eigentlich nichts nützt - und dem anderen, den er in die Irre zu führen meint, nicht schadet. Im Grunde genommen, irrt der Sprachdämon auf eine fundamentalere Art, weil er nicht weiß, daß seine Rede gar nicht in die Irre zu führen vermag. Seine "Eigensprache" war von Anfang an imaginär. Was zeigt dies alles? Die Metasprache ist eine imaginäre Rede, die koinzidiert mit der Eigensprache. Sie ist imaginär, insofern sie für den anderen nicht existiert. Erst wenn er die Wörter als "ihre eigenen Namen" erkennt, sind sie sprachliche "Objekte" und nachträglich gewissermaßen aus der Rede ausgeschlossen.

Was kann dies in bezug auf das Namenhafte zeigen? Andeutungsweise folgendes: es kann keine Metasprache geben (für die natürliche Sprache), weil sie nur als Eigensprache sprechbar wäre. Diese muß aber im Grunde genommen jedes Wort als seinen eigenen Namen nehmen. So wäre sie im strikten Sinn eine Eigennamensprache. Doch eine solche Sprache würde für die anderen nicht existieren; also existiert sie überhaupt nicht, außer als Phantasma. Umgekehrt könnte man aber argumentieren, daß es keine Eigensprache gibt, weil unsere Sprachen Eigennamen besitzen, welche in einer gewissen Weise Anzeiger für die Grenzen des Benennbaren sind. (Siehe dazu auch Abschn. II.3. (β)). Andererseits sind es wiederum die Eigennamen, welche die Möglichkeit einer "Eigensprache" suggerieren. Das Namenhafte könnte man also als jene imaginäre sprachliche Dimension auffassen, welche zu verstehen gibt, daß es für jedes Wort ein Wort gibt, das sein eigener Name wäre. Und darin läge die Koinzidenz von "Meta-" und "Eigensprache" verborgen.

17. Im Wesentlichen will die Augustinische Argumentation, so glaube ich, zeigen, daß insofern jedes Wort ein Name ist, wenn es nach seinem Wesen befragt wird. Christus ist das Ja - und "ja" ist in seinem Wesen das Ja als ein Name Christus. (Siehe Kap. 5, 14).

Im Prinzip muß auch nach jedem Wort einer fremden Sprache gefragt werden, was es ist, sodaß es primär namenhaft erscheint. Vgl. Kap. 5, 15:

Was indes benannt wird, das nennt sich auch, und was sich nennt, tut dies auf jeden Fall mit einem Namen. Man kann das leicht mit Hilfe verschiedener Sprachen feststellen, und ein jeder wird es einsehen. Frage doch einmal, wie Griechen das nennen, was wir "wer" nennen, und du wirst zur Antwort bekommen: τὸς; was wir "ich will" nennen, heißt bei ihnen: θέλω; unser "gut" nennen sie: καλός; [...] Und für alle diese hier aufgezählten Redeteile bekommt man, wenn man so fragt, die richtige Antwort, was nicht möglich wäre, wenn es nicht Namen (nomina) wären.

18. M.E. kann virtuell jeder essentielle Gedanke, der in Form einer speziellen Theorie formuliert ist, so verallgemeinert werden, daß er von diesem theoretischen Rahmen, losgelöst werden kann. Die Theorie, die wir hier skizzieren, verwenden wir nur als einen Hinweis auf unsere Frage, nicht jedoch als eine Form einer "Antwort" etwa.
19. Und G.Frege müßte man hinzufügen; vgl. G.FREGE, *Sinn und Bedeutung*, (1892).
20. "Mögliche Welt" ist ein Begriff der Modallogik, dessen Sinn es v.a. ist, das Problem der Intensionalität der Referenz zu lösen. Auf diese Weise können z.B. auch konterfaktische Aussagen - in der Form irrealer Konditionale etwa - ihre exakte Semantik erhalten.
Ich kann - und brauche auch - hier nicht auf (modal-) logische Aspekte eingehen. Aus Kripkes logisch/epistemologischer Argumentation möchte ich eigentlich ein eher ontologisches Modell gewinnen. Von vornherein könnte man wohl entgegenhalten, daß ein solches Vorgehen nur eine "Metaphorisierung" ergeben könnte. Daß darin eine Gefahr liegt, kann kaum bestritten werden. Ich bin jedoch davon überzeugt, daß es sich nicht um eine Metaphernbildung handelt. Vielmehr lassen sich in Kripkes Argumentation ontologische Implikationen entdecken, die das Problem des Vergessens und Erinnerns in Relation zur Namensproblematik zumindest etwas klarer hervortreten lassen.
21. Das bedeutet natürlich, daß man aus dem logisch/epistemologischen Argumentationsrahmen heraustreten muß.
22. Oder durch Abstraktionen. Vgl. JAKOBSON, *ibid.*: es gibt viele Hunde die Fiffi heißen, doch ist ihnen keine Eigenschaft der "Fiffiheit" zuzuschreiben. Auf diese Weise könnte man auch Eigenschaften abstrahieren, für die in einer bestimmten Sprache kein Gattungsname existiert.
Dennoch wäre prinzipiell die Möglichkeit anzugeben, wie diese Eigenschaften zu benennen wären. Man denke z.B. an Wörter für bestimmte Farben, die es in gewissen Sprachen nicht gibt. Man könnte z.B. durch Kombination der existierenden Wörter Namen konstruieren: "Weißschwarz" für das fehlende "Grau".
etwa.
23. Der Eigenname kann die Sprache selbst auf ikonische Weise indizieren, indem er ihre Sprecher metonymisch bedeutet, weil mit ihm von selbst der Bezug zum Code (einer bestimmten Sprache) gegeben ist. So kann "Fritz" Deutscher bzw. Deutschsprechender bedeuten wie "Ivan" Russe bzw. Russischsprechender.
24. Die Bedeutung der Wörter ist von Wittgenstein bekanntlich als ihr Gebrauch bestimmt. (Vgl. *Philosophische Untersuchungen*). Wenn über das Wort selbst geredet wird, ist sein Gebrauch sozusagen aufgehoben; dann aber ist es namenhaft, was immer es für ein Wort sei. (Vgl. Anm. 16. und Abschnitt III.2.).
25. So kommt auch Kripkes Argumentation zu dem Schluß, "daß bestimmte generelle Termini, nämlich diejenigen für natürliche Arten, enger mit Eigennamen verwandt sind, als gewöhnlich erkannt wird" (S. 153). Die Argumentation ist eben grosso modo die, welche für die Festlegung der Referenz für genuine Eigen-

