„MEIN RUSSLAND“

LITERARISCHE KONZEPTUALISIERUNGEN UND KULTURELLE PROJEKTIONEN

Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März 1996 in München

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 44
MÜNCHEN 1997

HR 63

98.
0047

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 44, MÜNCHEN 1997

REDAKTION

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Renata von Maydell

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263

DIE DURCHFÜHRUNG DER TAGUNG "MEIN RUSSLAND" WURDE VON DER THYSSEN-STIFTUNG GEFÖRDERT.

EIGENTÜMER UND VERLEGER

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

DRUCK

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

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Bayerische Staatsbibliothek München

Fg 158 120 472

INHALT

R. Grübel, I. Smirnov (Oldenburg, Konstanz), Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. und frühen 20. Jahrhundert 5

О. Гончарова (С. Петербург), Россия в записках путешественников XVIII века 19

H. Meyer (Potsdam), (Ich) meine Rußland: Inbesitznahme des Namens als Kreditaufnahme (Kjuchel'beker plus/minus Tynjanov) 35

R.T. Slaattelid (Paris), Slavophilism over the Horizon 87

S. Schahadat (Konstanz), Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerchol'd 95

L. Geller (Lausanne), На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) 151

N. Drubek-Meyer (Potsdam), Dostoevskijs *Igrok*: von нуль zu *zéro* 173

R. Fieguth (Fribourg), Mickiewiczs Russland – anhand der *Sonette* und des "epischen Abstands" von *Dziady III*. 211

J. v. Baak (Groningen), Die Wohnung der russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur 237

E. Greber (München), "Nur Angesichts Rußlands" : Rilkes Rußland-Ansichten als künstlerische Einsichten 251

A. Sergl (München), Mein Rußland als verlorenes Paradies. Rußlandbilder in Vladimir Nabokovs Autobiographik 269

W. Koschmal (Regensburg), Kulturbeschreibung aus der Peripherie: Babel's Odessa-Poetik 311

H. Günther (Bielefeld), Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur 337

S. Frank (Konstanz), Sibirien Peripherie und Anderes der russischen Kultur 357

R. Eshelman (München), Mein Amerika, mein Russland: Vasilij Aksenovs „kruglye sutki non-stop" und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne 383

Б. Гройс (Köln), О нашем круге 413

A. Hansen-Löve (München), «Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen». Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus 423

Д. Пригов (Москва), Моя Россия 509

Das Photo des Titelblattes entstammt dem Dokumentationsband von N. Alekseev, G. Kizeval'ter, A. Monastyrskij, N. Petnikov «Poezdki za gorod», Moskau 1980

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 5–18

Rainer Grübel, Igor Smirnov

DIE GESCHICHTE DER RUSSISCHEN KULTUROSOPHIE IM 19. UND FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Unter Kulturosophie wird im Unterschied zur Kulturologie ein Herangehen an die Kultur verstanden, das sich auf ihr Zerlegen in axiologische Dichotomien gründet. Die Kulturosophie erstrebt ein höheres und endgültiges, ein werthaftes Verstehen von Kulturen, die in disjunktiver Ordnung als entweder falsch oder wahr betrachtet werden. Der Glaube an den Sieg der wahren Kultur (in der Zeit) über die falsche überschneidet sich mit der Kulturgeschichtsschreibung. Epistemischer und existentieller Wert der Kultur kongruieren in kulturosophischer Betrachtungsweise. In der Annahme, daß irgendeine bestimmte Kultur einzig und allein *allgemeingültige* Bedeutung besitzt, berührt sich die Kulturosophie mit der Philosophie. Die wissenschaftliche Theorie der Kultur, die Kulturologie, reift allmählich im Schoße der Kulturosophie heran und tritt dann an ihre Stelle. Der Standpunkt des Kulturosophen liegt stets in einer der beiden Kulturen, während der Kulturologe sich so verhält, als stünde er außerhalb aller Kulturen.

Die Kulturosophie geht zurück auf die binäre religiöse Unterscheidung zwischen göttlicher Kosmogenese und ihrer mißlungenen Nachahmung durch den Trickster, den ungeschickten Imitator. Während wir in der Religion auf den Gegensatz von wahrer Schöpfung und falscher Imitation treffen, gründet die Kulturosophie im Gegensatz falsche, aber noch bestehende Kultur versus noch nicht zureichend verbreitete wahre Kultur. Die Zukunft, die dem Mythos verschlossen ist, wird in der Kulturosophie zur Zeit der wahren Kultur. Die Kulturosophie ist ein Produkt der Geschichte, sie beansprucht als eschatologische Endzeit jedoch zugleich, das Ende der Geschichte zu sein.

Gerade die Kulturosophie war - bis hinein in das frühe 20. Jahrhundert – die Grundmethode der Erschließung von Kultur in Rußland, da sich hier der wissenschaftliche Begriff der Kultur später entwickelt hat als in West- und Mitteleuropa. Dabei hat die Mehrheit der russischen Denker der Kulturosophie ihren Tribut entrichtet. Die Erforschung der russischen Kulturosophie stellt demnach einen wichtigen und unverzichtbaren Bestandteil der allgemeinen Untersuchung russischer Kultur dar.

Indem die Kulturosophie die bestehende(n) und mögliche(n) Kultur(en) prinzipiell in positive und negative scheidet, nutzt sie die Axiologie der Heterovalenz:

Sie setzt der Wertgliederung nach jene heterovalente Teilung der Welt fort, die im religiösen Denken als alternative Zuordnung der Erscheinungen zum Sakralen oder Nichtsakralen hervorgetreten ist. Die Kulturologie gründet dagegen im Wertungsmodell der Äquivalenz, sie scheidet die betrachteten Kulturen nicht grundsätzlich in ihrer Wertigkeit gegeneinander voneinander, sondern betrachtet sie als sich in ihrer Leistung entsprechende Phänomene.

Die Entscheidung zugunsten der Kulturosophie und zuungunsten der Kulturologie stellt die Weigerung der russischen Kultur dar, einen allgemeinen Kulturbegriff zu erarbeiten,[1] für den die Gegenüberstellung von Kultur und Natur unabweisbar wäre. Die Kulturosophie naturalisiert die Kultur, ersetzt die Natur durch die Kultur, das Leibliche durchs Geistige, sie objektiviert das Bewußtsein, dem auf diese Weise nur noch ein modus vivendi bleibt und es an einem modus operandi gebricht. War diese Naturalisierung der Kultur eine Folge davon, daß im Rußland des 16. Jahrhunderts das Renaissance-Denken, das im Westen *corpus* und *mens* einander scharf gegenüberstellte, unterentwickelt blieb?

Diese Verfahrensweise der Kulturosophie läßt sich auch als Anti-Rousseauismus[2] betrachten, insofern bei Rousseau umgekehrt die Position der durch Zivilisationskritik diffamierten Kultur eine fingierte Natur einnimmt. Die Zivilisation kann als Zwischenglied zwischen Natur und Kultur aufgefaßt werden, sie ist dann die technische Vermittlung zwischen dem Geistigen und dem Physischen. In Rußland stand sie traditionell nicht im Vordergrund; dieser Mangel wurde von Stalin mit dem Slogan der 30er Jahre „die Technik entscheidet alles" (*техника решает всё*) überkompensiert und fand in den 40er Jahren seinen Niederschlag in der Farce von den Russen als den Erfindern aller technischen Neuerungen. Kein Zufall ist, daß die Europäisierung Rußlands in den Reformen Peters des Großen mit Holland als Musterland der manifesten zivilisatorischen Prozesse vorangetrieben wurde. Schiff- und Deichbau manifestierten die Naturbeherrschung durch Technik. Die Antwort der Kulturosophen auf diese zivilisatorischen Umbrüche war negativ, die frühen Slavophilen verwarfen die Zivilisationsanstrengungen Peters, und Bachtin stellte gegen die Stalinsche technische Utopie seinen karnevalistischen Entwurf einer Kultur *in statu naturalis*.

Die Geschichte der russischen Kulturosophie der Neuzeit ist in ihrem Gesamtumfang bislang noch nicht geschrieben worden.[3] Wir werden uns in diesem Beitrag auf ihre Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert beschränken. Dieser zeitlichen Begrenzung zum Trotz ist es an dieser Stelle notwendig, einen Blick auf ihre Frühgeschichte seit dem Mittelalter zu werfen.

Die russische Kulturosophie beginnt mit dem „Rede von Gesetz und Gnade" (*Слово о Законе и Благодати*) des Metropoliten Ilarion (Mitte des 11. Jahrhunderts). Nach binärem Prinzip unterscheidet Ilarion die alttestamentliche nationalstaatliche Kultur, die im Verbot (im Gesetz) gründet, von der neutestamentlichen überstaatlichen soterologischen Kultur der „Gnade". Rußland wird als ein Land

verstanden, welches sich das Christentum mit Verspätung angeeignet hat, als ein Ort,[4] an dem seine Ausbreitung sich jedoch vollendet, woraus sich die apokalyptischen Motive in der „Rede" erklären, die ein so vielfaches Echo in der späteren Kulturosophie (vor allem bei Vl. Solov'ev und N. Berdjaev) gefunden haben. Ein weiterer Philosoph, der auf die Opposition von Gesetz vs. Gnade abgehoben hat, war S.L. Frank („Die geistigen Grundlagen der Gesellschaft" – *Духовные основы общества*, 1930). Es ist sehr wahrscheinlich, daß die außerordentlich intensive Verbreitung des anarchistischen Denkens in Rußland eine ihrer Ursachen im Überwiegen dieser Seite des Mißtrauens gegenüber dem Gesetz hatte. Im 20. Jahrhundert wurde die Paulinische Antithese von Gesetz und Gnade auch durch B. Vyčeslavcev in dem Buch „Die Ethik des verwandelten Eros" (*Этика преображенного эроса*, 1931) aufgegriffen. Der Autor interpretiert die Kultur der Gnade in den Kategorien Freuds: Sie sublimiert die erotische Energie, während die Kultur des Gesetzes, indem sie den Eros tabuisiert, ihr Gegenteil hervorbringt, nämlich das Verbrechen, die Ausbrüche des Unterdrückten.

Die zweite Etappe in der Geschichte der altrussischen Kulturosophie bilden die „Sendschreiben" (*Послания*) des Starec Filofej (1465-1542), der nach dem Fall Konstantinopels (1453) die Idee von Moskau als dem ewigen Dritten Rom formuliert hat, das berufen sei, die anderen Staaten zu retten. Diese ewige Kultur steht der vergänglichen Kultur Roms und Kostantinopels darin gegenüber, daß sie keinerlei Selbstbestimmung des Subjektes zulasse (es hat etwa kein Recht, sich mit Philosophie zu beschäftigen, sich homosexuell zu betätigen oder ein Übermaß an Eigentum aufzuhäufen usw.). Der Mensch der ewigen Kultur muß ganz und gar auf den ewigen Gott vertrauen. Die Wirkung des Messianismus und des Antiindividualismus Filofejs sind unübersehbar groß.[5] Während die westliche Staatsphilosophie geprägt war von der Zwei-Reiche-Lehre des Heiligen Augustinus, dem Gegensatz von jenseitigem himmlischem und diesseitigem irdischem Reich, hat bei Filofej die Rolle des Himmlischen ein anzustrebendes innerweltliches Reich inne, das in Gestalt des ewigen neuen Rom bestehen muß. In der weiteren Entwicklung des russischen Denkens finden wir bezeichnenderweise keine Texte über das himmlische Jerusalem. Es steht zu vermuten, daß damit das Blühen der russischen Kulturosophie zusammehängt, da sie die augustinische Dichotomie in einen kulturimmanenten Gegensatz verwandelt.

Ilarion und Filofej standen am Beginn zweier alternativer Grundrichtungen der russischen Kulturosophie, insoweit in ihr die russische Frage überhaupt von Belang war. Dies galt übrigens nicht für alle russischen Kulturosophen, insbesondere nicht für Fedorov und Bachtin. Wo Ilarion die Rus' als durch die Gnade des Christentums zu rettende Kultur aussieht, entwirft Filofej sie als rettende Kultur, die das Erbe des Ersten Rom und von Byzanz, dem Zweiten Rom, angetreten hat. Den ersten Weg haben Čaadaev, die Slavophilen der Romantik und der späte Rozanov beschritten. Rußland ist zu retten, wenn es den Katholizismus annimmt, zur

vorpetrinischen Zeit oder zum alttestamentlichen Glauben zurückkehrt. Den anderen Weg wählten Danilevskij, Leont'ev und Dostoevskij. Eine Sonderform des ersten Typus vertreten die Eurasier, insofern sie die vor der romanogermanischen Herrschaft zu rettende Kultur als Synthese des Russischen mit dem sogenannten Turanischen dachten. Die zuvor genannte Diskrepanz scheint uns für das Spezifikum der russischen Kulturosophie grundsätzlicher zu sein als die Konfrontation von Westlern und Slavophilen.[6]

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes werden wir die Entfaltung der russischen Kulturosophie, beginnend mit der Romantik, epochenspezifisch darstellen.

Die Romantik

Die Romantik hat alle bestehenden Werte auf den Kopf gestellt: das „Eigene" (die Tradition) tritt dem „Fremden" seinen Platz ab. Im ersten „Philosophischen Brief" (1829) erkennt Čaadaev allein die Bedeutsamkeit eben jenes Katholizismus an, gegen den der Antiphilosoph Filofej kämpfte, er begeistert sich für das Erste Rom und stellt ihm die Kultur Rußlands als unmarkiert gegenüber: Sie ist ein „leerer Ort" („lacune"[7]). Der Katholizismus ist (hierarchisch) einheitlich, d.h. organisiert; Rußland dagegen verbleibt in Zerstreutheit. Der Vergleich der Konzeptionen von Čaadaev und Filofej erweist, daß die Romantik die Kulturosophie erneut initiiert.[8] Eine weitere Besonderheit der Romantik bestehe darin, daß sie auch die von ihr vollzogene Umkehrung umkehrt: In der „Apologie eines Wahnsinnigen" (1837) hat sich Čaadaev in vielem von seinen anfänglichen Überzeugungen losgesagt und sich damit als einflußreiche Figur für die Westler und (in geringerem Maße) für die Slavophilen zugleich erwiesen.

Dort, wo der Romantiker das „Eigene" sucht, erweist er sich stets im „Fremden". So ist der verborgene Grund der frühslavophilen Kulturosophie von I.V. Kireevskij beschaffen. In seinem Aufsatz „Über den Charakter der europäischen Aufklärung und über ihr Verhältnis zur russischen Aufklärung" (1852) hat Kireevskij gegen den Westen folgende Vorwürfe erhoben: Einseitigkeit, Analytismus, Rationalismus, Individualismus, Parteienhader. Gleichzeitig wurden Rußland folgende Eigenschaften zugeschrieben: Vielseitigkeit, synthetisierendes Vermögen, Vorherrschaft eines besonderen mystischen Denkens, Kollektivismus, Einheitlichkeit des sozialen Lebens. Dabei ist die binäre Typologie, die Kireevskij im Aufsatz „Über den Charakter der europäischen Aufklärung in ihrem Verhältnis zur Aufklärung in Rußland" (*О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России*) aufgestellt hat, im Wesentlichen u.a. aus F. Schlegels „Philosophie der Geschichte" (1829) entlehnt, in der die Geschichte in Form des stetigen Kampfes zwischen der Tendenz zum Zwiespalt der zwischenmenschlichen Beziehungen und der patriarchalischen Neigung des Menschen zur Einheit mit Gott und zu dem ihm selbst Gleichen entworfen wird.

Unter den Werken A.S. Chomjakovs sind insbesondere seine 1838 begonnenen und unvollendet gebliebenen „Aufzeichnungen über die Weltgeschichte" (die sogenannte „Semiramida") von Belang, doch auch seine Aufsätze (in Sonderheit: „Über die Möglichkeit einer russischen künstlerischen Schule" (*О возможностях русской художественной школы*, 1847, u.a.). In den „Aufzeichnungen..." unterscheidet Chomjakov das „Iranstvo" mit seinem Primat des geistigen Prinzips vom „Kušitstvo", der Vorherrschaft des Materiellen. Chomjakov hat diesen binären Aufriß der Weltgeschichte später verwickelter und unklarer dargestellt: Verschiedene Nationalkulturen verwirklichen die beiden Prinzipien nicht in Reinform, sondern „Iranstvo" und „Kušitstvo" können sich vermischen, einander über- und unterordnen, in „aufgehobener" Form bestehen usw. Wir haben es wieder mit dem romantischen „Eigenen" zu tun, das vom „Fremden" kaum abgehoben ist. Man gewinnt den Eindruck, Chomjakov habe sich die Aufgabe gestellt, die elementare zweisprachige Logik der Kulturosophie zu überwinden. Doch dem war nicht so. Das Endziel der Geschichte dachte er als Wiederkehr zum Ursprung, und er verkündete, die Mission Rußlands bestehe in der Wiedergeburt des „Iranstvo" in seiner Reinform.

Der Realismus

Die Ablösung von der romantischen kulturosophischen Denkweise beginnt in Texten von Herzen. Er ist mit seinem Buch „Vom anderen Ufer" (*С того берега*, 1847-1850) für die Kulturosophie von Interesse, weil er versucht hat, mit der Tradition der Kulturosophie auf nihilistisch-anarchistische Weise zu brechen. In den Skizzen „Vor dem Gewitter" (*Перед грозой*) und „Nach dem Gewitter" (*После грозы*) hat Herzen (sich deutlich auf Max Stirner stützend) jedes Sakralisieren von welcher Form kultureller Organisation auch immer verworfen und die Geschichte als einen der Logik nicht unterworfenen Vorgang beschrieben. Im Grunde haben wir jedoch noch immer denselben kulturosophischen Binarismus vor uns: Alle Vielfalt der in der Geschichte vorkommenden Kulturen werden bei Herzen mit der Null, mit dem Nichts konfrontiert. Die Leistung der negativen Kulturosophie Herzens besteht vor allem darin, daß er mit Blick auf die Konzeptualisierungen der Geschichte gleichsam tabula rasa macht und so die Voraussetzung für den Neuentwurf einer realistischen Kulturosophie schafft.

Nunmehr wird das kulturosophische Denken quasi-wissenschaftlich. In der Epoche des Realismus beginnt demnach der allmähliche Rückzug von der Kulturosophie, ein Rückzug, der sie jedoch keineswegs völlig bedeutungslos werden läßt. Die ersten Keime der Kulturologie sind in der kulturosophischen Arbeit „Rußland und Europa" (*Россия и Европа*, 1869) von N.Ja. Danilevskij angelegt, der bekanntlich in vielem die Ideen Spenglers vorweggenommen hat. Vier aus seiner Sicht fundamentale Formen kreativer Tätigkeit legt Danilevskij der Unter-

scheidung der Kulturen zugrunde: Politik, Religion, Ökonomie und Kultur im engeren Sinne. Auf der nächsten Ebene seines Modells wendet sich Danilevskij dann der Methode des Kombinierens zu. Die verschiedenen Nationen konzentrieren sich entweder auf eine der Möglichkeiten oder sie vermischen sie. Keine Nation jedoch kombiniert bereits alle Möglichkeiten des Schaffens, über die der Mensch grundsätzlich verfügt. An dieser Stelle verläßt Danilevskij den Bereich der wissenschaftsförmigen Taxonomie – er sieht voraus, daß Rußland das Schicksal zufällt, in sich alle überhaupt möglichen kulturellen Typen zu vereinigen. Dostoevskijs Gedanke von der Allresonanz (vseotzyvčivost') Rußlands geht auf diese These seines alten Mitstreiters im Propagieren Fouriers zurück. Letztlich steigt Danilevskij von einem innovatorischen Pluralismus ab zur immerwährenden kulturosophischen Dichotomie: Rußland ist das positive Analogon der übrigen Welt.

In K.N. Leont'evs Broschüre „Byzantinismus und Slaventum" erlangt die embryonale „realistische" Kulturologie evolutionär-eschatologischen Charakter. Alle Kulturen durchlaufen Leont'ev zufolge die drei Stadien „Einfachheit", „blühende Komplexität" und „sekundäre Einfachheit" (Verfall).[9] Die „sekundäre Einfachheit" ist entropisch, sie drückt sich darin aus, daß ein jeder am Herstellen der Kultur Beteiligte in seinen Handlungen chaotisch frei wird. Leont'ev hat als (nicht nur in Rußland) erster den zuvor medizinischen Ausdruck „Semiotik" auf die Erforschung der Kultur angewandt. Wie die übrigen Realisten machte Leont'ev nicht auf der Ebene des binären Denkens Halt, und doch regrediert sein Denken zu einer zweiwertigen Axiologie. Die Folgerung, die er aus seinem Evolutionismus zog, sah nämlich im Wesentlichen so aus: Das egalitäre Europa durchlebt eine Phase der „sekundären Vereinfachung"; um dieses Schicksal nicht zu wiederholen, muß Rußland mit der ihm eigenen Radikalität eine absolute (despotisch autokratische) Macht haben, die eine Macht der Form (der Ästhetik, des „Byzantinismus") über die Kräfte des Chaos ist. Für Leont'ev konnte Rußland, wenn es nur den Weg der radikalen Staatlichkeit ging, nicht nur den westlichen Kulturen sondern auch dem eschatologischen Evolutionismus der Kulturen selbst entgegentreten.

Die „Philosophie der gemeinsamen Sache" (*Философия общего дела*) von N.F. Fedorov (die ersten beiden Bände wurden posthum 1906 bzw. 1913 veröffentlicht) kann man als eine implizite Selbstdekonstruktion der Kulturosophie betrachten. Die ideale Kultur ist erreichbar, wenn der Mensch die für ihn notwendige, doch dem gesunden Menschenverstand zufolge unmögliche Wiedererweckung der Väter herbeiführt. Zugleich hat Fedorov in seinem Aufsatz „Das Museum, sein Sinn und seine Bestimmung" (*Музей, его смысл и назначение*) im Geiste der positivistischen Fortschrittsidee die Etappe des Übergangs zu der von ihm erwarteten Kultur gesehen. Als diese vorideale Periode der Kultur mußte das hier und jetzt realisierbare kulturelle Leben rund um das Tempel-Museum er-

scheinen, in dem sich die „Eucharistie alles Wissens“[10] ereignet. Fedorov verdoppelt den kulturosophischen Dualismus: Der unwahren Kultur stellt er sowohl das Maximum an wünschbarer anderer Kultur (Auferweckung der Väter) als auch ihr Minimum (Macht des Museums) gegenüber. Obgleich die Idee der Auferweckung ein Phantasma ist, unternahm Fedorov den Versuch, ihre Realität im Geiste des Positivismus durch die verschiedensten Wissenschaften zu untermauern.

Vladimir Solov'ev hat seine kulturosophischen Visionen am differenziertesten in den „Vorlesungen über den Gottmenschheit“ (*Чтения о богочеловечестве*, 1887-1881) und in den „Drei Gesprächen über Krieg, Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte“ (*Три разговора о войне, прогрессе и о конце всмирной истории*, 1899) ausgeführt. In Solov'evs Werk kommt der Realismus zu seinem Ende und beginnt der Symbolismus. Als Noch-Realist zeichnet Solov'ev den Menschen in seinen „Vorlesungen“ vom Standpunkt des Progressisten aus. „Der Welt-Organismus“[11] oder die Sophia (aus der gnostischen Theorie der beiden Sophien, der „niederen“ und der „hohen“, hat sich Solov'ev nur die Vorstellung von der „тварная“, sozusagen empirischen Sophie zueigen gemacht), ist schon in der Natur programmiert und vereinigt sich, stufenweise eine Vielzahl von aufeinanderfolgenden Stadien durchlaufend, am Ende mit Gott. Als Schon-Symbolist polarisiert der Kulturosoph Solov'ev die Historie zusammen mit ihren vielfältigen, individuell bestimmten Nationalkulturen auf der einen Seite und die Posthistorie auf der anderen, in der die Schaffung der weltumspannenden theokratischen Kultur stattfinden soll. Mit seinem Bild vom zu rettenden Rußland schließt Solov'ev an Ilarions Alternative an. In seinem Pariser Vortrag von 1888 über die russische Idee forderte er, das russische Imperium, das für die Welt nichts als die Gefahr eines unendlichen Krieges heraufbeschwöre, durch die Autorität der ökumenischen Kirche zu beseitigen.

* * *

Vasilij Rozanov hat die Tradition der binären Kulturmodellierung fortgesetzt, doch so, daß er im Laufe seiner schriftstellerischen und denkerischen Tätigkeit unterschiedliche Füllungen des Gegensatzpaares anbot und überdies die abgelehnten Kulturformen ihrerseits zu einer (gleichsam inneren) Dichotomie fügte. Stand er zunächst der messianistischen und weitgehend mit dem orthodoxen Glauben kongruenten Variante Leont'evs nahe, so setzte er später der christlichen, von ihm als asexuell verurteilten Kultur die alttestamentarische Kultur des Geschlechts und der Geschlechterfolge, der Genologie und der Genealogie entgegen. Die verworfenen westlichen Kulturen, die an die Stelle göttlicher Fügung Selbstbestimmung zu setzen suchen, untergliederte er (in der Tradition von Ju.F. Samarin) in den alles generalisierenden romanischen Katholizismus und den alles individualisierenden germanischen Protestantismus. Später aber fand er das Vorbild für seine ge-

nologisch-genealogische Kultur zunächst in der Glaubensgemeinschaft des Alten Testamentes, schließlich aber suchte er ihren Archetypus in der altägyptischen Kultur. Obgleich Rozanov das kulturosophische Denken fortsetzt, versucht er die von den meisten Kulturosophen vernachlässigte Natur zu rehabilitieren und in die Kultur zu integrieren. Dadurch ist er für die Avantgarde bedeutsam geworden.

Der Symbolismus

In der Epoche des Symbolismus erlebt die Kulturosophie eine bislang ungekannte Blüte. Diese unübertroffene Aktualität der Kulturosophie läßt sich in vielerlei Hinsicht dadurch erklären, daß im symbolistischen Denken die Idee der „ewigen Wiederkehr" vorherrschte. Diese Wiederkehr implizierte unausweichlich die zweiwertige Logik und damit den Binarismus. So assoziierte Rozanov seinen Kult des Geschlechts mit der Wiedergeburt der vorchristlichen kosmischen Weltwahrnehmung. Das symbolistische Denken war also weitgehend antihistorisch und zog notwendig eine die Welt vereinfachende Disjunktivität gegenüber einer komplexen temporalen Gradualität vor. Das Streben, zu den Quellen zurückzukehren, eignete auch anderen Epochen, vor allem der Romantik (besonders in ihrer slavophilen Variante). Im Unterschied zur Romantik verstand der Symbolismus jedoch die gedankliche Bewegung, den Durchgang durch die Geschichte nicht als eine der Möglichkeiten des Seins in der Zeit, deren Realisierung von der Willensbekundung des Subjektes abhängt, sondern als objektiv gegebene Notwendigkeit dieses Seins.

Eine der zentralen Figuren in der Kulturosophie des Symbolismus war Vjačeslav Ivanov (vgl. in erster Linie „Vom fröhlichen Handwerk und vom verständigen Sich-Freuen" (*О веселом ремесле и умном веселии*, 1907), „Von der russischen Idee" (*О русской идее*, 1909), „Zwei Bauformen der russischen Seele" (*Два склада русской души*, 1916), „Briefwechsel aus zwei Zimmerecken" (*Переписка из двух углов*, 1921, in Koautorschaft mit M.O. Geršenzon). Im Aufsatz „Von der russischen Idee" (*О русской идее*) unterteilt Ivnanov die Kulturen kultursoziosophisch in „organische", die Schöpfer und Volk nicht voneinander trennen und „kritische", in denen sich die kreative Elite auf sich selbst konzentriert. Rußland befand sich, wie er meinte, im Stadium der „kritischen" Kultur, und er forderte von der russischen Intelligenz die Wiederherstellung der „organischen" Kultur.[12] Ivanov zeichnet den künftigen Künstler im Manifest „Vom fröhlichen Handwerk und vom verständigen Sich-Freuen" in der Gestalt eines neuen mittelalterlichen Meisters, der die Aufträge der Gemeinschaft ausführt.

Dort, wo sich P.A. Florenskij nicht allein mit konkreten Problemen der Weltkultur befaßte, der er seine fundamentale Studie „An den Wasserscheiden des Gedanken" (*У водоразделов мысли*) widmete, sondern auch mit kulturosophischen Konstruktionen, propagierte er wie Vjač. Ivanov die Rückkehr zur Archaik.

In der Untersuchung „Die umgekehrte Perspektive" (*Обратная перспектива*, 1919), behandelt er beispielsweise die direkte Perspektive der Renaissance als Weltsicht, die für den bourgeoisen „Privateigentümer" charakteristisch ist, während ihm die Ikonenmalerei als adäquate, die Eigenwertigkeit des Objektes berücksichtigende Weltauffassung erschien. Die Kulturosophie Florenskijs gründet in einer besonderen, von ihm selber in „Säule und Grundfeste der Wahrheit" (*Столп и утверждение истины*, 1914) ausgearbeiteten Logik (möglicherweise bildet sie eine polemische Antwort auf Bertrand Russells Buch „Mysticism and Logic", 1910). Die Logik Florenskijs hebt die Antinomie auf zwischen dem Gesetz der Identität und dem Gesetz vom Ausschluß des Dritten (A = A und A = nicht-A), d.h. sie bildet die Vereinigung des Wissens (von Endlichem) und des Glaubens (an das Unendliche), die Synthese von Wissenschaft und Religion. Die synthetische Kultur, die auf dieser mehrwertigen Logik fußt, folgt der analytischen, Logik und Wissen trennenden Kultur und geht ihr zugleich voraus.

Ein besonderes Problem stellt der kulturosophische Zugang der Symbolisten zur russischen Revolution dar, der sich in Texten wie „Wegmarken" (*Вехи*, 1909), „Aus der Tiefe" (*Из глубины*, 1918), „Der Zusammenbruch der Götzen" (*Крушение кумиров*, 1924) von S.L. Frank usw. niedergeschlagen hat. Die Verfasser des Sammelbandes „Wegmarken" riefen im Grunde die russische Kultur zur Wiederherstellung des vorrevolutionären Zustandes auf, was natürlich als eine der Fassungen der symbolistischen „ewigen Wiederkehr" zu verstehen ist (kaum zufällig anagrammieren die Vechi den Namen des alttestamentarischen Gottes „YHWH"). In Sonderheit hat S.N. Bulgakov in dem glänzend geschriebenen Aufsatz „Heldentum und Eiferertum" (*Героизм и подвижничество*) die revolutionäre Kultur der Karikatur des religiösen Selbstopfers geziehen und stattdessen empfohlen, sich der wahren religiösen Werte zu erinnern (des Gebote-Befolgens, der inneren Rettung des Menschen und dergleichen mehr).

Vom Schicksal der aus dem Symbolismus nach der Machtergreifung durch die Bolschewisten hervorgegangenen Kulturosophie, vermittelt N.A. Berdjaevs Buch „Ursprung und Sinn des russischen Kommunismus" (*Истоки и смысл русского коммунизма*, 1937) eine Vorstellung. Die Vollendung der symbolistischen Kulturosophie wurde damit gekennzeichnet, daß sie ihre vormalige Beziehung zur „ewigen Wiederkehr" umwertete. Berdjaev entwirft den russischen Totalitarismus als Erneuerung des russischen mittelalterlichen Messianismus. Anders als Vjač. Ivanov oder Florenskij wertet er allerdings das „neue Mittelalter" vor allem negativ, wenngleich er dabei eine gewisse Legitimität der totalitären Kultur anerkennt (Berdjaev beschrieb den Kommunismus als jenes Gericht über die Geschichte, das ihr gebührte).

Eine Analyse der übrigen Kulturosophen des Symbolismus (D.S. Merežkovskij, M.O. Geršenzon, S.N. Bulgakov, S.L. Frank, V.F. Ėrn, Andrej Belyj) würde den angemessenen Umfang dieses Beitrags sprengen.

Avantgarde (Postsymbolismus)

Der charakteristischste Grundzug der postsymbolistischen Kulturosophie ist der Umstand, daß sie die (aus ihrer Sicht) wahre Kultur physikalisierte. Einen Beitrag zum physikalischen Verständnis der Kultur hat der durch seine Theorie der Bio- und Noosphäre auch im Westen bekannt gewordene Geophysiker und Wissenshistoriker V.I. Vernadskij geleistet. Bei ihm überschneidet sich ein synthetisierender, Kultur und Natur zusammenschließender Entwurf mit der Idee einer natürliche und kulturelle Prozesse gliedernden globalen periodischen Zeit, welche die Idee der ewigen Wiederkehr durch ihre Reduktion auf ein chronologisches Gliederungsprinzip destruierte. Zugleich kosmosophisch und kulturosophisch ist bei Vernadskij das Integrieren des Menschen in die Lebenswelten von Biosphäre und Noosphäre. Vernadskij hat die Kultur zu einem Bestandteil der Erde gemacht, er hat sie petrifiziert.

Auch Bogdanovs Empiriomonismus (*Эмпириомонизм*, 1904-1906), der auf Marx' Thesen von der Wirklichkeit als sozialer Praxis und der Philosophie als Mittel zur Veränderung der Wirklichkeit fußt, bildet eine Brücke von der Kulturosophie des positivistischen Realismus zum kulturosophischen Projekt im Postsymbolismus. Die weniger organisierte, niedere (autoritär-feudale oder individuell-bürgerliche) Kultur gilt es mittels der Organisationstheorie, einer Globalwissenschaft, in der sich mit allen Wissenschaften auch die Philosophie auflöst, überzuführen in die höher organisierte proletarische Kultur. Ihr soll es gelingen, den elementaren Widerstand der Natur kraft wissenschaftlich organisierter kollektiver Arbeit zu überwinden. Das Streben, die Spannung zwischen Materie und Denken, zwischen Körper und Geist zugunsten des sinnlich Wahrnehmbaren aufzuheben und die Benennung der Überwissenschaft als Organisationstheorie oder „Tektologie" (*Всеобщая организационная наука (тектология)*, 1913-1922) lassen den biologischen Physikalismus als Grundlage von Bogdanovs Kulturosophie erkennen.

* * *

Die „Eurasier" sahen die russische Kultur in Überschneidung mit Vladimir Vernadskij, der den Menschen als Bestandteil der Erdoberfläche konzipierte, in Abhängigkeit von der geographischen Gestalt Rußlands, die sie als - verglichen mit dem Entstehungsort der „romanogermanischen Kultur" - (der Begriff ist von Danilevskij entlehnt) vorteilhaftere Kulturlandschaft einschätzten. Die Emigranten-Bewegung der „Eurasier", die sich schrittweise als eine politische Partei entpuppte, war von einigen herausragenden Kulturosophen geschaffen worden (u.a. von P.N. Savickij, L.P. Karsavin), unter denen der weltberühmte Sprachwissenschaftler und Begründer der Phonologie N.S. Trubeckoj die erste Geige spielte.

Im Sammelband „Zum Problem der russischen Selbsterkenntnis" (*К проблеме русского самопознания*, 1927) hat Trubeckoj es abgelehnt, die Russen als einen irgendwie rein ethnischen Typus zu betrachten, und er betonte, daß sie sowohl ethnisch als auch kulturell das sogenannte turanische (ugro-türkisch-mongolische) Element in sich aufgenommen hätten. Diese synthetische (in den Worten Karsavins „symphonische") Natur der russischen Kultur zeichnet sie gegenüber der „egozentrischen Selbsterhöhung"[13] aus, die dem westeuropäischen Menschen eignet (die Spuren der Lehre I.V. Kireevskijs sind hier unübersehbar). Es ist bemerkenswert, daß N.S. Trubeckoj wie Bogdanov versucht hat, seine kulturosophische Konzeption mit Hilfe wissenschaftlicher (linguistischer, folkloristischer, musikologischer) Argumente zu begründen, die – bei aller Zweifelhaftigkeit – zeigten, daß nach dem Untergang des Symbolismus die Kulturosophie schon nicht mehr ohne Annäherung an die Kulturologie auskommen konnte. Diese wiederholte ihrerseits auf neuem Gelände diejenige Situation, die sich zu Beginn des Realismus eingestellt hatte.

Lev Gumilevs gegenwärtig manchenorts diskutierte eurasianistische Kulturkonzeption bildet mit ihrem Zentralbegriff der „Passionarität", d.h. der vom Menschen aus der Landschaft aufgenommenenen Energie, den Rückfall in eine physikalische Kulturosophie, wie sie die Avantgarde längst abgearbeitet hatte.

Das Physikalisieren der zweifelsfrei positiven Kultur fand bei Bachtin seinen Ausdruck in ihrer karnevalistischen Verkörperung („Das Schaffen von François Rabelais und die Volkskultur von Mittelalter und Renaissance") (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура Ренесанса и Средневековья*, 1940, 1965). Die Opposition zwischen der positivwertigen Utopie des sich stets regenerierenden Volkskörpers und der seriösen und offiziellen, körperlosen geistigen Kultur steht der Kulturkonzeption Chomjakovs gegenüber, obgleich sie gleichzeitig dessen Idee der „Sobornost'" wiederholt. In dem früheren Buch „Probleme des Schaffens von Dostoevskij" (*Проблемы творчество Достоевского*) von 1929 schlägt sich die heterovalente Dichotomie im Gegensatz zwischen positivwertiger dialogischer und negativwertiger monologischer Kultur nieder. Von der Relevanz des symbolistischen Erbes für Bachtin trotz seiner im allgemeinen postsymbolistischen Einstellung zeugt der Entwurf der stetigen Wiedergeburt kultureller Bestandteile in der positivwertigen Großen Zeit, die jedoch vom Konzept einer historischen Evolution vom monologischen zum dialogischen Kulturmodell konterkariert wird. Das gespannte Verhältnis zwischen Kulturosophie und Philosophie beobachten wir bei Bachtin in der Kluft zwischen dem Lobgesang auf die karnevalistische Leiblichkeit auf der einen und der inneren Differenzierung der Erkenntnis in eine abgewertete materiegerichtete objekthafte naturwissenschaftliche Kultur sowie eine positive, auf personales Bewußtsein eingestellten lebendigen geistigen Kultur auf der anderen Seite.

G.P. Fedotov hat in seinen Aufsätzen „Rußland und die Freiheit" (*Россия и свобода*, 1945) sowie „Die Geburt der Freiheit" (*Рождение свободы*, 1946) das Kultur-Ideal zwar nicht so unmittelbar physikalisiert wie dies die „Eurasier" und Bachtin taten, doch stellte er gleichwohl das Vorhandensein bestimmter sozialer Institutionen, d.h. sozialer Körper als eine unverzichtbare Voraussetzung für die Kulturbildung heraus. Die Kultur der Freiheit sieht nach Fedotov die gleichberechtigte Existenz staatlicher und kirchlicher Macht vor, zwischen denen das Individuum wählen kann, während die totalitäre Kultur der Knechtschaft diese Organe der Macht vereinigt.[14] Dieses Modell des Totalitarismus ist demjenigen ähnlich, das George Bataille in „La Structure psychologique du Fascisme" (1933-1934) entworfen hat. Die Nachkriegsarbeiten Fedotovs lassen sich übrigens mit Fug und Recht als Ende einer Kulturosophie betrachten, die dem Wesen nach bereits in den 20er Jahren entstanden ist.

In der Moskau-Tartuer Schule nahm der Prozeß der Verwandlung der Kulturosophie in eine konsequente Kulturologie seinen Ausgang. Es ist von Interesse, daß sich als eine der Voraussetzungen dieses Abschieds von der kulturosophischen Tradition die Projektion des sie konstituierenden Dualismus auf die russische Kultur selbst erwies, die in dem berühmten Aufsatz von Ju.M. Lotman und B.A. Uspenskij „Die Rolle der dualen Modelle in der Dynamik der russischen Kultur" (*Роль дуальных моделей в динамике русской культуры*, 1977) in Gestalt einer unaufhörlich reproduzierten durchweg binären Gliederung der sprachlichen und außersprachlichen Wirklichkeit dargestellt wurde. Der Übergang vom kulturosophischen zum kulturologischen Standpunkt vollzog sich in zwei Richtungen: Die eine war die Errichtung der Kulturtheorie auf anthropologischer Basis (vgl. vor allem die Aufsätze Lotmans „Das Phänomen der Kultur" – *Феномен культуры*, 1978, „Asymmetrie und Dialog" – *Асимметрия и диалог*, 1983), die andere erschien in der Ausarbeitung einer vielgliedrigen, pluralistischen Kulturtypologie wie sie in erster Linie hervortritt in Lotmans Aufsatz „Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur vom 11. bis zum 19. Jahrhundert" (*Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI-XIX вв.*, in: Idem, Stat'i po tipologii ku'tury. Tartu 1970).[15]

Nachbetrachtung

Jurij Lotman hat Rußland am Ende eines der letzten Bücher gleichsam testamentarisch vor den Folgen möglicher explosionsartiger Veränderungen in der russischen „binären Kultur" gewarnt, die ihrer Grundkonzeption nach anders als die trinäre westliche nicht den teilweisen Wechsel unter Beibehaltung anderer Bestandteile kenne, sondern nur die völlige Zerstörung der bisherigen und den nach-

folgenden Aufbau der neuen Kultur auf den Trümmern der alten. Wo die trinäre Kultur den Wechsel durch eine Veränderung in der Hierarchie der Werte ins Werk setze, etwas von der Peripherie ins Zentrum versetzte und umgekehrt, erstrebe die binäre Kultur die Zerstörung aller bestehenden Werte. Die binäre Kultur suche ein nichtrealisierbares Ideal zu verwirklichen, wo die trinäre Kultur das Ideal an die Möglichkeiten der Realität angleiche. Versäume Rußland die Chance des Übergangs zur trinären Kultur nach westlichem Vorbild, ginge es in „eine historische Katastrophe".[16]

Diese Warnung vor der Katastrophe und die Forderung Lotmans, Rußland solle die dualistische Kultur verlassen und in die seines Erachtens höherwertige trinitarische Kulturform eintreten, sind kulturosophische (im grunde genommen zweiwertige) Äußerungen. Aber sie sind Bestandteil jener Art von Kulturosophie, die das kulturosophische System sprengt und es gestattet, das Stadium der Kulturosophie endgültig hinter sich zu lassen.

Anmerkungen

1 Vgl. zur Geschichte des Kulturbegriffs in Rußland die Beiträge im Sammelband: Christa Ebert (Hrsg.) *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin 1995.

2 Der Rousseauist Tolstoj ist aus der Orthodoxen Kirche ausgeschlossen worden; der Rousseauist Blok war von Seiten des Geistlichen Pavel Florenskij heftiger Kritik ausgesetzt.

3 Erforscht sind nur einzelne Perioden in der Entwicklung der russischen Kulturosophie; vgl. z.B. zu den kulturosophischen Anschauungen der frühen Slavophilen: Andrzej Walicki, *The Slavophile Controversy. History of Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought* (1964) Oxford 1975, passim.

4 Vgl. V.N. Toporov, „Rabotniki odinnadcatogo časa. 'Slovo o Zakone i Blagodati' i drevnekievskie realii", *Russian Literature*, 1988, XXIV, 1-128.

5 Zum Teil ist diese Wirkung untersucht in: Hildegard Schröder, *Moskau das dritte Rom. Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt* (1927-1929), Darmstadt 1957, 129ff.

6 Vgl. zur Relativität der Unterschiede zwischen Westlern und Slavophilen: Dirk Uffelmann, *Axiologie der russischen Kulturosophie* (Ms.).

7 P.A. Čaadaev, *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma*. Bd. 1, M 1991, 97.

8 Čaadaev kehrt auch Ilarions Idee um: Rußland wird im ersten Philosophischen Brief als Land betrachtet, in dem Gesetzlosigkeit herrscht.

[9] K.N. Leont'ev, *Vizantizm i slavjanstvo*. M. 1876, 86ff. In seinem diachronischen Schema deutet Leont'ev die Lehre des Joachim von Fiore über die dreiphasige Geschichte pessimistisch um, indem er an die dritte Stelle nicht das Reich des Heiligen Geistes stellt, sondern den Tod des Organismus.

[10] N.F. Fedorov, *Sočinenija*. M. 1982, 588. Der zitierte Ausdruck Fedorovs geht auf die Schrift Baaders „Alle Menschen sind im Seelischen guten oder schlimmen Sinn unter sich Anthropophagen" (1834) zurück: „Der Mensch [...] lebt, und zwar nicht im metaphorischen, sondern im reellsten Sinne nur von anderen inneren Menschen [...], als ihn Speisenden und von ihrem Wort als Speise" (Franz von Baader, *Vom Sinn der Gesellschaft. Schriften zur Social-Philosophie*. Hrsg. von M.A. Fischer-Barnicol, Köln 1966, 266). Zum Museum-Artikel Fedorovs vgl. Michael Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung* (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd. 28), München 1989, 114ff.

[11] Vl. Solov'ev, Čtenija o Bogočelovečestve. Stat'i. Stichotvorenija i poėma. Iz „Trech razgovorov". SPb. 1994, 168.

[12] Vgl. zur „Russischen Idee": Johannes Holthusen, *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph*. München 1982, 36ff. „Organische Änderungen" und „Krisen" hat bereits Burckhardt unterschieden, ohne freilich diese Begriffe kulturosophisch zu verwenden (vgl. Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen (1862-1870). Stuttgart 1969, 150ff).

[13] N.S. Trubeckoj, *K Probleme russkogo samopoznanija. Sobranie statej*. Paris 1927, 17.

[14] Vgl. ausführlich: Dirk Uffelmann, „Der Freiheitsbegriff in der politischen Philosophie von G.P. Fedotov", *Die Welt der Slawen*, XXXIX (1994), 2, 323f.

[15] Vgl. dazu: Ann Shukman, „Jurij Lotman and the Semiotics of Culture", *Russian Literature*, V (1977), 1, 43ff.

[16] Ju.M. Lotman, *Kul'tura i vzryv*. M. 1992, 271.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 19–34

Ольга Гончарова

РОССИЯ В ЗАПИСКАХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ XVIII ВЕКА

Надобно путешествовать,
чтобы не иметь предубеждений

(П. Макаров "Письма из Лондона")

Жанр "путешествий", чрезвычайно распространенный в XVIII в. ("Путешествия стали своего рода символом всего послепетровского развития России"),[1] интересен тем, что презентирует пространственную модель мира, как ч у ж о г о, так и с в о е г о, в данной национальной традиции. Русскому сознанию всегда было свойственно моделировать "собственное"/"русское" в пространственно-географических категориях,[2] будь то средневековая "Святая Русь" или петровская "Россия, славная держава".

Далее традиция кажется прерванной почти на столетие: так Н.А. Бердяев считал, что "русское самосознание начинается с того лишь времени, когда Иван Киреевский и Алексей Хомяков с дерзновением поставили вопрос о том, что такое Россия, в чем ее сущность, ее призвание и место в мире".[3]

Недоверчивое отношение к XVIII столетию как к эпохе культурного вакуума, "ложной цивилизации"[4] помешало русскому сознанию XIX–XX вв. увидеть специфику национальной идеологии этого времени. Приведем характерное суждение о русском образованном человеке XVIII в. и его общественных интересах: "живые, насущные интересы не привязывали его к действительности; чужой м е ж д у своими, он старался стать своим м е ж д у чужими и, разумеется, не стал: на Западе, за границей, в нем видели переодетого татарина, а в России на него смотрели как на случайно родившегося в России француза. Так он стал в положение межеумка, исторической ненужности; рассматривая его в таком положении, мы готовы жалеть о нем, думая, что ему иногда становилось невыразимо грустно от такого положения" (В. Ключевский).[5]

"Межеумок" В. Ключевского это, конечно, "человек средственного ума, недоумок, полоумок",[6] но тем не менее, отбросив скептический пафос высказывания, можно увидеть, что Ключевский, хотя и интуитивно, уловил чрезвычайно важный момент в умственном движении предшествую-

щего столетия. Именно пространство м е ж д у и есть сфера действия и рефлексии русского сознания 2-й половины XVIII в., это открытое им новое семантическое поле для концептуализации России и "русского", единственно возможное (в эпоху новых культурных ориентаций) для сохранения целостности национального ментального универсума.

Образ "Новой России" и "нового народа" (декларированный еще в Петровскую эпоху), по справедливому замечанию Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, "сделался своеобразным мифом, который ... был завещан последующей культурной традиции".[7] Возникший как противопоставление "старой Руси" он бытовал и оправдывал свое бытование в системе традиционных оппозиций и противопоставлений: *старое–новое, западное–русское, праведное–неправедное, мирское–сакральное* и т.д. В этом выражался кризисный характер эпохи, "глубокая антиномичность русской культуры XVIII в.", ее "внутренняя конфликтность",[8] усугублявшаяся тем, что в противовес традиции теперь стала возможной и даже необходимой мена знаков между членами оппозиций. Так, например, для старообрядцев *чужим* становится не только Запад, но и "новая Россия", а *своим* – те н о в ы е земли, куда они уходят. При всей драматичности подобного восприятия "собственного"/"русского" в двойной перспективе оно давало именно однозначные/однознаковые решения, не пересекавшиеся между собой. Для кого-то путешествие на Запад положительно ("Я могу сказать, что этот отъезд во Францию имел большое влияние на склад моего ума, т.к. способствовал моему умственному развитию"),[9] для других – резко отрицательно (см., например, знаменитое "известие" из сатирического журнала Н.И. Новикова "Живописец" о "молодом российском поросенке, который ездил по чужим землям для просвещения своего разума и ... возвратился уже совершенною свиньей").[10]

Характерен в этом плане эпизод из "Путешествия" кн. Е.Р. Дашковой: в городе Данциге в гостинице со знаменательным названием "Россия" она видит картины, на которых изображались битвы, "проигранные русскими войсками: раненые и умирающие на коленях просили пощады у победоносных пруссаков"; купив красок, княгиня за одну ночь перекрашивает мундиры участников сражения, "так что пруссаки, мнимые победители, превратились в русских, а побежденные войска – в пруссаков". Простая мена знаков оказывается вполне достаточной для выражения *своей* точки зрения: "Не знаю, что подумал хозяин, увидев, что пруссаки вдруг проиграли обе битвы, но я была довольна собой" [Дашкова: 112–113].

Однако постепенно подобная однозначность становится достоянием сатирической публицистики или комедии.[11] Русское сознание 2-й половины XVIII в., ищущее национальной идентичности и открывающее для себя возможность углубленной саморефлексии, подобное решение уже не мо-

жет удовлетворить; все отчетливее становится необходимость, как писала Екатерина II, "истребить два супротивные и оба вреднейшие предрассудка: первый – будто у нас все дурно, а в чужих краях все хорошо; второй – будто в чужих краях все дурно, а у нас все хорошо".[12] Дуальная перспектива сменяется интересом к себе, к "внутреннему", "собственному": "должно приучить россиян к уважению собственного", "таланту русскому всего ближе и любезнее прославлять русское"; оформляется мысль о том, что "Великий Петр, изменив многое, не изменил всего коренного русского" (Карамзин).[13]

Но интерес к собственному, всему коренному русскому нуждался для культуры XVIII в. в спецификации собственного, в определении его границ и местоположения. Ведь оно должно быть собственным для всех и каждого, обладать общезначимым ценностным статусом, иначе не будет таковым. Это тонко чувствует Карамзин: его идеи поиска собственного опираются на рассуждения о том, что "не можно иногда отличить россиянина от британца, но всегда отличим россиян от британцев: во множестве скрывается народное".[14]

Путешествия 2-й половины XVIII в. и инспирированы поиском и пространственным определением собственного; в русле национальной традиции география и здесь "выступает как разновидность этического знания"[15] или самопознания. Основные структурные и смыслообразующие элементы этого поиска представлены в достаточно обширном корпусе текстов следующим образом:

1. Прежде всего очевидно переосмысление устойчивых для национальной традиции пространственных антиномий или проблематизация характера отношений между их членами. Так, оппозиция *свое–чужое* дает новые своеобразные семантические "отпочкования": например, *наше – не наше*; суть подобного противопоставления в том, что *нашим* может быть и *чужое*, а *не нашим – свое*. Для Карамзина *наше*, *свое* – это и усвоение опыта *чужого*: его Русский Путешественник видит в Европе не *чужое* ("диковинное", как это было в ранних путешествиях Петровского времени), а узнает или припоминает знакомое, ставшее уже *своим*.[16] Таким образом *наше* как третий компонент новой смысловой структуры, располагаясь между членами былой оппозиции, блокирует их отношения, делает их неактуальными. При всей идеальности *нашего* как некоего субстрата национального чувства, оно объединяет нацию, способствует ее самоопределению (ср. в "Истории Государства Российского" – "чувство: *мы*, *наше* оживляет повествование"); в публицистике Карамзин определит его как чувство "народной гордости", снимающее болезненные для русского сознания противопоставления ("Петр Великий, соединив нас с Европой ..., ненадолго унизил народную гордость русских").[17]

Оппозиции *свое–чужое, русское–европейское* могут рассматриваться в других парадигмах, нивелирующих их первоначальный смысл (например: национальное–общеевропейское, частное–общее и т.п.). Так, критические "примечания" Фонвизина на нравы и обычаи Франции заканчиваются неожиданными для традиционного сознания выводами о том, что "достойные люди, какой бы нации ни были, составляют между собой одну нацию", что "люди везде люди ... и что в нашем отечестве, как ни плохо иногда в нем бывает, можно, однако, быть столь же счастливу, сколько и во всякой другой земле" [Фонвизин: 308, 298].

2. Путешествия 2-й половины XVIII в. резко маркируют пространство "границы" между *своим* и *чужим* миром либо внутри своего. Граница в таком случае становится не просто переходом, переключающим регистр восприятия, меняющим значения разделяемых объектов, а особым пространством, локусом м е ж д у , преодоление которого необходимо, но сопряжено с трудностями, опасностями, болезнями и т.п. У Радищева, например, описывающего путешествие по внутреннему миру русской жизни, выезд героя отмечен "смертоподобным" состоянием – "Горесть разлуки моея, преследуя за мною в смертоподобное мое состояние, представила меня воображению моему уединенна. Я зрел себя в пространной долине, потерявшей от солнечного зноя всю приятность и пестроту зелени ... Един, оставлен, среди природы пустынник! Вострепетал" [Радищев: 400].

Как бы ни были представлены тот и другой мир, например, оба положительно у Карамзина, все-таки пространство между ними оказывается особенно напряженным, затруднительным. См.: "Все меня сердило. Дорога меня измучила ... Но нигде не было мне так горько, как в Нарве (пространство границы – О.Г.). Я приехал туда весь мокрый, весь в грязи... Кибитку дали мне негодную, лошадей скверных. Лишь только отъехали полверсты, преломилась ось, кибитка упала в грязь, и я с нею..." [Карамзин: 7]. Аналогично представлено и возвращение назад: "Берега Англии темнеют... Но у меня у самого в глазах темнеет; голова кружится; слезы льются градом, тоска несносная... Болезнь моя продолжалась три дня" [Карамзин: 385]. Или у Растопчина: "Тут начинается Прусское владение, немецкий язык и курс терпения. Несчастный русский путешественник, плачь и сокрушайся о ямщиках! Мужайся и терпи!..." [Растопчин: 109]. Либо это может быть путешствие вдоль границы: "нахожусь на конце своего отечества, при первобытном пределе Оттоманской Порты" [Сумароков: 296].

Презентация "пограничного" пространства как особо значимого в данном случае направлена не на противопоставление одного и другого мира, а означает необходимость и/или возможность их связности, соединения. У Карамзина граница снимает противопоставленность *русского* и *европей-*

ского, его герой – "русский европеец", что гарантировано его способностью преодолеть границу (т.е. разграничение, разделение мира, противопоставленность двух пространств). Симптоматично, что и метафорическое преображение Путешественника Карамзина происходит именно в пограничном пространстве при приближении к России: "Я выбежал на палубу: прекрасное зрелище! море стояло как неподвижное стекло, великолепно освещаемое солнцем ... я веселился как ребенок и здоровьем своим и картиною морскою почти невероятной тишины ... Я здоров совершенно, бодр и весел. Мысль, что всякую минуту приближаюсь к отечеству, живит и радует мое сердце!" [Карамзин: 385–386]. Метафизическая образность текста дает основание предположить, что произведение Карамзина имеет глубокие связи с традицией древнерусских "хождений" и паломничеств, описывающих "духовный путь" человека; учитывая это, можно видеть, что Путешественник открывает для себя не только мир Запада (он-то как раз ему хорошо знаком), но и мир России. Именно она оказывается незнакомой "заморской" страной, приближение к которой, как в традиции – ко святым местам, преображает человека (ср. у Карамзина: "Я ожил").

В "пограничном" состоянии постоянно пребывает и герой Радищева, его сюжетное движение осуществляется именно в сфере м е ж д у , поэтому переходы от незнания к знанию, от непонимания к пониманию аллегорически представлены в книге как переходы от сна к пробуждению: "Насилу очнуться я мог от богатырского сна, в котором столько сгрезил. Голова моя была свинцовой тяжелее, хуже, нежели бывает с похмелья у пьяниц, которые по неделе пьют запоем. Я ... искал ... рецепта от головной дурноты, происходящей от бреду во сне и наяву" или "Я начал думать, прежняя система пошла к черту, и я лег спать с пустою головою" [Радищев: 427, 437].

3. Путешествия 2-й половины XVIII в. расширяют географические горизонты и диапазон восприятия пространства: на Запад, Восток, прежде всего в Оттоманскую Порту (Турцию), паломничества по святым местам и т.д. Такое расширение связано не только с развитием естественно-научных интересов, но прежде всего – с теми явлениями в структуре русского сознания, о которых идет речь, с переосмыслением традиционных пространственных моделей. Если для человека Петровской Руси местом поклонения был Запад, куда ездили за разумом, то теперь, например, восстанавливается традиция паломничеств по святым местам (причем активизируется она в 1760–1790-е гг., а литературные описания паломничеств появляются в 1770–1790-е гг.): "Путешествия по Святым местам" Григоровича-Барского – 1778, "Путешествие во Иерусалим ... иеромонаха Мелетия в 1793 и 1794 годах", "Записки архимандрита Леонтия" и др. Паломническая литература актуализует в русском сознании интерес к

древней национальной традиции (т.е. к *собственному*), в свете противопоставления *старое–новое/сакральное–мирское* "русское" пространство оказывается здесь эквивалентным "святым местам" ("во всем свете выше земли Русской нет лучшей .., земля воистину благословенная, земля млеком и медом кипящая").[18]

Особенно интенсивными во времена Екатерины становятся путешествия на Восток в противовес Западу (см., например, характерное описание: "Объехавши всю Европу, не видал я места, подобного Константинополю, как по красоте, так и выгодности положения" – Левашов: 10). Взгляд с востока интересен тем, что позволяет резко семантизировать Россию и "русское" прежде всего в национально-религиозной специфике, лишенной какой бы то ни было временной или пространственной дискретности: религиозное чувство не знает прошлого и настоящего, оно дано отдельному человеку и всем *русским*. "Восточные" путешествия – перемещение не только в *чужом*, но и в *ином* пространстве, но даже перемена веры или вынужденная служба другому государству не лишают путешественника чувства *собственного* ("Любезное отечество Россия, вера христианская, внутреннее и наружное самого себя чувствование" – постоянный предмет внутренних переживаний героев).[19] Также и популярные описания Оттоманской Порты (например, в произведениях П.А. Левашова) ориентированы в историко-религиозной ретроспективе на византийские истоки национального чувства ("Плен и страдание россиян у турков..." – 1790; "Цареградские письма" – 1789).

4. Наибольший интерес в данном случае представляет обширный корпус текстов, описывающих путешествия по России, т.е. пространству собственно "русскому". Характерно, что именно эти путешествия становятся именно литературными, достоверность и документальность исторических, этнографических и статистических сведений оказывается в них подчас мнимой, это путешествия, которые можно было писать, "не выходя из горницы".

При общем внимании русской культуры XVIII в. к расширению географических представлений о России (см., например, составление карт, словарей народностей, проживающих в России, описание дальних земель: "Описание земли Камчатки" С.П. Крашенинникова, "Путешествие по Сибири в 1733–1743 гг." академика И.Г. Гмелина, "Путешествие по разным провинциям Российской империи" П.С. Палласа в 1773 г. и т.д.) литературные путешествия моделируют особое *русское* пространство как пространство окраин, провинции, периферии, т.е. сферы, находящейся м е ж д у центром и границей/заграницей, с их уже устоявшимися в национальном сознании статусом и характеристиками. См.: "Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 г.", "Досуги Крымского судьи, или Вто-

рое путешествие в Тавриду" П. Сумарокова, "Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году" М. Невзорова, "Путешествие в Малороссию" П. Шаликова, "Путешествие в полуденную Россию" А. Измайлова и т.д.

Провинциальная Россия – своеобразная terra incognita, оказывается новым "географическим открытием", новообретенным пространством ("Дела заставили нас оставить столицу, и каково было наше удивление! Мы думали найти пустыню, и мы нашли страну населенную и обработанную, обширные и богатые города" – Екатерина: 387). Пространство м е ж д у центром и границей, м е ж д у двумя "известными", оказывается поначалу, хотя и *своим*, но неизвестным, неведомым, незнакомым и, следовательно, нуждающимся как *собственное* в распознавании, идентификации, национально-историческом определении. Невзоров, например, называет свои "записки" путешествием в "полудикую Россию", такая предикация в семантике XVIII в. и прочитывается как путешествие в экзотическую, неведомую страну, противостоящую центру; но открывающиеся в пути смыслы и значения снимают такое противопоставление: "пустое" пространство (см.: "дорога между Москвою и Володимиром остается для вас теперь неизвестною пустотою" – Невзоров: 441) оказывается ознаменованным, означенным, сопоставимым с "центральными" пространственными ценностями и смыслами: у Невзорова Казань – "после Москвы и Петербурга лучший город" в России [Невзоров: 473], а у Сумарокова – "Херсон занимает степень между первейших в России городов" [Сумароков: 299].

Такое пространство часто подвергается идеализации: Шаликов "хотел, чтобы Малороссия была Аркадия", у Сумарокова "обетованной землей" оказывается Крым ("Вот изображение сего обетованного края, который, составляя лучшую часть России, есть истинным для нее сокровищем" – Сумароков: 370), у Екатерины II – Сибирь ("Она походит на страну баснословную; оттуда русская поговорка: "Сибирь – золотое дно" – Екатерина: 256).

В этом контексте важным оказывается и сам отъезд из центра – в "Путешествии из Петербурга в Кронштадт" Шаликова маркировано пространство вне центра (окрестности Петербурга), развернутое во вне, оно и гарантирует путешественнику возвращение в центр (к памятнику Петра) уже в ином статусе. Или у Невзорова: Москва – центр, который незримо присутствует в мыслях путешественника, являясь своеобразной точкой отсчета или мерой ценности описываемых объектов. Таким образом, путешествие по провинции и есть освоение или осмысление пространства собственно *русского*, причем ориентированное уже не на традиционное

противопоставление *русского западному, своего чужому*, а на самое себя, на свои внутренние смысловые потенциалы.

5. Сферой особой семантизации и семиотизации становится к концу века пространство между Петербургом и Москвой. Этот "сравнительный" сюжет возникает не в Петровское время, а, как верно заметил В. Топоров, в Екатерининскую эпоху, когда возникает тема перемещения в пространстве между двумя столицами.[20] В литературных путешествиях он представлен прежде всего в "Путешествии из Петербурга в Москву" Радищева, но одновременно и в "Письмах русского путешественника" Карамзина, обрамляющая конструкция которых и есть путешествие из Москвы в Петербург, причем повторенное дважды: сначала в *русском* пространстве, а потом – через Европу.

Но если обычно сопоставление Москвы и Петербурга рассматривалось и было в основном сосредоточено на противопоставлении этих двух "центров", *русского* и *европейского*, *старого* и *нового* ("Размышления о Петербурге и Москве" Екатерины II, "Прошение Москвы о забвении ея" М. Щербатова), то сюжет книги Радищева разворачивается в пространстве м е ж д у Петербургом и Москвой, которые лишь поименованы, но не описаны автором. Конечно, энергия движения от *европейского* к *русскому* здесь сохраняется, но имеет уже другой смысл. "Путешествие" Радищева, как представляется, есть не только путешествие души, но и разума. Его герой находится в странном положении между миром русской жизни и западноевропейским "словом" об основных законах (соцальных, политических и т.п.) бытия, которое обильно цитируется в тексте (Евангелие, Плутарх, Рейналь, Гельвеций, Руссо и т.д.). Преодоление/снятие границы между *своим* и *чужим*, *европейским* и *русским*, *старым* и *новым* обеспечивает целостность и ценность обретенной в "пути" мировоззренческой позиции, монологизм "столичного" человека ("я родился и вырос в столице, и если кто не кудряв и не напудрен, того я ни во что не чту" – Радищев: 428) сменяется возможностью диалога и согласия с *другим*.

Ю.М. Лотман отмечает в этой связи, что для Радищева "характерна принципиальная установка на синтетический подход к традиции предшествующей культуры", ему важно "не разделить, а синтезировать различные течения культуры".[21] "Путешествие" Радищева начинается эпиграфом из Тредиаковского, а заканчивается "Словом о Ломоносове", "цитирование" европейских мыслителей – не просто диалог, но и установление с позиции *русского* отношений между их, порой взаимоисключающими, концепциями и точками зрения. Таким образом, перемещение из Петербурга в Москву связано у Радищева не с противопоставлением их идеологического статуса, а с соединением, синтезом значений, невозможным с какой-либо одной точки зрения – "петербургской" или "московской", но осуществимым в

пространстве м е ж д у ними. Аналогична и позиция Карамзина, который, совмещая противоположные точки зрения, "вводил в сознание своих современников итоги духовной жизни в исключительно широком диапазоне".[22] Само название его журнала, начатого по возвращении из-за границы ("Московский журнал"), свидетельствует о том же – материалы журнала, конструируемые как единый текст, покрывали "пограничное" или "пустующее" пространство духовной жизни русского человека между двумя традиционными точками: Москвой и Западом.

6. Таким же соединением/сочленением можно считать и осуществлявшуюся именно в пространстве м е ж д у реинтерпретацию основных мифосимволических национальных сюжетов, связанных в основном с идеей установления и процветания "нового царства". Ею были определены, например, идеологические стратегии Екатерины II, опирающиеся на концептуализацию "новой России" как великой, древней империи с ярко выраженными мессианскими чертами.

Важно учесть, что прежние концепции России складывались как универсальные чаще всего путем своеобразной централизации – метонимического сворачивания пространства, вселенной или вселенского христианства до определенной географической точки или формулы-сигнатуры, ее означающей. Это и "Святая Русь", и "Москва – третий Рим", и "Россия, славная держава". В этом случае не столько *чужое* переносилось в *свое*, сколько *всеобщее ценное* усваивалось одним/единичным, это единичное и становилось *центральным во всеобщем* или высшей ценностью; "в мире восточного православия и славянства", как отмечает М. Плюханова, "было действенно мифопоэтическое представление об обретении царственной мощи через овладение центром, средоточием ее".[23] Подобная тенденция сохраняется и в Петровское время: Петербург как символ "новой России" это и Рим, и Константинополь, и, по всей видимости, мог замещать Иерусалим и Москву.

Во 2-й половине столетия происходит обратный процесс – процесс децентрализации, "разворачивания" географического пространства (см. типичные для эпохи высказывания: "пространственное царство Россия" – Невзоров: 457, "не 16 ли тысяч верст от Риги до Камчатки?" – Екатерина: 386); неслучайно XVIII век становится временем активного составления карт и атласов, тогда как в средневековой Руси отношение к ним было иным – они были практически недоступны, особенно для иностранцев.[24] Одновременно происходит разворачивание и самих традиционных идеологических формул, мифосимволических сюжетов в новый национальный сюжет, реинтерпретация их в настоящем (см.: "Мы вступили в область древнего царства Казанского, или, лучше сказать, нынешней губернии того имени" – Невзоров: 465).

Перемещение/путешествие по России позволяло видеть, описывать своеобразное пространство м е ж д у прошлым (чаще всего забытым или дискредитированным как *старое* в новой культурной парадигме) и настоящим, м е ж д у древностью и современностью. Исторические ассоциации, связанные с Новгородом, Киевом, Владимиром, Херсоном, становились не только предметом припоминаний/воспоминаний, но и пристальной углубленной рефлексии над *национальным*. "Пробелы" в *русском* пространстве восполняются в "путешествиях" не только сведениями этнографического или статистического характера, они, как правило, сами по себе оказываются уже содержательными и событийными и, небезразличные для русского сознания, становятся общезначимым основанием для диалога с *другим* (см.: "Но славою и украшением истории сего города служит память мужа, незабвенного в летописях нашего отечества. Вы догадываетесь, без сомнения, что я здесь хочу говорить о достойнейшем и почтеннейшем ... Козьме Минине" – Невзоров: 457).

Так, например, идеологическим контекстом "Путешествия по всему Крыму и Бессарабии" Сумарокова является Корсунская легенда. Знаменателен сам маршрут путешествия: герой едет из Киевской губернии в Крым (который называет в исторических описаниях Тмутараканью), в том числе и Херсон, повторяя как бы древний путь св. Владимира. Крым – это место, "где слава, парящая между двух морей, не перестает гласить до пределов всей вселенной ... мудрость, величие и кротость Российского престола ..., где полночные герои... распространили владычество своей империи" [Сумароков: 291]. Описания и размышления Сумарокова связаны прежде всего со строительством и процветанием на отвоеванных землях нового царства ("Оный дворец... сохранит еще ту достопамятность, что Екатерина Вторая при обозрении с е г о н о в о г о ц а р с т в а удостоила его своим пребыванием" – Сумароков: 347). Важно, что оно не только отвоевано у Оттоманской Порты, могущественной империи, но и возвращено как древнее русское владение ("в 1783 году Россия обратила взор на древнее свое завоевание, и Таврида, претерпевшая толикия над собою превратности, приобщилась наконец под ее державу" – Сумароков: 305–306), что постоянно подчеркивает автор, цитируя, помимо прочего, поэму Хераскова "Владимир Возрожденный", уже актуализовавшую в русском сознании Корсунскую легенду и возвращение Херсона как залог процветания "новой России" в мистико-масонском варианте. Таким образом, "новое царство" вырастает из "старого", удостоверяет себя им, а "новая Россия" становится одновременно и "древней Россией", историческое "пространство" м е ж д у ними и есть сфера рефлексии русского человека, его национальной и духовной самоидентификации ("Там показывают развалины церкви св. Василия, в которой великий князь Владимир, отрекшись от

идолослужения, озарил себя таинством спасительного крещения", "всякий здесь шаг напоминает о отдаленной древности" – Сумароков: 340).

Константинопольско-византийские ассоциации, инспирированные во многом "греческими" идеями Екатерины, пронизывают и путешествия на Восток. Конструируются они вполне сознательно: "Во дни торжества России над Портою Оттоманской ... не тщетно заниматься предметами до оной относящимися" [Левашов: 6]. Описания гибели "истинного христианства" в Порте и "строптивых нравов турок" напоминают не только архаическое деление на "православных" и "поганых", но эксплицируют идею "припоминания себя", излюбленную национальную мысль как о падении, так и будущем освобождении Царьграда.[25] Эта проблематика была настолько живой и существенной для русского сознания, что оно сохраняет на долгие десятилетия легенду о путешествии в Царьград за царскими знаками цесаревича Константина – внука Екатерины, которому в ее планах отводилась роль нового императора Византии.[26]

Путешествие Невзорова в Казань ориентировано также на припоминание русской истории ("...в сем городке нет ничего примечательного, кроме имени, остающегося памятником истории и начинающейся славы России" – Невзоров: 463), но прежде всего на "Казанскую историю" (описанию Казани отводится значительная часть текста), не только в историческом, но и мифопоэтическом ее аспекте ("...мы находимся не в посредственном каком городе, но похожем на Петербург и Москву. Нынешняя ночь для меня не будет так покойна; ибо любопытство мое и желание скорее обозреть сей древний и многими происшествиями ознаменованный город так велико, что воображение теперь уже водит меня по разным местам..." – Невзоров: 472).

Древнее Казанское царство, ставшее нынешней губернией России, оживляет в сознании путешественника один из актуальных национальных символических сюжетов и связывает, таким образом, не просто прошлое и настоящее, а соединяет воедино национальную традицию, национальную идеологию, обеспечивая возможность идентифицировать себя с целым, а не какой-либо частью. При этом, конечно, следует учесть и распространенность "Казанской истории" в XVII–XVIII вв. (во второй версии) и актуализацию ее мифосимволических смыслов в "Россияде" Хераскова (Невзоров цитирует в своем "Путешествии" начало первой песни поэмы).

Такое движение прямо противоположно другим, существовавшим в то время. Например, пространственное перемещение раскольников обеспечивало им именно бегство, т.е. отделение/разделение с миром, оценивающимся отрицательно. Подобные тенденции можно увидеть и в других пространственных конструкциях: например, в деятельности Паисия Величковского, который, обратившись к истокам древнего благочестия, к

началам, тем не менее замкнулся в особом "праведном" пространстве Немяцкого монастыря.

Можно предположить, что снятие традиционных оппозиций в осознании России и *русского* происходит через исчисление имеющихся в запасе культуры концепций, сюжетов и идей, через своеобразную "инвентаризацию", собирание воедино наличествующего. Такое исчисление/собирание устраняет отношения взаимозаключения или взаимоотрицания между разными (пусть и исторически обусловленными, но тем не менее травмирующими национальное самосознание) точками зрения в понимании специфики *собственного*, актуализует возможность диалога и согласия между ними.[27]

7. При этом для произведений конца XVIII в. характерна напряженная рефлексия субъекта по поводу наблюдаемого, исчисляемого; неслучайно возникает определение "путешествий" как сентиментальных. Событийным в них оказывается и внутренний мир героя ("обратил взор во внутренность свою", "нисшед во внутренность мою глубоко" – Радищев, 399, 438), который собственно и занят распознаванием, определением, распределением "видимого" и "зримого" ("Не умею сказать, что чувствует сердце, когда, подъезжая к Полтаве, увидите вы на обширном поле высокий курган – могилу нескольких тысяч жертв славолюбия!" – Шаликов, 539). Видимое и зримое объективируется географическим маршрутом и вытекающим из него законом следования объектов (хотя уже сами авторы, например Сумароков, были склонны считать свои произведения метафорическими путешествиями души), но это следование реинтепретируется во внутреннем мире героя и его сознании, поскольку естественная логика перекрывается установлением иного типа связей и отношений между объектами, частями и т.д.