namen gilt. Als Beispiel diene der allgemeine Name "Licht":

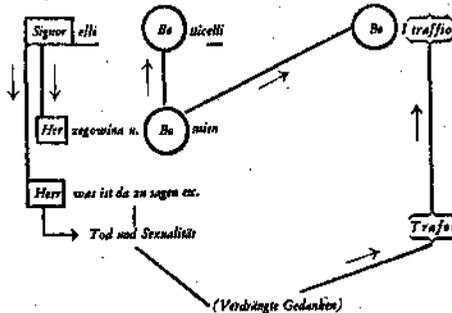
Vielleicht können wir uns vorstellen, daß durch eine Art von Wunder Schallwellen irgendwie bestimmte Wesen in die Lage versetzen würden zu sehen. Ich meine das so, daß sie ihnen visuelle Eindrücke geben würden, genau wie wir sie haben, vielleicht dieselbe Farbempfindung. Wir könnten uns außerdem vorstellen, daß dasselbe Wesen gänzlich *unempfänglich* für Licht (Photonen) wäre. Wer weiß, welche ingeniösen ungeahnten Möglichkeiten es geben könnte? Würden wir sagen, daß in einer solchen möglichen Welt der Schall das Licht war, daß diese Wellenbewegungen in der Luft Licht waren? Mir scheint, wir sollten die Situation, unseren Begriff des Lichts gegeben, anders beschreiben. Es würde sich um eine Situation handeln, in der bestimmte Lebewesen, vielleicht sogar diejenigen, die "Menschen" genannt wurden und diesen Planeten bewohnten, nicht für Licht empfindungsfähig wären, sondern für Schallwellen, und zwar auf dieselbe Weise empfindungsfähig für Schallwellen wären, wie wir empfindungsfähig für Licht sind. Wenn dem so ist, dann gilt: sobald wir herausgefunden haben, was Licht ist, reden wir, wenn wir über andere mögliche Welten reden, über *dieses* Phänomen in der Welt, und wir verwenden nicht das Wort "Licht" als einen Ausdruck, der *synonym* ist mit "dasjenige, das uns den visuellen Eindruck gibt, dasjenige das uns zum Sehen verhilft - was immer es sein mag"; denn es hätte Licht geben können, ohne daß das Licht dazu beigetragen hätte, daß wir sehen; oder es hätte sogar etwas anderes uns zum Sehen verhelfen können. Unsere Weise des Identifizierens von Licht *hat eine Referenz festgelegt*. (KRIPKE 1981, S. 149 f.).

26. Oder das.."Gewisse-Etwas". Freilich bestehen Unterschiede zwischen diesen Ausdrücken im Vergleich zum "Dingsda", die "So-und-so" etc. Keineswegs jedoch sind sie - das ist allen gemeinsam - Allgemeinbezeichnungen von Eigenschaften, Zuständen u.ä. Denn als solche müßten sie einen allgemeinen Begriff bezeichnen. Das tun sie aber nicht: man betrachte den Unterschied zwischen dem allgemeinen Begriff "das Ding" und dem singulären Ausdruck "das Dings(da)". Man könnte sagen, letzterer ist stets "auf dem Sprung" zu einem allgemeinen Ausdruck, er selbst aber ist keiner.
27. Wir werden zu zeigen versuchen, inwiefern der hier beiläufig gebrauchte Ausdruck auf den Wesenskern der Sprache verweist. (Abschnitt III.2.).
28. Überhaupt scheint bei der Symbolisierung der Wahrnehmung ein "progressives Vergessen" (s.u.) stattzuhaben. Dies hat irgendwie mit dem zu tun, was wir gleich als den imaginären Wesenzug des Namenhaften in Zusammenhang mit der Theorie des "Signifikantenüberflusses" bezeichnen werden. Das Problem der Wahrnehmung in Hinsicht auf die sprachliche Symbolisierung ist allerdings ein zu verwickeltes als daß wird es hier erörtern könnten. Ich muß es mit dieser Andeutung bewenden lassen.