Рефлексия здесь направлена не только вовнутрь, это не только отношение субъекта к объекту, но и *своего* к *чужому*, *прошлого* к *настоящему* и себя к самому себе. "Чувствование самого себя" как *русского* оказывается личным, субъективным или национально-субъективированным (относящимся к области обычая, предания, национальной "памяти"), а значит – мифологичным, и само творит новый миф о России.

С другой стороны, "внутренний мир" личности становится также своеобразной сферой м е ж д у : между внешними, не зависящими от человека обстоятельствами, историческими, политическими и т.д., и внутренним переживанием *собственного/русского*. Невозможность во внешнем мире примирить существующие оппозиции, двоемирие русской жизни и русского сознания, предопределила обращение к возможности внутренней национальной авторефлексии. Для Карамзина, например, русская история, припоминание себя уже в настоящем "примиряют" субъект и объект:

"Простой гражданин должен читать историю. Она мирит его с несовершенством видимого порядка вещей.., утешает в государственных бедствиях.., она питает нравственное чувство ... и располагает душу к справедливости, которая утверждает наше благо и согласие общества".[28]

"Наше благо и согласие общества" – важнейшая формула национальной идеологии конца XVIII в., тот итог, к которому, пусть и идеально-утопически, стремилась русская мысль и которой она противопоставила "расколу" начала столетия. Оформившиеся в этом сложном процессе и завершающие "эпоху кризисов и катастроф" концептуализации России наиболее выразительно представлены в тех новых пространственных моделях мира *русской* жизни, которые конструирует жанр путешествия, моделях, ориентированных (в противовес традиции) на меж-пространство *внутреннего*, *собственного* и на возможные именно в нем *диалог* и *согласие*. В общем движении саморегуляции и самодетерминации национальной культуры такая концепция обеспечила необходимое равновесие/устойчивость социального и ментального универсума, целостность и ценностную определенность образа России.

Примечания

1 В. Гуминский, *Открытие мира, или Путешествия и странники*, Москва, 1987, 199.

2 См. об этом: Ю.М. Лотман, "О понятии географического пространства в русских средневековых текстах", *Избранные статьи*, т. 1, Таллинн, 1992, 404–412.

3 Н.А. Бердяев, *А.С. Хомяков*, Москва, 1912, 2.

4 Н.И. Тургенев, *Россия и русские*, ч. 3, Москва, 1908, 88.

5 В.О. Ключевский, *Сочинения*, т. 5, Москва, 1958, 183–184.

6 В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2, Москва, 1994, 821.

7 Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, "Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)", Б.А. Успенский, *Избранные труды*, т. 1, Москва, 1994, 235.

[8] Б.А. Успенский, "Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале "Хождения за три моря" Афанасия Никитина), *Избранные труды*, т. 1, 278, 263.

[9] "Записки" графа А.Р. Воронцова (1758). *Путешествия русских людей за границу в XVIII в.*, Сост. К.В. Сивков, Санкт-Петербург, 1878, 66.

[10] Н.И. Новиков, *Смеющийся Демокрит*, Москва, 1985, 130.

[11] См.: "я бы и русского знать не хотел. Скаредный язык! Для чего я родился русским?" ("Чудовищи" А. Сумарокова); "Тело мое родилось в России.., однако дух мой принадлежит короне французской" ("Бригадир" Д. Фонвизина).

[12] *Сочинения императрицы Екатерины II*, т. 3, Санкт-Петербург, 1850, 32.

[13] Н.М. Карамзин, *Сочинения*, т. 2, Ленинград, 1984, 154.

[14] Н.М. Карамзин, *Сочинения*, т. 2, 174.

[15] Ю.М. Лотман, *О понятии географического пространства в русских средневековых текстах*, 408.

[16] Подробнее см.: Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, "Письма русского путешественника" Карамзина и их место в развитии русской культуры", Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Ленинград, 1984, 525–606.

[17] Н.М. Карамзин, *Сочинения*, Т. 2, 227.

[18] *Странствования Василья Григоровича-Барского по святым местам*, т. 1, Санкт-Петербург, 1885, 217. Неслучайно это произведение оценивалось в XIX в. как принадлежавшее древней традиции и абсолютно неорганичное времени: "Вся книга по своему характеру принадлежит еще литературе старинной Руси, и даже в прошедшем веке могла быть читаема большинством по решительному недостатку удовлетворительных сочинений, писаных сообразно развитию вкуса и образованности" (Н.Г. Чернышевский, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва, 1949, 519–520).

[19] "Нещастные приключения Василья Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год", *Путешествия по Востоку в эпоху Екатерины II*, 1995, 124.

[20] В.Н. Топоров, *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва, 1995, 327.

[21] Ю.М. Лотман, "Из комментариев к «Пугешествию из Петерубрга в Москву»", *Избранные статьи*, т. 2, 133.

[22] Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, "«Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры", 541.

[23] М. Плюханова, *Сюжеты и символы Московского Царства*, Санкт-Петербург, 1995, 171.

[24] См.: А.М. Ловягин, "Старинные русские географические карты", *Исторические и библиографические очерки*, вып. 1, Петроград, 1917, 85–87.

[25] См.: "Стремление освобождать Царьград превратилось постепенно в национальную "навязчивую идею", выходящую на поверхность в эпохи кризисов и катастроф. Смысл и характер этой идеи нельзя понять, если не понять о глубинной мифопоэтической потребности иметь Царьград живым и свободным, чтобы, овладев им, овладеть истинной царственностью и обрести государственно-историческое благополучие" (М. Плюханова, *Сюжеты и символы Москвоского Царства*, 175).

[26] См.: С.Н. Чернов, "Слухи 1825–1826 гг. (фольклор и история)", *С.Ф. Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности*, Ленинград, 1934, 548–549.

[27] Ставшее уже традиционным мнение о том, что устойчивые оппозиционные пары (*старое – новое, Россия – Запад* и т.д.) могли восприниматься только при усечении одного компонента (по принципу "либо–либо"), представляется не совсем точным. Русская мысль 2-й пол. XVIII в. все-таки ищет союз **И** (ср.: "Записка о древней **и** новой России" Карамзина). Конечно, такое устранение антиномической проблемы – наиболее простое решение, но, видимо, оно было первой реакцией русского сознания на возникший культурный парадокс, неслучайно XIX век создаст более сложные теории и концепции его решения.

[28] Н.М. Карамзин, *Сочинения*, т. 2, 232.

Литература

Дашкова, Е.Р. 1990. *Литературные сочинения*, Москва.

Екатерина II, 1869. "Антидот, или Разбор дурной... книги под заглавием "Путешествие в Сибирь по приказанию Короля в 1761 г., содержащее в себе нравы, обычаи русских и теперешнее состояние этой Державы", *Осьмнадцатый век. Исторический сборник, изд. П. Бартеневым*, кн. 4.

Карамзин, Н.М. 1984. *Письма русского путешественника*, Ленинград.

Левашов, П. 1789. *Цареградские письма*, Санкт-Петербург.

Невзоров, М. 1990. "Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 г.", *Ландшафт моих воображений. страницы прозы русского сентиментализма*, Москва, 440–499.

Радищев, А.Н. 1971. "Путешествие из Петербурга в Москву", *Русская проза XVIII века*, Москва, 399–552.

Ростопчин, Ф.В. 1878. "Путешествие по Пруссии (1786), *Путешествия русских людей за границу в XVIII в.*, Сост. К.В. Сивков, Санкт-Петербург.

Сумароков, П. 1990. "Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. С историческим м топографическим описанием всех тех мест", *Ландшафт моих воображений. Страницы прозы русского сентиментализма*, Москва, 290–391.

Фонвизин, Д.И. 1971. "Записки первого путешествия (Письма из Франции)", *Русская проза XVIII века*, Москва, 286–317.

Шаликов, П. 1990. "Путешествие в Малороссию", *Ландшафт моих воображений. Страницы прозы русского сентиментализма*, Москва, 526–570.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 35–86

Holt Meyer

(ICH) MEINE RUSSLAND: INBESITZNAHME DES NAMENS ALS KREDITAUFNAHME (KJUCHEL'BEKER PLUS/MINUS TYNJANOV)

> "Dieses Gesetz kenne ich nicht", sagte K. "Desto schlimmer für Sie", sagte der Wächter. "Es besteht wohl auch nur in Ihren Köpfen", sagte K., er wollte sich irgendwie in die Gedanken der Wächter einschleichen, sie zu seinen Gunsten wenden oder sich dort einbürgern. Aber der Wächter sagte nur abweisend: "Sie werden es zu fühlen bekommen." Franz mischte sich ein und sagte: "Sieh, Willem, er gibt zu, er kenne das Gesetz nicht, und behauptet gleichzeitig, schuldlos zu sein."
>
> Kafka, *Der Proceß* (1914-1915)

0. Absichtserklärung

> Кюхельбекер был основательно забыт: его имя вспоминалось только в связи с пушкинскими эпиграммами, и едва ли не единственной его репутацией была репутация чудака и сумасброда, человека с незадачливой и печальной судьбой.
> В советское время резко изменилось отношение к Кюхельбекеру. Произошла переоценка его литературной работы, его творческих исканий. Выяснилась выдающаяся роль Кюхельбекера в литературно-общественной борьбе 20-х годов.
> Вильгельм Карлович Кюхельбекер родился в Петербурге 10 июня 1797 года. Детство Кюхельбекера прошло в эстляндском поместье Авинорме. Одинадцати лет его определили в частный пансион в лифляндском городке Верро, а через три года, одновременно с Пушкиным, он поступил в только что основанный Царскосельский лицей.[0]

So verlautete die offizielle sowjetische Stimme[1] über Vilgel'm Karlovič Kjuchel'beker im Todesjahr Stalins ("подписано к печати 23/X 1953 г."[2]). Sie erzählt vom Triumphzug eines geschundenen Revolutionärs ins ewige sowjetische Gedächtnis. Man könnte sich anhand dieser und ähnlicher Äußerungen über die Mechanismen des Memorierens bestimmter Figuren (in) der sowjetischen

Zeit Aufschluß verschaffen. Die gerade zitierte ‚Verlautbarung' legt nur über das Memorieren, sondern auch und v.a. über die (zumindest zeitweilige) Verdrängung – und damit über die Modulierung von *memoria* und *oblivio* – beredtes Zeugnis (d.h. beredtes Schweigen) ab: Weder in dieser Passage noch im ganzen immerhin zwölfseitigen Artikel in der Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften wird der Name desjenigen erwähnt, der das meiste getan hat, um das Gedächtnis Kjuchel'bekers (in zweifachem Wortsinn) für die Nachwelt zu retten: Jurij Nikolaevič Tynjanov.

Auch solche Dokumente hatte Tynjanov im Sinn, als er im auf eine für seine Zeit charakteristische Weise normativ und deskriptiv betitelten Sammelband *Kak my pišem* (1930, 161) – das "Wir" ist übrigens nichts anderes als "mein Rußland" – schrieb: "Есть документы парадные, и они врут как люди."

Es geht hier nicht primär darum, Tynjanov als Kjuchel'bekerforscher dem Vergessen zu entreißen, obwohl sich kaum einer in der inzwischen relativ umfangreichen Forschung, die Tynjanov gleichzeitig übermäßig ernstgenommen (d.h. als reinen Theoretiker oder als reinen Literaten) hat und ihn dadurch nicht ernst genug genommen hat, dieses Themas ernsthaft angenommen hat.[3] Vielmehr ist es mein Anliegen an dieser Stelle, eine bestimmte Strategie im (v.a. sowjetischen bzw. stalinistischen) Umgang mit dem Gespann Kjuchel'beker-Tynjanov zu markieren. Später werde ich dieses Lesezeichen in ein umfassenderes, von Tynjanov selbst ausgehendes Dispositiv der Gedächtnisstrukturierung zu integrieren versuchen. Aus einer Zusammenstellung dieser Momente ergibt sich dann eine bestimmte Art und Weise, "Mein Rußland" zu sagen.

Die eben zitierte Passage möchte ich als *énoncé* in einem literarischen Machtdiskurs (d.h. der Inbesitznahme) lesen, im Rahmen dessen der sowjetische literarische Kanon für eine bestimmte Zeit festgelegt wird, und der sowjetische Umgang mit literarischen Figuren vorexerziert wird. Eine Eigenschaft dieses Umgangs ist die posthume Ausradierung Tynjanovs. Ironie der Geschichte: Den Anstoß zu dieser Festlegung gab Tynjanov selbst. Das ist wiederum ein Grund dafür, daß der vorübergehend verdrängte Tynjanov als kanonisches Stehaufmännchen bald auf die Bühne der sowjetischen literarischen Öffentlichkeit zurückkehrte.

Das war Tynjanovs strategische Absicht, die es in dieser Untersuchung nachzuzeichnen gilt. Es geht in dieser Vorbemerkung um eine Absichts-Erklärung in diesem Sinne.

Nehmen wir den mittleren Absatz des Enzyklopädieausschnittes unter die Lupe, denn dies ist die Stelle, wo Tynjanov besonders auffallend durch Abwesenheit glänzt. In diesem Absatz fehlt nicht nur Tynjanov: Es fehlen sämtliche *agentes* der Geschichte. Diesen Abwesenden wird das heroische progressive Kollektiv entgegengesetzt, das Kjuchel'bekers gedenkt. Deshalb ist es passend, daß der Absatz mit einem Verweis auf die subjektlose "sowjetische

Zeit" ansetzt (und mit einem Hinweis auf den ebenfalls agentenlosen "Kampfes" ausklingt). Die Zeitwörter in diesem Absatz sind unpersönlich bzw. reflexiv[4]: "резко изменилось отношение"; "произошла переоценка"; "выяснилась выдающаяся роль". Die "Veränderung der Beziehung" zu Kjuchel'beker, dessen "Umwertung", die "Verdeutlichung" seiner "herausragenden Rolle" sind nicht nur Reizwörter aus dem stalinistischen Propaganda-Alltag, die dem damaligen Leser und Schreiber nicht weiter auffielen (also gewissermaßen zur nicht hinterfragbaren Episteme des Zeitalters gehörten); sie gehen aus einer Anamnese im medizinischen Sinne der Vorgeschichte einer Krankheit hervor.[5] Die Ergebnisse der Behandlung sind ebenso glänzend wie die Abwesenheit des verantwortlichen Arztes: Der scheinbar heillos verunglückte Held ("человек... с незадачливой и печалной судьбой") wurde doch geheilt. Der für wahnsinnig Erklärte ("едва ли не единственной его репутацией была репутация чудака и сумасброда") ist doch ins Licht der Vernunft getreten. Der Deformierte (nehmen wir ruhig den Tynjanovschen Begriff) wurde zurechtgebogen.

Das Unglück, der Wahnsinn und die Deformation kann man auch anders als im (vom [ein]sprechenden[6] Kollektiv intendierten) Sinne eines agonalen politischen Geschichts-Märchens samt verachtenswürdiger Bösewichte und wunderbarer Prinzen[7] lesen. Zugleich ist eine Brücke zu einem der neueren wissenschaftlichen Einsätze denkbar: Die Agonie des (durch die klassische Vernunft) zum Schweigen verdammten Wahnsinns ist auch eine Figur aus der Diskursanalyse Michel Foucaults.

1. *Metahistory* des Wahnsinns

> I will be brief: your noble son is mad:
> Mad call I it; for, to define true madness,
> What is't but to be nothing else but mad?
> *Hamlet* II:2

Der "Wahnsinn" im "klassischen Zeitalter": Das ist Vil'gel'm Karlovič Kjuchel'beker, dessen 200. Geburtstag wir in diesem Jahr feiern. Als solcher (als der erhabene дурачок "Kjuchlja") wurde er von Jurij Tynjanov in den russischen Literaturkanon eingeschleust. Dabei klammerte sich an Kjuchel'bekers Rockschoß auf seinem sonderbaren Weg in den Kanon – Tynjanov selbst.

Ein solches Manœuver kann man als eines der letzten Ausläufer des avantgardistischen Willens zur Macht verstehen.[8]

Der Titel des epochalen Buches, auf das hier angespielt wird (*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*) gibt die Richtung an. Denn die Auseinandersetzung um die ‚kanonische Achse' Tynjanov-Kjuchel'beker soll auf dem Feld der Diskursanalyse, insbesondere einer dringend erforderlichen

Diskursanalyse der sowjetischen Kultur, stattfinden. Dabei sind drei Erläuterungen gleich am Annfang erforderlich:

1. die Klassik, um die es geht, ist natürlich eine andere als die Vernunft im französischen klassischen Zeitalter, die – zumindest vordergründig – einem anderen Wahnsinn gegenübersteht.

2. Foucaults *Folie et déraison* wird nicht ‚pur' eingenommen, sondern unter zumindest impliziter Berücksichtigung seiner späteren Schriften (insbesondere *Les mots et les choses* und *L'archéologie du savoir*, sowie *Surveiller et punir*) einerseits und der Kritik des Foucaultschen ‚Wahnsinnsansatzes' (v.a. in Derridas "Cogito et histoire de la folie"[9] aber auch in Hayden Whites "Foucault Decoded"[10]) andererseits, was übrigens den scheinbaren Anachronismus in 1. relativiert.[11]

3. es wird der Versuch gemacht, einen literarischen Diskurs bzw. einen Diskurs der Literaturverwaltung (in der Form des verordneten Kanons) zu skizzieren, was die beiden ersten Punkte wiederum in ein anderes Licht rückt und gewissermaßen ‚aufhebt', denn (ad 1.) die ‚Klassik', um die es in diesem Bereich geht, ist ein Einklagen eines Zeitalters der Vernunft und (ad 2.) der von der Dekonstruktion und von der metahistory vorgesehene Ort des Literarischen fördert Machtansprüche und Strategien der Literatur zu Tage. Aber gerade der Einsatz dieser ‚revidierten' und ‚literarisierte' Version der Diskursanalyse des Wahnsinns ist der ‚Aufarbeitung' der sowjetischen Literaturverwaltung, die durchaus pathologische (v.a. psychotische[12]) Züge aufweist, überaus adäquat.[13]

Alle drei Punkte verdichten sich in der Frage, ob das Regelwerk (*regula* war Ciceros Übersetzung des griechischen *κανών*), das die Anordnung des sowjetischen Dichterhimmels bestimmt(e), mit den Mechanismen irgendeines anderen normativen Kanons (und der damit verbundenen normativen Poetik) verglichen werden kann bzw. darf, oder aber ob die sowjetische Prestigemachinerie[14] nicht doch als eine grundsätzlich andersartige Institution betrachtet werden soll, bei der der Begriff ‚Kanon' (ähnlich wie z.B. ‚Klassik') nur mit erheblichen Vorbehalten zu gebrauchen ist, und zwar nicht aus (den üblichen) ethischen Gründen, sondern deshalb, weil die Literatur(verwaltung) auf eine fundamental neuartige Weise einen eigenständigen Machtdiskurs[15], und nicht wie bisher eine Kreuzung oder Kompensation fremder Diskurse[16] darstellt.[17] Wenn trotzdem vom ‚Kanon' die Rede ist, so sollte man stets diese Problematisierung mitdenken.

Vor diesem Hintergrund will ich über Gewalt, Besitz und Gerechtigkeit reden, und zwar in bezug auf den literarischen Kanon (oder das literarische Gebilde, das in der Sowjetunion entstand) als eine Art, "Mein Rußland" zu sagen, d.h. von Rußland – bzw. von einem bestimmten Rußland, einem im weitesten Sinne ‚klassischen' Rußland – Besitz zu ergreifen und diesen Besitz zur Schau zu stellen.

Denn der Kanon, bzw. das Archiv, ist für den Philologen mit "Meinem Rußland" gleichzusetzen. *The rest is silence*, d.h. Vergessen. Denn was vom Kanon vergessen (gemacht) wird, hört auf zu existieren, wird exterminiert (auch im ursprünglichen Sinne von *exterminare* d.h. über die Grenze [*terminus*] verjagen). Deshalb ist der literarische Kanon Gesetz und Setzung der effektivsten Art (dies bezieht sich auch auf den Kanon wissenschaftlicher Arbeiten, die für den Slavisten verbindlich sind). In der Sowjetunion der Stalinzeit, in der Tynjanov lebte, wurde diese diskursive Gewalt polizeilich verwaltet.[18] Dieser Kanon war ein Schauprozeß (parallel dazu wurde der Kanon des Marxismus-Leninismus durch die politischen Schauprozesse ständig modifiziert). In diesem Fall hatte also die Diskurspolizei ausnahmsweise ein Amt und einen Namen.

Das Ziel dieser verkörperten Diskurspolizei wurde immer weniger avantgardistisch, und zunehmend restaurativer. Es galt, den, oder vielmehr einen bestimmten Geist des 19. Jahrhunderts – nämlich den Geist des Klassikerkultes, für den "Mein Rußland" an oberster Stelle im Fragenkatalog stand –, mit Waffengewalt zu verlängern. Dieser Geist war ihr Gesetz.[19]

2. Kreditgesetze

> Or les loix se maintiennent en credit, non par ce qu'elles sont justes, mais parce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur authorité; elles n'en ont poinct d'autre. (...) Quiconque leur obeyt parce qu'elles sont justes, ne leur obeyt pas justement par où il doibt.
>
> Montaigne, *Essays*, 3/XIII[20]

Kanonische Wörtersammlungen erhalten ihren Wert und werden zum Werk durch ihre Zirkulation. Mit ihnen zirkuliert einer oder mehrere Namen, die als Urheber des Wertes gehandelt werden. Diese Namen sind Landnahmen bzw. *claims* im Territorrium der literarischen Arbeit.

Der Kanon gibt denjenigen, die an ihm teilhaben (Autoren, Kritiker, Akademiker) jenen Vorschuß bzw. jenes Startkapital, ohne das kein literarisches Geschäft zu machen ist, denn er bestimmt die Werke, die im Umlauf sind. Und die Höhe der Umlaufrendite ist unmittelbar abhängig von der des Startkapitels. An diesem Phänomen, das spätestens in der frühen Neuzeit sichtbar wird, kann kein ‚System' etwas ändern.[21]

Der Kanon als Vorschuß – ähnlich wie der (leninistischen, stalinistische) Sozialismus – arbeitet immer im *futurum exactum*. Der Kanon als Schauprozeß ‚vollstreckte' unter vielen anderen Dingen die neuen Gesetze der Wertschöpfung, die den ‚sozialistischen Kulturökonomen' vorschwebten. Aber auch

Tynjanovs Ansprüche und Einsprüche in der ihm fremden Welt der Kanonmacher waren Versuche, neue Richtlinien der Kreditvergabe zu etablieren; er glaubte, den "fondement mystique" (Montaigne) der Kanon-Authorität aufgedeckt zu haben, und wollte gleich die Theorie in Praxis umsetzen – d.h. selbst eine Kreditanstalt gründen.

Diese Gesetze dieser Theorie (und die Theorie der Gesetze) waren aber älter, als der Modernist bzw. Avantgardist Tynjanov[22] vermutet hatte. Und die Stelle, an der er die Angestellten der Anstalt unterbringen wollte, von der aus er seine Kredite vergeben wollte, war plötzlich auf keiner (Land-, Kredit-)Karte mehr zu finden.

Wenn Michel de Montaigne schreibt, daß die Gesetze "sich halten"[23], wie der DDR-Übersetzer (Arthur Franz) es haben will, oder "sich in Ansehen erhalten", wie man in der gleichzeitig, nämlich 1953 in der Schweiz veröffentlichten Übersetzung Herbert Lüthys[24] liest, eben "se maintiennent en credit", wörtlich in aller Zweideutigkeit "ein dauerhaftes Ansehen genießen und über einen Kredit verfügen"[25] – wenn also er schreibt, daß die Gesetze in einer solchen Lage sind, nicht weil sie gerecht sind, sondern weil sie Gesetze sind, und daß dies der "mystische Grund ihrer Authorität" ist, so kann man durchaus den Kanon der Literatur als ein solches Gesetzbuch bezeichnen. Und was den Kredit angeht, so ist der Wertzuwachs durch die Aufnahme in den Kanon durchaus zählbar, der Machtzuwachs spürbar.

Um so unerhörter ist Tynjanovs Intervention in das Geschäft der Kanonmacher – v.a. in seinen drei Schriftstellerromanen – die man als eine entstellende und entstellte Hypostasierung des Kanons bezeichnen könnte. Dabei ist der Kanon einer der wichtigsten Faktoren in der Erzeugung einer literarischen Einstellung – d.h. nicht so sehr im Sinne der im Frühformalismus betonten установка на выражение als im Sinne der Einstellung (установка) auf Literarizität. Tynjanovs Hypostasierung des Kanons und ihre Evolution kann man anhand der Inszenierung[26] des Lyzeums im *Kjuchlja*-Roman der 20er und im *Puškin*-Roman der 40er Jahre vergleichen.

Ich möchte über Tynjanovs Umgang mit Kjuchel'beker, sein Markieren dieser Figur, als einen Versuch sehen, Kjuchel'beker angesichts der Gewalt und der Besitzverhältnisse des (sowjetischen) Kanons Gerechtigkeit zu verschaffen. Durch diese skandalöse Aktion, die man nur bedingt als die Aufstellung eines Gegenkanons[27] beschreiben könnte, haben sowohl Kjuchel'beker als auch Tynjanov (als Doppelgänger im Abstand von einem Jahrhundert) eine Nische im Kanon gefunden. Es wird mir auch um diese Nische gehen, denn es handelt sich um eine potentiell subversive und verfremdende Nische, die durch eine Institution, die sich sowjetische Literaturkritik genannt hat, einverleibt und (zu Tode) verwaltet wurde. Es geht mir aber nicht um einen Märtyrerkult. Es geht mir weniger um eine geistige oder sonstige Wiederbelebung des bzw. der

Patienten als um ein sich Wiedereinfinden am Tatort, um eine Rekonstruktion der Amtshandlungen und Verwaltungsvorgänge, die mithilfe von mehrfachen Trans- bzw. Deformationen der betreffenden Figuren ein bestimmtes "Mein Rußland" hervorgebracht und vorgeschrieben haben.

Ich werde, um den letzten Teil des Titels aufzunehmen, Kjuchel'beker plus Tynjanov besprechen – Kjuchel'beker minus Tynjanov gibt es ohnehin nicht (mehr). Tynjanov hat Kjuchel'beker einer Adresse zugeordnet, über die jeder Zugriff erfolgen muß. Die Äußerungen aus der kurzen Periode der Ausradierung Tynjanovs aus dem Kjuchel'beker-Memorieren in den letzten Lebensjahren Stalins sind also v.a. als Minus-Verfahren zu lesen. In dieser Zeit arbeitete die sowjetische Kanonverwaltung in gewisser Weise am konsequentesten.

Würde man versuchen, die causa Kjuchel'beker (minus Tynjanov) gerade im Hinblick auf Probleme der Gerechtigkeit wiederaufzurollen, und zwar *ab ovo*, könnte man nach Kjuchel'bekers grundsätzlicher Orientierung fragen, und damit sich auch der Frage nähern, was an jenem Kjuchel'beker, den Tynjanov vorgefunden und intensiv aufbereitet hat, eine solche Anziehungskraft auf den Formalisten ausübte und ihn dazu veranlaßte, auf seiner Adressierung zu beharren. Diese Adressierung war Ausdruck eines Willens zur Macht.

2.1. Kjuchlja: Faszinosum und Skandalon der Kredit(gesetz)geber

> ...und verfaßte ein sogenanntes "Kohlhaasisches Mandat," worin er das Land aufforderte, dem Junker Wenzel von Tronka, mit dem er in einem gerechten Krieg lege, keinen Vorschub zu thun, vielmehr jeden Bewohner, seine Verwandten und Freunde nicht ausgenommen, verpflichtete, demselben bei Strafe Leibes und des Lebens, und unvermeidlicher Einäscherung alles dessen, was ein Besitzthum heißen mag, an ihn auszuliefern,
>
> Kleist, *Michael Kohlhaas*[28]

Will man Kjuchel'bekers Standort bestimmten, auch und gerade in bezug auf die Frage nach "Mein Rußland", so fühlt man sich regelrecht gezwungen, ihn in die Fremde zu befördern. Griboedov hat Kjuchel'beker nach Spanien versetzt, nannte ihn einen Don Quijote. Vielleicht könnte man ihn nach Brandenburg verpflanzen, und fragen ob er nicht doch eher ein Kohlhaas ist, zumal dieser mit dem Heimatland der Küchelbäckers, Sachsen, wenn auch auf verhängnisvolle Weise, eng verbunden war? Der beste Vergleich ist wohl mit Ahasverus, jene Gestalt, die Kjuchel'beker selbst nachhaltig beschäftigt hat. Ahasverus: *Ein* Fehlgriff, vielleicht aus Unachtsamkeit oder einer Laune (bei Kjuchel'beker handelt es sich hier selbstverständlich um den Dekabristen-Zwischenfall von

1825), und er muß bis ans Ende der Zeit wandern, wird aber dafür herangezogen, um die Szenen der Weltgeschichte zu bezeugen wie in Kjuchel'bekers unvollendetem Poem *Agasver*, aber noch interessanter um eine bestimmte ästhetische Strategie und kulturelle Kartographie vorzuführen, wie dies in seinem Brief- und Tagebuch-Roman *Poslednij Kolonna* der Fall ist. Denn in diesem Text, der Vladimir Fedorovič Odoevskij gewidmet ist und einen Höhepunkt der phantastischen Literatur in Rußland darstellt, wird der römische Maler Giovanni Colonna von der Ahasverus-Figur verfolgt: Er trifft in Dresden auf einen Schuster names Graumann, der persönlich Hans Sachs und Jakob Böhme – lauter Schuster, also – gemalt hat und sich als der ewige Jude Ahasverus entpuppt, und ist daraufhin von der Idee bessessen, diese Gestalt zu malen. Er geht aber in der Fremde, wo er beim Freund und erlebenden Icherzähler Pronskij zu Besuch ist, zugrunde und verbrennt das Gemälde, das ihn selbst als Ahasverus-Doppelgänger zeigt. Als Kjuchel'beker 1832 in Festungshaft die Arbeit an diesem Text begann und in der sibirischen Verbannung abschloß, nannte er ihn schlicht "Итальянец".

Kjuchel'beker ist Nomadentum, Deterritorialisierung,[29] Zerstreuung und Pluralität, nicht mein sondern meine Rußland. Es fängt schon damit an, daß Kjuchel'beker in gewisser Weise gar kein Russe ist, und sein Russentum und sein Bekenntnis zum sog. archaisierenden bzw. slavisch-orientierten Kanon gerade deshalb mit geradezu absurden Nachdruck unterstreicht.[30]

Als einzigem unter den Aufrührerischen am Senatsplatz im Dezember 1825 gelang Kjuchel'beker die Flucht. Und daß seine Flucht ihn nach Polen führte, präfiguriert in seiner Beschäftigung mit der Gestalt des Pseudo-Demetrius (Lžedmitrij) in der expliziten Nachfolge Schillers – also auf eine ganz andere Weise als bei Puškin.

Dieses Projekt, das als Tragödie begann, auf eine Schiller-Übersetzung heruntergestuft wurde, dann als eine Apologie Šujskijs wieder auftaucht, "dessen einzelne Schuld das Unglück ist", ist in gewisser Weise als Parallelerscheinung zu Schillers fragmentarisch gebliebener Tragödie zu lesen.[31] Es ist auf jeden Fall ein für Kjuchel'beker charakteristisches Mischgebilde aus Werk, Lektüre und Übersetzung. Hier verdichtet sich die ganze ambivalente Position bezüglich des festen Kanons, die sich in "O napravlenie našej poėzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie" abzeichnet - und zwar gerade in bezug auf Schiller.[32] Das verleiht der Einordnung Kjuchel'bekers dem hohen, aber v.a. schriftlichen kirchenslavischen Stilregister neue Akzente. Das teilweise von seiner kulturellen Orientierung, teilweise von äußeren Umständen diktierten Nomadentum, das Kjuchel'beker in einen Frontalzusammenstoß mit der Staatsgewalt führt, ist kein Rebellentum, sondern eine grundsätzliche Zerstreutheit, die für sich eine besondere Art von Gesetz und Gerechtigkeit einfordert. Aber Kjuchel'beker ist unter

mehreren Schichten von Ideologien und Kanones begraben, aus denen er buchstäblich nicht mehr herauszuholen ist, und zwar deshalb, weil man ihn als jenes zerstreute Ensemble von Lektüren herausholen müßte, das nicht mehr zu rekonstruieren ist, weil es nicht re-konstruiert werden will. In dem Sinne auch *Don Quijote*, aber nicht im Sinne desjenigen, der für etwas eine Lanze brechen möchte, sondern im Sinne von Cervantes Text als ironische und zerstreute Lektüre und Selbstlektüre.

Deshalb ist von den Urteilen der Zeitgenossen hinsichtlich des Zwischenfalls auf dem Senatsplatz im Dezember 1825 und Kjuchel'bekers Rolle – und ich wähle bewußt den theatralischen Begriff "Rolle" – vielleicht doch Puškins (wie konnte es anders sein?) das zutreffendste: «охмелѣлъ въ чужомъ пиру».

Apropos deplazierte Unordnung: Kjuchel'beker war für Tynjanov auch deshalb so faszinierend, weil Tynjanov ahnte, daß diese Figur die Grenzen seines eigenen Systemdenkens aufzeigte, und zwar trotz aller Versuche, ihn in ein binäres – genauer gesagt, doppelt binäres – System von Archaisten und Erneuerer hineinzupressen.[33]

Er interessierte Tynjanov zwar – und in den 30er Jahren zunehmend – als der Dekabrist, der er gar nicht war, d.h. als Soldat im kämpferischen Revolutionsmythos, und auch als der Archaist in einem dualistischen Schema, d.h. als energischer Kämpfer für einen erhabenen Stil. Aber auch, so meine ich – vielleicht auch gegen seinen eigenen Willen –, als eine Figur, die der Dominante und der Deformation trotzt, als ein Skandalon im System(denken).[34] Es drängt sich also doch der Vergleich mit Kleists Kohlhaas auf, und aber nicht als derjenige vordergründige Kohlhaas, der sein Recht erhalten will, koste es was es wolle, sondern jener Kohlhaas, der die Aporien und Absurditäten der Gesetze der Staatsmachinerie aufzeigt,[35] die per Mandat "alles, was ein Besitztum heißen mag", einäschert, und damit die "Ver-gewaltigung des Rechts" (Th. Mann) im und als Rechtssystem offenbart. Kjuchel'beker macht das mit den Gesetzen des russischen Reiches, und auch – mit Tynjanovs Hilfe – mit den Gesetzen des russischen Kanons.

Auch so kann man Tynjanovs berühmtes Wort aus *Kak my pišem* (1930, 163) lesen: Там, где кончается документ, там я начинаю.[36]

In derselben Schrift (a.a.O., 166) liest man auch das vordergründig antikanonische Wort, das man durchaus auf Kjuchel'beker beziehen kann: "Я люблю шаршавые, недоделанные, недоконченные вещи. Я уважаю шаршавых, недоделанных неудачников, за которых нужно договаривать". Die im letzten Teil beschriebene Tätigkeit des "Für-jemanden-zu-Ende-Sprechen" ist u.a. eine Beschreibung der Überführung der (wahnsinnigen) Literatur in einen (vernünftigen) Metadiskurs. Bezieht man die Formulierung auf Kjuchel'beker, so verweist sie auf die Grundzüge seiner Präparierung für die Tynjanovsche Kanonisierung; man stellt nämlich fest, daß Tynjanov gewisse Berührungsängste

mit dem unverarbeiteten, anarchischen Kjuchel'beker hatte. Der Schlüsseltext *Poslednij Kolonna*[37] wurde 1937 herausgegeben, aber nicht von Tynjanov, sondern von V. Orlov. In seinem umfangreichsten Text über Kjuchel'beker, dem 80-seitigen Vorwort zur Kjuchel'beker-Ausgabe aus dem Jahr 1939, räumt er diesem Text lediglich einen Absatz ein, der v.a. aus einer längeren Beschreibung des Textes aus der Feder von Kjuchel'beker selbst besteht. In zwei eher flüchtigen Sätzen führt Tynjanov den Text auf die Lektüre von Hoffmann und Balzac, sowie tragische persönliche Erlebnisse zurück.[38]

Fazit: Tyjanovs Kjuchel'beker läßt einen erheblichen Rest übrig, der ihn aber bis an sein Lebensende fasziniert, ja geradezu quält. Trotzdem muß man sagen, daß Tynjanovs Strategien der Adressierung bestimmte Pfade eher umgangen hat. Und am Ende ist es vielleicht, wenn nicht gerecht, dann doch passend, daß die Materialien über Kjuchel'beker, die Tynjanov in der 30er Jahren – übrigens unter Einsatz seiner gesamten bescheidenen finanziellen Mittel - in einem Koffer versammelte, verschollen sind, also das Kjuchel'bekersche Prinzip der Zertreuung doch eingehalten haben.

Die Parallele zwischen dieser in der Blockade Leningrads verschwundenen Materialsammlung und dem Köfferchen mit den Materialien zum *Passagenwerk*, an das Walter Benjamin in seinen letzten Tagen klammerte, ist übrigens frappierend. In beiden Fällen wurde ein Stück des fremden-eigenen 19. Jahrhunderts ungeordnet zusammengehalten, womit die endgültige ‚Gliederung' und ‚Hierarchisierung' nach einem geradezu messianischen Prinzip permanent aufgeschoben wurde.

2.2. *Credits* (Тынянов-самозванец)

> У меня странная литературная судьба: своего «Кюхлю» я написал без материалов, на ура, по догадке, а все думали, что тут каждая строка документальная. А когда появился роман, я получил документы.
>
> Tynjanov im Gespräch mit K. Čukovskij (1936)[39]

Nun habe ich den Rahmen angegeben, in dem ich meine These bzw. meine theoretisches Anliegen formulieren kann: Ich möchte der oft (z.B. von Hans Günther) geäußerten Meinung, daß Tynjanov keinen, oder nur einen "schwachen"[40] Kanonbegriff entwickelte, d.h. sich mit dem wirklichen Kanon nie auseinandergesetzt hat, entgegentreten. Tynjanov führt den "starken" Kanon gerade in seiner künstlerischen Prosa vorführt, und insbesondere in seiner Arbeit mit Kjuchel'beker in den Romanen *Kjuchlja* und *Puškin*, sowie mit dem auf seiner Figur basierenden Topos des *urod*, der Mißgeburt. Kjuchel'beker wird bereits im Kjuchlja-Roman als "пресовершенный урод с его уродливыми сти-

хами"[41] bezeichnet. Aber beim Topos der Mißgeburt denke ich natürlich auch an *Podporučik Kiže* mit seiner Schrift-Mißgeburt wie auch an die ausdrückliche Monströsität in *Voskovaja persona*.[42]

Jedes Urteil zum Schicksal des Kanons bei Tynjanov muß in Rechnung ziehen, daß der Formalist, insbesondere in seiner frühen Phase, deren Abschluß Tynjanov bildet, notwendigerweise ein vom *anxiety of influence* angetriebenes theoretisches самозванство praktizierte, das den Kanonbegriff vordergründig negierte, aber dafür von einem anderen Kanon (mit einem Gegenkanon nicht zu verwechseln) träumte, der von Pluralitäten und Diskontinuitäten geprägt ist. Auch dieses самозванство (NB Киже!) steht bei Tynjanovs Motivik der Mißgeburt Pate.

Es ist von Wichtigkeit – darauf kann ich wohl hier nicht näher eingehen –, daß *Voskovaja persona* genau in der von Günther abgesteckten Kanonisierungsphase des sozialistischen Realismus in der erste Hälfte der 30er Jahre erscheint und auch im Laufe des darauffolgenden Jahrzehnts fünfmal aufgelegt wird. Die von Günther referierte Debatte darüber, ob der sozialistisch-realistische Kanon verordnet wurde, kann man dadurch umgehen, indem man von der bereits erwähnten Figur Verwaltung bzw. Ver-Gewaltigung – hier eher im etymologischen Sinne gemeint – ausgeht. Damit will ich der in Klaas-Hinrich Ehlers Studie zur Metaphorik in Tynjanovs Literaturtheorie formulierten Forderung nachkommen, auf dem Hintergrund der Wissenschaftsmetaphorik den Blick auf Tynjanovs künstlerische Prosa zu lenken[43]. Relevant hier ist Günthers These, daß der sozialistisch-realistische Kanon Lotman und Uspenskijs binäre Alternative zwischen Text- und Regel-Orientierten Kulturen widerlegt, indem er beide Seiten gleichzeitig besetzt. Tynjanov setzt genau da an.

Mit dem Topos der Mißgeburt wird die organizistische Metaphorik der Gattungs- und Kanontheorie, die noch in Günthers Wort von den "Lebensphasen" des sozialistischen Realismus nachklingt, unterstrichen und durchgestrichen. Das ist deshalb wichtig, weil Tynjanov dadurch seine selbstverständliche Ablehnung sowohl der Form/Inhalt Dichtomie als auch jedweder Metaphorik von Leib und Seele des Werkes hypostasiert und negiert.[44]

Es geht hier nicht um eine Verteidigung der Ehre Tynjanovs gegen Güthers Angriffe auf dem Feld des Kanons der Literaturtheorie, sondern um die Bedingungen der Arbeit mit dem Kanon des frühen 19. Jh. im Rahmen der sozialistisch-realistischen Kanonbildung.

2.3. *Réstriction du crédit en blanc* – Tynjanovs avantgardistische Anwandlungen

> Eine der letzten Direktiven der russischen Partei heißt: Eroberung der Klassiker.
> Benjamin 1991/IV: 481
>
> ...целые культуры могут осмыслить себя как ориентированные на канон.
> Lotman 1992, 246

Der Kanon ist der Vater, die Sonne, das Kapital[45]: Im Bereich der Literatur gilt diese elementare Metapher, die bereits im Lacan'schen (synekdochische) *Nom-du-Père* enthalten ist, der ja nicht nur die *regulae* bestimmt, sondern Kraft seines Namens die *regula* ist. Vater Kanon ist die (Tages)Ordnung eines jeden Denkens über Literatur, denn er (er)zeugt die Gedächtniszeichen, die den in Frage (d.h. in Literatur) kommenden Werken das (Über)Leben ermöglichen. Und in einem so kanonhörigen Land wie Rußland mußte der Abwurf der Überväter des Kanons vom Dampfer der Gegenwart in der doppelten Bewegung enden, zu deren markantesten Manifestationen der (faktisch absurde) Puškinkult der 30er Jahre einerseits und Daniil Charms' (programmatisch absurdistische) Puškin-Gogol' Anekdoten andererseits zählen. Dieses Lavieren des Gespanns Avantgarde-Sozialistischer Realismus[46] zwischen Apokryphe (als der Geltung des Nicht-Kanonischen) und Apotheose (als der Ausblendung alles Nicht-Kanonischen), das als Einschränkung und Kanalisierung des Blankokredites (*crédit blanc*), der die Avantgarde charakterisiert, beschrieben werden könnte,[47] tangiert Tynjanovs ‚kanonische Arbeit' im Rahmen der Avantgarde, denn die Konfiguration der Avantgarde erzeugt jene Goldgräberstimmung, in der die Literaten jener Zeit am Kanon schrieben.

Während die klassisch-analytische Avantgarde umittelbar vatermörderisch vorgeht, nimmt sich die synthetische Avantgarde[48] des Vaters an, rahmt ihn aber ein und schreibt ihn um, strukturiert ihn eben und versucht, seinen Platz einzunehmen. Als Beispiele der letzteren Haltung kann man Vaginov anführen, aber auch Mandel'štam. Die als Gewaltorgie veranstaltete Götterdämmerung der Frühavantgarde, die ihre Entsprechung in der Vorliebe für Figuren der Diskontinuität im frühen Formalismus hat,[49] ist ein Auslöschen des Kanons, oder besser gesagt, das Weißeln des Blattes der Hierarchien, die tabula rasa. Die spätere Avantgarde ist in gewisser Weise die Wiederentdeckung oder Neuerfindung des Kanons als Palimpsest, die Rückkehr des Vaters durch die Hintertür. Aber Avantgarde ist (zumindest was die Haltung und Gestik angeht) Kampf. Bei Tynjanov kommt der be- und umkämpfte Vater in der Figur der heroischen "bor'ba pokolenij" wieder hinein.

Die knapp 20 Jahre, um die es hier geht, nämlich die zwischen der Entstehung des Romans *Kjuchlja* (und der von den Konzeptionen der Deformation und Unterordnung bestimmten Abhandlung *Problema stichotvornogo jazyka*) und dem Tod Tynjanovs (zugleich dem Abschluß des letzten vollständigen Teils des *Puškin*-Romans) bringen in der Theorie einen Übergang vom dynamischen System zur Materialsammlung und -aufbereitung mit sich. Sie zeichnen sich durch einen Wandel im Umgang mit dem Kanon als Vater und dem Vater als Kanon aus, der auf eine Verschiebung der Antwort auf die Frage "was ist mein Rußland?" hinausläuft. Der erste Teil, vertreten durch die Texte *Kjuchlja* (1925) und *Podporučik Kiže* (1927), präsentiert "mein Rußland" als Kindheit. Die zweite Hälfte, verteten v.a. durch *Voskovaja persona* (1930) und das *Puškin*-Projekt (1935-1943), repräsentiert Rußland als Mumie, oder auch als Museum bzw. *Kunstkabinett*. Der dritte Teil des Puškin-Romanes verdichtet sich im Satz, der zu den allerletzten des Textes zählt: "да здравствует лицей". Diese Phrase ist sprachhistorisch als archaisierend-kirchenslavisch einzuordnen, weist aber ebenso deutlich die Spuren der sowjetischen Propaganda auf (tut also den *Archaisty i Novatory* gleichermaßen genüge). Der Gegenstand dieser syntaktischen Kette ist aber kein светлое будущее, sondern Regreß. Ohne übermäßig schematisch erscheinen zu wollen, kann man sagen, daß es sich hier um die Mumifizierung der Kindheit[50] (als eine Art Dekonstruktion des Topos *puer senex*) handelt, was als der Beweis dienen kann, daß die Tynjanovsche Arbeit mit dem historischen Roman doch eine einheitliche Linie verfolgt, die aber wichtigen Akzentenverschiebungen unterlag, die wiederum durch die immer stärker werdenden musealen Tendenzen der Gesamtkunstwerk-Stalin-Kultur bedingt ist.

Und in der Tat: die einzigen beiden Situationen, in denen man Literatur als reines Spiel und Wissenschaft als reinen Ernst auf diese Weise verschmelzen kann, sind die kindliche Naivität und das Museum.

Tynjanovs Wandel gefiel bezeichnenderweise den Kulturpolitikern gar nicht, denn ihre Deckerinnerung an ihre eigene Geschichte war das jugendliche Image als roter Faden. Und sie wollten in Tynjanov einen Erfinder des sowjetischen historischen Romans haben, dem es v.a. um die Jugend der russischen revolutionären Bewegung, d.h. um die Dekabristen, ging. Deshalb wurde *Voskovaja persona*, die, wie Kujundzić zeigt, auch als Anspielung auf die mumifizierte Lenin-Leiche[51] gelesen werden konnte, gründlich verurteilt.[52] In einem Text, der fünf Monate vor dem Schriftstellerkongreß 1934 (auf dem übrigens Tynjanov in den Vorstand gewählt wurde) geschrieben und einen Monat danach gesetzt wurde, schrieb Cyrlin (1935, 112): "путь от «Кюхли» к «Восковой персоне» - путь в сторону от реализма: об этом надо сказать прямо и откровенно." Der letzte Satz des 100-seitigen Buches klingt hoffnungsvoll, ist aber eigentlich eine Drohung: "тот исторический пафос, который был уже

однажды достигнут в «Кюхле», позволяет ждать от писателя нового подъема, нового поворота к реализму. Роман о Пушкине покажет, насколько основательны эти ожидания."

Und der Roman wurde bei seiner Erscheinung 1936 in der Tat gefeiert. Die einbalsamierte Kindheit kam gut an.

3. Im Besitz: Name

> Denn die rechtserhaltende Gewalt ist eine drohende.
>
> Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt" (1921)[53]

Eine Kreditaufnahme ist immer mit einer Unterschrift, mit dem ‚guten Namen' und dem ‚guten Glauben' (*creditum* < *credere*) beider Seiten des Abkommens verbunden. Die Namen nehmen einander in Anspruch, und zwar im Glauben, im, hinter und unter dem jeweiligen Namen einen Wert zu sehen.

Damit komme ich zum mittleren Teil meines Titels, d.h. zur paranomastischen Verbindung zwischen Inbesitznahme und Name. Während die wichtigste Verbindung zwischen den beiden in der Literatur wohl die moderne, durch die Staatsgewalt in der Form von Urheberrecht gestützte und geschützte Autorschaft selbst ist, die dem genialischen Schreibkopf das geistige Eigentum überhaupt erst ermöglicht[54], hat eine andere Institution vielleicht sogar weitreichendere Folgen für den literarischen Kurzschluß zwischen Namen und Inbesitznahme. Der Begriff ist schon mehrmals gefallen: der Kanon. Womit ich wieder beim Problem der Hierarchie wäre, das ich mit der Kleinschreibung in meinem Titel markieren wollte.

Oder vielleicht genauer bei der Problematisierung der Hierarchie. Hier meine ich weder den Versuch einer alt-neuen Festlegung im Sinne von Harold Blooms *Western Canon* (1994) noch eine fehlerhafte, ungerechte, zurechtzurückende Hierarchie (unter letztere verstehe ich jene durchaus berechtigte, meist mit einer gewissen karnevalesken Gesinnung verbundene Arbeit mit dem Kanon, die etwa die Vernachlässigung oder Benachteiligung der Apokryphen im weitesten bzw. etymologischen Sinne des Verborgenen, d.h. bestimmter Kategorien von konkreten Autoren – seien es Frauen, Angehörige bestimmter Nationen oder Kulturen, in der Form von *oral history* bis hin zu *decolonizing tradition*[55] oder *dismantling eurocentrism*, oder im russischen Fall von Äußerungen der Verfolgten und Emigranten, einerseits oder – inzwischen – der Stalinisten, andererseits, die nicht in den Kanon hineingelassen gelassen wurden oder aus dem Kanon ausgestoßen werden). Wenn, dann schon eher die von Aleida und Jan Assmann (1987) aufgeworfene Frage nach *Kanon und Zensur*:

Von den Thesen in Assmann/Assmann möchte ich die relevantesten hervorheben. Die Autoren

- weisen mit Nachdruck darauf hin, daß der Kanon nichts Natürliches ist, auch wenn ihn bestimmte Instanzen an der Heiligkeit, der Schönheit (a.a.O., 12) oder eben der Fortschrittlichkeit (genauer: des Immer-schon-fortschrittlich-gewesen-Seins) festmachen wollen, sondern immer das Ergebnis einer bewußten Anstrengung ist, die mit einem Akt der Identifikation verbunden ist (a.a.O., 15)
- schreiben über Ausschließungsverfahren und die Zensur als Wächter und Grenzposten der Tradition (a.a.O., 11), was in einer ideologisch bestimmten Kultur eine Monozentrierung um einen einzigen Sinnkern (a.a.O., 15) bedeutet, und vertreten die Auffassung, daß Zensur und Kanon "strukturell verkoppelt" sind (a.a.O., 21).
- heben das Moment der "Zeitresistenz" (a.a.O., 15) bzw. der "Institutionalisierung der Permanenz" (a.a.O., 13) hervor, die dazu führt, daß der Kanon "niemals zur zweiten Natur gewordene Gewohnheit" und niemals "gänzlich zur Selbstverständlichkeit" werden kann (a.a.O., 20).
- beschreiben das "kanonische Interesse" als "Rückkehr zum Vergangenen, weil es das Eigene ist, weil es wahr und zeitlos gültig ist" (a.a.O., 16), also im Sinne des Stillstands und der Enthistorisierung (ich erinnere hier noch einmal an die "Кунштkамора" in *Voskovaja persona*, die als groteske Allegorie des Kanons gelesen werden kann[56]).

Wie den Autoren des richtungsweisenden Aufsatzes zum Kanon geht es mir um die Mechanismen des Aus- und -schließens selbst, die dynamisierte imperiale Metapher der Pyramide[57] als Verfahren im Umgang mit Text-Korpora. Genau diese Figur trennt das Sagbare vom Unsagbaren bzw. das Sichtbare vom Unsichtbaren in bezug auf die Phrase "Mein Rußland", denn sie bestimmt, wessen Rußland memoriert und und wessen vergessen wird. Mit diesem Ausschlußverfahren bin ich wieder bei jener zentralen Denkfigur Foucaults angelangt, die um so relevanter ist, als die ostentative ‚Aufhebung der Zensur' in bezug auf den ‚sowjetischen Kjuchel'beker' damit verbunden ist, daß sein Wahnsinn für null und nichtig erklärt wird. Der vordergründige Anspruch des sowjetischen Kanons auf ‚eine andere Vernunft' gibt an, zum Wahnsinn gewissermaßen per Dekret einen Zugang gefunden zu haben. Fazit: Die sowjetische Gewalt ist in diesem Fall auf besonders emphatische Weise eine verwaltende, keine waltende, obwohl die davon geträumt und gelebt hat, eine waltende zu werden.[58]

Der Kanon klammert das schreibende Ich ein, oder sperrt es ein, indem er verlangt, daß bestimmte Namen gesperrt zu schreiben (d.h. als besonders wertvoll zu markieren) sind. Die Vorschriften für den Umgang mit Namen sind Inbesitznahmen nicht nur der Namen selbst, sondern der gesamten diskursiven Formation des Aufschreibens, die sich mit der Nation deckt. Der Kanon ist der strafende Vater, der "Mein Rußland" sagt und der strafende Vater, der all das

ausschließt, d.h. dem ewigen Vergessen anheim gibt, was in dieses ge-*streamline*-te Rußland nicht zu gehört hat.

In und mit der Gestalt Tynjanov kann man zwei entscheidende Stellen in der Entwicklung des Kanons markieren, zwei Knotenpunkte in der Kette der Enoncés des literarischen Diskurses, und zwar die 20er und 30er Jahre jeweils des 19. und des 20. Jahrhunderts (beides Restaurationszeiten nach welterschütternden Kriegen bzw. Revolutionen).

Und die Schlüsselfigur (der ideale Geschäftspartner) ist immer Puškin, der in gewisser Weise auch ein sowjetischer Schriftsteller war, und zwar nicht nur deshalb, weil er von der Sowjetmacht bei jeder erdenklichen Gelegenheit, in jeder Textgattung und in jedem Medium für sich in Anspruch genommen wurde, sondern auch weil er als ewig junger Übervater die psych(opatholog)ischen Bedürfnisse der sowjetischem Literaturverwaltung auf geradezu wundersame Weise befriedigen konnte (was die sowjetische Inanspruchnahme seines Namens natürlich auch maßgeblich erklärt). Anders gesagt: Puškin wurde von der Sowjetmacht immer wieder an die (nicht nur ideologische) Front geschickt, mit einer Standarte: "Mein Rußland".

Der Kanon als der strafende Vater: Diese Figur hat Tynjanov in seinem Aufsatz "Namenlose Liebe" (Безыменная любовь) und im dritten Teil des Puškin-Romans eingesetzt, indem er postulierte, die einzige wahre Liebe Puškins wäre Ekaterina Andreevna Karamzina gewesen, jene außereheliche Halbschwester Vjazemskijs, die seit 1804 die Frau des Urvaters der *novatory* und damit auch der literarischen Modernität N.M. Karamzins war. Damit inszenierte er – als Pendant zur berühmten, in Kjuchel'beker- und Puškin-Roman vorgeführten Deržavin-Szene beim Lyzeums-Examen – eine Urszene des Kanons, den er in eine ödipale Konfiguration übersetzte.[59]

Puškin ist für Tynjanov ein kanonischer Don-Juan (der strafende Vater auf der nicht zu befriedigenden Suche nach der abhandengekommenen Mutter). Eine Parallelität tut sich auf zu Otto Ranks Reaktualisierung der Don-Juan-Thematik im Rahmen deren er die Auffassung vertritt, das Verhältnis von Don Juan zur Statue bzw. zum Komtur sei eine Entfaltung derjenigen Legenden, die die Rache der Toten gegen die Lebenden und die daraus hervorgehende Angst, von den Toten (von Leichendämonen) gefressen zu werden, zum Thema haben.[60] Der von Rank hergestellte Nexus zwischen der ‚fiktiven' Erzählung und der – aus der Sicht der Theorien des frühen 20. Jahrhunderts beschriebenen – psychischen ‚Wirklichkeit' entspricht der Beziehung zwischen dem ‚fiktiven' und dem ‚echten' Puškin im Rahmen der Kanonarbeit.

3.1. Der Name des Vaters

> Pour que la psychose se déclenche, il faut que le Nom-du-Père, *verworfen*, forclos, c'est-à-dire jamais venu à la place de l'Autre, y soit appelé en opposition symbolique au sujet.
> Car le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore dérilante.
>
> Lacan 1971, 95[61]

Die 20er und 30er des 19. und die 20er und 30er des 20. Jahrhunderts: Auch Tynjanov hat diese Daten in seinem (und unserem) Kalender der symbolischen Ordnung (hier im Lacanschen Sinne) unterstrichen.

Am Anfang dieser zweiten Periode, also zeitgleich mit den ersten Arbeiten Tynjanovs im Jahre 1921 schreibt Šklovskij im Rozanov-Text vom Kanon[62], aber eher im Sinne vom durch das Kanon permanent herausgeforderten Gegenkanon, d.h. von "neuen Formen", die die "alten erstarrten Kunstformen" verdrängen. Das sind aber schon Rückzugsgefechte eines frühen Formalismus[63], der im Begriff ist, dem konsolidierenden (geradezu napoleonischen) späteren Formalismus zu weichen. Dieser aber folgte ganz anderen Gesetzen.

Im gleichen Jahr 1921 schreibt Walter Benjamin seine "Kritik der Gewalt". Diese Schrift stellt wiederum den Anfangspunkt einer Kette von Schriften dar, die im von Anselm Haverkamp im Jahre 1994 herausgegebenen Sammelband *Gewalt und Gerechtigkeit. Benjamin und Derrida* ihren vorläufigen Endpunkt findet – bzw. in einem Kommentar zum Haverkampschen Sammelband, den Michael Weitz in einem Aufsatz zur "Karriere des Close Reading" 1995 publiziert hat. Aus diesem Text möchte ich ausführlich zitieren, denn ich möchte den Einsatz des Kanons im Benjamin-Haverkampschen Sinne als Gewaltakt betrachten, der in der sowjetischen Periode, v.a. in der stalinistischen und poststalinistischen Phase, geradezu ad absurdum geführt wird – hier denke ich etwa an die ab Mitte der 30er Jahre einsetzende, zum hundersten Todestag einen geradezu hysterischen Höhepunkt erreichende, aber auch heute nicht aufhören wollende Puškin-Panegyrik.

Während Šklovskij ein *Skandalist* ist (so wurde er vom Tynjanov-Adepten und -Schwager Kaverin dargestellt) ist Tynjanov selbst ein Skandalon, da er den Anspruch erhebt, die Gesetze der Kanonbildung selbst zu kennen, an deren Schalthebeln selbst zu sitzen und damit sowohl Verwalter als auch von sich selber Verwalteter zu sein[64].

3.2. Die Land- und Annahme: mein(e) Rußland

> И так как его назначение было завоевать, усвоить навсегда русской земле поэзию, как искусство, так, чтоб русская поэзия имела потом возможность быть выражением всякого направления, всякого созерцания, не боясь перестать быть поэзиею и перейти в рифмованную прозу, – то, естественно, что Пушкин должен был явиться художником. [...] Пушкин был первым русским поэтом-художником.
>
> Belinskij 1948/III, 386

Der Kanon ist ein Mechanismus zur Verwaltung von Literatur und von den ebenfalls zu hierarchisierenden Werke eines Autors[65]. Durch ihn walten aber sowohl die Verwaltenden als auch die Verwalteten, soweit sie nicht ins Schattenreich des Vergessens geraten, wo der Kanon nicht einmal eine Meinung äußert (im Sinne der Nabokovschen "Strong Opinions"), geschweige denn so etwas wie "Mein Rußland" sagt (gemäß der Deckerinnerung an den "поэт-декабрист" der Nachkriegszeit, aus deren – ich haben am Anfang meiner Ausführungen ein Beispiel zitiert – Tynjanov völlig verschwindet, wurde Kjuchel'beker aus der Versenkung geholt, um genau das zu sagen[66]), es sei denn, eben durch die Ausschlußverfahren selbst. Das Walten der Verwaltenden und Verwalteten ist durchaus eine Art Gewalt.

Die von Benjamin aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit einer Kritik der Gewalt, die auf eine vollkommen andere Weise als Foucault Nietzsches Worte von der Unumgänglichkeit des Willens zur Macht aufnimmt, ist demgemäß in diesem Bereich, d.h. in den diskursiven Ausschlußverfahren, von großer Bedeutung. Daß er an einer Differenz zwischen der verwerflichen "verwalteten" Gewalt und einer "waltenden"[67] göttlichen Gewalt festhält, ist der Stein des Anstoßes, der die bis heute dauernde Auseinandersetzung provoziert hat, die von Weitz (1995) ins Feld des verwaltenden Kanons hineingetragen wird.

Die Gewalt des Kanons ist, besonders wenn sie mit der Nationalliteratur in Verbindung steht, auch ein Problem der Opposition zwischen Interiorität und Exeriorität, denn diese Dichotomie – insbesondere im Bereich der nationalen Identität – wird nur durch Gewalt in eine klare Trennung transformiert.[68]

Die Verbindung von *close reading* und Kanon wird selten angesprochen; dabei ist sie offensichtlich, denn gerade ein *close reading* versucht, die Kriterien der Auswahl des gelesenen Textes durch das Vorgaukeln eines selbstverständlichen Prestiges auszublenden (das *futurum exactum* wird als *praeteritum* gesetzt). Diese Kriterien werden damit der Gewalt des Kanons kampflos überlassen. Aber, wie ich schon angedeutet habe, ist auch ein Kampf gegen den Kanon in der Form eines Gegenkanons mehr als problematisch[69]:

> Doch das Aufstellen von Alternativen und gar von Gegen-Kanones kann zwar das Bild korrigieren, schafft aber das grundsätzliche Problem der Selektion nicht aus der Welt. Jeder andere Kanon wird neue und fragwürdige Identitätsmuster erzeugen, die wenig gemeinsam haben mit der Realität historischer und kultureller Prozesse und die nur deshalb Gestalt gewinnen, weil sie einen unabsehbaren kulturellen Rest dem Vergessen anheimgeben und neue Differenzen erzeugen. Die Diskussion um den Kanon ist nur *ein* Beispiel für ein Problem, das unter dem Stichwort *Gerechtigkeit* (Haverkamp 1994) diskutiert wird: "Wie unterscheiden, ohne zu urteilen und ohne zu entscheiden, mit anderen Worten, wie dem gerecht werden, was auf der Grundlage seiner Einzigartigkeit seine Anerkennung fordert" (Rodolphe Gasché in Haverkamp 1994, 196) [...] Doch bei aller Bedeutung dieser Diskussion für die Literaturwissenschaft ist nicht zu vergessen, daß sich dieses Problem der Kritik, des Scheidens und Unterscheidens nicht nur bei solch komplexen Selektionsmechanismen wie bei der Kanonbildung stellt. Es stellt sich auch dann, wenn ein literarischer Text in einen literaturwissenschaftlichen Text übersetzt wird; denn dieser Übersetzungsprozeß erzeugt seine eigene Ökonomie von Mißachtung und Beachtung. Aufgrund solch komplexer kultureller Deutungsprozesse, die an der literaturwissenschaftlichen Arbeit beteiligt sind, liegt es nahe, eine gegen das "ungerechte Vergessen gerichtete Gedächtnisarbeit" (Haverkamp 1991, 15) zu fordern. [Weitz 1995, 364]

Es scheint offenkundig zu sein, daß Tynjanov diese Gedächtnisarbeit leisten möchte. Seine Kjuchel'beker-Lektüre bildet einen Versuch, eine Alternative aufzustellen, den Kanon umzuschreiben, um Kjuchel'beker Gerechtigkeit zu verschaffen. Und diese Lektüre zeichnet sich durch ein mehrfaches Überschreiten der Grenze zwischen Literatur und Literaturwissenschaft aus. Deshalb möchte ich die These aufstellen, daß die von Weitz und Haverkamp hervorgehobene Verbindung zwischen der Arbeit mit dem Kanon und dem Übergang zwischen dem literarischen und dem metaliterarischen Text gerade bei Tynjanov von großer Bedeutung ist, insbesondere in der Arbeit mit der Figur Kjuchel'bekers, werden doch diese zwei Vorgänge im *Kjuchlja*-Roman zum ersten mal verknüpft.

Tynjanovs Übergang von der Literaturtheorie zur Literatur selbst wurde vom sozialistisch-realistischen Kanon als Scheitern des Formalisten und des Formalismus gefeiert. Die Figur des Scheiterns wurde auch später verwendet, um den Übergang bzw. diese Überschreitung, zu erfassen, jene Überschreitung, die Jurij Murašov als Verhältnis von Text und Diskurs beschreibt. Ich sehe diese Überschreitung als Arbeit am Kanon, und zwar im Sinne von

(ich) meine Rußland

Der Übergang in meinem Titel vom eingeklammerten ich zum Rest kann man als transitive Prädikation oder als Aposition verstehen, d.h. ich meine Rußland,

mit Rußland als Objekt des Meinens, oder: ich, meine Rußland, wobei Rußland nach dem Muster "die beiden Deutschland" als Pluralform von Rußland gedacht wird und mit dem Ich gleichgesetzt wird, nach dem Muster: *Ich, der Augenzeuge* (Ernst Weiss); *Ich, Wolkenstein* (Dieter Kühn) oder eben Это я, Эдичка (Limonov).

Zwischen diesen beiden Bedeutungen besteht eine gewisse Konvergenz.

Rußland meinen heißt: ein Wesen erzeugen, das man als "Mein Rußland" bezeichnet, was mehr oder weniger zum Teil des meinenden Ichs wird. Mein Rußland ist immer schon ein "gemeintes" Rußland, vielleicht ein gut gemeintes Rußland, was Rußland zum Objekt des altslavischen *měniti* (wähnen) in Kombination mit der im Mittelhochdeutschen noch vorhandenen Bedeutung "zugeneigt sein, lieben". Aber es geht mir auch um die Möglichkeit dessen, was im Mittelhochdeutschen als "vermeinen" bezeichnet wurde, als "irrtümlich glauben", was heute nur noch in der Form des Adjektivs "vermeintlich" existiert.

Diese ganze Problematik verdichtet sich in der Figur der Inbesitznahme, die in bestimmten Konfigurationen aufs engste mit dem Namen zusammenhängt, allein deshalb, weil die Benennung in der Strategie der Inbesitznahme eine große Rolle spielt, ja mit ihr gleichzusetzen ist. Das fängt schon mit Namen wie Rußland, aber auch Frankreich, England, und in gewisser Weise Deutschland, die als Verkörperungen der Aneignung von Fremdheit offen zu Tage liegen.

3.3. *Énoncés* der Inbesitznahme

> Graf! Dieser Mortimer starb Euch sehr gelegen.
> Schiller, Maria Stuart, IV: 6

Ich möchte eine Kette von Inbesitznahmen behandeln, die mit bestimmten Namen verbunden sind, und die Glieder diese Kette benennen, und ein oder zwei Zitate jeweils anfügen. Mit den Zitaten will ich Stellen markieren, an denen die Mechanismen der Inbesitznahme zum Vorschein treten. Man könnte auch von *enoncés* in einem literaturpolitischen Diskurs[70] sprechen.

3.3.1. "Ans Vaterland, teure, schließ dich an" (*Wilhelm Tell*, II: 1)

Der Sachse Kjuchel'beker, der bis zuletzt mit seiner Mutter auf deutsch korrespondierte, bemächtigt sich der russischen Sprache, Literatur, Kultur und Religion. Dieser Prozeß bringt einen bestimmten Umgang mit dem deutschen Kanon ein, der sich u.a. in einer radikalen Differenzierung zwischen Goethe und Schiller niederschlägt, und zwar zu Ungunsten des zweiteren.

Énoncé 3.3.1.1. [aus "O napravlenie..." (Kjuchel'beker 1979, 458)] "Между тем наши живые каталоги, коих *взгляды, разборы, рассуждения* беспри-

станно встречаешь в «Сыне отечества», «Соревнователе просвещения и благотворения», «Благонамеренном» и «Вестнике Европы», обыкновенно ставят на одну доску словесности греческую и – латинскую, английскую и – немецкую; великого Гете и ... недозрелого Шиллера..."

Bereits Kjuchel'beker zeichnet sich durch einen strategischen Umgang mit dem fremden-eigenen deutschen Kanon aus. Das ist aber ein relevantes, aber zu weitläufiges Thema.

Énoncé 3.3.1.2.: "У меня то, что матушка называет: Ich bin aus meinem Geleise gekommen." (Tagebucheintrag vom 23.12.1831; Kjuchel'beker 1979, 70)

Énoncé 3.3.1.3. [übrigens: die erste Erwähnung Kjuchel'bekers in Tynjanovs Puškin-Roman]: "Потом обнаружилось, что Кюхельбекер, который почти не знает русского языка, тоже пишет стихи." (Tynjanov 1987, 275)

Kjuchel'bekers Strategien im Umgang mit der deutschen Kultur und v.a. mit dem deutschen Kanon sind ein Kapitel für sich, die für das Thema "Mein Rußland" von nicht geringem Interesse ist. Ich möchte hier nur markieren, daß der Ausgangpunkt der Kette eine vielschichtige Inbesitznahme eigenen und fremden Schriftums ist, und zwar dergestalt, daß die binäre Opposition "fremd-eigen" nicht mehr greift, sondern zu einer produktiven und spannungsreichen Unentscheidbarkeit wird.

3.3.2. "An der Quelle saß der Knabe" ("Der Jüngling am Bache")

Die soeben beschriebene Einweihung findet in Anwesenheit Puškins statt, denn ihr Ort ist das das Lyzeum in Carskoe selo. Puškin bemächtigt sich Kjuchel'bekers, und hat dabei ein leichtes Spiel. Dieser wird zum ewigen Kind, zum ewigen Lyzeumskameraden und einer Begleiterscheinung Puškins, eben zu Kjuchlja: für dieses Produkt war natürlich der Romantitel Tynjanovs die beste Werbung, und er wird allen Ernstes so bezeichnet, und zwar nicht nur in belletristischen und journalistischen, sondern in wissenschaftlichen Publikationen, die quasi die Stimme Puškins aufnehmen.[71] Šklovskij selbst nimmt an diesem Diskurs teil, wenn er über den Senatsplatz schreibt: "Здесь был Кюхля. Здесь мог бы быть Пушкин."[72]

Énoncé 3.3.2.1.: "Чего только не вытворяли с бедным Кюхлей – дразнили, мучили, даже суп на голову выливали, а уж эпиграмм насочиняли – не счесть" [Kunin 1986, 224]).

Énoncé 3.3.2.2. [es handelt sich hier um die letzte Szene in *Kjuchlja*, nämlich der Erscheinung des toten Puškin vor den Augen des sterbenden Kjuchel'beker]: "Пушкин поцеловал его в губы. Легкий запах камфоры почудился ему." (Tynjanov 1978, 349)[73]

Es ist dieser Kjuchel'beker, der von Hand zu Hand gereicht wird. Zuerst von der greifenden Hand des Kanons, der ihn in einen Tauschwert in wechselnden Hierarchien umwandelt.

3.3.3. "Die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn" ("Die Bürgschaft")

Die hierarchische Konstellation Puškin-Kjuchel'beker wird mittels der literarischen Kanons von der offiziellen russischen Kultur aufgegriffen, d.h. in Besitz genommen, und zwar zuerst in einem Gegenkanon, dann im offiziellen Kanon. Es handelt sich um eine Einweisung nach den ersten Stufen der Einweihung; und zwar eine Einweisung in ein Amt, in eine Kultur, denn die an sich absurde Aufnahme Kjuchel'bekers in die Reihen der Dekabristen macht ihn zum Revolutionär der ersten Stunde – ein höheres Amt in der UdSSR gab es nicht, besonders wenn es von einem Toten bekleidet wurde. "Einweisung" aber auch im Sinne der psychiatrischen Einweisung, denn Kjuchlja wird als Wahnsinniger aufgenommen. Dieser Prozeß ist zweigleisig. Kjuchel'beker wird gleichzeitig unter einen anderen, inoffiziellen Kollektivnamen subsümiert, der aber in sozialistischen und liberalen Kreisen höchst autoritativ ist: die Dekabristen. In der sowjetischen Zeit geht Kjuchel'beker geradezu restlos in diesem Kollektivnamen auf – vgl. die allgegenwärtige und untrennbare Doppelbezeichnung "поэт-декабрист" oder "писатель-декабрист". Er färbt sogar ein bißchen auf Puškin als quasi-Dekabristen ab. Deshalb wird Tynjanov auf dem Höhepunkt des chauvinistisch-antisemitschen Stalinismus von Kjuchel'beker vorübergehend abgekoppelt. Die offizielle sowjetische Kultur mit ihrem festen Kanon und unreflektierter bzw. ihrer in Deckerinnerungen verkleideter und deshalb vor sich selbst verborgener Hierarchie hört bei der Stufe 3 auf. Deshalb sind die weiteren Stufen aus ihrer Sicht illegitim, oder nur in einer karnevalistischen Umdrehung der Hierarchie vorstellbar. Anders gesagt: die offizielle sowjetische Kultur weiß schon (oder glaubt zu wissen), wann, wie und v.a. wo man Rußland zu meinen hat.