29. Welche Modi des Vergessens man auch immer betrachtet, es sind stets zwei Grundmodi des Vergessens im Spiel: das "gewöhnliche" Vergessen als eine "Erinnerungslücke" etwa (= regressives Vergessen) und das Vergessen, welches das Komplement der Lücke ist, also gewissermaßen ihr vorgängiger "Verschluß" (= "progressives Vergessen"), in dem Sinne, daß es das zu Erinnernde verdeckt. Ein Beispiel: ich sollte jemandem ein Buch bringen. Mir fällt der Titel nicht ein. Ich habe eine Erinnerungslücke. Doch wenn ich das Buch überhaupt vergesse mitzubringen, so insistiert das progressive Vergessen: es läßt mich nicht sehen, daß das Buch auf meinem Schreibtisch z.B. liegt. Unterwegs komme ich darauf, daß ich etwas vergessen habe... nun fällt es mir ein. Ein anderes Beispiel: ich sollte den Namen von jemandem wissen. Er will mir nicht einfallen, wie angestrengt ich auch nachdenke: "regressives Vergessen". Doch zuvor muß "Etwas" ihn mich vergessen gemacht haben: das "progressive Vergessen". Wir sehen, daß in diesem der "reflexive" Wesenszug des Vergessens sich verbirgt. (Man vgl. dazu v.a. Agschn. II. 3. (ß)).
30. Das Vergessen zeigt sich vielfach auch nur in seinen trivialen, peinlichen oder ärgerlichen Aspekten - oder es erscheint mystifiziert wie etwa in der sogen. "Selbstvergessenheit". Die folgende Erörterung kann das Triviale daran sogar noch steigern, wenn sie versucht seine uns gewöhnlich abgekehrte Seite etwas "sichtbarer" zu machen. Beim Heranziehen von ethnologischen Beobachtungen hat man zumindest den Vorteil - ist es überhaupt einer? -, daß das Fremdartige das Triviale gar nicht aufkommen läßt.
31. Wenn sie quasi zu sagen scheinen: "So heiße ich in Wahrheit".
32. Man vgl. jedoch den Begriff des "eigentlichen Namens" so wie er im Abschnitt IV. dargestellt ist.
33. Im Falle der Abkürzungen würde man wohl am ehesten sagen wollen, daß sie gar nicht zur Sprache gehören. Sie sind eben eine ihrer Entäußerungen, die sich als sprachliche Äußerungen (Ausdrücke) selbst irgendwie zu verleugnen scheinen. Von einer psychologischen Perspektive aus betrachtet, ist es wiederum die trivialste Sache der Welt, daß Abkürzungen vergessen werden. Es hat natürlich etwas mit der sogen. Sprachkultur zu tun, wenn die Abkürzungen zu wuchern beginnen, sodaß sie quasi schon bei ihrer Entstehung mit Vergessen geschlagen sind. Uns aber interessiert das kulturelle, wertende Moment nicht so sehr. Vielmehr dies: je ausschließlicher ein sprachliches Gebilde als Gedächtniselement fungiert, desto eher scheint sich an seiner "Kehrseite" das Vergessen zu melden. Freilich, in einer eher oberflächlichen Betrachtungsweise handelt es sich bei den meisten Abkürzungen (zumindest) nicht so sehr um Gedächtnisfunktion, sondern um eine "Zeit- bzw. Raumersparnis", also um eine Entlastung bei den "Informationsprozessen". Doch diese Blickrichtung hat schon übersehen, daß sobald die Sprache als ein Informationssystem betrachtet wird, die Gedächtnisfunktion schon vorausgesetzt ist. Nicht das **V e r g e s s e n** in Zusammenhang mit dem Phänomen der Abkürzungen ist das Triviale, sondern dies, daß die Sprachgemeinschaft das Vergessen **s o** aus der Sprache "herausfordert".

Unser Gedanke wird sein, daß das (Ur-)Verhältnis des Menschen zur Sprache es ist, das die Grundweisen des Vergessens determiniert. (Man vgl. die Erwägungen im Abschnitt III.2.).

34. Zur Verdeutlichung des zu Skizzierenden sei Freuds Schema hier mit seinem Kommentar wiedergegeben:



Der Name Signorelli ist dabei in zwei Stücke zerlegt worden. Das eine Silbenpaar ist in einem der Ersatznamen unverändert wiedergekehrt (elli), das andere hat durch die Übersetzung S i g n o r - H e r r mehrfache und verschiedenartige Beziehungen zu den im verdrängten Thema enthaltenen Namen gewonnen, ist aber dadurch für die Reproduktion verlorengegangen. Sein Ersatz hat so stattgefunden, als ob eine Verschlebung längs der Namenverbindung "Herzogin und Bosnien" vorgenommen worden wäre, ohne Rücksicht auf den Sinn und auf die akkustische Abgrenzung der Silben zu nehmen. Die Namen sind also bei diesem Vorgang ähnlich behandelt worden wie die Schriftbilder eines Satzes, der in ein Bilderrätsel (Rebus) umgewandelt werden soll. (FREUD, 1904 [1954], S. 16).