Dazu folgende *énoncé*, die die skizzierten Verhältnisse klar benennt:

Énoncé 3.3.3.: "С детских лет до могилы Вильгельма Карловича Кюхельбекера преследовала слава чудака. Истинное признание и слава пришли к нему значительно позже." (Iezuitova u.a. 1980, 39)

3.3.4. "Und muß ich so dich wiederfinden..." ("Die Kraniche des Ibikus")

Tynjanov greift diesen Kanon und die Position des Kjuchel'bekerschen Œuvres darin auf und schreibt ihn (den Kanon) bzw. sie (die Position) bzw. es (das Œuvre) um. Jetzt geht ohne Tynjanov nichts mehr. Die Episode seiner Tilgung war, wie gesagt, ein Minus-Verfahren. Ein ganz wesentlicher Schritt

Tynjanovs ist seine These, Kjuchel'beker wäre ein Prototyp für Puškins "Lenskij", womit er die Unterordnung ‚Kjuchljas' für immer und ewig verfestigt.

Ohne die Leistungen Tynjanovs schmälern zu wollen – ganz im Gegenteil – möchte ich darauf hinweisen, daß der Topos des der absoluten Vegessenheit Entreißens, der bezüglich Tynjanovs Arbeit mit Kjuchel'beker heute noch kursiert, und vom sowjetischen Topos der Rettung des verschmähten Revolutionärs wesentlich beeinflußt wurde, nicht ganz zutrifft. Etwa im 1914 erschienenen 3. Band von *Istočniki slovarja russkich pisatelej* von Tynjanovs Lehrer S.A. Vengerov (1855-1920) sind anderthalb Seiten den Quellen zu Kjuchel'beker gewidmet. Etwa genau so viel wie zu Kozlov oder Leont'ev.

Wir arbeiten hier mit Einfassungen, mit Inbesitznahmen, die bei der Anknüpfung an einen Namen nicht ohne rhetorische Werbe-Strategien abgehen.

In dieser Passage wird also die Prototyp-Theorie formuliert. Hier wird sie lediglich angeführt. Am Ende des Aufsatzes werde ich sie analysieren:

Énoncé 3.3.4.: "В Ленском, «Поэте» по пушкинскому плану-оглавлению «Онегина», была воплощена трактовка поэта, которую проповедовал Кюхельбекер – высокого поэта; выяснено отношение к ней; сюда вошли некоторые реальные черты Кюхельбекера и, наконец, – реальные отношения Пушкина и Кюхельбекера, особенно ясно и остро во время писания 2-й главы поставившие вопрос о дружбе, помогли развитию сюжета «свободного романа», еще неясного для самого Пушкина." (Tynjanov 1969, 273).

3.3.5. "Der kluge Mann baut vor" (*Wilhelm Tell*, II: 1)

Der Tynjanovsche *Kjuchlja* wird dem sowjetisch-russischen Gedächtnis durch die Lektüre seines Romans eingeführt, oder besser gesagt eingesprochen. In gewisser Weise haben wir es hier mit einer Wiederholung der Stufe 3 zu tun, nur mit dem Schwerpunkt auf die Verwaltung das Doppelgänger-Paar Tynjanov-Kjuchel'beker als Skandalon des Kanons.

Énoncé 3.3.5.: [Einführung in Kjuchel'beker 1979, 5] "...нужно честно признаться: широкие круги наших читателей мало и плохо знают Кюхельбекера, отдавая предпочтение роману о нем Ю. Тынянову («Кюхля»)."

Ein Teil des kulturellen Dispositivs bezüglich Tynjanovs in den 30er Jahren ist die demonstrative Ehrung, etwa durch die Wahl in den Vorstand (*pravlenie*) des Schriftstellerverbandes 1934, die bereits erwähnte mehrfache Drucklegung nicht genehmer Werke wie *Voskovaja persona*, und schließlich die Verleihung des "трудовое красное знамя" im Jahre 1939. Man tut alles, um Tynjanov als Gründer des sowjetischen historischen Romanes darzustellen[74], setzt seinen unvollendeten Puškin-Roman, den man um jeden Preis in den Kanon einbinden will, in eine Linie mit dem sozialistisch-realistischen Puškin-Roman I. A. Novi-

kovs *Puškin v izgnanii*.[75] Noch in der offiziellen sowjetischen Literaturgeschichte der 60er Jahre erscheint das Kapitel über Tynjanov im Band über die 30er Jahre.[76]

In der späten Stalinzeit verschwindet Tynjanov, wie eingangs erwähnt, von der Bildfläche.[77] Zwischen 1949 und 1953 erscheint kein einziger Artikel über Tynjanov in der UdSSR. Danach nimmt die Tynjanov-Verwaltung eine neue Wendung, und ein neuer Tynjanov erscheint am sowjetischen Horizont.

3.3.6. "Laßt, Vater, genug sein des grausamen Spiels" ("Der Taucher")

Als sechste Inbesitznahme könnte man die Tynjanov-Aufbereitungen der Tauwetter- und Brežnev-Zeit anführen, die den schon mehrmals eingewickelten Kjuchlja miteinschließen. Zuerst gerät Tynjanov in die Hände eines gewissen A.V. Belinkov, der mit atemberaubender Ignoranz und Dogmatismus (im Sinne der buchstäblich vernichtenden stalinistischen Attacke gegen den Formalismus und den sog. Vulgärsoziologismus) den literaturwissenschaftlichen Tynjanov vom belletristischen abkoppelt und letzterem den Geist der ideologischen Literaturkritik angedeihen läßt. Mitte der 60er Jahre, genauer gesagt, aus Anlaß des 70. Geburtstags 1964[78], kehrt Tynjanov in den Familienbesitz zurück. Schwager Kaverin kommt ans Ruder der Tynjanov-Verwaltung[79]. Es findet eigentlich eine zweigleisige Inbesitznahme statt, die einerseits mit dem Namen Kaverin, andererseits mit dem Namen Čudakova verbunden ist. Die Kaverin-Linie ist v.a. für den belletristischen Tynjanov relevant, die Čudokova-Linie für den ‚wissenschaftlichen Tynjanov'. Der Ton der ersterwähnten Linie ist eindeutig apologetisch, wenn nicht panegyrisch, währenddessen die zweite Linie neutraler ist, da sie von der "Kanonisierung" des ‚wissenschaftlichen Tynjanov' ausgehen kann.

Dazu zwei Zitate aus dem erstaunlich kurzen Kapitel im Tynjanov-Buch von Kaverin und Novikov über *Kjuchlja*. NB den Gebrauch des Begriffs "Gerechtigkeit" im ersten Zitat.

Énoncé 3.3.6.1: "«Кюхельбекер –трогателен», – ответил Страхову Толстой. Именно эта «трогательность» Кюхельбекера, его человечность, его неловкое, но алмазно-чистое стремление к справедливости привлекли внимание Юрия Тынянова к этой, тогда полностью забытой фигуре." (Kaverin/Novikov 1988, 143; Hervorhebung von mir)

Énoncé 3.3.6.2.: "Да, Чуковский был прав. Тынянов знал Кюхлю как самого себя." (a.a.O.)

3.3.7. "...Denn das Auge des Gesetzes wacht..." ("Das Lied von der Glocke")

Aus abergläubischen Gründen möchte ich eine siebte Inbesitznahme von Kjuchel'beker (bzw. Kjuchel'beker plus Tynjanov) vorführen, nämlich meine eigene.

Ich zitiere noch einmal Kaverin/Novikov, nehme eine Formulierung von ihnen in Anspruch, und zwar aus dem Abschnitt, der die Überschrift trägt: "Что такое литература?". Ich tue dies auch um zu zeigen, daß ich die Inbesitznahme Tynjanovs (hier als *genitivus obiectivus* und *subiectivus* gedacht) und die damit verbundene Kanon-Arbeit nicht prinzipiell kritisiere(n kann). Doch ich baue gleich eine deformierende und verfremdende Betonung ein, und zwar auf dem Ausdruck "по-видимому":

Énoncé 3.3.7.: Без иерархичности, без относительно твердой системы ценностей, п о - в и д и м о м у , не обойтись – ни читателям, ни критике, ни даже самим художникам, выдвигающим свои эстетические манифесты, свои творческие концепции. Только необходимо осознать условный характер наших иерархий, воспринимать их как вспомогательный прием познания искусства" (Kaverin/Novikov 1988, 165)

Die Komplexität und der konstitutive Charakter dieser Einfassungen werden meist nicht gebührend in Rechnung gezogen. Man könnte meine Intervention in die Kette der Kjuchel'beker-Tynjanov-*énoncés* gleichwohl leicht mißverstehen. Es soll hier auf keinen Fall die Struktur einer eingefärbten матрешка suggeriert werden. Das heißt: Ich will hier kein Pathos des Einforderns des echten Kjuchel'bekers als der authentischen, erhabenen aber leider verwischten Urspur an den Tag legen, wenn auch nur aus dem Grund, daß Kjuchel'bekers Schreiben seinerseits v.a. als Lektüren zu lesen ist.

Es geht mir vielmehr um die Inbesitznahmen selbst als (Ein)Fassungen des Themas "Mein Rußland", die jeweils ihre Einwirkung haben. Jedes mal wird ein neuer Kjuchlja eingefangen und eingewechselt, der bzw. den ein anderes Rußland meint. Um dieses Meinen als Einfügen geht es mir. Und wenn ich etwas einfordere, dann ist es etwas Einfühlungsvermögen für dieses Meinen als Einfügen.

4. "...трактовка поэта...": Kanon als Anwalts- und Folterkammer der *metahistory*

> И Вильгельма охватывает ярость. Его толкают, его что-то несет на себе, как пылинку, а эта поющая дура-картечь выстреливает всех, как баранов. Унижение, унижение и злость, страха нет и в помине. Он крепко сжимаеет закостеневшей рукой пистолет.
>
> Tynjanov, *Kjuchlja* (1925)[80]

Die vierte Stufe in der Kette der Inbesitznahmen zeichnet sich dadurch aus, daß Tynjanov über die gewöhnlichen, mit hermeneutischer Rezeptionsästhetik zu beschreibenden Prozesse hinausgeht, in der ein Autor als Subjekt eines Kommunikationsvorgangs verstanden wird. Tynjanov nimmt den Kanon selbst in die Hand, und zwar zweigleisig: durch die Mittel der Fiktion (*Kjuchlja*, *Puškin*) und durch eine binäre Strukturierung bzw. Systematisierung des Kanons, die Kjuchel'beker einen bestimmten Platz zuweist, die eines "младоархаист"[81]. Konstitutiv ist eine weitere binäre Opposition, nämlich zwischen Poesie und Prosa, die Ėjchenbaum in seinen Erinnerungen an Tynjanov als "konstruktive Systeme" bezeichnet.

Tynjanov setzt Kjuchel'beker dem chaotischen bzw. ‚wahnsinnigen' Dispositiv der Halluzination (*Kjuchlja* - 1925) und dem (unter)ordnenden bzw. ‚vernünftigen' Dispositiv der Wissenschaft (*Archaisty i Puškin* - 1924) gleichzeitig aus, was zu einer emaskulierenden Apotheose führt. Die Rede vom Dispositiv ist nicht nur metaphorisch bzw. diskursanalytisch gedacht, denn diese Strategie wird unter starker Verwendung des zu der Zeit im Sowjetstaat aus allem Munde zu hörenden Begriff des Kampfes (борьба) durchgeführt. Die Endstation dieser Reise ist Kjuchel'bekers Rolle in der Tynjanovschen Theatralisierungen des *master poet* Puškin und damit auch des Kanons, an dessen Spitze er steht. Mit diesen Waffen erkämpft sich Tynjanov selbst einen Platz im sowjetischen Kanon, was durch seine Wahl in den Vorstand des Schriftstellerverbandes 1934 – d.h. im gleichen Jahr wie das Erscheinen der Arbeit "Puškin i Kjuchel'beker" – gebührend anerkannt wird. Aus der Feder des 1944, kurz nach Tynjanovs Tod im Moskauer Kremlkrankenhaus, schreibenden einstmaligen formalistischen *compagnon d'armes* Ėjchenbaum (in Kaverin 1983, 212) klingt das so:

> Рядом с Пушкиным появились ф и г у р ы поэтов, о которых в старых работах не были и речи – как Катенин и Кюхельбекер. Глазам читателей предстал реальный, насыщенный фактами процесс литературной борьбы во всей его исторической конкретности, сложности, живости. В исследовании появился но-

вый элемент, сыгравший большую р о л ь в дальнейшей работе Тынянова: научное воображение. (Hervorhebung von mir).

Die von Ėjchenbaum beschriebene "wissenschaftliche Imagination", die фигуры einsetzt und ein "Element in der Arbeit Tynjanovs" darstellt, das eine große "Rolle" spielt, markiert jenen Umgang Tynjanovs mit dem Kanon und peripheren Gestalten, der an der Schnittstelle zwischen ‚Literatur' und ‚Literaturwissenschaft' (und gleichzeitig zwischen dem frühen und dem späteren Formalismus) stattfindet; im Rahmen dieses Umgangs führt er die Überführung der (‚wahnsinnigen') Literatur in einen institutionell verankerten und strukturierten (d.h. per definitionem ‚vernüftigen') Metadiskurs vor. Ėjchenbaum ist sich wohl nicht voll bewußt, daß er eine Selbstbeschreibung der ‚literaturwissenschaftlichen Tätigkeit' referiert, d.h. daß Tynjanov eine Grenze erreicht, beschrieben und gewissermaßen hypostasiert hat, die man als diejenige zwischen dem literarischen ‚Merk-würdigen' und den zu verwischenden Spuren bezeichnen könnte.

Ich möchte eine der die *enoncés* des Kjuchel'beker-Diskurses, die ein bestimmtes Moment in der Einführung Kjuchel'bekers in den Kanon belegt, nämlich das vierte Glied in der Kette der Inbesitznahmen, in diesem ‚Geiste' zum Schluß kurz wieder aufnehmen. Im *Kjuchlja*-Roman hatte Tynjanov Kjuchel'beker literarisch-kanonisch (d.h. gewissermaßen performativ) an Puškin gekoppelt – Sinnbild dafür ist der phantasmagorische Kuß des toten Puškin am Ende des Textes. Ein Jahrzehnt später, im Jahr der Einrichtung des sozialistisch-realistischen Pantheons auf dem Kongreß der Schriftstellerverbandes 1934, führt Tynjanov im Aufsatz "Puškin i Kjuchel'beker" ‚dieselbe' Operation mit literaturwissenschaftlichen Mitteln durch: Er postuliert den besonderen Status Kjuchel'bekers in Puškins *Evgenij Onegin*, und zwar als Prototyp der Lenskij-Gestalt.

Wir wollen weder die Richtigkeit noch die Wichtigkeit dieser These an sich, die von Lotman (1983) unkritisch übernommen und von Nabokov (1990) als grundlos abgelehnt wird, untersuchen. Die zentralen Beweisstücke in Tynjanovs rhetorischem *tour de force* sind die zahlreichen Reminiszenzen aus Kjuchel'bekers kuriosem, in der Lyzeumszeit erstelltem und in den Tynjanovschen literarischen Schilderungen Kjuchel'bekers ausgiebig verwendetem und im ersten Teil des Aufsatzes (a.a.O., 247ff.) beschriebenem "Slovar'", sowie dessen Gedicht "Poéty".[82] Wichtiger für das Anliegen dieser Untersuchung als die eigentliche Beweisführung (die überaus gewichtige Frage des Verhältnisses von Kjuchel'beker und Puškin selbst fällt aus dem Rahmen des jetztigen Themas) ist vielmehr die Tatsache der Behauptung selbst im Hinblick auf eine Strategie[83] der Inbesitznahme des Namens. Das Zitat kann man in fünf Teile gliedern:

4.1. В Ленском, «Поэте» по пушкинскому плану-оглавлению «Онегина»

Die Anspielung auf Kjuchel'bekers "Poéty" wird hier rhetorisch geschickt im projektierten Titel des 2. Kapitels von *Onegin* implizit formuliert. Außerdem wird die Assoziation Kjuchel'bekers mit dem Lyrischen überhaupt angedeutet, was auf Tynjanovs frühe Thesen (im 1921 begonnenen, aber nie vollendeten Aufsatz "O kompozicii ‚Evgenija Onegina'") zum Kampf zwischen ‚Poesie' und ‚Prosa' zurückverweist.

4.2. была воплощена трактовка поэта, которую проповедовал Кюхельбекер – высокого поэта

Die Begriffe "verkörpert" (воплощена), "Auffassung" (трактовка) und "predigte" (проповедовал) führen – abgesehen von ihrer schwer definierbaren terminologischen Orientierung – die Argumentation von der Hauptlinie weg, denn es geht nicht nur um Kjuchel'beker selbst, sondern um das Ziel der Kjuchel'bekerschen literarischen (Meta-) Rhetorik, die den Gebrauch des ‚hohen Stils' einklagt.

4.3. сюда вошли некоторые реальные черты Кюхельбекера и, наконец, – реальные отношения Пушкина и Кюхельбекера

Hier kehrt Tynjanov mit wuchtigen Argumenten zur Hauptlinie zurück, und führt ‚wirkliche' Eigenschaften vor, nimmt also eine empirische Authentizität für sich in Anspruch, die schwer zu widerlegen ist.

4.4. ясно и остро во время писания 2-й главы поставившие вопрос о дружбе

Vor diesem Hintergrund rückt die authentische "Freundschaft" zwischen Puškin und Kjuchel'beker ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Auch hier wird eine unmittelbare Übertragung der Empirie auf den *Onegin*-Text vorausgesetzt.

4.5. помогли развитию сюжета «свободного романа», еще неясного для самого Пушкина

Tynjanov schließt diesen abwechslungsreichen Absatz mit einer folgenschweren Behauptung. Der "Entwicklung des *sjužet*" des *Onegin* soll durch die Beziehung zwischen Puškin und Kjuchel'beker und die damit verbundene Frage der "Freundschaft" unmittelbar geholfen worden sein. Diese überraschend teleologische Betrachtungsweise, die von einem Weg des "freien" Romans und seinen noch unsicheren Autors zur "Klarheit" (es war im vorigen Abschnitt von

der "Klarheit" und "Schärfe" die Rede, mit denen die "realen Beziehungen" der beiden Dichter die "Frage der Freundschaft" gestellt haben) ausgeht, mißt Kjuchel'beker geradezu konstitutive Bedeutung in der Entwicklung des *Onegin*-Textes bei.

Die Frage ist durchaus berechtigt, was hier Metapher (bzw. Hypostasierung – es ist ja im 2. Abschnitt von einer "verkörperten Auffassung" die Rede) und was wortwörtliche Rede ist. Wenn man davon ausgeht, daß Puškin beim Schreiben des Onegin um "Klarheit" gerungen hat – was übrigens angesichts der Gesamtanlage des Textes als unwahrscheinlich gelten muß – dann muß diese Suche um Klarheit zu jener realen Basis werden, auf der die übrigen Figuralisierungen fußen. Auf der nächsten Stufe der Authentizität sind die "realen" Beziehungen zwischen den Dichtern. Damit ist Tynjanovs im Jahre der Kanonisierung des sozialistischen Realismus formulierte Position klar: Puškin soll bereits im 2. Kapitel des *Onegin* auf jenen heroischen ‚Realismus' Kurs nehmen, den er immer schon ‚verkörpern' wollte. Und der Agent (bzw. agens), der dem verwirrten Jüngling dabei hilft, ist kein anderer als der Revolutionär in spe Kjuchel'beker. Der ‚Realismus' Puškins wird zum Revolutionsdrama.

Diese (Be)Rechnung ist aufgegangen. Es ist Tynjanov gelungen sich – gerade rechtzeitig – dem Kanon *in statu nascendi* einzuschreiben, d.h. seinen Namen auf die Gesetzestafel einzutragen.

5. Zusammenfassung: Die Konstellation der ‚Schriftsteller-Arbeit' Tynjanovs

> Где же предпосылки почти рефлекторного переноса увечения с одной на другую, повидимому в какой-то иллюзорной уверенности и убежденности, что наконец-то действительно и непреложно найден *совершенный* Ersatz?
> The discrepancy этой уверенности с лишь смутным сознанием ошибочности этого – настоящий лично трагический материал человека, барахтающегося во власти ощущений deren er nicht Herr werden kann! (Um es ganz wissenschaftlich auszudrücken muss man's deutsch niederlegen).
>
> Ėjzenštejn an Tynjanov, 1943[84]

Mit dieser *close reading* eines Abschnitts einer *enoncé*, mit der das vierte Glied in der Kette der Inbesitznahmen belegt wird also der Rahmen angedeutet, in dem Kjuchel'beker plus/minus Tynjanov gedacht werden könnte, hier mit besonderem Gewicht auf die Wichtigkeit für die Fragestellung "Mein Rußland", und zwar im Sinne der literarischen Hypostasierung oder gar Allegorisierung

des Kanons. Ich fasse die Aspekte zusammen, unter denen Tynjanovs ‚kanonische Arbeit' besprochen worden ist:

1. als (unter)ordnender Umgang mit dem Wahnsinn
2. als Vorführung des Übergangs von ‚Literatur' zur ‚Metaliteratur' auch innerhalb des eigenen Werkes und dementsprechend auch
3. als Einbettung der Literatur in eine institutionelle Machtkonfiguration, parallel dazu als
4. als Einbettung der eigenen literarischen Position in die ‚kanonische Arbeit' des sozialistischen Realismus (Höhepunkt ist der Schriftstellerkongreß 1934)
5. als eine spezifische Schlußfolgerung aus der Lehre der ‚Dominanten' und der ‚Unterordnung' (vgl. 1.), die gewissermaßen von der textinternen auf die intertextuelle Ebene umgeleitet wird[85]
6. als eine performative Literaturgeschichtsschreibung, die auch noch die eigene wissenschaftliche Metaphorik in/als Literatur im Sinne der Hayden White'schen *metahistory* realisiert, wobei der in diesem Prozeß stattfindende Wertzuwachs jenen Kredit darstellt, der den kanonischen Status ermöglichen soll (als Index dieses Wertzuwachses durch ‚Klarheit' kann eine soeben analysierte Phase dienen: "развитию сюжета «свободного романа», еще неясного для самого Пушкина")[86]
7. als ein Kredit-Institut, das durch die Besetzung (der Literatur) des Wahnsinns und seine Überführung in Wissenschaftsprosa (hierin besteht die Kreditvergabe, und damit kehre ich zum ersten Punkt zurück) die diskursiven Regeln unterstreichen und durchkreuzen will, die das Supplement des Kanonischen besorgen. Damit versuchte Tynjanov einen Gewinn in widriger Zeit zu erzielen. Die hier entworfene Kette der *énoncés* beschreibt das Schicksal der Tynjanovschen Gewinne in den diversen Konjunkturlagen der kanonischen Wertschöpfung im Laufe der Geschichte der russisch-sowjetischen Kultur. Der Name Kjuchel'beker als riskanter Einsatz in der kanonischen Wette, die für viele, vielleicht auch für Tynjanov, zum russischen Roulette[87] wurde, bewährte sich am Ende als Mittel der Inbesitznahme eines Anteils am ‚literarischen Rußland'. Mit dem Kurzschluß Lenskij-Kjuchel'beker sicherte Tynjanov seine ersten Gewinne durch Anknüpfung an den allerhöchsten literarischen Wert ab: "сюда вошли некоторые реальные черты Кюхельбекера и, наконец, – реальные отношения Пушкина и Кюхельбекера".

Daraus ergibt sich eine Konstellation, in der die ‚Schriftsteller-Arbeit' (ein Teilbereich einer schriftstellerischen Tätigkeit insgesamt) Tynjanovs sich – bewußt und unbewußt, während seines Lebens und nach seinem Tod – bewegt. Mitte der dreißiger Jahre hatten Tynjanovs Diskursüberschreitungen – u.a. im Spiel und in der Arbeit mit dem Kanon, und dies durchaus im Zusammenhang mit der Festigung des Kanon des sozialistischen Realismus und dessen Mechanismen der Kreditvergabe – eine Komplexität erreicht, zu deren Beschreibung

ich heute beitragen und anregen wollte. Der Leitsatz dieser mit Namen bewerkstelligten Inbesitznahme und kanonischen Skandalons hat sich, meine ich, im Laufe der Darstellung ebenfalls bewährt: (ich) mein(e) Rußland.

Anmerkungen

0 *Istorija russkoj literatury*, Bd. VI (Literatura 1820-1830-x godov), Akademija nauk SSSR, M./L. 1953, 91.

1 Sucht man lange genug in dem Band, findet man eine Seite mit der Überschrift "Avtory šestogo toma"; dort erfährt man, daß der Abschnitt "Literatura dekabristskogo dviženija, glava VII" (das Kapitel über Kjuchel'beker) von N.I Mordovčenko verfaßt wurde.

2 A.a.O., 612.

3 Eine reichtungsweisende und erfreuliche Ausnahme bildet Dragan Kujundžić' (1997) soeben erschienene Monographie über Tynjanov, die weiter unten ausführlicher besprochen wird (vgl. Anm. 5, 9, 20, 21, 41, 49).

4 In seinen "Prolegomena zur Geschichte der verbalen Propaganda in der Sowjetunion" analysiert D. Weiss (1995, 357) die Telegramme der heldenhaften Fliegerinnen Grizodubova, Osipenko und Raskova, die jeweils an Stalin persönlich und an das Politbüro gerichtet sind. Weiss stellt einen "so weit wie möglich getriebenen Verzicht auf das Autoren-Wir durch deagentivierende Passivformen, Ellipse des Personalpronomens .. und ... Kollektiv[a]" im zweiten Fall (im Gegensatz zur "überschwenglich persönlichen Botschaft an Stalin" im ersten Fall) fest, was auf einen bewußten Einsatz solcher Mittel in der offiziellen sowjetischen Propagandasprache hinweist. Relevant in diesem Zusammenhang ist auch die These 4a am Ende des Artikels, in dem für die Stalinzeit eine kontinuierliche Zunahme der "rituellen und bürokratischen Komponente" (a.a.O., 384) festgestellt wird. Weiss formuliert hier eine wichtige Aufgabe der künftigen Wissenschaftshistoriographie: eine (z.B. diskursanalytische) Untersuchung der "rituellen und bürokratischen" Literaturbetrachtung, die über bloße Verurteilung oder Rechtfertigung hinausgeht. Ich möchte die Hypothese formulieren, daß gerade die Phase zwischen dem Ende des 2. Weltkriegs und dem Tod Stalins eine besondere Komplexität aufweist, beobachten wir doch gleichzeitig mit der Verstärkung des Rituellen eine Renaissance des "agitatorischen Hetzstils" (etwa in bezug auf Tito und der Kosmopoliten, aber auch gerade im Umgang mit der künstlerischen Literatur, z.B. im Falle des "Formalismus", der *causa* Achmatova-Zoščenko usw.). Für eine Analyse dieser komplexen Konstellation könnte man evtl. die Rolle der Einsatzgebiete der klassischen Rhetorik (die aufs Überreden ausgerichteten Gerichtsrede und politische Beratung im Gegensatz zur *persuasio*-armen Panegyrik) gewinnbringend einsetzen.

5 Diese Darstellung des neunzehnten Jahrhunderts als Endphase der (bei aller ‚Wissenschaftlichkeit' der Darstellung doch) krankhaften Klassenkämpfe mit sich verdichtenden Lichtblicken (wie eben Kjuchel'beker) ist Grundeigenschaft der ‚humanistischen' Literaturgeschichte als Deckerinnerung des menschenverachtenden sowjetischen Totalitarismus. Diese sich selbst verdrängende Gedächtnisarbeit wurde von Tynjanov selbst in *Voskovaja persona* so raffiniert vorgeführt, daß der Text in der Stalinzeit fünfmal aufgelegt wurde. Er wurde aber, wie Kujundžić (1997, 176ff.) zu Recht konstatiert, erst fast 60 Jahre nach seinem Erscheinen, und zwar zuerst von Jampol'skij (1991) in einer bisher unveröffentlichten Arbeit, auf der Kujundžić in seiner Analyse aufbaut, in seiner vollen literatur- und kulturgeschichtlichen Tragweite erfaßt.

6 Das Einsprechen ist wohl der beste Terminus für die Rede der Stalinzeit, da sie sowohl das Einsprechen von zu merkenden Sprüchen (in der sowjetischen Variante des Volksempfängers, in der Wochenschau) als auch den ins System eingebauten Einspruch der empörten Massen abdeckt.

7 Propps Mechanisierung des Zaubermärchens kann man auch im Sinne dieses Geschichts-Märchens lesen. Sie ist in diesem Sinne eines der charakteristischsten Produkt des Strukturalismus.

8 Zu Tynjanov und Nietzsche vgl. Kujundžić 1997. Zu den etwas anderen Akzenten, die Kujundžić in seiner Arbeit setzt vgl. Anm. 22, 23, 28.

9 Derrida 1979: 51-97. Es geht mir hier v.a. um Derridas bohrende Frage nach dem Status des "Wahnsinns selbst" (la folie même), der paradoxalerweise zum radikalen Schweigen verdammt ist und gleichzieitg Objekt des Foucault'schen Wissens ist. Derrida constatiert: "...tout se passe comme si Foucault *savait* ce que ‚folie' veut dire. Tout se passe comme si, en permanence et sous-jacence, une pré-compréhension sûre et rigoureuse du concept de folie, de sa définition nominale au moins, était possible et aquise. En fait, on pourrait montrer que, dans l'intention de Foucault, sinon dans la pensée historique qu'il étudie, le concept de folie recouvre tout ce qu'on peut ranger sous le titre de la *négativité*." (a.a.O., 66; Betonung von J.D.). Zur Negativität vgl. auch Anm. 28.

10 Vgl. z.B. Whites Thesen zur impliziten narrativen Handlung in Foucaults Texten (beim Buch im ersten Satz handelt es sich um *Les mots et les choses*): "Foucault's book can be said to have a ‚plot' [...], but the plot concerns ist hidden protagonist, language. As in his earlier book on insanity, *Folie et déraison*, which told of the ‚disappearance' and ‚reappearance' of madness in the psychic economy of modern man, so too in *Les mots et les choses* Foucault chronicles the disappearance and reappearance of language – its disappearance into ‚representation' and ist reappearance in the place of representation when this latter has finally come to term in the Western consciousness's recognition of its failure to create human sciences with anything like the power possessed by their counterparts in the physical

sciences." (White 1992, 236). Diese charakteristische White'sche These wirft für mein Anliegen interessante Fragen auf, denn die ‚Applikation' der Theorien Foucaults auf Tynjanov bringt diese Problematisierung der Grenze zwischen Literatur und Wissenschaft mit sich. Vgl. Deleuze' (1992b, 31-32) Einbeziehung der russischen Literatur in einen verwandten, aber weniger ‚monokulturellen' Gedankengang: "Als Gogol' sein Meisterwerk über die Aufzeichnungen der toten Seelen schreibt, erklärt er, daß sein Roman Dichtung ist, und zeigt, wieso es sich beim Roman notwendig um Dichtung handeln muß. Möglicherweise ist das, was Foucault in dieser Archäologie [es geht um die *Archéologie du savoir* - H.M.] vorlegt, weniger sein ‚Discours de la méthode' als das Gedicht seiner vorangegangenen Werke, und er gelangt bis an den Punkt, an dem die Philosophie notwendig zur Poesie wird, zur strengen Poesie dessen, was gesagt worden ist, sowohl des Unsinns wie des tiefsten Sinns. In gewisser Weise kann Foucault erklären, nie etwas anderes als Fiktion geschrieben zu haben: dies bedeutet [...], daß die Aussagen [*énoncés* – H.M.] den Träumen gleichen, und alles sich wandelt wie in einem Kaleidoskop, je nach dem betrachteten Korpus und der Diagonale, die man zieht. Andererseits jedoch kann Foucault ebenso behaupten, er habe nie etwas anderes als Reales und mit Realem geschrieben, da alles an der Aussage real und alle Realität hier manifest ist."

[11] Außerdem muß bei einem derartigen Einsatz Foucaults darüber nachgedacht werden, welchen Stellenwert Foucaults Denken selbst (und des späten Strukturalismus insgesamt) im Rahmen der ideengeschichtlichen Konfiguration seiner Entstehungszeit (vornehmlich der 40er und 50er Jahre) hat. Diese Frage steht wiederum im Zusammenhang mit den Übergängen zwischen strukturalistischen Denkfiguren bzw. -gewohnheiten und dem Totalitarismus (etwa im Hinblick auf die Rolle der Subjektivität). Zur Einordnung Foucaults vgl. v.a. Deleuze 1992b; zum für unser Anliegen wichtigsten Teilgebiet, nämlich der von Foucault selbst in seinem 1971 entstandenen Text "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" (Foucault 1994, 136-156) hervorgehobenen Beziehung zu Nietzsche (was wiederum eine Brücke zu Kujundžić'Ansatz herstellt) vgl. Noujain 1987; Sax 1989; Ansell-Pearson 1991 u.v.a.

[12] Vgl. I. Smirnovs (1994) Beschreibung des "Psychotyps" des sozialistischen Realismus als masochistisch.

[13] Die Notwendigkeit und gleichzeitig die Schwierigkeit, eine Diskursanalyse der sowjetischen (insbesondere der sozialistisch realistischen) Kultur durchzuführen, ergibt sich aus folgenden Tatbeständen: 1. eine Bürokratisierung (zumindest seit dem 17. Jh.) unbekannten Ausmaßes; 2. die Allgegenwart und gleichzeitige Verschleierung des Willens zur Macht; 3. der besondere ‚ideelle' Status der Institutionen; 4. das Aussetzen der modernen ‚bürgerlichen' Auffassungen von Gefängnis, Justiz und Psychiatrie ruft eine Rückkehr zum Geist der Inquisition; 5. die Wichtigkeit des sowjetischen Falls (und des antihumanistischen Totalitarismus, was auch den Strukturalismus tangiert) für eine Ausarbeitung der ‚Episteme' des 20. Jahrhunderts.; 6. die Rückständigkeit der Erforschung der Alltagskultur und der alltäglichen Machtaus-

übung im Vergleich zur westeuropäischen Forschung; 7. die blinde Technikgläubigkeit der Sowjetunion, insbesondere in ihren frühen Jahren, die jede Reflexion über den ideologischen Status der Technik und der Medien unmöglich gemacht hat.

[14] Hier könnte man die Herkunft des Wortes ‚Prestige' von Blendwerk und Gaukelei aktivieren, stammt doch der Begriff von jenem lateinischen Wort für ‚blenden', das wortwörtlich ‚vorn zubinden' bedeutet: *praestringere*. Der Kanon erzeugt Brillen, bei denen man nur die Gläser sieht.

[15] Man vergegenwärtige sich die beispiellosen (später von ‚befreundeten' Ländern ‚übernommenen') Oberflächenerscheinungen des sowjetischen Literaturapparates: den Schriftstellerverband mit seinen zigtausenden Mitgliedern, die offiziösen толстые журналы mit Millionenauflagen usw.

[16] Bei Foucault selbst scheint die Literatur (und die Kunst insgesamt) die Rolle entweder eines Symptoms der Entstehung einer neuen Episteme (wie z.B. Cervantes' *Don Quixote* in *Les mots et les choses*) oder einer Kompensation für die embarmungslosen Machtdiskurse zu sein, liegt also meist entweder ganz oder teilweise abseits vom ‚Geschäft' des Willens zur Macht. Hier scheint Foucault (noch) unter dem Einfluß des strukturalistischen *a priori*-Satzes von der ‚mythischen' Ureinheit des Künstlers, des Kindes, des Wilden und des Wahnsinnigen (oder evtl. als Varianten des Wahnsinnigen) zu stehen.

[17] Die neue Qualität dieses sowjetischen ‚Kanons' steht im Einklang mit dem an kuriosen weil postmarxistischen Status der Sprache als geradezu allmächtiges Wesen in ‚Stalins Abhandlung' zur Sprachwissenschaft (für diesen Hinweis danke ich Natascha Drubek-Meyer), die vielleicht einen stärkeren Einfluß auf die Strukturalisten (v.a. die sowjetischen Schulen) ausgeübt hat, als bisher gesehen wurde. Gerade hier wäre übrigens eine Anwendung der bahnbrechenden Ausführungen Foucaults zur Beschaffenheit der Sprachbetrachtung in den jeweiligen Epistemen (mit dem Höhpunkt in der Darstellung der Position von Port Royal) äußerst ergiebig. Eine solche Untersuchung (man könnte sie auch als Fortführung der Arbeiten von Daniel Weiss zur axiologischen und funktionalen Gestalt der sowjetischen Propagandasprache betrachten) würde andere Fazetten der großen Frage beleuchten, die auch dieser Untersuchung zugrundeliegt: inwiefern und auf welche Weise der sowjetische Umgang mit Sprache und sprachliche Artefakte als besondere Ausprägung der Episteme des 20. Jahrhunderts betrachtet werden könnte.

[18] Der offizielle und offiziöse sowjetische Umgang mit Sinjavskij/Terc' Arbeit mit dem Kanon im Falle der Kanon-Könige Puškin und Gogol' und die Umstände der Veröffentlichung der einschlägigen Arbeiten (*Progulki s Puškinym, V teni Gogolja*) zeigen, daß diese stalinistische ‚Errungenschaft' zu den langlebigsten zählt(e).

[19] Aus dieser Sicht gewinnt J. Murašovs (1995, 826) These zur Paradoxie der Kanonbildung und der Doktrin der ästhetischen Autonomie weitere Facetten:

"Einerseits bleiben Ästhetik und Literaturwissenschaft durch die Frage, welche Texte mit dem Status der Autonomie auszuzeichnen sind, strikt kanonorientiert; andererseits entsteht das Problem, wie jenseits normativer Poetiken und apriorischen Bewertungsverfahren die Arbeit am Kanon zu leisten ist. In diesem Dilemma hat die Rede über Literatur ein System von Umleitungsstrategien entwickelt, bei denen über den Umweg von Spezialdiskursen (Ethik, Geschichte, Psychlogie, Sozialgeschichte etc.) die begrifflich nicht einholbare Sinnfülle von künstlerischen Texten reinszeniert wird. [...] Die kanonzentrierte Literaraturwissenschaft, die mit ihren im ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelten (national jeweils sehr unterschiedlichen) Klassikerkulten die Rezeption avantgardistischer Kunst im akademischen Diskurs so hartnäckig blockiert hat, erweist sich als Effekt des für die literarische Moderne so konstitutiven Autonomiegedankens. Die Arbeit am Kanon von ästhetisch vermittelten Bildungswerten findet ihre Fortsetzung auch im Rahmen der (klassischen) Avantgarde selbst, wie sich anschaulich an Theodor W. Adornos apodiktischen Urteilen aufzeigen läßt."

[20] Montaigne 1992, 1049.

[21] Kujundžić (1997, 100) geht davon aus, daß Tynjanov die kanonischen Gesetze vollkommen im Griff hatte, und formuliert das ‚Grundgesetz' des Kanons so: "While it is possible only in relation to tradition, the law, or the canon from which it is being generated, a text simultaneously detaches itself from that tradition which it suspends while being constituted by it." Mir scheint, daß Kujundžić hier die fundamentale logische Aporie des Kanons und des Genres (vgl. dazu Meyer 1995b) – übrigens eine leichte Abwandlung des Verhältnisses zwischen *langue* und *parole*, die überraschenderweise eine Leitfigur des Kujundžić'schen Ansatzes darstellt – zwar zutreffend formuliert, das Spezifikum des Tynjanovschen Umgangs mit dem russisch-sowjetischen Kanons in seiner ganzen Komplexität verfehlt. Dabei führt Kujundžić das gesamte Material der Tynjanovschen Hypostasierung des Kanons an, insbesondere im Falle des Puškinschen Umgangs mit der zerstückelten Griboedov-Leiche in *Smert' Vazir-Muchtara* (Kujundžić 1997, 32ff.; ich mußte von einer ausführlichen Analyse dieses Werks aus Platzgründen absehen).

[22] Zum nietzscheanischen Traum vom aktiven Vergessen der Historie in seiner Beziehung zu Tynjanov als einem Modernisten vgl. Kujundžić 1997: "active forgetting is not a ‚simple' forgetting. It is, in a sense, a paradoxical, ‚double' forgetting: forgetting that at the same time remembers to forget the historical, since it speaks from and for the future; and a forgetting that keeps remembering the future from which to forget the historical." (a.a.O., 19). Kujundžić illustriert diese historische Perspektive Tynjanovs u.a. anhand von dessen Analyse der Sprache Lenins: "The Nietzschean interpretation of history presumes the possibility of eliminating [...] any historical symbol, and of replacing it with a new one. Tynianov's interpretation of Lenin's oeuvre goes in that direction: Lenin's words are seen as the will to power which eliminates

the dirty linen of history, the automatized perception of words, and in general they invent and deform the old forms of life." (a.a.O., 133).

[23] Montaigne 1953.

[24] Montaigne 1992, 851.

[25] Derrida 1991, 25 (Übs. von Alexander García Düttmann).

[26] Der Begriff Inszenierung wird hier metaphorisch verwendet, aber es ist vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß Tynjanov auch an einem Kjuchel'beker-Drama gearbeitet hat. Vgl. dazu Antokol'skij 1953.

[27] Es ist außerordentlich wichtig, den Unterschied zwischen der Tynjanovschen Arbeit mit dem Kanon und der Aufstellung eines Gegenkanons in aller Schärfe zu formulieren. Dieser Unterschied hat viele Aspekte, die im Laufe dieses Aufsatzes besprochen werden. Was den philosophischen Hintergrund dieser Differenz angeht, so kann man die von Gilles Deleuze (1992a) in aller Ausführlichkeit analysierte Beziehung zwischen der Differenz und der Negation gewinnbringend heranziehen. Deleuze führt diese seine eigene Denkfigur auf die von Nietzsche formulierte Beziehung zwischen dem bejahenden "Willen zu Macht" und den "reaktiven Kräften" (der Gegenkanon wäre ein Beispiel für eine solche reaktive Kraft) zurück, die Deleuze im kurzen Nietzsche-Text (1979, 26-27) so formuliert: "Der Wille zur Macht bewirkt, daß die aktiven Kräfte bejahen: in ihnen ist die Affirmation primär und die Negation ist nichts als eine Konsequenz, wie ein Zuwachs von Genuß. Den reaktiven Kräften ist es im Gegenteil eigen, sich allem zu widersetzen, was sie nicht sind und das Andere zu begrenzen: bei ihnen ist die Negation primär, durch die Negation erlangen sie den Anschein von Bejahung." Man erkennt die binarisierende Negation unschwer als Grundgedanke des Strukturalismus, zu dem Tynjanov trotz aller Bekenntnisse zum Systemdenken nicht übergeht. Dieser Aspekt des Tynjanovs, die durch eine Fokusierung auf die Arbeit mit dem Kanon deutlich wird, ist eine weitere Facette der von Kujundžić v.a. im Bereich des Gedächtnisses, des Genres und des Geschichtsmodells (vereinigt in der Figur der Parodie) erläuterten Beziehung zu Nietzsche (vgl. Anm. 21, 22).

[28] Kleist 1990, 123-124.

[29] Zu diesen beiden Begriffen vgl. Deleuze/Guattari 1992, 481-586.

[30] Der Widerspruch hier (einerseits deterritorialisiertes Nomadentum, andererseits hypernationales Slavophilentum) ist nur scheinbar. Kjuchel'bekers literarisches Schaffen ist eindeutig das, das Deleuze und Guattari (1976) eine "littérature mineure" nennen würden. Das Slavophilentum findet in den Werken, um die es mir hier geht (Agasver, Poslednij Kolonna, Schiller-Projekt u.a.) kaum Niederschlag, sondern lediglich in seiner Publizistik und Literatur-

kritik. Die Frage der Divergenz zwischen figurativer und nichtfigurativer Sprache stellt sich noch einmal hundert Jahre später bei Tynjanov.

[31] Tynjanovs Kjuchel'beker-Drama ist/wäre eine Forsetzung dieser Fragmenten- und Projektkette.

[32] Die ersten Eintragungen des ersten überlieferte Tagebuches (1831) berichten von einer (überaus kritschen) Lektüre der Schillerschen Schriften zur Ästhetik.

[33] In diesem Zusammenhang ist es wichtig, an Jurij Murašovs (1993, 39ff.) Hinweis auf den Schriftcharakter der Archaisten-Tendenz zu erinnern.

[34] Zur Figur der Deformation und seiner Rolle in Tynjanovs Denken vgl. Meyer (im Druck a).

[35] Vgl. Herrlinger-Mebus 1992.

[36] Kak my pišem, 163

[37] Vgl. dazu Meyer 1995a, 204ff.

[38] Tynjanov erzählt vom schwierigen Jahr 1842, das den Tod eines Sohnes und eine unglückliche Liebe mit sich bringt, und führt aus: "Отчасти эти переживания отразились на окончании романа Кюхельбекера «Последний Колонна» (или «Итальянец») (издан в 1938 г., со статьею В. Орлова). Роман (начатый еще в крепости, в 1832 г.), оконченный в 1842, отразил на себе не только старинное увлечение Гофманом, но и занятия Кюхельбекера и его увлечение новою французской прозой, – главным образом Бальзаком. В письме к племянице Н.Г. Глинке от 8 декабря 1843 г. он пишет о своих занятиях Бальзаком [...] и в том же письме сообщает, что кончил 3 декабря свой роман: «Развязка ужасная, такая, что я сам пугался, когда дописывал последнюю главу; cela vous rappellera Hoffmann. Роман состоит из выписок из дневника главного лица и из писем. Эпистолярный слог мне, кажется, дался: каждое лицо пишет сообразно своему характеру и званию; они следующие; живописец итальянец, монах католический, итальянец же русский отставной офицер гвардии, его слуга француз, молодая девушка лучшего круга русская, старая компаньонка богатой русской генеральши, титулярный советник малороссийский, секретарь губернатора. – Всем им, кажется, дана настоящая физиогномия и карикатуры вроде тех, какие обыкновенно встречаются в наших так называемых нравоописательных романах, полагаю, нигде нет.»" (Tynajnov 1939, LXXI-LXXII). In seiner zwanzigseitigen Abhandlung "Dekabrist und Bal'zak", dem zweiten Teil des Aufsatzes "Francuzskie otnošenija Kjuchel'bekera", der ebenfalls 1939 erschien (in *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 33-34, M. 1939, 331-378) und dreißig Jahre später (vgl. Tynjanov 1969, 295-346) wieder abgedruckt wurde, wird diese These nicht geäußert. "Poslednij Kolonna" wird mit keinem Wort erwähnt,

obwohl Tynjanov am Ende seines Aufsatzes (a.a.O., 346) aus genau jenem Brief Kjuchel'bekers an Glinka vom 8.12.1843 zitiert, den er im Kjuchel'-beker-Vorwort anführt. Die Passage zu "Poslednij Kolonna" wird aber im Aufsatz "Dekabrist i Bal'zak" nicht zitiert.

[39] Čudakova/Sažin 1986, 141 (Čukovskijs Notiz ist mit dem Datum 17.1.1936 versehen).

[40] Günther 1987, 138. Vgl. auch Günther 1983.

[41] Tynjanov 1978, 43. Wichtig ist aber, daß festgestellt wird, daß sich Puškin und Del'vig von dieser "urodlivost'" angezogen fühlen.

[42] Vgl. die Entfaltung dieses Motivs im Zeicher der "Preservation" und "recyling" bei Kujundžić (1997, 140ff.), das er interessanterweise mit dem wissenschaftlichen Motiv der "Deformation" in Verbindung bringt.

[43] Ehlers 1992.

[44] Vgl. dazu Ehlers (a.a.O., 59ff.).

[45] Zu dieser Verbindung vgl. Derridas inzwischen klassische Arbeit "La pharmacie de Platon" (1972, 69-197), z.B. in bezug auf das Verhätnis des ägyptischen Sonnengottes zu seinem Son Thot, dem mythischem Erfinder der Schrift: "Le système de ces charactères met en œuvre une logique originale: la figure de Thot s'oppose à son autre (père, soleil, vie, parole, origine ou orient, etc.) mais en le suppléant. Elle s'ajoute et s'oppose en répétant ou en tenant lieu." (a.a.O., 105). Es ist meines Wissens noch nicht der naheliegende Versuch gemacht worden, die Schrift-Geburt des *Podporučik Kiže* mit diesem Motiv bei Derrida kurzzuschließen; das wäre ein Desideratum der Forschung.

[46] Der exponierteste Vertreter der These von der Einheit oder zumindest Zusammengehörigkeit dieser zwei Formation ist sicherlich Groys 1988, der pointiert formuliert: "Die Stalinzeit erfüllte die Hauptforderung der Avantgarde, die Kunst solle von der Darstellung des Lebens zu seiner Umgestaltung im Rahmen eines totalen ästhetisch-politischen Plans übergehen." (a.a.O., 43). Man kann Tynjanovs Umgang mit dem Kanon durchaus in diesem Zusammenhang betrachten. Kurz vor dieser Stelle im Buch wird Jurij Tynjanov ausdrücklich zu den Avantgardisten gezählt, die "zu führenden Schriftstellern der Stalinzeit wurden" (a.a.O., 41).

[47] Im Rahmen seiner neuesten Thesen zum Verhältnis zwischen der Avantgarde und dem Sozialistischen Realismus (die Position wurde in einem Vortrag an der Humboldt-Universität zu Berlin am 11.12.1996 im Rahmen der Ringvorlesung *Musen der Macht* dargelegt und wird im Sammelband gedruckt), die eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber der Position in Groys 1988 (vgl. die vorangehende Anmerkung) darstellen, hat Groys die Auffassung vertreten, die Avantgarde hätte v.a. den absoluten Raum geschaffen, in dem

die totale Macht agieren konnte. In diesem Sinne ist meine Metapher vom *crédit blanc* der Avantgarde, die der Sozrealismus eingelöst hat, gemeint.

[48] Zu dieser Konzeption vgl. Hansen-Löve 1991; 1993. Sie wird in diesen Arbeiten auf Mandel'štam bezogen. Man kann ihn aber auf die "synthetische" Phase des Formalismus beziehen, zu der Tynjanov zu rechnen ist (vgl. Hansen-Löve 1978), aber auch im Groys'schen Sinne als (natürlich von den Urhebern nicht so gedachtes) Zwischenstadium zwischen der Kanonverwerfung der klassischen Avantgarde und der Apotheose des (erweiterten) Kanons im Sozialistischen Realismus betrachten.

[49] Vgl. dazu Specks (1997) scharfe Trennung zwischen des auf Diskontinuität und Unentscheidbarkeit (hier nimmt er Hansen-Löves Wort von der "Determination von unten" auf) basierenden Frühformalismus und dem zum ganzheitlichen Strukturalismus tendierenden späteren Formalismus. Tynjanov, der von Speck nicht behandelt wird, befindet sich meines Erachtens exakt an der Grenze zwischen diesen beiden Richtungen, vertritt also eine Art Unentscheidbarkeit der Unentscheidbarkeit.

[50] Kujundžić (1997) verknüpft das Motiv der Mumifizierung (und zwar im Falls der Leiche Lenins und des Tynjanovschen *Voskovaja persona*) mit dem ambivalenten Nietzscheanischen Geschichtsbewußtseins Tynjanovs. Ausgehend von Baudrillard und Groys konstatiert Kujundžić: "The restoration of the mummy, a double mummification of sorts, poses some crucial questions related to the entrance of any body, or corpse into the realm of history. Since history is supposed to be an account of things ‚as they happened', it always entails a moment of doubling of the past which marks the moment of preservation. But the past is by definition irretrievable, a time lost, so any artifact saved from it and actualized the moment of its constitution, a dimension of *simulation*, a resemblence to its historical self which, after the fact, at the moment of recounting history, will have been termed ‚historical'. This double visibility, the body or event simulating for us ist historicity, is a sort of a ‚retrospective hallucination' [hier bezieht sich Kujundžić auf Baudrillards *Simulacres et simulations* aus dem Jahr 1981 – H.M.], since it sees the historical in the repetition of an identity (a body, a corpse or a monument), only via this simulated return or repetition. The preservation of the historical, the simulacrum of history, requires that an event be ‚historical' at ist origin – that it, always already monumental and dead at ist origin. This is the only way it can be historically ‚alive'" (a.a.O., 136-137). Diese Formulierungen könnten auf Tynjanovs Kanon-Arbeit unmittelbar bezogen werden; ich werde mich später auf sie beziehen, wo es um die "mummifizierte Kindheit" geht.

[51] Diesen weiterführenden Gedanken kann man im Sinne einer ‚Konservierung' der Avantgarde weiterdenken. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Groys' (1988, 73ff.) Ausführungen zum Umgang mit der Lenin-Leiche in der Stalinzeit: "Lenins Mumie kann ... als Modell für die ‚Verkörperungen' des Helden im Sozialistischen Realismus angesehen werden – die äußere ‚menschliche' Hülle ist hier tatsächlich nur eine Hülle, eine Larve, die die

demiurgischen und dialektischen Kräfte der Geschichte überziehen, um erscheinen und später eine Hülle gegen eine andere austauschen zu können" (a.a.O., 76). Vgl. auch Groys These zur Unkenntlichkeit der Gemeinsamkeiten zwischen Avantgarde und Sozrealismus "aus der Perspektive des Museums, das zudem zum Symbol des wahren Glaubens und der ethischen Approbation gemacht wurde" (a.a.O., 80).

[52] Im Jahre 1992 wurde diese Erzählung zusammen mit Platonovs *Kotlovan*, Pasternaks *Ochrannaja gramota* und Dobyčins *Gorod En* in einer Sammlung (Vanjukova 1992) veröffentlicht, die den sinnigen Titel *Trudnye povesti. 30-e gody* trägt.

[53] Benjamin 1991/II: 188.

[54] "...ein dekonstruktives Fragen, das (so hat es sich tatsächlich zugetragen) damit anhebt, bestimmte Werte aus dem Gleichgewicht zu bringen, komplizierter und paradoxer zu fassen, etwa die Werte des Eigenen und des Eigentums (und zwar in all ihren Registern), oder die Werte des Subjekts (des verantwortlichen Subjekts, des Rechtssubjekts, des moralischen Subjekts, der Rechtsperson) und der Intentionalität, die Werte endlich, die mit den aufgezählten zusammenhängen, ein solches dekonstruktives Fragen ist in seiner ganzen Spannbreite ein Fragen, welches das Recht und die Gerechtigkeit betrifft." (Derrida 1991, 17; Hervorhebung von mir). Ohne die unmögliche Aufgabe erfüllen zu wollen, der Metaphorik des Eigentums bei Fragen der Gerechtigkeit, der Urheberschaft oder des Kanons Einhalt zu gebieten, muß man mit Deleuze (1992b, 39) und Foucault konstatieren, daß "das Postulat des Eigentums, dem zufolge die Macht Eigentum einer Klasse wäre, die sie erobert hätte", nicht zutreffend ist. Deleuze argumentiert, Foucault paraphrasierend, daß die Macht "weniger Eigentum als vielmehr Strategie, und ihre Wirkungen [sei], und ihre Wirkungen können keiner Aneignung zugeschrieben werden, ‚sondern Dispositionen, Manövern, Taktiken, Techniken und Funktionsweisen'". Trotzdem würde man es sich zu einfach machen würde man behaupten, es handele sich bei der Metaphorik des Eigentums um ‚bloße Metaphorik'. Gerade die ‚Besitzverhältnisse' im ‚entkapitalisierten Kanon' haben uns in diesem Bereich eines besseren gelehrt.

[55] Vgl. Lawrence 1992.

[56] Assmanns (a.a.O., 19) bezeichen zwar den Übergang vom "Kuriositätenkabinett feudaler Schatzsammlungen" exotischer Gegenstände zum "Museum als Bildungstempel" als Vorgang der Entstehung des Kanons, aber man darf hier nicht vergessen, daß Tynjanov emphatisch unterstreicht, daß es sich bei den gesammelten Gegenständen (erst recht bei den menschlichen уроды) um ‚einheimische Produkte' handelt.

[57] Vgl. Assmanns Verweis auf Bruhns "Kanonarchitektur" (a.a.O., 18).

[58] Da Tynjanovs Position sich mit diesem ‚reinen' Machtdiskurs nicht deckt, könnte man die Frage stellen, ob nicht eine gewisse Einsicht auch hier (evtl. unter Einbeziehung von Nietzsche) in die textuelle bzw. grammatikalische Beschaffenheit sowohl des Subjektes als auch des Wahnsinns (als paradoxale Machtergreifung angesichts einer absoluten Entmachtung) angenommen werden kann. Diese Figur wiederholt sich in der Derridaschen Dekonstruktion Foucaults (1996), die mit massiven Zweifeln daran beginnt, zum Wahnsinn selbst (vgl. Derrida 1994, 59-101) gelangen zu können, und mit einer vernichtenden Würdigung endet (vgl. Derrida 1996). Es wird gezeigt, daß das *odd couple* Freud-Nietzsche bei Foucault jeweils neu gruppiert wird. Vgl. auch Meyer (im Druck b) zum Problem des Fehlens von Foucault in Derridas neuestem Buch über das Archiv (1995), das die Kehrseite der vernichtenden Würdigung (also gewissenmaßen eine würdigenden Auslöschung) darstellt.

[59] Ebenso hat der Spätformalist Sergej Ėjzenštejn die Konstellation gedeutet, und zwar zu der Zeit, als er an jener geradezu biblischen Typologie der strafenden Väter arbeitet, den er mit dem Signifikanten Ivan Groznyj versah. Das Objekt dieser medialen Arbeit könnte man ebenfalls als "Mein Rußland" bezeichnen. Ėjzenštejn wollte (so schreibt er 1943 an Tynjanov in einem Brief, den er ausdrücklich unter dem Eindruck der Karamzina-These schrieb und mit ebenso expliziten Hinweisen auf Freud spickte) eigentlich einen Film über den literarischen Übervater und das ewige Kind Puškin machen. Tynjanov als Theoretiker dieser Konstellation wollte er als Mitarbeiter gewinnen. Den Brief hat er nie abgeschickt; kurz nach dem Abfassen erfuhr er von Tynjanovs Tod.
Vgl. auch eine Stimme der ersten Formalistengeneration, nämlich Šklovskij (in Kaverin 1983, 9): "Самым интересным среди учеников Венгерова был Юрий Николаевич [d.h. Tynjanov - H.M.]. Он писал стихи, и стихи неплохие, он не просто накапливал факты: он выбирал и умел видеть то, что другие не видели; увлекался Державиным, Кюхельбекером, понимал значение в искусстве отвергнутого и как будто неосуществленного."

[60] Rank (1924, 30-31) referiert den bei den Ethnologen Kleinpaul und Naumann belegten Glauben "daß der Leichendämon die Lebenden, die das Unglück haben, von ihm erreicht zu werden, mit auffallender Häufigkeit f r i ß t." Vgl. dazu auch Meyer 1995a, 222ff.

[61] Obwohl bereits vom Wahnsinn, von der Psyche und v.a. von der Psychose die Rede war, habe ich die explizite Anwendung der Psychoanalyse ausgeklammert. Das beruht nicht auf einer prinzipiellen Ablehnung dieses Ansatzs, sondern auf einer gewissen Konsequenz der Methodologie. Würde man die Frage psychoanalytisch neu aufrollen, so dürfte dies nicht aufgrund irgendwelcher ontologisierten Vater-Sohn Beziehungen unter Vertretern bzw. Möchte-gern-Vertretern des Kanons ausgehen (diesen Weg sind, wie ich eben gerade erläutert habe, sowohl Tynjanov als auch Ėjzenštejn gegangen, was aber um so deutlicher zeigt, daß das psychoanalytische Erfassen der Sachverhalte nicht mehr der Methodologie zur Verfügung stehen, sondern der

Objektebene zuzuordnen sind). Man müßte vielmehr vom Einbruch des Namens-des-Vaters in der Lacanschen Beschreibung der Entstehung der "symbolischen Ordnung" ausgehen, was in der Tat viele Aporien der Arbeitsweise des Kanons erhellen könnte. Insbesondere die in diesem Zitat besprochene "symbolische Opposition des die Position des anderen nie eingenommen habenden *nom-du-père* zum Subjekt" in der Psychose wäre durchaus weiterführend, und zwar sowohl was Tynjanovs Versionen der Karamzin-Puškin- und Puškin-Kjuchel'beker-Beziehung angeht als auch in bezug auf Tynjanovs gewissermaßen meta-psychotische, auf sich selbst bezogene Kanon-Arbeit sowie die offenkundig psychotisch arbeitende stalinistisch-sowjetische Kanon-Verwaltung (samt analog arbeitender Nachfolge-Instanzen an Forschungseinrichtungen in aller Welt). Dies wäre allerdings der Gegenstand einer völlig anders angelegten Studie, die im Moment lediglich als *desideratum* der Forschung markiert werden kann.

62 Šklovskij 1921. Vgl. dazu auch Ehlers 1992, 76ff.

63 Vgl. Sergls (1994) Beschreibung der Nähe der Rosanovschen und des Šklovskijschen Positionen im Sinne einer Erweiterung des Literaturbegriffs in Form eines Verwischens der ",herkömmlichen' Grenzen zwischen primären und sekundären Texten" (a.a.o., 37ff.). Sergl verweist darauf, daß Rozanov (im Gegensatz zu Šklovskij und Tynjanov) "keinen einzigen im Sinne ‚historischer' und ‚herkömmlicher' Poetiken dominant literarischen oder primären Text verfaßt und veröffentlicht" hat, daß sich aber Šklovskij des Namens Rozanovs als "historisch-genetisches Argument in einer aktuellen Debatte über die Erweiterung des Literaturbegriffs" bedient. Sergl hebt Šklovskijs Verfahren der "Nennung des Namens" (a.a.O., 38) als "Stellungnahme" hervor. Auch an diesem Punkt könnte man bei einer Beschreibung der Differenz zwischen Šklovskij und Tynjanov ansetzen und die "Stellungnahme" (d.h. Kanonbekämpfung) des ersten gegen die ‚Inbesitznahme' (d.h. Kanonbemächtigung) des zweiten abgrenzen. Auf dieser Basis kann man die beiden – grundverschiedenen, aber gleichermaßen skandalösen – Gesten des literaturschreibenden Literaturwissenschaftlers vergleichen.

64 Einen ähnlichen Anspruch erhebt Benjamin in seinen Erwägungen zur mythischen Gewalt, die einen unaufhörlichen "Umlauf" der Gewalt erzeugt, dessen "Durchbrechung" aber möglich ist, und zwar in Form der "göttlichen Gewalt". Der Umlauf (Benjamin spricht auch vom "Schwankungsgesetz") ist der Abwechselung von Kanon und Gegenkanon analog: "Dies währt so lange, bis entweder neue Gewalten oder früher unterdrückten über die bisher rechtssetzende Gewalt siegen und damit ein neues Recht zu neuem Verfall begründen." (Benjamin 1991/II: 202).

65 Sowjetische Enkyklopädieartikel über Kjuchel'beker enthalten Formulierungen wie "наиболее характерные для К. произведения" (BSĖ 2. Auflage, Bd. 24, M. 1953, 183). Paradigmatisch für die interne Hierarchisierung der Werke der Klassiker in Rußland ist natürlich die Arbeit an Puškin, die mit

dem Erfassen des Gesamtwerks bei Belinskij im kolossalen Text "Sočinenij Aleksandra Puškina" (1843-1846) beginnt. Die Formulierung, die das Motto dieses Abschnitts bildet, entstammt dem letzen von fünf Einführungskapiteln des Werkes vor der eigentlichen Darstellung des Werkes, in denen die russische Poesie vor Puškin beschrieben wird (diese Vorbereitung nimmt in der von mir verwendeten Ausgabe 250 von 450 Seiten des Textes ein) und die Darstellung Puškins als die Krönung dieser Entwicklung dargestellt wird. Einer der letzten Sätze des Belinskijschen Textes ist "Придет время, когда он будет поэтом *классическим*, по творениям которого будут образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство" (a.a.O., 640; Hervorhebung von V.G.B.). Letzterer Wert ist auch das Hauptkriterium der inneren Kanonisierung des Puškinschen Œuvres, an dessen Spitze Onegin steht, und zwar aus folgendem Grund: "Итак, в лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития, и с какою истиною, с какою верностью, как полно и художественно изобразил он его!" (a.a.O., 565). Hundert Jahre später setzt die entwickelte sozialistisch-realistische Kritik diese Kanonarbeit explizit und unmittelbar fort, d.h. erfüllt und erneuert das Belinskijsche "Mein Rußland" als *futurum exactum*. Diese Bewegung schafft ihrerseits die Bedingungen für Tynjanovs kanonische Manœver, das, wie bereits angedeutet wurde, mit einem entsprechenden inneren Kjuchel'beker-Kanon (*Poslednij Kolonna* und *Agasver* nach unten, archaisierende Poesie und *Argivjane* nach oben). So wie bei der Anwendung der Lacansche Psychoanalyse auf dem theoretischen Feld (vgl. Anm. 61) wäre es wünschenswert, wenn eine Arbeit zu den Anordnungsversuchen des Kjuchel'bekerschen Werkes vorläge. Ich habe mir hier ein anderes Ziel gesetzt, nämlich dem Thema "Mein Rußland" gerechtzuwerden.

[66] In der zweiten Auflage der *Bol'šaja sovetskaja ėnciklopedija* findet man folgende Charakterisierung: "«О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), написанная в защиту национальной самобытости русской литературы, подчёркивавшая значение народного творчества..." (a.a.O.).

[67] "Die göttliche Gewalt, welche Insignium und Siegel, niemals Mittel heiliger Vollstreckung ist, mag die waltende heißen." (Benjamin 1991/II: 203).

[68] Vgl. Derrida 1994, 121-235.

[69] Auch Lotmans (1992) Beschreibung des paradoxalen Charakters des Kanons aus kommunikativer Sicht kommt nicht über die Dynamik von Kanon und Gegenkanon hinaus. Andererseits komme ich von seiner Anregung zur Analyse von Kulturen, die ihre Sinngebung in der Orientierung am Kanon sehen (a.a.O., 246), in dieser Untersuchung gewissermaßen nach.

[70] Genauer gesagt: in einem Teilbereich des sowjetischen ‚literarischen Diskurses' in der Zeit der Entstehung des sozialistisch-realistischen Kanons.

[71] In einem Brief an Šklovskij vom 28.10.1938 bezeichnet ihn Tynjanov – und zwar interessanterweise in einer Synekdoche, die auch das Werk bezeichnet – als "Kjuchlja": "Я кончил и сдал Кюхлю - малой (!!) серии и два большие тома большой." (Kaverin 1983, 33-34)

[72] Kaverin 1983, 11.

[73] Vgl. Gessen/Modzalevskij (1986, 9) zum folgenlosen Gymnasiastenduell zwischen Puškin und Kjuchel'beker, mit dem die Ereigniskette, die in der hier zitierten Szene endet, ihren Anfang nimmt.

[74] Dies gilt noch in den 70er Jahren. Vgl. Tamarčenko 1974.

[75] "Образу великого русского поэта посвящены романы И.А. Новикова «Пушкин на юге» и «Пушкин в Михайловском», объединенные затем в книгу «Пушкин в изгнании», хронологически являющиеся как бы продолжением романа Тынянова." (Belinkov 1967,136); "Присущая первым романам Тынянова романтическая идеализация деятелей освободительного движения и литературы эпохи декабристов сменяется реалистическим изображением Пушкина и его времени в романах о Пушкине и Тынянова и Новикова." (a.a.O., 141). Novikov selbst wird mit den Worten zitiert: "До революции роман о Пушкине я не написал бы, во всяком случае так не написал бы: революция наша художнику во многом открывает глаза." (a.a.O., 133). Novikov veröffentlichte seine Puškinromane praktisch zeitgleich mit den Teilen des Tynjanovschen Textes: der erste Band erschien 1936, der zweite 1943. Die Zusammenfassung in einen Band mit dem Titel *Puškin v izgnanii* erfolgte 1947. Die Gesamtheit des Puškin-Romans von Tynjanov erschien erstmals im Rahmen des dreibändigen *Sobranie sočinenij* im Jahre 1959.

[76] A.a.O.

[77] Vgl. Zacharenko 1968. Vgl. darin den Hinweis auf S. Marvič: "Neskol'ko vozraženij" in Literaturnaja gazeta 30.6.1948. Es handelt sich hier um eine äußerst negative Reaktion auf den Vorschlag, eine Monographie zu Tynjanov zu verfassen. Vgl. Lenobl', G.: "Ostranennyj Griboedov" in *Novyj mir*, 1949, 2, 254-257 über die Neuauflage von *Smert' Vazir-Muchtara* (M. 1948).

[78] Vgl. Zacharenko 968, 209. Es geht hier v.a. um den großen Artikel in *Novyj mir* (Kaverin 1964).

[79] Im Dezember 1953 (*Litertaturnaja gazeta*, Nr. 150, 19.12.53, S.3) erschien aus Anlaß der 10. Wiederkehr des Todestages Tynjanovs ein Artikel von Kaverin mit dem Titel "Issledovatel' i chudožnik". Zeitgleich erschien ein Artikel von P. Antokol'skij in *Ogonek* (Nr. 52, S.23). Das sind allerdings die einzigen Artikel in den Jahren 1952 und 1953 (vgl. Macuev 1954, 169). In den Jahren 1954 und 1955 wurden *Kiže* und *Kjuchlja* neu aufgelegt (vgl. Macuev 1957, 202), aber über Tynjanov wurde nichts veröffentlicht. Erst ab

1957 erschienen regelmäßig ernsthafte Beschäftigungen mit Tynjanov. In diesem Jahr erscheinen P. Antokol'sikijs und K.Fedins Erinnerungen (vgl. Antokol'skij 1957), sowie die immerhin 20-seitige Abhandlung von G.D. Malechina "Ju.N. Tynjanov i formal'naja škola v literaturvedenii 20-x godov", *Učenye zapiski Moskovskogo oblastnogo pedagogičeskogo instituta*, T. 54, *Trudy kafedry sovetskoj literatury*, vyp. 1, 195-218. Die erste größere Abhandlung der Tauwetterzeit ist V. Levin 1959. Eine neue ‚quantitative', wenn auch keineswegs qualitative Etappe wird mit Belinkovs Monographie 1960 erreicht. Als eine vollständige "Rehabilitierung" des ganzen Tynjanov kann man wohl die Neuauflage von *Problema stichotvornogo jazyka* 1965 bezeichnen.

[80] Tynjanov 1978, 273.

[81] In Kaverin/Novikov (1988, 93) erfährt man, daß dieser Begriff eine bewußte Nachbildung des Terminus "Junghegelianer" darstellt.

[82] Interessant für unser diskursanalystisches Anliegen ist die Tatsache, daß Tynjanov – neben den hier angegebenen Argumente – mehrmals das Merkmal "странный" (also das Seltsame und Wahnsinnige) zu den selbstverständlichen realen Eigenschaften Kjuchel'bekers zählt, die man in den Beschreibungen Lenskijs wiederfindet.

[83] Die ersten Thesen zur Nähe von Lenskij und Kjuchel'beker werden chronologisch sehr viel näher zur Entstehung des *Kjuchlja*-Romans, nämlich im 1926 erscheinenen Aufsatz "Archaisty i Puškin" formuliert (vgl. Tynjanov 1969, 118ff.).

[84] Kaverin 1983, 274

[85] Auch hier wäre eine Anwendung der Thesen von Groys (1988) zur Kontinuität zwischen der Avantgarde und dem Totalitarismus im Bereich der Literaturwissenschaft denkbar. Vgl. auch hier Groys' neueste Thesen zu diesem Thema (vgl. Anm. 46). Interessant sind zwei Gedanken: erstens die Bezeichnung des Grundverfahrens der gesamten Formation Avantgarde-Sozrealismus als ‚traumatischer Mimesis', die auf einen Zustand des permanenten Zwangs, eines Kampfes gegen die Natur und des willenlosen, geradezu fotographischen Abdrucks des ‚Authentischen' zurückzuführen ist (dies ist u.a. für die Entwicklung der Konzeptionen der Deformation und der Unterordnung wichtig), und zweitens seine Periodisierung des Sozrealismus, die 1946 als Endpunkt der Gesamtformation setzt. Letztere Datierung fällt, so Groys, mit dem Ende der sowjetischen Nacht und einer Wiederzulassung der natürlichen Sonne als Energiequelle zusammen. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Verschwinden Tynjanovs aus dem öffentlichen Literaturbetrieb gerade nach dem von Groys gesetzten Enddatum (vgl. den Anfang dieses Aufsatzes), was in der Tat als die Unerträglichkeit einer jeden Erinnerung an das avantgardistische Erbe gedeutet werden kann.

[86] Vgl. Derridas (1988, 205ff.) Zusammenfassung des Übergangs von metaphorischer zu ‚eigentlicher' Bedeutung im Doppeldeutigen Verb *userer*, das sowohl ‚wucher treiben' als auch ‚abnützen' bedeuten kann. Diese Doppeldeutigkeit beschreibt ziemlich genau die Überführung von literarischer in wissenschaftliche Rede, die als wesentlicher Bestandteil seiner ‚Schriftsteller-Arbeit' gelten kann.

[87] Vgl. die Arbeit von N. Drubek-Meyer in diesem Band.

Bibliographie:

Ansell-Pearson, K. 1991. "The significance of Michel Foucualt's reading of Nietzsche: power, the subject, and political theory", *Nietzsche-Studien*, Bd. 20, 267-283.

Antokol'skij, P. 1953. "Vdumčivyj master", *Ogonëk*, H. 52, 23.

Antokol'skij, P.G. 1957. "Tynjanov", *Poėty i vremja*, M., 170-176.

Assmann, A. und Assmann, J. 1987. *Kanon und Zensur*, München, 7-27.

Assmann, A. 1993. *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*.

Azadovskij, M.K. 1991. "Literaturnaja dejatel'nost' Kjuchel'beker nakanune 14 dekabrja", *Stranicy istorii dekabrizma*, Bd.1, Irkutsk , 334-346.

Azadovskij M.K. 1992, "Poslednjaja stat'ja Kjuchel'bekera", *Stranicy istorii dekabrizma*, Bd.2, Irkutsk, 347-357.

Belinkov, A.V. 1960. *Jurij Tynjanov*, M.

Belinkov, A.V. 1967. "Jurij Tynjanov", A.G. Dement'ev (Hg.), *Istorija russkoj sovetskoj literatury 1917-1965*, Bd. 2, M., 335-362.

Belinskij, V.G. 1948. *Sočinenija*, 3 Bde., M.

Benjamin, W. 1991. *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., Ffm.