35. Würde man das fiktive Beispiel zuende denken, dann zeigte sich, daß mit dem Mangel des Namens eigentlich ein allgemeiner Mangel der Identifizierbarkeit in Abwesenheit gegeben wäre. "Ich" ist ja im Grunde nur in Präsenz ein identifizatorisches Element.
36. Eigentlich ganz im Sinne Kripkes: "Durch verschiedene Arten der Reduktion wird der Name von Glied zu Glied verbreitet wie durch eine Kette". (Meine Hervorhebung. S. 107).
37. "Urverhältnis" suggeriert, daß wir es hier mit der Ursprungsproblematik zu tun haben, da wir das Problem des Ursprungs philosophisch betrachten, denn der philosophische Gedanke über das Verhältnis des Menschen zur Sprache muß stets das "Ursprüngliche" in den Blick zu bekommen trachten. Keinswegs aber darf man damit reelle Bedingungen der Entstehung der Sprachen meinen. Diese zu erkunden, fällt in den Bereich der Wissenschaft. Was aber ist das "Ursprüngliche" in jenem "Urverhältnis" philosophisch gedacht? N o v a l i s hat es

in prägnantester Kürze so ausgedrückt: "Das Bekannte, worauf der Philosoph alles reduzieren und wovon er ausgehen soll, muß das Urbekannte, - das absolut Bekannte sein. Alles Vollkommene ist uns natürlich und absolut bekannt". (*Die Welt der Fragmente*, Nr. 277).

Das Urverhältnis des Menschen zur Sprache müßte also als das Urbekannte schlechthin gedacht werden. (Vgl. dazu die Erörterung im Abschnitt III.2.). Dieser Gedanke könnte durch einen von Wittgenstein im Hinblick auf die Sprache weiter erläutert werden: "Andererseits scheint es klar: Wo Sinn ist, muß vollkommene Ordnung sein. - Also muß die vollkommene Ordnung auch im vagsten Satze stecken". (Meine Hervorhbg.; *Phil. Untersuchungen*, Nr. 98).

38. Namentabus sind wohl als eine Art negativer Usurpation aufzufassen.
39. Den folgenden Hinweis verdanke ich Herrn Hansen-Löve.
40. Siehe z.B., CHOMSKY (1980 [1981]): "Wir können die Möglichkeit prinzipiell nicht ausschließen, daß die Einnahme einer Pille den mentalen Zustand hervorruft, der die Kenntnis des Spanischen ausmacht". ([1981], S. 96/97).
Daß Chomsky dies durchaus ernst nehmen muß, geht aus seiner Grammatiktheorie hervor. Aber zeigt nicht gerade diese Vorstellung einer möglichen Aneignung, daß im Urverhältnis des Menschen zur Sprache die Usurpation im Spiel sein muß? In der Zukunft hätten wir es eben mit einer technischen Überlistung der Sprache zu tun.
41. Besser sollten wir wohl sagen, daß der Name ein gebrochener/verdeckter Verweis auf jenes Urverhältnis ist.
42. Siehe Anmerkung 37. Könnte es da nicht sein, daß die Sprache sich als das Urbekannte des Menschen nicht mehr zu erkennen gibt? Wir bekommen "Sprachprobleme" eben weg wie Kopfschmerzen.
43. Beiden ist jener Rufcharakter eigen, von dem schon die Rede war. Und dieser impliziert Namenhaftes.
44. Martin HEIDEGGER, "Brief über den 'Humanismus'", in: *Wegmarken*, Frankfurt am Main 1967, 145-194.
45. Siehe Anm. 37.
46. Wir berühren ihn eigentlich nicht, sondern wir nähern und entfernen uns davon "asymptotisch". Die Analogie ist stets nur eine scheinbare, die Koinzidenz eine imaginäre.
Aufschlußreich könnte dennoch ein Zitat von Hendrik POS (1939) sein:

L'opposition en elle-même et dégagée de tout facteur matériel...: c'est une relation qui ne se constate pas, mais qui se pense. ...Dans la dualité d'opposition..., étant donnée l'un, l'autre, sans être donnée est évoqué par la pensée. (S. 75).

47. (Denn dann ist es eigentlich in seinem Bedeuten imaginär. Es ist wie ein Bild seiner selbst. Vgl. WITTGENSTEIN, *Bemerkungen zur Philosophie der Psychologie*:

Man könnte sich ja wirklich denken, jedes Wort sei ein kleines Gesicht, das Schriftzeichen könnte ein Gesicht sein. Und man könnte sich auch denken, daß der ganze Satz eine Art Gruppenbild wäre, so daß der Blick der Gesichter eine Beziehung zwischen ihnen hervorbrächte und das Ganze also eine *sinnvolle* Gruppe gäbe. - Aber worin besteht die Erfahrung, daß eine Gruppe sinnvoll ist? Und wäre es zum Verwenden des Satzes notwendig, daß man ihn so als sinnvoll empfindet? Ist es denn auch gewiß, daß ein Jeder, der unsere Sprache versteht, geneigt wäre, zu sagen, jedes Wort habe ein *Gesicht*? Und - das Wichtigste - zu welcher allgemeinen Tendenz in uns gehört diese Neigung? (S. 70/71, Nr. 322, 23).

Die "allgemeine Tendenz" ist die des Wesenszuges des Namenhaften, der in der Sprache insistiert. "Der Namenszug Goethes mutet mich goetheisch an. Insofern ist er wie ein Gesicht, denn vom Gesicht Goethes könnte ich dasselbe sagen". (*Ibid.*, S. 73, Nr. 336.).

48. Im so gedachten Selbstverständlichen könnten wir den Gedanken von Novalis über das Urbekannte erblicken.

Wenn wir es als die absolute symbolische - oder drücken wir es neutraler aus: *z e i c h e n h a f t e I n t e g r a t i o n* denken, dann müssen wir mitbedenken, daß diese *s e l b s t n i c h t s Z e i c h e n h a f t e s* sein kann. Es muß aber eine reine Repräsentation für das Selbstverständliche (= 'Sichselbstverstehen der Sprache') geben: diese ist aber gespalten, wie das Selbstverständliche nur als "Zwiespalt" erscheint (= 'Sichvonselbstverstehen einer Sprache').

Die eine Aufspaltung ist durch den Sprachlaut repräsentiert. (Vgl. Anm. 11). Man muß sich ja, abseits aller möglichen Theorien über den Laut als sprachliche Entität, fragen, weshalb die menschliche Sprache eine Lautsprache ist. Man muß dies Selbstverständliche eigens als solches bedenken. Gemeinhin wird etwa argumentiert, daß das Lautliche gegenüber dem Visuellen "kommunikative Vorteile" - worin sie auch immer bestehen mögen - birgt. Da schleicht sich aber schon eine nichtbedachte Voraussetzung mit ein, nämlich in der Form der "kommunikativen Relevanz". Wir sollten aber frei, d.h. philosophisch darüber nachdenken können.

Ohne den Grund für die Behauptung hier beibringen zu können, will ich sie dennoch äußern: Die menschliche Sprache ist eine Lautsprache, weil der Laut das Sichselbstverstehen der Sprache am reinsten zu repräsentieren vermag. Wäre sie jedoch eine reine, absolute Lautsprache, so wäre sie durch den Menschen nicht verstehbar. Das Sichselbstverstehen der Sprache kann nur durch den Zwiespalt von Laut und Satz repräsentiert sein. Die menschliche Sprache ist notwendigerweise beides: eine Laut- und Satzsprache. (Keine "andere" ist dies).

Der Laut (Phonem) ist reiner Signifikant der "Andersheit". (S. JAKOBSON). Der Satz aber kann kein Signifikant, kein Zeichen sein, wie Benveniste (1962) klar erkannt hatte:

Aufgrund der Tatsache, daß der Satz keine Klasse distinktiver Einheiten bildet, die virtuelle Glieder übergeordneter Einheiten wären, wie es bei den

Phonemen oder Morphemen der Fall ist, unterscheidet er sich grundlegend von den anderen sprachlichen Einheiten. Der Grund für diesen Unterschied liegt darin, daß der Satz Zeichen enthält, daß er selbst jedoch kein Zeichen ist. Ist dies einmal erkannt, tritt der Kontrast zwischen den Zeichenkomplexen, die wir auf den unteren Ebenen ange troffen haben, und den Komplexen der gegenwärtigen Ebene klar zutage. (Meine Hervorhbg.; 1962 [1977], S. 148).

Und weiter unten lesen wir: "Der Satz - undefinierte Schöpfung, unbegrenzte Varietät - ist das Leben der handelnden Sprache selbst. ([1977], S. 148).

In dieser Charakteristik läßt sich vielleicht die reine Repräsentationseigenschaft des Satzes für das Selbstverstehen der Sprache erblicken, insofern wir sie durch ihn ver-- stehen (Vgl. das entsprechende Zitat von Wittgenstein. Natürlich geht es jetzt dabei nicht um seine Struktureigenschaften. Dies sollte wohl klar sein).

Was anderes ist - so gesehen - der Satz als die Repräsentation jener zeichenhaften Integration - ohne selbst ein Zeichen zu sein? Insofern scheint es jetzt keine willkürliche Spekulation mehr zu sein, wenn man die "Natürlichkeit" des Vergessens hinsichtlich des Satzes ("Sätze bieten dem Vergessen eigentlich keinen Widerstand") dahingehend überdenkt. Will man einen Satz als solchen eigens - in seinem Namen, könnte man sagen - im Gedächtnis behalten, so wird er zu dem, was man Phrase nennen könnte: in der Gestalt des Merksatzes, Lehrsatzes, Ausspruchs, Sprichwortes (i) u.ä. (Die symbolische Integration enthält eine Art von normalem Vergessen, erfuhren wir durch Lacan).

Wenn das Namenhafte der Sprache die Verknötung ihres Selbstverständlichen bedeutet, dann müßte man den Satz als deren "Lösung" betrachten. Andererseits wäre nun verständlich, weshalb der extreme Wesenszug des Namenhaften, der in gewisser Hinsicht immer auch ein externaler ist, als "bloße Lautung" verstanden werden kann. (In dieser Perspektive sieht z.B. Ziff einen essentiellen Zug des Namens; siehe Zitat auf S.246). (Man denke auch v.a. an die Siglen. Allerdings müßte man hier die Schrift in ihren Bezügen zum Laut und zum Satz ins Spiel bringen).