Bernštejn, D. 1966. "Kjuchel'beker V.K." A.A. Surkov (Hg.), *Kratkaja literaturnaja ėnciklopedija*, Bd. 3, M. , 701-704

Blagoj, D. 1931. "Kjuchel'beker, V.K.", *Literaturnaja ėnciklopedija*, Bd. 5, M., 783-784.

Breschinsky, Z.A. u. D.N. 1982. "Jurij Tynjanov between Kjuxlja and Puškin: The Making of a Novelist", SEEJ XXVI/3, 287-301.

Bloom, H. 1994. *The Western Canon*, NY.

Čudakova, M.O. und Sažin, V.N. 1986. "Archivnyj dokument v rabote Tynjanova i problema sochranenija i izučenija archivov", *Vtorye tyjanovskie čtenija*, Riga, 141-156.

Cyrlin, L. 1935. *Tynjanov-Belletrist*, L.

Deleuze, 1979. G. *Nietzsche - ein Lesebuch*, Bln.

Deleuze, G. 1992a. *Differenz und Wiederholung*, Mchn.

Deleuze, G. 1992b. *Foucault*, Ffm.

Deleuze G. u. F. Guattari, 1976. *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Ffm.

Deleuze, G. und Guattari, F. 1992. *Tausend Plateaus*, Berlin.

Derrida, J. 1979. *L'écriture et la différence*, Paris.

Derrida, J. 1972. *La dissémination*, Paris.

Derrida, J. 1988. "Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text", *Rundgänge der Philosophie*, Wien, 205-256.

Derrida, J. 1991. *Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität"*, Ffm.

Derrida, J. 1994. *Die Schrift und die Differenz*, Ffm.[6]

Derrida, J. "Être juste avec Freud. L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse", *Résistances de la psychanalyse*, Paris 1996, 90-146.

Ehlers, K.-H. 1992. *Das dynamische System. Zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov*, Ffm. u.a. (Diss. FU 1990).

Foucault M. 1993. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (dt.: Wahnsinn und Gesellschaft, Ffm. [10]).

Foucault, M. 1966. *Les mots et les choses*, Paris.

Foucault, M. 1990. *L'archéologie de savoir* (dt.: Die Archäologie des Wissens, Ffm. [4]).

Foucault M. 1994. *Dits et écrits 1954-1988*, Bd II (1970-1975), Paris.

Gasparov, M.L. 1988. "Naučnost' i chudožestvennost' v tvorčestve Tynjanova", *Červertye tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga.

Gessen, S. und Modzalevskij, L. 1929. *Razgovory Puškina*, M. (Nachdr. M. 1991).

Groys, B. Gesamtkunstwerk Stalin, München 1988.

Gukovskij, G. 1931. "Tynjanov, Jurij Nikolaevič", *Enciklopedičeskij slovar' russkogo bibliografičeskogo instituta Granat*, Bd. 41/10, M., 266-267

Günther, H. 1983. "Literarische Evolution und Literaturgeschichte. Zum Beitrag des russischen Formalismus", *Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt a.M., 265-279.

Günther, H. 1987 "Die Lebensphasen eines Kanons – am Beispiel des sozialistischen Realismus", 138-157.

Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.

Hansen-Löve, A.A. 1991. "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", *Pojmovnik ruske avangarde*, Bd. 9, Zagreb

Hansen-Löve, A.A. 1993. "Mandel'shtam's Thanatopoetics", *Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovič Markov/Культура русского модернизма. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову*, M., 121-157.

Haverkamp, A. 1994. *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, Ffm.

Iezuitova, R.V. 1980. *Pisateli-dekabristy v vospominanijach sovremennikov*, 2 Bde., M.

Kafka, F. 1990. *Der Proceß*, Frankfurt a.M.

Kak my pišem, M. 1930. (u.a. Beitr. von Kaverin [59-74], Tynjanov [158-168], Šklovskij [190-210])

Kaverin, V., 1953. "Issledovatel' i chudožnik", *Literaturnaja gazeta*, Nr. 150 (10.12.53), 3

Kaverin, V. 1964. "Tynjanov, Ju.N (k 70-letiju so dnja roždenija)", *Novyj mir*, 10, 232-247.

Kaverin, V. 1972 "Tynjanov, Ju.N.", *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd. 7, M., 701-704

Kaverin, V. 1977. *"Tynjanov, Ju.N."*, Bd. 26, M., 3. Aufl., 400.

Kaverin, V. 1983. *Vospominanija o Tynjanove*, M.

Kaverin V. u. Novikov, 1988. *Novoe zrenie. Kniga o Tynjanove*, M.

Kjuchel'beker, V.K. 1908. *Polnoe sobranie stichotvorenij*, M.

Kjuchel'beker, V.K. 1939. *Sobranie sočinenij*, 2 Bde., L.

Kjuchel'beker, V.K. 1967. *Izbrannye proizvedenija*, 2 Bde., M./L.

Kjuchel'beker, V.K. 1979. *Putešestvie, dnevnik, stat'i*, M.

Kjuchel'beker, V.K. 1989. *Sočinenija*, M.

Kleist, H.v. 1990. *Sämtliche Werke*, hg, v. R. Reuß u. P. Staengle (Berliner Ausgabe), Bd. II/1, Basel/Frankfurt a.M.

Kujundžić, D. 1997. *The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity*, Albany.

Kunin, V.V. 1986. "Vil'gel'm Karlovič Kjuchel'beker", *Druz'ja Puškina* (1), M., 223-262.

Lacan, J. 1971. "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose", J.L. Écrits, Bd. 2, Paris, 43-102.

Lawrence, K. 1992. *Decolonizing Tradition: new views of twentieth-century "british" literary canons*, Urbana u.a.

Levin, V.D. 1959. "Sredstva jazykovoj istoričeskoj stilizacii v romanach Ju.N. Tynjanova", *Issledovanija po jazyku sovetskich pisatelej*, M., 90-214.

Lotman, Ju.M. 1983. *Roman A.S. Puškina ‚Evgenij Onegin'*, L.

Lotman, Ju.M. 1992. "Kanoničeskoe iskusstvo kak informacionnyj paradoks", *Izbrannye stat'i*, Bd. 1, Tallinn, 243-247.

Lotman, Ju.M. 1995. *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1960-1990. «Evgenij Onegin». Kommentarij*, SPb.

Macuev, N. 1953. *Sovetskaja chudožestvennaja literatura i kritika 1949-1951. Bibliografija*, M.

Macuev, N. 1954. *Sovetskaja chudožestvennaja literatura i kritika 1952-1953. Bibliografija*, M.

Macuev, N. 1957. *Sovetskaja chudožestvennaja literatura i kritika 1954-1955. Bibliografija*, M.

Maslin, N. 1956. "Jurij Tynjanov", *Izbrannye proizvedenija*, M., V-XXXII.

Meyer, H. 1995a. *Romantische Orientierung*, München.

Meyer, H. 1995b. "Gattung", *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stg./Weimar 1995, 66-77.

Meyer, H. ",Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной': *Onegins* ‚Strophe' als Lesezeichen, *Welt der Slaven*, XVIII, 33–60 (im Druck a).

Meyer, H. "Did the Subject Die of Archive Fever? The Derridian Impression of Foucault as the Subject's Last Death Certificate", *Subject-Author-Audience* (The Subject in the Expanse of Art), Bratislava (im Druck b).

Modzalevskaja, 1980. *Risunki Puškina*, M.

Montaigne M. de. 1992. *Œuvres complètes*, Paris.

Murašov, J. 1993. *Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M.V. Lomonosov zu V.G. Belinskij*, München.

Murašov, J. 1995. "Theorie und Textur", *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek 1995, 824-845.

Nabokov V., 1990. Kommentare in A.S. Pushkin: Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated from the Russian. with a Commentary by Vladimir Nabokov. 3 Bde. Princeton^2.

Noujain, E.G. 1987. "History as Genealogy: An Exploration of Foucault's Approach to History", *Contemporary French Philosophy*, Cambridge, NY u.a., 157-175.

Poljak, Z.N. 1986. "O specifike avtorskogo povestvovanija v istoričeskoj proze Tynjanova", *Vtorye tyjanovskie čtenija*, Riga, 7-14.

Pul'chritudova, E.M. 1994. "Kjuchel'beker, Vilgel'm Karlovič", *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Bd. 3, M., 253-258.

Režko, V.L. 1990. "Gete i Šiller v "Dnevnike" V.K.", *Probleme avtora i avtorskoj pozicii v literature*, Char'kov, 79-84.

Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet, M. 1934 (Nachdr. M. 1990).

Sax, B.C. 1989. "Foucault, Nietzsche, History: Two Modes of the Genealogical Method", *History of European Ideas*, 11, 769-782.

Sergl, A. 1994. *Literarisches Ethos*, München.

Speck, S. 1997. *Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität der formalistischen Literaturtheorie*, München.

Tager, E. 1939. "Tynjanov, Ju.N.", *Literaturnaja ėnciklopedija*, Bd. 11, M., 449-454.

Tamarčenko, A. 1974. "U istokov sovetskogo istoričeskogo romana", *Neva*, 10, 179-187.

Toddes, E.A. 1986. "Mandel'štam i opojazovskaja filologija", *Vtorye tyjanovskie čtenija, Riga*, 78-103.

Toman, J. 1995. *The Magic of a Common Language*, Boston.

Tynjanov Ju.N. 1925. *Problema stichotvornogo jazyka*, L.

Tynjanov Ju.N. 1929. *Archaisty i novatory*, L.

Tynjanov Ju.N. 1939. "V.K. Kjuchel'beker", *Sobranie Sočinenij*, 1, L., V-LXXX.

Tynjanov Ju.N. 1969. "Puškin i Kjuchel'beker", *Puškin i ego sovremenniki*, M., 233-294.

Tynjanov Ju.N. 1977. "O kompozicii ‚Evgenija Onegina'" (1921), *Poėtika. Istorija literatury. Kino*, M., 52-77.

Tynjanov Ju.N. 1978. *Kjuchlja*, M.

Tynjanov Ju.N. 1987. *Puškin*, Kiev.

Vanjukova, A.I. 1992. *Trudnye povesti. 30-e gody*, M.

Vengerov, S.A. 1914. *Istočniki slovarja russkich pisatelej*, Bd. 3, Pg.

Volovič, I.G. 1989. "Istoričeskaja proza Ju. T.", *Serija literatury i jazyka* XLVIII/6, 517-527.

Weiss, D. 1995. "Prolegomena zur Geschichte der verbalen Propaganda in der Sowjetunion", *Slavistische Linguistik 1994. Referate des XX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Zürich 20.-22.9.1994*, München, 343-391.

Weitz, M. 1995. "Zur Karriere des Close Reading: New Criticism, Werkästhetik und Dekonstruktion", *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stg./Weimar, 354-365.

White, H. 1992. "Foucault Decoded", *Tropics of Discourse*, Baltimore/Ldn[5].

Zacharenko, N.G. 1968. "Ju.N. Tynjanov", *Russkie sovetskie pisateli. Prozaiki. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Bd. 5, M., 199-220.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 87–93

Rasmus T. Slaattelid

SLAVOPHILISM OVER THE HORIZON

This paper will focus on two texts in Russian philosophy of history, written by two philosophers for whom Russia's relation to the West was of primary concern: the *Philosophical Letters* by Pjotr J. Čaadaev,[1] and *On the Character of the European Civilization and its Relation to Russian Civilization*, by Ivan V. Kireevsky.[2] According to Walicki, the relationship between these two texts resembles that of the question and its response.[3] In *The Slavophile Controversy*, he maintains that "Slavophilism – especially Ivan Kireevsky's philosophy of history – was *sui generis* a 'reply to Čaadaev'." I will be concerned in the following, with the horizon in which these texts are said to belong, with the environment which is thought to determine their character, and which accordingly is relied upon to direct our interpretation of them. In short, I will be concerned with the text and its context, – the relationship between the one and the other.

The impact of Čaadaev's *Letters'* on Russian intellectual life at the time, is attested by Herzen in his famous remark that the publication of the first one was "a shot that rang out in the dark night", announcing that "one had to wake up."[4] Čaadaev's alarming "diagnosis" of contemporary Russia is well known, not only to those who know the text, but also by those who have never read it. Every Russian is familiar with its viewpoint regardless of his familiarity with its author or knowledge of the circumstances surrounding the origin or publication of the text. The argument of Čaadaev's first letter has become part of the standard *repertoire* in debates on the history (or future) of Russia, providing a rich collection of *topoi* from which a certain perspective, notorius for its pessimism, can be formulated: The Russians have come into the world like illegitimate children, without heritage, without ties to their ancestors, placed as it were, outside of time, not sharing the culture and traditions of neither the Orient nor the Occident. In their cities, they behave like nomads, in their families, like strangers, in their houses they seem "to camp". The country is permeated by what Čaadaev calls "a culture of import and imitation", where there is no permanence ("rien qui dure"), no rules for anything ("point de règle pour aucune chose"), nothing that stays ("rien qui reste"). Everything is in flux, and everything disappears without leaving a trace. The reasons for this lack of history are – a fact not lacking irony – "historical". Pushed forward by "a fatal destiny", the Russians looked to Byzantium to find the

moral code that was to be their education, thus cutting themselves off from their Occidental brothers and the Roman Catholic Church at a crucial moment in their history.

Kireevsky's reply to this, is that the explanation for the unhappy situation in Russia is not to be found in the alleged *lack* of impulses from the West, but on the contrary, in an *excessive* Westernization of Russia, initiated by the Petrine reforms, and carried out by the successive autocrats. Contrary to Čaadaev, Kireevsky insists on the *positive* influence of the Byzantine heritage which has given Russia a priviliged, direct access to "pure" Greek (non-Roman) Antiquity, in allowing her to bypass the contaminating influences of the Romans. In Kireevsky's view it is the gulf between original Greek culture on the one hand, and the perverted Roman copy on the other, which serves as the model for explaining the civilizational gulf separating "Greek" Russia from the "Roman" West. The original Greek heritage, according to this model, was kept alive and nurtured in Byzantium exclusively, and was in the course of history translated into Russia where it was incorporated as an integral part of the "russkoe prosveščenie". The perverted Roman version, on the other hand, gave rise to the apostate Roman Catholic Church with its scholastic inclination for abstract-logical thinking, which was to lead the West towards secularisation and moral bankruptcy.

The horizon of interpretation

The Russian historico-philosophical debate in the 19th century is generally seen as an ideological struggle between Westernising and Slavophile forces in the Russian *intelligentsia*, a struggle determined by historical, social and cultural conditions of the *epoch* in which it arose. Seen from this perspective, which is a perspective routinely employed by historians of ideas, the first camp (in this case Čaadaev) emerge as worshippers of Western civilization, of Catholicism and Reason, the appropriation of which is regarded as a necessary step towards the "debarbarisation" of the Russian people, and as an essential element in creating a Russian national consciousness. In Čaadaev's case, one tends to regard the *influences* he received on his travels abroad as formative of his philosophy, and the reading of French reactionaries like Joseph de Maistre and Louis de Bonald and of Friedrich Schelling, whom he also met, as decisive in this respect.

The second camp, the Slavophiles, on the other hand, are presented as advocates of a specific Russian civilisation or enlightenment, of Russia as the true home of Christianity, and as a Messianic counterpart to Western decadence. From Walicki's point of view, the Slavophile ideas can only be explained in light of what he calls the "phenomenon of the collective consciousness" of the epoch in question, its *Weltanschauung*. In his opinion, "an *essential* [...] *prerequisite* of Slavophilism was the appearance of an *ideological situation* in which Russian conservative

criticism of the Petrine reforms could merge organically with Western philosophical romanticism and the conservative-romantic criticism of capitalism."[5] (italics mine) The question which arises here, is that of what precisely constitutes this "ideological situation", whose appearance, in Walicki's view, was an essential prerequisite of Slavophilism. Can we be content with the givenness of this "ideological situation"? Must one not presuppose yet other essential *prerequisita* for this situation itself to have arisen? Conditions which in turn require yet other *prerequisita*, and so on? Inside a teleology of this kind, the regressive movement indicated is hard to avoid.

A second question would be what this "prerequisite" – that is the "ideological situation" – is capable of producing. By what causality is the "ideological situation" required in order to make "Slavophilism" possible? From where was this requisition issued? Inside a teleo-logical historiography such as the one in question (whether the telos is formulated explicitly or implicitly), a specific "ideological situation" seems indeed to be required for Slavophilism to emerge. The question however must be radicalised: is it the generic requirements of a certain historiography which demands an "ideological situation", or is it required by the rising of Slavophilism "itself"? The "situation", Walicki writes, which is "complicated by the specific local atmosphere and conditions", constitutes the "frame of reference", through which he is brought to understand the emergence of Slavophilism in Russia. The perspective on history which is entailed in such a limiting of historical understanding to epochs, is obtained by connecting the "horizon of interpretation" to a concept of linear history where each epoch represents a step up the ladder in the direction of some anticipated *telos*. This concept of *horizon*, which roughly equals "frame of reference" in the way it is used by Walicki, is often evoked in order to explain and render support to the practice of restricting hermeneutic context to historical epochs. What seems to happen is that a concept of spatial boundary is used metaphorically to support restrictions on the historical continuum. This decisive move has far-reaching consequences which cannot be thoroughly examined in this format. My aim here, is simply to sketch out some of the effects of this conceptual translation, which in my judgement, appears to have been poorly understood by both historians of ideas and by methodological hermeneutics.

Quite a few problems arise from attempting to circumscribe the horizon of understanding temporally. One question which must be answered to justify using the concept at all, is the question of the horizon centre. One illustration: in astronomy a horizon is defined as the intersection on the celestial sphere of a plane perpendicular to a plumb line, the latter being the centre of the horizon and the point from which the observation is made. The corresponding centre of an horizon of understanding is often supposed to be the present, the unmediated here and

now of the understanding subject. Paradoxically, this here and now is the only thing my horizon of understanding can never encompass in virtue of the reflective character of the self. In this sense, the absolute blind spot of my horizon of interpretation is the present (me).

Husserl shows in *Ideen* how, by way of transcendental reflection, every experience is encompassed by implicit horizons of past and future experiences, and ultimately fuses with this continuum of experiences into the unity of the "stream of experiences". This unity is what constitutes the horizon of understanding of the subject.[6] Now, let us assume that this stream of experiences can be limited to the life-span of the subject, from birth to (anticipated) death as the starting-point and (anticipated) end-point of the stream, and that these limits circumscribe the "frame of reference" through which we can reach an understanding of the other.

What are in fact these experiences, what are their relationship to each other and what do they refer to? Above all, I am interested here in their alleged temporal "situatedness". Firstly, no temporal hierarchy of experiences can be determined. There are no reasons for assuming, for instance, that more recent experiences are the more important, and subsequently loose importance as distance increases. In fact, the opposite is often seen to be true. The memory of a temporally distant experience can appear more vivid than more recent ones. Conversely, the anticipation of a future experience can outdo any actual experiences. Thus, even imagined experiences might play a crucial part in the forming of the "horizon" of the subject.

Further, the experience of reading a book written two hundred, or two thousand years ago is perfectly capable of changing the complex relationships between all other actual and anticipated experiences included in the "stream of experiences". What temporal status is one to accord, for instance, to the experience of hearing a proverb or a piece of music or looking at a painting? What reasons do we have to presuppose that a temporal *unity* can be accorded to a "stream of expressions" or to the "Lebenswelt" of the subject? If the answer is none, then the historical "situatedness" of the subject is of little importance when it comes to structuring the "frame of reference" trough which a given *text* is to be interpreted. It should not surprise us that a horizon without a well defined centre, such as the "horizon of interpretation" is incapable of supporting a periphery of any sort.

On this background, the meaning of Walicki's concept of the "collective consciousness" of a specific "ideological situation", understood as a "frame of reference" becomes highly problematical.

Transcending the horizon

Although the relevance of the immediate socio-historical "environment" that gave rise to the debate between Slavophiles and Westernisers cannot be denied, the value of this perspective can only be determined while taking into account what it excludes. What this perspective cannot account for seems to be the fact that texts like the ones in question (and texts in general) interconnect in unforeseeable ways irrespective of what immediate socio-historical context they are surrounded by at the time of their creation. This ability to transcend their epoch, does not apply only to a chosen few "timeless" canonical texts, but is a characteristic of texts in general (of all texts). This temporal transcendence of the text, as distinct from its situatedness, is what I wish to stress regarding Čaadaev's *Letters* and Kireevsky's "reply".

Texts relate not only to texts that emanated in spiritual surroundings close to their own, but relate in addition to texts situated, so to speak, *outside* the limits of their "horizon". Relations of the latter type seems beyond reach of a traditional epoch-oriented "history of ideas" as exemplified in Walicki's work.

Parallel lives

In order to understand the dynamics of the text outlined above, I propose an experiment. Choose another book from Čaadaevs library, and leave de Maistre, de Bonald, and Schelling aside for a moment. Let it serve as the "frame of reference" for understanding "the Slavofile controversy". One of the books that one would expect to find on his bookshelves, is the parallel lives of Plutarch. They are well suited for our purposes, insofar as they were written at a time, in the first century AD, when the "Weltanschauung", presumably, differed somewhat from the one prevalent in the first half of the 19th century Europe.

The antithesis of Greek and Roman, on which Plutarch's biographies are based, is in many respects mirrored by the antithesis of Russian and Western, – one of the key oppositions in Russian philosophy of history, and certainly the most challenging problem faced by the Slavophiles as a movement.

Western stereotypes of the Russians, as they are presented in travel stories from the time of Olearius and onwards, in the writings of philosophers such as Leibniz and Rousseau, up to Čaadaev, reflect in all important aspects the Greek stereotypes of the barbarians (Persians, more often than not) as they are presented to us in Greek tragedy.

At the other end of the antithesis, in Rome/Russia, especially during the Roman republic, the attitude towards the Greeks seems to have been more complex. Greece was recognised as *educator*, as the home of Art, Literature, History, Rhetoric and Philosophy. Young Romans of the aristocracy went to Athens to

learn Greek and receive a Greek education, and well back in Rome, many of them would cultivate their taste for Greek art and language, and often speak Greek among themselves, – much in the same way that the Russian aristocracy came to acquire Western tastes and languages through travels or studies abroad, and to use French in conversation and writing.

Many Romans regarded these *graeculi* – "little Greeks", as Cicero calls them contemptuously, as ruined by the influence of Greek decadence (*zapadniki* being the Russian version of *graeculi*). Hostile reactions against this cultural import arose, in Rome as well as in Russia. The "Romanophiles" as one might call them (Cato the elder being the prime example), are echoed and imitated by Russian Slavophiles, not least their glorification of the nation's past, of the virtues of their forefathers, and their contempt for Roman philhellenism (analogous here to Russian Westernism).

If Plutarch's biographies work well with Čaadaev, they are no less illuminating in Kireevsky's case. In the before-mentioned text on Russian and European civilisation, the choice that has to be made between the two cultures is in fact – and this is made explicit by Kireevsky – the choice between Greece and Rome. This time, the Russians are the Greeks, while the West gets to be the Romans. In this way the tables are turned, so that the Greek Russians, with their Greek heritage – unspoiled by Roman rationalism – emerge as the only hope of salvation for the Western barbarians.

I think the example of Plutarch illustrates, in a somewhat ironic way, that the relevance of a con-text cannot be judged from the temporal situatedness of its author. Concepts like "ideological situation", "collective consciousness", "socio-historical environment", "epochs" and "hermeneutic horizon", mostly serve to conceal this fact. Texts are, in a certain sense, without, or outside history. Accordingly, ideas, – and I'm not the first one to point this out – are not temporal. To speak therefore, of the "history of ideas", not only restricts our interpretation in an arbitrary fashion, but is a contradiction in terms.

Notes

1 Tchaadaev, Pierre. *Lettres philosophiques adressées a une dame*. Présentées par François Rouleau, Paris, 1970. For the Russian translation of the letter, which appeared in Teleskop I have relied on P.J. Chaadaev, *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma*, t.1, Moskva, 1991.

2 Kireevskij, Ivan V. "O kharaktere prosveščenija Evropy i o ego otnošenii k prosveščeniju Rossii", *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva, 1911, 174-222.

[3] Walicki, Andrzej. *The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Tought.* Translated by Hilda Andrews-Rusiecka. Oxford, 1975. p.10.

[4] (quoted by Walicki, op.cit. p. 103)

[5] op.cit. p. 19

[6] Husserls discussion of the temporality of consciousness and of reflexion can be found in *Ideen* ...Husserliana III, Haag, 1950, 174-216.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 95–150

Schamma Schahadat

RUSSLAND – REICH DER FALSCHEN ZEICHEN
Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerchol'd

> Правда, правда! где же твоя сила?
> Nel'kin in *Svad'ba Krečinskogo*
>
> – Простите меня за намек, мамаша, но вы врете.
> – Вот как на исповеди, не вру.
> *Mandat*

Als Vsevolod Mejerchol'd 1926 Gogol's *Revizor* im Moskauer *Teatr imeni Mejerchol'da* (TiM) inszenierte, rief die Premiere bei Kritikern und Publikum nicht weniger Empörung hervor als die Uraufführung des Stückes neunzig Jahre zuvor in Petersburg. Unter anderem warf man Mejerchol'd vor, daß er in seiner Inszenierung vom kanonischen Text des *Revizor* abgewichen war.[1] In einer Reihe von Aufsätzen und Vorträgen erläutert er seine Interpretation; so verteidigt er sich in *Doklad o Revizore* von 1927 mit dem Argument, daß Gogol', Regisseur und Schauspieler nicht anders schreiben, inszenieren oder spielen konnten, da sie von der Zensur eingeschränkt waren. Erst jetzt, mit Aufhebung der zaristischen Zensur, könne man den richtigen Gogol' auf die Bühne bringen:

> Недовольство Гоголя [mit der Aufführung des Revizor] было вызвано тем, что театр, который представлял "Ревизора", взял в этом спектакле по преимуществу увеселительный тон; обличительный же тон был для него не важен. [...] Для обличительного тона нужно было придумать какие-либо другие приемы, а с другой стороны, в обличительном спектакле начинает звучать та нота, с которой выступает в решительную борьбу цензура. Итак, мы не должны обвинить ни актеров, ни режиссеров того времени – условия были таковы, что нельзя было играть как следует обличительный спектакль. (1968:139)

Mejerchol'd sah sich als den wahren Interpretator Gogol's. Für die Inszenierung von 'seinem' Gogol' wandte er sich auch den nicht-publizierten, d.h. nicht-kanonischen und somit nicht von der Zensur 'verfälschten' Texten Gogol's zu.

Dieses Mißtrauen gegenüber dem kanonischen Text, das Mejerchol'd äußert, ist symptomatisch für die Einstellung zum offiziellen Wort in Rußland. Denn dem offiziellen Wort haftet in Rußland häufig der Verdacht der Lüge an, offiziell reden erscheint als "falsch reden", als "falsiloquium", als "Rede, die vom Geist abweicht".[2] Damit wird das offizielle Wort in der russischen Kultur zum Doppelzeichen, bei dem ein Tausch auf Signifikantenebene stattfindet, ein falscher Signifikant einen richtigen verstellt, eine Lüge die Wahrheit verdeckt. Im Falle Gogol's und Mejerchol'ds meint das offizielle Wort das von der Zensur genehmigte.

Wenn das gedruckte oder offizielle Wort in der russischen Kultur tendenziell ein falsches ist, so läßt sich Rußland als ein Reich der falschen Zeichen deuten, oder genauer: das offizielle Zeichen ist in der Regel ein falsches. Ich werde meine These anhand von vier Punkten ausführen. Erstens möchte ich Entstehung und Etablierung des offiziellen Zeichens als falsches punktuell nachzeichnen. Dabei erscheinen das kulturelle und semiotische Schisma im 17. Jahrhundert und die kanonische Festschreibung der falschen Zeichen durch die Einführung der Zensur als die beiden entscheidenden kulturgeschichtlichen Ereignisse. Paradoxerweise geht dieses Mißtrauen gegen die Wahrhaftigkeit des offiziellen Wortes in Rußland mit einem Vertrauen in die Macht des Wortes einher. Kulturelle Metatexte und literarische Texte weisen gleichermaßen ein Mißtrauen gegenüber der Sprache der Macht und einen Glauben an die Macht der Sprache auf. Dieses Paradox läßt sich dahingehend auflösen, daß die 'falschen' und 'richtigen' Zeichen jeweils unterschiedlichen Autoritäten zugeschrieben werden: Während das 'richtige' oder 'wahre' Wort als metaphysische Größe bzw. als Wort Gottes erscheint, so ist das offizielle Wort als Rede des Usurpators göttlicher Macht (des Zaren oder auch des Beamten) 'falsches' Zeichen.

Zweitens muß der Begriff des Doppelzeichens genauer gefaßt werden. Greift man auf Harald Weinrichs linguistische Definition von der Lüge als *duplex oratio* zurück, bei der "hinter dem (gesagten) Lügensatz ein (ungesagter) Wahrheitssatz steht, der von jenem kontradiktorisch [...] abweicht" (Weinrich 1966:40), so trifft dieses Merkmal der gedoppelten Rede noch auf eine ganze Reihe anderer Redeformen als die der Lüge zu: auf die poetische Sprache, die gerade aufgrund von Doppelzeichen funktioniert und den eigentlichen durch einen uneigentlichen Begriff ersetzt; auf das theatralische Zeichen, bei dem Täuschung, Verhüllung und Verstellung gleichermaßen Verfahren und auch Thema sind; sowie auf eine literarisch-pragmatische Strategie, die Saltykov-Ščedrin mit dem Begriff *ėsopov jazyk* belegt hat und die darauf aus ist, den Zensor zu täuschen, indem sie Verfahren uneigentlicher Rede einsetzt. In den Dramentexten, die ich untersuche, gehen diese verschiedenen Formen von Doppelzeichen ein komplexes Gefüge ein.

Drittens möchte ich am Beispiel von fünf Dramen zeigen, wie das falsche Zeichen als Zeichen der Herrschenden in der Literatur thematisiert wird: In Gogol's *Revizor* bietet das Mißverständnis, zu dem ein Code, der auf falschen Zeichen be-

ruht, notwendig führt, den Anlaß für eine komödientypische Verwechslung. Dabei gerät das Lügenzeichen in enge Nähe zum poetischen Zeichen, Gogol' selbst bezeichnet die Lügenszene im *Revizor* als "лучшая и самая поэтическая минута в его [d.h. Chlestakovs] жизни" (1951:100), und Andrej Belyj interpretiert die Lüge, verkörpert in Chlestakov, als "фигура фикции" (1934:314). Dagegen steht Dmitrij Merežkovskijs Deutung, die auf den dämonischen Charakter Chlestakovs abzielt (1911), von wo aus sich eine Brücke schlagen läßt zu Augustinus' Bestimmung vom Teufel als "Vater der Lüge". Suchovo-Kobylins Dramentrilogie *Kartiny prošedšego* weist verschiedene Ausformungen der Lüge auf: die privaten Lügen des Betrügers Krečinskij in *Svad'ba Krečinskogo* und die offiziellen Lügen des an Augustinus' *civitas diaboli* erinnernden Beamtenstaates in *Delo* und *Smert' Tarelkina*. In der Verhörmaschinerie und den Schauprozessen des letzten Dramas der Trilogie erscheint die Beamtenrede als Teufelsrede, die die dämonische Gegenwelt zum Gottesstaat schafft. Das Teufelswort als falsches Wort korreliert dabei mit der Beamten(Teufels-)welt als Lügenschöpfung. Nikolaj Ėrdmans *Mandat* schließlich führt vor, wie das Signifikationsgefüge des Wortes in einem Übergangsstadium zwischen alter (zaristischer) und neuer (sowjetischer) Macht vollends aus den Fugen gerät. Das linguistische Chaos, das schon bei Gogol' und Suchovo-Kobylin angelegt ist, erreicht hier einen Höhepunkt. Sprache wird beliebig, womit Ėrdmans Sprachchaos gleichermaßen Spuren von Nietzsches außermoralischem Lügenbegriff und von de Saussures Bestimmung vom sprachlichen Zeichen als einem arbiträren aufweist. Die Figuren in *Mandat* verirren sich zwischen zwei Diskursen, oder, lacanianisch gesprochen: Sie haben den Namen des Vaters verloren, der die symbolische Ordnung vorgibt. Das Drama führt Sprache und Macht zusammen und deckt damit auf, wie die Etablierung von Macht mit der Institutionalisierung eines Diskurses einhergeht.

Alle genannten Autoren befassen sich mit der Instabilität des Zeichens, rücken seine Arbitrarität in den Vordergrund und koppeln es an die Bedingungen von Macht. Die Textauswahl läßt sich ein weiteres Mal mit einem Mejerchol'd-Zitat begründen: "Я считаю, что основная линия русской драматургии – Гоголь, Сухово-Кобылин – найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана", sagt Mejerchol'd 1925 anläßlich seiner Inszenierung von *Mandat* (1968:93). Und damit komme ich zu meinem vierten Punkt, Mejerchol'ds *Revizor*-Inszenierung von 1926, die von vielen Kritikern als Höhepunkt seines Schaffens gesehen wird.[3] In die Aufführung gehen nicht nur, wie Mejerchol'd selbst sagt, alle Gogol'-Texte ein, sondern es sind auch Spuren von Suchovo-Kobylin und Ėrdman zu entdecken. Mejerchol'ds *Revizor* ist ein intertextueller Knotenpunkt, in dem das russische satirische Drama und Mejerchol'ds Inszenierungen desselben zusammentreffen. Die Revidierung des 'falschen' Zeichens der Vergangenheit funktioniert nun so, daß Mejerchol'd das Wortzeichen des Textes durch das theatralische Zeichen ersetzt und versucht, auf diese Weise die

Bayerische Staatsbibliothek München

'falschen' Zeichen auszublenden. Denn das theatralische Zeichen Mejerchol'ds stellt seine Gemachtheit zur Schau, indem es Verstellung und Täuschung zugleich präsentiert und reflektiert; es legt das 'falsche' Wortzeichen bloß. Die theatralische Umsetzung des Worttextes entmachtet das Lügenzeichen, das vorgibt, Wahrheit zu sein.[4]

Die Crux ist, daß gerade das theatralische Zeichen in den 20er Jahren in die Nähe zum offiziellen bzw. ideologischen Zeichen[5] rückt, da auch der offizielle Diskurs sich vornehmlich theatralischer Zeichen bedient und diese zu Propagandazwecken usurpiert. Die Ideologisierung des theatralischen Zeichens im Kontext der sich neu etablierenden Sowjetmacht nimmt diesem seine Ambivalenz, denn die theatralischen Kundgebungen der Macht – dazu zählen Massenspektakel anläßlich von Feiertagen, Straßenfeste und Parteitage ebenso wie performativ ausgerichtete Texte – haben nicht die Funktion, Ambivalenzen auszustellen, sondern die neue Ordnung zu demonstrieren und auf diese Weise zu etablieren.

1. Entstehung und Etablierung der Lügenzeichen

> Zensur: Nützlich! Da kann man sagen, was man will.
> (Flaubert)

Ausgangspunkt der Überlegungen ist, daß literarische Texte und Metatexte der russischen Kultur immer wieder eine Spannung aufweisen zwischen dem Glauben an die Macht des 'wahren' Wortes, das als kratyleisch und wirklichkeitsstiftend begriffen wird, und einem gleichzeitigen Mißtrauen gegenüber dem offiziellen Wort, dem Wort der Macht.[6] Die Dramen Gogol's, Suchovo-Kobylins und Erdmans schwanken zwischen der Ehrfurcht vor dem gesprochenen Wort, das Welt erschafft (Sprechen als Poiesis), und dem Verdacht der Lüge – so im Falle Chlestakovs, dem die Beamten mißtrauen, wenn er sagt, er sei privat in der Stadt, und dem sie Glauben schenken, wenn er in der Lügenszene Luftschlösser entwirft. Denn sie differenzieren zwischen offiziellem und privatem Wort: Die Beamten glauben Chlestakov in privatem Rahmen, wenn er betrunken ist (die Lügenszene), sie glauben ihm aber nicht, wenn sie ein offizielles Gespräch (oder was sie dafür halten) mit ihm führen. Bevor die Entwicklung des offiziellen Wortes zum Lügenwort kursorisch nachgezeichnet wird, soll das Verhältnis von Wort und Wahrheit im russischen Kontext näher beleuchtet werden.