Jedes Wort muß so namenhaft werden, wenn es aus der zeichenhaften Integration des Satzes genommen wird: durch den sogen. "metasprachlichen Gebrauch". (Vgl. Anm. 16). Von dieser unserer Perspektive aus muß man übrigens der Auffassung Kripkes zustimmen, daß es keine ein für allemal determinierte Grenze zwischen dem Namenhaften (bzw. den Eigennamen im linguistischen Sinn) und dem Nicht-Namenhaften gibt. (Vgl. das zitierte Beispiel von Kripke in Anm. 25).

Unsere Überlegungen lassen sich synoptisch also darstellen: Es muß eine aufgespaltete Repräsentation des Sichselbstverstehens der Sprache - dies kann als das "Urbekannte" gedacht werden - geben: die eine darf nicht intelligibel sein, das ist die lautliche; die andere muß intelligibel sein, das ist die sententielle. Jene darf deshalb nicht verstehbar sein, weil

sie dann nicht das Selbstverstehen der Sprache rein repräsentieren könnte. Der Name bzw. das Namenhafte ist als die Usurpation dieser Repräsentation die Verknotung des Selbstverständlichen. Diese - die sentielle - muß verstehbar sein, damit sich jene Verknotung "löse"; m.a.W., damit das Sichselbstverstehen im Verstehen gesichert ist. (Daß sich der Name sözusagen dem Satz irgendwie widersetzt, sieht man daran, daß er nicht als Prädikat auftreten kann; oder, - was vielleicht seinen Status gegenüber dem Satz deutlicher macht, - ist, daß er nicht als Subjekt von Imperativsätzen in Erscheinung treten kann).

Aus dem ganzen folgt natürlich, daß der Satz und der Laut Ur-Repräsentationen der Sprache sind, nicht aber das Wort, weil wir das Wort als eine "Abschattung" des Namenhaften zum Satz hin betrachten. Viele Sprachtheorien begreifen übrigens den Satz als präexistent gegenüber dem Wort. (Vgl. in jüngster Zeit etwa: QUINE, *Theories and Things* (1981); deutsch: *Theorien und Dinge* (1985)). Da aber der Name die (oder zumindest eine essentielle und existenzielle) Eintrittsstelle des Menschen in sein Verhältnis zur Sprache ist, wodurch "ihr Sprechen" (vgl. Anmerkung 48) seines werden kann, entäußert sich an ihm - am Namen und an dessen Träger (der Ausdruck bezeugt schon, daß der Name eine Bürde ist; vgl. Abschnitt IV.2.) - das Vergessen.

Mit diesen Andeutungen muß ich es hier bewenden lassen.

49. Die Stelle lautet im Original vollständig so: "En un sens, le plus haut point de la philosophie n'est peut-être que de retrouver ces truismes: le penser pense, la parole parle, le regard regarde, - mais entre le deux mots identiques, il y a chaque fois tout l'ecart qu'on enjambe pour penser, pour parler et pour voir". (*Preface in Signes*, 1960).
50. Ich zitiere im folgenden nach der deutschen Ausgabe in 13 Bänden *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Suhrkamp-Verlag, 1964, übersetzt von Eva Rechel-Mertens.
51. Man muß sich ja ernsthaft fragen, was der "bloße Name" darstellt. Er ist ja keineswegs ein Ding, auch kein "Wort- bzw. Laut- bzw. Schrift Ding". Wie läßt sich diese Frage überhaupt klären, bevor es zu einer vernünftigen Antwort kommen kann? (Für die Wissenschaft und auch für das naive Verständnis ist diese Frage ziemlich belanglos). Wenn man das im vorigen Abschnitt Gesagte ernst nimmt, dann kann man behaupten, daß der "bloße Name" nichts anderes darstellt als den "Wesenszug des Namenhaften", der quasi an seinen Endpunkt gekommen ist. (Damit ist natürlich kein reeller Zeitverlauf gemeint). Er ist im Namenhaften von vornherein angelegt. Die These von der Usurpation sollte dies in den Blick gebracht haben. Weil der Mensch "Etwas" von der Sprache usurpiert, ist er ein Wesen, das zwar Gedächtnis hat aber zugleich auch vom Vergessen affiziert wird. (Vom Tier, wie komplex sein Zeichensystem auch sein mag, kann man dies nicht so behaupten. Tiere können sich keine Namen geben, was immer sie auch sonst zu bezeichnen vermögen. Daher wird das Tier auch nicht vom Vergessen affiziert. Höchstens könnte man sagen, es sei selbstvergessen. Doch dies muß eigentlich immer eine Metapher bleiben).

Der "bloße Name" ist also kein wie immer geartetes bloßes Ding, sondern reine Repräsentanz des Vergessens oder reines Sinn-Bild des Erinnerns/Vergessens. Er vermag durch kein Sprechen mehr integriert zu werden, so verschwindet er quasi außerhalb der Sprache.

Daher könnte man folgendes überdenken: Zeigt sich nicht an diesem äußersten Wesenszug des Namens eine Weise, wie die "Reflexivität" des Vergessens sich realisiert? Nämlich: am Namen erscheint das Vergessen nur als eine "Entäußerung", d.h. so, daß es "von außen" zu kommen scheint. Das Vergessen scheint daher mit der Sprache nichts zu tun zu haben. Wenn aber unsere Sicht des Namens eine wahre Perspektive auf tut, denn ist dies "Entäußerung" zugleich ein notwendiger, aber imaginärer Zug am Namen selbst. Das Vergessen kann sich so gar nicht als in den Bereich der Sprache gehörend zeigen, sondern eigentlich nur zeigen. (Siehe auch die Bemerkungen weiter unten). Sehr schön hat dies Umberto ECO dargestellt in seinem Roman *Der Name der Rose*: "Kalt ist's hier im Skriptorium, der Daumen schmerzt mich. Ich gehe und hinterlasse dies Schreiben, ich weiß nicht für wen, ich weiß auch nicht mehr worüber: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus". (Dieses Zitat verdanke ich Herrn Detlev Hartmann).

52. Vgl. etwa Potebnja, der im Prinzip darin Humboldt folgt: "Die Sprache im ihrem ganzen Umfang und jedes einzelne Wort entspricht der Kunst, und das nicht nur nach ihren Elementen, sondern nach der Art ihrer Vereinigung". (A.A.POTEBNJA, *Mysl' i jazyk*, Odessa 1922, S. 150).
53. Das Vergessen des eigenen Namens durch dessen Träger markiert wohl den Grenzfall des Vergessens schlechthin. Es wäre mehr als eine Überlegung wert, um die Frage zu klären, ob und wie sich dieser Grenzfall auf unserer Gedankenlinie konstruieren ließe, sodaß er sogar als eine Art Verifikationstest fungieren könnte. Wenn das Namenhafte ein Urverhältnis des Menschen zur Sprache bedeutet, dann muß dieses auf fundamentale Weise "gestört" sein, damit sich ein solches Vergessen überhaupt ereignen kann. (Wiederum: für den Alltagsverstand wäre eine solche Überlegung eher im Bereich des Komischen angesiedelt; für den wissenschaftlichen Verstand wäre es eben einer solchen gar nicht wert).
- Eine unmittelbare Konsequenz des "doppelten Prinzips" der "Usurpation" und der "Verknotung des Selbstverständlichen", welches ja das Namenhafte bedingt, ist der Gedanke (den wir nur andeuten haben), daß es - jenes Prinzip - das sprechende Subjekt entbindet, das Sichselbstverstehen der Sprache in jedem ihrer virtuellen Zeichen quasi als Bedeutung verstehen zu müssen. (Allerdings müßte hier die Dimension des Satzes ins Spiel gebracht werden. Die Sprache als Zeichensystem gedacht, ließe keinen Raum für eine derartige Entbindung. Alles wäre schließlich mit Zeichen und deren Bedeutungen durchsetzt. Dies ist der phantasmatische Standpunkt der Semiotik. Vgl. Ch.S.Peirce: "...all this universe is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs..." (*Collected Papers*, Vol.5, 302 FN)).
- In dieser Entbindung sehen wir aber die Grundbedingung dafür, daß die Sprache sich in einer jeweils eigenen Rede zu manifestieren vermag. (Die Beziehung von Code und Mitteilung hinsichtlich eines Zeichensystems gäbe, wie immer man sie auch denken mag, keinen zureichenden Grund dafür ab. Übrigens mündet das Denken die-

ser Beziehung in ein Paradox). Wäre jenes Prinzip nun in einer grundsätzlichen Weise irgendwie verletzt, könnte man sich vorstellen, daß der Unterschied der eigenen und fremden Rede nicht (durchgängig zumindest) aufrechterhalten werden kann. Somit wäre es denkbar, daß der eigene Name stets in der fremden Rede vorkommt, sodaß sein Träger ihn vergißt.

Sieht man von traumatischen Ursachen ab, so kann man sich ein solches Vergessen reell nur im Zustande der Psychose denken. Ein unverzichtbarer Verweis wäre daher in Lacans Psychosenlehre zu finden. Die essentielle Rolle spielt darin der sogenannte "Nom-du-Père" (Name-des-Vaters) als Signifikant des Gesetzes (der Signifikanten in Bezug auf das Subjekt) und seine "Verwerfung" (ein Begriff, der für die Psychose das bedeutet, was der Begriff der "Verdrängung" für die Neurose ausmacht). In einem Satz charakterisiert Lacan seine Lehre der Psychose so: "Der Defekt, der die Psychose wesentlich bedingt und ihr eine Struktur gibt, die sie von der Neurose unterscheidet, besteht unserer Auffassung nach [...] (in der) Verwerfung des Namen-des-Vaters am Platz des Anderen und im Mißlingen der Vatermetapher." ("Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht", in: *Schriften II*, 108).

Man würde, so glaube ich, nicht zuviel behaupten, wenn man sagte, daß in Lacans Lehre das Namenhafte in Form des "Nom-du-Père" die Eintrittsstelle des sprechenden Subjekts in das Gesetz der Sprache indiziert. In der Psychose wäre also dieser "Verknotungspunkt" entweder schon immer imaginär gelöst oder eben als solcher gar nicht vorhanden.

L i t e r a t u r

- AUGUSTINUS, Aurelius.
Confessiones (Bekenntnisse), München 1980.
De magistro (Der Lehrer), Paderborn 1974.
- BENVENISTE, Emile 1962/1977
"Die Ebenen der linguistischen Analyse (Proceedings of the
9th Intern. Congress of Linguistics", Cambridge, Mass. 1962)",
in: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, Frankf. am M.
- BERGSON, Henri 1896 /1982.
Materie und Gedächtnis, Deutsche Ausgabe, Frankf. am M.
- BÜHLER, Karl 1934/1965²
Sprachtheorie, Stuttgart.
- CHOMSKY, Noam 1980/1981
Rules and Representations, Columbia Univ. Press; Deutsche
Übersetzung: Regeln der Repräsentationen, Frankf. am M.
- CHOMSKY, Noam 1981
"On the Representation of Form and Function", in: The Lin-
guistic Review, Vol.1, Nr.1, 3-40.
- DELEUZE, Gilles 1964/1978
Proust et les Signes, Paris; Deutsche Übersetzung: Proust
und die Zeichen, Frankf. am M.
- FREGE, Gottlob 1892
"Über Sinn und Bedeutung", in: Zeitschrift für Philosophie
und philosophische Kritik, NF 100.
- FREUD, Sigmund 1904/1954
Zur Psychopathologie des Alltagslebens, Frankf. am M.
- FREUD, Sigmund 1925/1924
"Notiz über den Wunderblock", in: Internat. Zeitschrift für
Psychoanalyse, 11(1), 1-5.
- GARDINER, Alan 1954
The Theory of Proper Names, Oxford Univ. Press.
- HEIDEGGER, Martin 1967
Wegmarken, Frankf. am M.
- HEIDEGGER, Martin 1975
Unterwegs zur Sprache, Pfullingen.
- JAKOBSON, Roman 1931
"Zur Struktur des russischen Verbums", in: Charisteria Gvil-
elmo Mathisio quinquagenario a disc. et Circuli Pragensis so-
dalibus oblata, Prag.
- JAKOBSON, Roman 1957/1974
"Shifters, Verbal Categories and the Russian Vers", in:
Form und Sinn, München.
- KRIPKE, Saul 1972/1981
Naming and Necessity, Deutsche Übersetzung: Name und Not-
wendigkeit, Frankf. am M.
- LACAN, Jacques 1966
Ecrits, Paris; Deutsche Übersetzung: Schriften I-III,

Freiburg i.Br.

- LACAN, Jacques 1953/1954
Das Seminar von J.Lacan, Buch I: Freuds technische Schriften, Freiburg i.Br. 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1962/1968
Das wilde Denken, Frankf.am M.
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1974
"Einleitung in das Werk von Marcel Mauss", in: Marcel MAUSS, Soziologie und Anthropologie, München.
- MAUTHNER, Fritz 1923³
Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 3 Bände, Leipzig.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1960
Signes, Paris.
- POS, H.J. 1939
"Perspectives du Structuralisme", in: Travaux du Cercle linguistique Prague, 8, 71-78.
- PEIRCE, Charles S. 1978⁴
Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Cambridge Mass.
- POTEBNJA, A.A. 1922⁴
Mysl' i jazyk, Odessa.
- PROUST, Marcel 1966
A la recherche du temps perdu; Deutsche Übersetzung: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Frankf. am M.
- QUINE, W.v.O. 1981
"Theories and Things"; Deutsche Übersetzung: Theorien und Dinge, Frankf. am M.
- RUSSEL, Bertrand 1905
"On Denoting", in: Mind, 14, 479-493.
- SCHÄCHTER, Josef 1935/1978
Prolegomena zu einer kritischen Grammatik, Stuttgart.
- SOLOV'EV, V.S. 1897/1900
Sobranie sočinenij V.S.Solov'eva, Tom devjatyj: Teoretičeskaja filosofija, SPb.
- WITTGENSTEIN, Ludwig 1945/1969
Philosophische Untersuchungen, Frankf. am M.
- WITTGENSTEIN, Ludwig 1970
Über Gewißheit, Frankf. am M.
- WITTGENSTEIN, Ludwig 1982
Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Frankf. am M.
- ZABEEH, F. 1968
What is in a Name? The Hague.
- ZIFF, Paul 1960
Semantic Analysis, Cornell Univ.Press, Ithaca.

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl ← tekst", 1980, 125 S. ÖS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poétika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ÖS 200.-, DM 28,50, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ÖS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ÖS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij, 1982, 191 S., ÖS 180.-, DM, 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzgochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., ÖS 150.-, DM 21,40.-, \$ 9.-
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poétiki, 1982, 280 S., ÖS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l'"homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémilogie de la source littéraire), 1982, 338 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von K.GAÁL und G.NEWELKOWSKY, 1983, LXX+339 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
12. Boris GASPAROV, Poétika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S. ÖS 300.-, DM 42.-
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' ruskogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 1000 S., ÖS 630.-, DM 90.-, \$ 35.-
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F. MARTYNOV, 1984, 214 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženiij, 1985, 510 S., ÖS 350.-, DM 50.-
17. I.P.SMIRNOV, Poroždenie interteksta (Šlementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L.Pasternaka), 1985, 205 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
18. J.FARYNO, Mifologizm i teologizm Cvetaevoj ("Magdalena - "Car'-Devica" - "Pereuločki"), 1985, 412 S., ÖS 280.-, DM 40.-