Ein Erklärungsmodell für die positive Einstellung zum Wort, die dieses als Wahrheit begreift (das Wort entspricht der Wahrheit), bietet Jurij Murašovs These vom Grammatozentrismus der russischen Episteme, genauer: vom präphonozentristischen Grammatozentrismus. Während die westeuropäische Episteme, so Murašov in Anlehnung an Derrida, "einen Wahrheitsbegriff entwickelt, bei dem

systematisch seine Bedingtheit durch die *sprachlich-textuelle Vermittlung* zugunsten eines Anspruchs auf unmittelbare Präsenz und Evidenz der Schriftlichkeit 'verdrängt' wird", denkt die russische Wahrheit und Text zusammen (Murašov 1993:56-57). Der westlichen "Metaphysik der Präsenz" (Derrida) von Wahrheit stellt die russische Textkultur die Wahrheit des Wortes entgegen.[7] Die russische, grammatozentristische Episteme begreift Wahrheit als Textfunktion. Am Beispiel der Schelling-Rezeption führt Murašov vor, wie dessen Vorstellung von einem sprachlich-textuellen Wahrheitsbegriff, die im Gegensatz steht zu einem Konzept von Wahrheit als "sprach- bzw. textfreies Evidenzereignis" wie bei Hegel und im deutschen Idealismus, in Rußland Fuß faßt (Murašov 1993:160). Schellings Identitätsphilosophie, die die Differenz von Subjekt und Objekt, von Wort und Welt außer Kraft setzt und Reden als Poiesis, als Welterschaffung[8] begreift, fällt in der russischen Tradition einer Textkultur, in der kein Zeichen ohne weltbewegende Folgen verändert werden darf, auf fruchtbaren Boden. Murašov formuliert diesen grammatozentristisch orientierten Wahrheitsbegriff der russischen Kultur, der auf der Ebene der Texte operiert, prägnant: "In der russischen Episteme stellt das letzte Wort nicht eine wahre (philosophische) Aussage dar, sondern einen Text" (238). Dieses Argument läßt sich weitertreiben: Der Text (das Wort) ist die Wahrheit, oder zumindest gibt es sich als diese aus.[9]

Diese so einfach scheinende Harmonie, die die russische Episteme zwischen dem Wort und der Welt (das wahre Wort über die Welt), zwischen Signifikant und Signifikat annimmt, erfährt jedoch in der russischen Kulturgeschichte mehrere Erschütterungen. So erleidet das Vertrauen in die Einheit von Welt und Wort spätestens durch das Schisma im 17. Jahrhundert einen deutlichen Knacks, der sich durch die folgenden Jahrhunderte ziehen wird. Interpretiert man das religiöse Schisma als semiotisches, wie Boris Uspenskij (1994) und Renate Lachmann (1987) es tun, so führt die Etablierung arbiträrer Zeichen, die die Regelkultur in Abgrenzung zur Textkultur erzeugt, zu einer Genese von falschen Zeichen oder Lügenzeichen – aus Sicht der Altgläubigen. Die Grundlage für die Spaltung bildet der Konflikt zwischen einem mimetischen und einem arbiträren Zeichenbegriff. Der Streit um Zweifinger- und Dreifingerkreuz, die Auseinandersetzung um das "i" in "Iisus" setzen die Normen, anhand derer die russische offizielle Zeichenkultur sich weiterentwickeln kann. Mit der Regelkultur etablieren die Reformer das arbiträre Zeichen als das offizielle, wodurch ein Mißbrauch der Sprache erst möglich wird. Denn das arbiträre Wort ist, anders als das mimetische, veränderbar; es kann mit einem neuen Inhalt gefüllt werden, da es nicht mehr die Sprache Gottes ist. Sprache gerät hier – aus der Sicht der Traditionalisten – in den Verdacht, eine Sprache der Herrschenden zu sein, die das göttliche Wort mißachten und Gottes Wort usurpieren, eine Lügensprache. Diese Spaltung in ikonische und arbiträre, in wahre und falsche Zeichen führt den Glauben an das Wort in eine Krise, die in der russischen Kultur in den folgenden Jahrhunderten immer wieder aufbricht.

Symptome für eine solche Sprachskepsis sind Nikolaj Fedorovs Schriftkritik[10] oder die Sehnsucht der Symbolisten nach dem "wahren Namen" ebenso wie Chlebnikovs Ursprachen-Utopie.[11]

Gegenläufig zu dieser Suche nach den wahren Zeichen auf Seiten der Sprachzweifler entwickelt sich die Etablierung der 'richtigen' Zeichen von offizieller Warte. Zwei Erlasse von 1720 und 1721 wiesen dem Synod die Aufgabe zu, theologische Werke zu überprüfen, und 1804 wurde die offizielle Sprache mit dem ersten Zensur-Ukaz festgeschrieben.[12] Anzumerken ist, daß diese Zeichen-Ordnung von einer Zarin vorbereitet wurde,[13] die selbst dem Verdacht des *samozvanstvo* ausgesetzt war, Katharina II. (Uspenskij 1982:206), was so wiederum den Anschein der Unwahrheit mit sich trägt. Die Institutionalisierung der 'richtigen' Zeichen zieht es nach sich, daß sowohl Autor als auch Zensor sich in einem ständigen Zwang befinden, es diesem Zeichenkatalog recht zu machen. Der Autor muß gleichsam mit einem doppeltem (oder schielenden) Blick schreiben, der außer dem eigenen immer noch den des Zensors berücksichtigt. Das künstlerische Wort erscheint unter Zensurbedingungen in seiner politisch-pragmatischen Dimension somit immer potentiell doppeldeutig, ist nur Stellvertreter für das Eigentliche, pragmatisches *improprium* für ein *proprium*. Im Kommunikationsakt zwischen Autor und Zensor, oder, allgemeiner, zwischen dem Schreibenden oder Sprechenden und der Macht, kommt es daher zu einem ständigen Überkreuzen von richtigen und falschen, von wahren und unwahren bzw. lügnerischen Zeichen. Was den Zensurvorschriften entspricht, d.h. das offiziell korrekte Zeichen, kann aus inoffizieller Perspektive (der des Autors oder Lesers) ein Lügenzeichen sein, das das wahre Zeichen verdeckt. Diese Situation hat mehrere merkwürdige Folgen: Zum einen wirkt sie sich positiv auf die Kreativität aus, indem sie die Autoren dazu zwingt, immer neue Strategien der aesopischen Sprache zu entwikkeln,[14] zum anderen kommt es zu einem ständigen Miß- und Falschverstehen. Der Zensor mißtraut dem Wort des Autors, der Leser mißtraut dem gedruckten Wort, das als offizielles potentiell ein falsches ist. So kam es vor, daß einem Mathematikbuch Mitte des 19. Jahrhunderts der Zensurstempel verweigert wurde, weil der Zensor Ellipsen für konspirative Nachrichten hielt, oder daß ein Physikbuch aufgrund der Wendung "Naturkräfte" als gefährlich erschien (Saltz Jacobson 1975:xviii). Auch hat die Normierung der Sprache durch die Macht die Folge, daß die Vergangenheit bei jedem Zensur- bzw. Machtwechsel neu gelesen und gedeutet werden muß. Gerade damit begründet Mejerchol'd dann 1926 auch seinen freien Umgang mit der traditionellen Lesart von Gogol's *Revizor*.

Einen außerordentlichen Karrieresprung macht das offizielle Wort, als im *Gesamtkunstwerk Stalin* (Groys) ein Zusammenfallen vom Wort der Macht und dem künstlerischen Wort anvisiert wird. Die offizielle Doktrin des sozialistischen Realismus läßt, ebenso wie die Propagandamaschine des Staates, nur ein Wort zu, das eine kratyleische Zeichenutopie vorgaukelt: Das (offizielle) Wort gibt sich –

ein weiteres Mal – als Wahrheit aus. Die Lüge, als Wahrheit getarnt, bestimmt ästhetische und politische Richtlinien, literarische Werke ignorieren ebenso wie Propagandaschilder die äußere Wirklichkeit, die diesem Wort zuwiderläuft. Die Wahrheit liegt im Wort, und das gilt für die offizielle Kunstdoktrin ebenso wie für politische Parolen.[15] In der spät- und postsowjetischen Kunst der Konzeptualisten wird gerade dieses *eine* Wort der Macht zum Gegenstand der Demontage; die Utopie vom schöpferischen Wort, das nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die Wirklichkeit schafft, wird ad absurdum geführt. Die satirischen Dramen Gogol's, Suchovo-Kobylins und Ėrdmans rücken das offizielle Wort auf ganz ähnliche Weise in den Mittelpunkt ihrer Kunst, zerlegen es durch Sprachverwirrung und -entblößung.

2. Doppelzeichen: Lüge - poetisches Zeichen - aesopische Sprache - theatralisches Zeichen

Wenn Mejerchol'd meint, er könne nun das aussprechen, was Gogol' und die Theater seiner Zeit verschweigen mußten, so benennt er damit nur eine Ebene, auf der die Unwahrheit oder die Lüge im Text figuriert: den kanonischen Dramentext als "falschen" Text. Zugleich ist die Lüge Thema des Dramas selbst und bestimmt als solches die Objektebene: Beamte in einer Kleinstadt belügen Chlestakov, von dem sie glauben, daß auch er sie belügt, und in der Tat entwirft Chlestakov in der *scena vran'ja* ein phantastisches Lügengebäude. Mejerchol'd behandelt die Lüge und das falsche Wort somit auf zwei Ebenen, einmal auf der des Textes, der Objektebene (die Lüge als Thema des Dramas, wie es auch in Suchovo-Kobylins Trilogie und in Ėrdmans *Mandat* der Fall ist), und zugleich nimmt er einen Metastandpunkt ein, indem er sich als Exegeten des "wahren Gogol'" ausgibt. Durch die Umsetzung des Worttextes in den theatralischen Text führt Mejerchol'd sowohl das Lügenthema als auch die Ambivalenz und den unsicheren Status des Wortes vor Augen. Das Theater, das seine Scheinhaftigkeit immer wieder bloßlegt, ist der Ort, der die Lüge nicht nur thematisiert, sondern sie durch die Zurschaustellung auch reflektiert.

Hiermit sind die Formen einer *duplex oratio* genannt, die in den Dramen und in der Mejerchol'd-Inszenierung zum Tragen kommen: die Lüge, das poetische Zeichen, die aesopische Sprache und das theatralische Zeichen. Sie gilt es voneinander abzugrenzen. Der wesentliche Unterschied zwischen der Lüge und den anderen Doppelzeichen liegt darin, daß die Lüge darauf abzielt, den Doppelstatus des Zeichens zu leugnen und eindeutig zu erscheinen (Lüge, die vorgibt, Wahrheit zu sein), während die poetische und aesopische Sprache ebenso wie das theatralische Zeichen ihre Wirkung gerade durch eine Ambivalenz von *proprium* und *improprium* erreichen – das poetische Wort durch die Markierung seines fiktionalen Sta-

tus, die aesopische Sprache, indem sie zwischen Täuschung (des Zensors) und Ehrlichkeit (dem Leser gegenüber) schwankt,[16] und das theatralische Zeichen durch das Zurschaustellen seines Status als Schein-Zeichen.

Zunächst zur Lüge. In Bezug zu ihrem Gegenpol, der Wahrheit, wird die Lüge immer als sekundär behandelt, als Abfall von der Wahrheit bzw. von Gott (Augustinus), als *duplex oratio*, bei der hinter dem Lügensatz der originäre Wahrheitssatz steht (Weinrich). Es gibt drei Wahrheitstheorien, zu denen sich die Lüge als jeweilige Gegenform in Beziehung setzen läßt. Die erste Wahrheitstheorie geht auf Aristoteles zurück und wird heute als Korrespondenztheorie bezeichnet. Sie begreift Wahrheit als eine Übereinstimmung (bei Aristoteles: homoiosis / adaequatio) von Vorstellung und Ding (Baruzzi 1996:179). Die Kohärenztheorie hingegen klammert das Signifikat aus und besteht auf einer Stimmigkeit auf Signifikantenebene: Ein Satz ist wahr, wenn er in sich stimmig ist. Die Konsenstheorie knüpft an an die Arbitraritätsthese der Moderne, da sie nicht von einer gegebenen Wahrheit ausgeht, sondern von einer gemachten: Wahrheit ist die Zustimmung zu Meinungen, Sätzen und Theorien (ebd.). Diese Form der Wahrheit ist vor allem im Bereich des politischen Handelns von Bedeutung. Lüge ist also, wenn man von diesen drei Wahrheitsdefinitionen ausgeht, die Nicht-Übereinstimmung von Vorstellung und Ding (Korrespondenztheorie), die sprachliche Unstimmigkeit im Satz (Kohärenztheorie) oder die Abweichung von den geltenden Doxa (Konsenstheorie).

In den Dramen, die ich untersuchen werde, finden sich Verstöße gegen die Korrespondenz- und Konsenstheorie: Sowohl in *Revizor* als auch in der Trilogie Suchovo-Kobylins klaffen Vorstellung und Ding grob auseinander, während die Lüge in *Mandat* vom Streben nach Konsens geleitet ist. Gerade dadurch werden Begriffe wie "Wahrheit" und "Lüge" ausgehebelt: Pavel ist zwar ein Lügner, indem er behauptet, er besitze ein Mandat, doch ist diese Lüge ebenso wahr oder unwahr wie alle anderen Sätze in dem Drama. Da die alte Macht noch nicht getilgt und die neue noch nicht etabliert ist, gibt es noch keinen (Wahrheits-)Konsens und somit auch keine Möglichkeit, eine wahre Sprache zu sprechen. Gerade dieses Pendeln zwischen zwei Diskursen, die jeweils unterschiedliche Sprachnormen und damit Wahrheiten ausweisen, legt die Labilität von Wahrheit bloß und präsentiert sie als eine sprachlich begründete und damit arbiträre. In dem Zusammenhang bietet sich ein Rückgriff auf Foucaults Diskurs-Begriff an: Foucault bestimmt die Grenzziehung zwischen Wahrem und Falschem als einen der Ausschließungsmechanismen, derer sich der Diskurs bedient, um diffuse oder ungeordnete Phänomene (wie z.B. den Wahnsinn) zu unterwerfen und zu ordnen. Wahrheit hat sich, so Foucault, geschichtlich konstituiert, so daß zu jeder Zeit ein anderer "Wille zur Wahrheit" gilt: "Der Wille zur Wahrheit stützt sich, wie alle übrigen Ausschließungssysteme, auf eine institutionelle Basis" (1992:15). Wahrheit und Macht werden im Begriff der Diskursivierung, die "die Gefahren des

Diskurses" (11) selektiert, kontrolliert und institutionalisiert, kurzgeschlossen. In *Mandat* findet sich ein raffiniertes Zusammenspiel zwischen der Entstehung des neuen Diskurses und der neuen Macht.

Die Wahrheitstheorien erfassen jedoch den ethisch-moralischen Aspekt der Lüge nicht, der in den klassischen Definitionen immer wieder genannt ist. Augustinus gibt diesen Topos mit seiner Lügen-Definition vor: "Lüge [ist] eine Aussage [...] mit der Absicht, die Unwahrheit zu sagen" (1953:6, *Die Lüge*, Kap. 4); "Unter Lüge versteht man ja doch eine unwahre Bezeichnung [significatio] mit der Absicht zu täuschen" (102; *Gegen die Lüge*, Kap. 26), und explizit: "Niemand jedoch bezweifelt, daß der lügt, der mit Willen die Unwahrheit sagt, um zu täuschen." (7; *Die Lüge*, Kap. 5). Der linguistische Aspekt (die unwahre Bezeichnung) ist in diesen *loci classici* der Lügendefinitionen ebenso genannt wie der moralische (die Absicht zu täuschen). Doch hat die Lüge bei Augustinus nicht nur einen ethischen Stellenwert, sondern sie rückt zu einem theologischen Problem auf, wenn der Lügenstaat sich als Teufelsstaat gegen die *civitas dei* erhebt. Denn die Lüge entspringt dem Teufel, der Teufel ist der "Vater der Lüge" (Augustinus 1978:39). Der Gottesstaat ist die Ordnung, gegen die der Teufel sich als Gegengott stellt. Sowohl Gogol' als auch Suchovo-Kobylin rekurrieren in ihren Dramen auf Augustinus' Entwurf vom Teufel als Vater der Lüge, wobei Chlestakov erst durch die Brille der Merežkovskij-Lektüre zum Teufel avanciert. In *Delo* hingegen ist der Teufelsstaat explizit genannt, und in seiner *Filosofija ducha ili sociologija*, dem philosophischen Basistext für die Trilogie, bindet Suchovo-Kobylin Augustinus und seine *civitas dei* bzw. *diaboli* in einen teleologischen Geschichtsentwurf ein.

Während der theologische Gesichtspunkt im folgenden in der Entwicklung des Lügenbegriffs in den Hintergrund gerät, bestimmt der Aspekt des Täuschens die weitere Diskussion um die Lüge. Die Aufklärung erteilt gerade diesem unter bestimmten Bedingungen Absolution, denn es kommt zu einer moralischen Neubewertung. So unterscheidet der Wolffianer F. Chr. Baumeister zwischen einer Lüge im formalen Sinn (*falsiloquium*) und der "echten" Lüge, die das Moment des Schadenwollens beinhaltet. Ersteres, das Falschreden, sei zwar eine Unwahrheit, sei jedoch nicht als Lüge zu bezeichnen, wenn es keinen Schaden beabsichtige.[17] Die politische Klugheitslehre des 18. Jahrhunderts läßt Simulation nicht nur zu, sondern sie fordert geradezu vom *politicus*, dem klugen Manne, die Kunst des Simulierens und Dissimulierens.[18] Mit Kant rückt der sittliche Aspekt erneut in den Vordergrund, der dann die moralphilosophische Diskussion im 19. Jahrhundert bestimmt.[19] Einen radikalen Neuansatz bringt Nietzsches Schrift *Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinn*, die Wahrheit als Konvention, als den Gebrauch "usueller Metaphern" (1984:1022) begreift und Lüge als Abweichung von dieser:

> Der Lügner gebraucht die gültigen Bezeichnungen, die Worte, um das Unwirkliche als Wirklichkeit erscheinen zu lassen [...] Er mißbraucht die festen Konventionen durch beliebige Vertauschungen oder gar Umkehrung der Namen. (1984:1019)

Nietzsche verwirft den ontologischen Wahrheitsbegriff und ebnet damit der Konsenstheorie den Weg.

Für die Interpretation der Lüge in den Dramen Gogol's, Suchovo-Kobylins und Erdmans sind vor allem Augustinus' Teufelsstaat und Nietzsches außermoralischer Lügenbegriff von Bedeutung. Alle Dramen gehen von der Voraussetzung aus, daß das offizielle Wort auf Täuschung aus ist, daß Vertreter des Staates prinzipiell falsch reden und daß jeder, der an diesem offiziellen Diskurs teilhaben will, die Regeln dieser falschen Rede beherrschen muß. Dann ist er ein *politicus*, ein kluger Mann. Pavel Goljadkin aus *Mandat* ist, wenngleich er scheitert, ein solcher *politicus* bzw., im russischen Kontext, ein *samozvanec*. Der Beamtenstaat gibt in den hier behandelten Dramen eine offizielle Sprachnorm vor, die der Korrespondenz von Wort und Ding widerspricht und damit der Vorstellung von einem wahren Wort, wie ihn die Altgläubigen vertreten, diametral entgegengesetzt ist. Der grammatozentristische Glaube an die Einheit von Wort und Ding wird im Umgang mit Vertretern der Macht auf den Kopf gestellt: Das offizielle Wort ist in der Regel eine Lüge.

Für *Revizor* erscheint jedoch noch ein anderer Aspekt der Lüge virulent, der bisher nicht genannt wurde: die Nähe der Lüge zur Fiktion. Lügentheorien, die diesen Aspekt beleuchten, konzentrieren sich in der Regel auf den Menschen, der zwischen Realität und Phantasie nicht unterscheiden kann und der selbst zu einer Figur in seinem eigenen Lügengespinst wird. Heimito von Doderer spricht vom Pseudologen ("er vernebelt sich selbst", 1970:277) und vom pseudologischen Raum, und Karl Jaspers vergleicht in *Von der Wahrheit* das Lügen mit dem Schauspielen. Der Mensch, der seinen Phantasien erliegt, entwirft eine *pseudologia phantastica*; im phantastischen Trugwort geht ihm die Wirklichkeit verloren (Jaspers 1947:562). Hannah Arendt betrachtet einen anderen Aspekt der Lügenfiktion, indem sie das *image-making* als politische Lüge mit "Totalfiktionen" in Verbindung bringt (1972:83).[20] Die Vorstellung vom phantastischen Trugwort und einer Totalfiktion treffen ebenso wie die Bezeichnung *duplex oratio* auch auf das poetische Zeichen zu, das ja gerade durch seine Abweichungen von der Alltagsrede und der gegebenen Wirklichkeit (der Wahrheit!) funktioniert. Denn die poetische Rede ersetzt das *proprium* durch ein *improprium*, so daß hinter jedem Fiktionsentwurf eine Wirklichkeit steht, gerade wie die Wahrheit hinter der Lüge steht. Weinrich sieht den Unterschied zwischen Lüge und Fiktion darin, daß letztere markiert ist, erstere hingegen nicht: "Die Lügensignale gehören genauso notwendig zur literarischen Lüge wie die Ironiesignale zur Ironie" (1966:68). Dem ließe sich hinzufügen, daß das poetische Wort in seiner Doppelung zwischen *pro-*

prium und *improprium* ambivalent ist, es läßt sich nicht auf ein Signifikat festlegen – ganz im Gegensatz zur Lüge, die das richtige Signifikat so verstellt, daß dieses unsichtbar ist. In der Lüge gibt das falsche Zeichen sich als richtiges aus, die Lüge simuliert die Wahrheit.

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Exkurs zum poetischen Zeichen unter Beleuchtung des Verhältnisses von Dichtung und Wahrheit einschieben: Metatexte zur Dichtung haben dieses Verhältnis im Rahmen der Mimesis- und Fiktionsproblematik mehrfach thematisiert. Als Musterfall erscheint das Barock, das eine regelrechte Poetik der Lüge entwarf, indem es das "falsche Zeichen" zur Grundfigur avancieren ließ. Dabei ist das concettistische Traktat der Ort, wo diese Krise der Ähnlichkeit zwischen Wirklichkeit und Fiktion und damit auch von Lüge und Täuschung ins Zentrum theroetischer Überlegungen rückt (Lachmann 1994:102). Das gilt auch für die *acumen*-Lehre Maciej Sarbiewskis, die für die barocke Poetik- und Rhetoriktradition im ukrainischen und großrussischen Raum von entscheidender Bedeutung war:[21] Sarbiewski unterscheidet zwischen einer *fallax argumentatio*, die einen Wahrheitsverstoß bedeutet, und einer akut-poetischen Argumentation, die zwar täuschende Elemente umfaßt, bei der die Täuschung jedoch keine Abweichung von der Wahrheit, sondern eine "ingeniöse Ähnlichkeitsauslegung" ist (112). An der akuten Sonderform des Wortspiels, dem *lusus verborum*, hebt Sarbiewski die Ambivalenz als zentrales Merkmal hervor, die er als *dubia significatio* bezeichnet.[22] Damit, so Lachmann (123), verneint Sarbiewski den "alltagsprachlichen Bedeutungsautomatismus, der die Ambiguität unterdrückt"; *lusus verborum* ist "Aufdeckung der der Sprache innewohnenden dubia significatio" (125).[23]

Mit Weinrichs Forderung nach Fiktionssignalen (Weinrich schließt hier an Schiller an, der in seinem 26. *Brief zur ästhetischen Erziehung des Menschen* fordert, den ästhetischen Schein unbedingt als solchen auszuweisen) und der Vorstellung von einer Ambivalenz des poetischen Wortes (hier am Beispiel des *lusus verborum*) sind die beiden Merkmale genannt, die für das Lügenthema von Bedeutung sind. Beide Aspekte (Markierung der Fiktion und Ambivalenz) finden sich im Lügenkontext der behandelten Dramen, wenn es um die Abgrenzung von Lüge und Fiktion geht: Im *Revizor* setzt Chlestakov eindeutige Fiktionssignale, die die Beamten jedoch nicht entziffern können, da sie sich in einem anderen Diskurs (dem offiziellen) glauben; und sowohl in Suchovo-Kobylins Trilogie als auch in *Mandat* destabilisieren Wortspiele die Sicherheit des "alltagssprachlichen Bedeutungsautomatismus", lassen den Signifikationsprozeß (und damit die Wahrheit) als beliebig erscheinen.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Lüge und Fiktion rückt auch das Nichts ins Blickfeld. Weinrichs Definition, daß hinter jedem Lügensatz ein Wahrheitssatz steht, berücksichtigt nicht den Fall, daß man eine Lüge aus dem Nichts schaffen kann (Lüge als Phantasma, als Simulacrum) oder auch den gegenläufi-

gen Fall des "Nulltextes" (Levin 1974:109), bei dem das Verschweigen einer Tatsache einer Verkehrung der Wahrheit bzw. einer Lüge gleichkommt. Die Verkettung von Lüge und Fiktion läßt gerade die Schöpfung aus dem Nichts an Bedeutung erlangen. Das Drama *Delo*, in dem aus nichts etwas entsteht, aus einem nicht gesagten Wort eine Anklage, ein *delo*, ist ein Musterbeispiel für die Lüge als *creatio ex nihilo*, für den Beamten als Gegengott, der sich als *creator mundi* ausgibt. In einem größeren Kontext gilt dieses Prinzip für die Poetik und Politik der Stalinzeit, wie die Arbeiten der Konzeptualisten immer wieder deutlich machen, zum Beispiel, wenn Il'ja Kabakov in seinem Bild *Gastronom* von 1981 leere Regale mit Auszeichnungen nicht vorhandener Lebensmittel konfrontiert. Das Schaffen von etwas aus nichts, die Etablierung eines Signifikanten ohne Signifikat ist regulatives und kreatives Prinzip des *Gesamtkunstwerks Stalin*.

Der Nulltext, das Verschweigen einer Tatsache, führt zu einem weiteren Doppelzeichen, das der Lüge verwandt und doch anders ist: zur aesopischen Sprache. Denn das Aussparen von Rede, das Nicht-Gesagte ist eines der Verfahren, um den Zensor zu belügen, zugleich jedoch soll dieses Verschwiegene vom Addressaten, dem Leser, der nicht Zensor ist, als *minus-priem* begriffen werden, das es zu ergänzen gilt. Loseff (1984:20) definiert die aesopische Sprache unter Zuhilfenahme von Vinogradov als "a certain phenomenon common to Russian literature in certain periods of its development [...], a special category of rhetorical expressivity". In einem Dreieck von Doppelzeichen, das die Lüge, das poetische Wort und die aesopische Sprache umfaßt, nimmt letztere eine Zwischenstellung zwischen Lüge und Dichtung ein, denn aesopische Sprache, die den Zensor belügt, bedient sich gerade des poetischen Zeichens zum Zwecke der verhüllten Aussage. Metonymie, Allegorie, Parodie, Periphrase, Ellipse, Zitat, *reductio ad absurdum* und praktisch jede literarische Gattung kann, wie Loseff zeigt, als Parabel für den eigentlichen Inhalt eines aesopisch verschlüsselten Textes eingesetzt werden. Ebenso wie das poetische Zeichen ist die aesopische Rede ambivalent, doch ist sie im Vergleich zu diesem gedoppelt: Das manifeste Zeichen ist poetisch, die aesopische Dimension ist latent.[24] Schwankt das poetische Zeichen zwischen dem Signifikat der Alltagssprache und dem der poetischen Sprache, so herrscht im Falle der aesopischen Rede eine Ambivalenz zwischen poetischer und politisch-sozialer Aussage. Loseff bezeichnet die aesopische Sprache daher als "metastyle" (23), Döring-Smirnov (1988) spricht von "Tropen unter Tropen", denn aesopische Sprache nutzt die poetische gleichsam als Sprungbrett bzw. als Schutzschild für eigene Aussagen. Der aesopische Text ist der "dritte Ort", an dem private und offizielle Wahrheit zusammentreffen.[25]

Das poetische Verfahren des "Nulltextes" (bei Loseff: Ellipse) ist insofern von Bedeutung, als im Text Lücken auftauchen, die eine geübte Leserschaft als Markierung für etwas Unausgesprochenes erkennt. Ganze Textpassagen können in einem literarischen Werk fehlen, entweder aufgrund des Eingreifens des Zensors

oder durch eine Antizipation des Verbots durch den Autor, der bestimmte Textstellen oder Texte gar nicht erst zum Druck vorlegt (Selbstzensur). Erika Greber zeigt, wie politische Zensur in Texten zum Ausdruck kommt, die man entweder als Fragment oder als Ganzes lesen kann. Ein Text, der mit Blick auf die zu erwartenden Zensur-Schwierigkeiten vom Autor selbst so angelegt ist, daß er auch in gekürzter, fragmentierter Form als Ganzes erscheint, ist komplexer als ein Text, den die Zensur beschnitten hat. Denn ein solches Fragment kann mit dem gekürzten Textteil "wiedervereinigt" und zu einem neuen Ganzen werden, sobald die Zensurbedingungen sich ändern:

> Die doppelte Einstellung der Texte auf (totalisierendes) Fragment und (fragmentarisierbare) Totalität erweist sich so als doppelte Einstellung auf Inoffizialität und Offizialität. Der inoffizielle Diskurs ist als offizialisierbarer vorgedacht. Im Fragment offizialisiert, verliert er seine dezidierte politische Brisanz, gibt aber seine Subversivität nicht auf. [...] In diesem subversiven Diskursmuster ist das Fragment Teil eines präexistenten Ganzen. (1988:97)

Diese diffizile Textsorte, die sich zwischen Fragment und Totalität, zwischen inoffiziellem und offiziellem Diskurs bewegt, macht den labilen Status der 'offiziellen' Wahrheit ein weiteres Mal deutlich. Wenn Mejerchol'd nun in seiner Gogol'-Inszenierung den "ganzen Gogol'" zeigen will, so liest er den *Revizor* eben als ein solches "totalisierbares Fragment", das erst er zu einem Ganzen machen und zu Ende sprechen kann.

Während die aesopische Sprache dem Zensor etwas verschweigt oder ihn belügt, funktioniert sie im Kommunikationsprozeß zwischen Autor und Adressat wie die poetische Rede. Voraussetzung dafür, daß die Kommunikation gelingt, ist die Kenntnis eines bestimmten aesopischen Codes, der die Übersetzung von der latenten in die manifeste Aussage möglich macht. In der Kommunikation zwischen Autor und Zensor hingegen geht die aesopische Sprache von Prämissen aus, die denen der Lüge ähnlich sind: Der Text will täuschen, indem er vorgibt, die Wahrheit zu sagen. Das aesopische verkleidet sich als poetisches Zeichen, das keine politisch-soziale Doppelbödigkeit besitzt. Ambivalenz (diesmal nicht zwischen Alltagssprache und poetischer Sprache, sondern zwischen poetischer und politischer Rede) wird im Kommunikationsakt mit dem Zensor ausgespart.

Historisch-politische Voraussetzung für die Entwicklung aesopischer Sprache ist die Zensur. Aleksej Simonov, Direktor der "Stiftung zur Verteidigung von Glasnost'", beschreibt, wie die von der "großen Lüge des Kommunismus" gestützte und auf diese Lüge ausgerichtete sowjetische Zensur es nach sich zog, daß jeder Autor zwischen zwei Wahrheiten unterscheiden mußte; er nahm eine Zwitterstellung ein zwischen einer offiziellen, in Anführungszeichen gesetzten Wahrheit und einer privaten Wahrheit.[26] Jeder unter Zensurbedingungen gedruckte Text ensprach den Anforderungen dieser offiziellen Wahrheit und war entweder

durch den Zensor oder durch eine ihm vorausgreifende Selbstzensur auf die offizielle Wahrheit (= die Lüge) zugeschnitten (Simonow 1996:15).

Hierbei ist jedoch einzuschränken, daß die aesopische Sprache nur *eine* Dimension der Zensur berücksichtigt, und zwar den sozio-politischen Rahmen, der der Machterhaltung dient.[27] Dabei ist dies keineswegs die einzige Sorge der Zensur-Instanzen, denn neben dieser politischen Zensur gibt es noch jene, die Jan und Aleida Assmann als "Zensur zur Profilierung des Kanons gegen das Profane" bezeichnen (1987:26). Diese Form von Zensur betreibt eine Art der Textpflege, die die Ausdrucksseite tabuisiert, entweder aus religiösen Gründen ("Orthopraxie") oder aber aus ästhetischen (12). Darunter fällt im russischen Kontext die Tabuisierung erotischer Texte oder des *mat*. Während ein politisch subversiver Subtext sich mithilfe aesopischer Strategien unter dem Oberflächentext verbergen läßt, fällt ein Verstoß auf der Ausdrucksseite zwangsläufig dem Rotstrich des Zensors zum Opfer und wird durch das "korrekte" Zeichen ersetzt. Das gilt zum Beispiel für die Zensur-Korrekturen an Gogol's *Revizor*, die primär gegen solche Tabu-Verletzungen gerichtet waren.[28]

Noch kurz zum theatralischen Zeichen: Dieses läßt sich, wie auch das poetische Zeichen und die aesopische Sprache, von der Lüge durch seine Ambivalenz abgrenzen. Denn wenngleich es, wie die Lüge, Wirklichkeit simuliert, definiert das theatralische Zeichen sich dadurch, daß es zwischen Mimesis (Natur) und Täuschung (Kunst) schwankt. Das theatralische Zeichen als Doppelzeichen, als "Zeichen vom Zeichen" (Lotman, Fischer-Lichte), operiert im Zwischenraum dieser beiden Codes, des natürlichen und des künstlichen, wo es die Spannung zwischen Sein und Bedeuten ausreizt und auf diese Weise seine Zeichenhaftigkeit zur Schau stellt (Fischer-Lichte 1994:195).[29]

Lüge ist das Thema der hier behandelten Dramen, und sie berührt sich mit dem poetischen Zeichen (in der Lügenszene des Chlestakov) ebenso wie mit dem theatralischen (in der Inszenierung Mejerchol'ds). Die aesopische Sprache geht in diesen Interpretationszusammenhang mit ein, insofern als Mejerchol'd Gogol's Text als aesopischen, nicht vollständigen liest und in den Theatertext übersetzt. Zudem finden sich Passagen in den Texten, die Verfahren der aesopischen Sprache aufrufen, so die Tabuisierung des Wortes "Bestechung" im *Revizor* und in *Delo*. Im weiteren soll das Zusammenspiel der verschiedenen Doppelzeichen im *Revizor*, in Suchovo-Kobylins Trilogie *Kartiny prošedšego* und in *Mandat* aufgezeigt werden. Als Folie für die Analyse dient die These, daß die russische Kultur geprägt ist von dem Glauben an die Macht des Wortes und einem gleichzeitigen Mißtrauen gegenüber dem Wort der Macht.

3. *Revizor - Kartiny prošedšago - Mandat*

Die Lüge als ein zentrales Thema der Dramatik erlangt im russischen Drama eine spezifische Dimension. Denn anders als in den Komödien Shakespeares, in den Opern Mozarts oder den in der barocken Scheinwelt verwurzelten Komödien Calderóns, die ebenfalls mit Verstecken, mit Täuschung und Verkleidung spielen, gerät in den Dramen Gogol's, Suchovo-Kobylins und Ėrdmans das Wort in den Mittelpunkt der Intrige, die den Antagonismus zwischen dem offiziellen Wort der Macht, der Lüge, und dem wahren Wort ausspielt. Das private Wort kollidiert mit dem offiziellen. Diese Spaltung des Wortes in eine private und eine offizielle Konnotation zieht eine Doppeldeutigkeit nach sich, da so jedes Wort in Abhängigkeit von seinem Kontext mit zwei unterschiedlichen Bedeutungen belegt wird. Durch den Zusammenprall von offizieller und privater Rede in den Dramen findet eine merkwürdige Verkehrung von Begriffen wie 'richtig' und 'falsch', 'Lüge' und 'Wahrheit' statt: Die Lüge ist – aus offizieller Sicht – die richtige Rede, die Wahrheit jedoch die falsche. Derjenige, der den offiziellen Diskurs, die Lüge, beherrscht, gilt als normal, derjenige hingegen, der diesen Code nicht gebrauchen kann oder will, als Narr, als verrückt.[30] Der *samozvanec* als Usurpator der Macht und des Wortes und der *jurodivyj*, der auf dem wahren Wort beharrt, lassen sich als die beiden Protagonisten dieses Imperiums falscher Zeichen bestimmen; sie sind die Prototypen für den Lügner und Betrüger bzw. für den Narren. Um einen fremden, ihm nicht zustehenden Status zu usurpieren, setzt der *samozvanec* offizielle Zeichen, während der *jurodivyj* mit seiner inoffiziellen Zeichen-Theatralik die Ordnung des offziellen Diskurses hinter sich läßt. Usurpatoren und Narren spielen aus diesem Grunde eine zentrale Rolle in den russischen Dramen, die das Wort ins Zentrum der Intrige rücken.

Eine weitere Folge dieses Aufeinanderprallens verschiedener Sprachwelten ist das Mißverständnis, das in den Dramen als Generator von Komik und zugleich als Motor der Handlung fungiert. Doch weist gerade das Mißverständnis über die Objektebene hinaus, so daß mehrfach das Zusammenprallen der unterschiedlichen Sprachwelten auf einer Metaebene verhandelt wird. Die Gesellschaftssatire ist so explizit auch eine politisch ausgerichtete Sprachkritik. Das gilt für Suchovo-Kobylins Trilogie und für Ėrdmans *Mandat* stärker als für den *Revizor*, denn in diesem wird die Lüge durch ihre Nähe zur Fiktion positiviert. Suchovo-Kobylin und Ėrdman gestalten in ihren Dramen lügnerische Teufelswelten, die die Menschheit auf eine niedrige Entwicklungsstufe zurückwerfen, auf der, nietzscheanisch gesprochen, "der Intellekt als Mittel zur Erhaltung des Individuums seine Hauptkräfte in der Verstellung [entfaltet]" (1984:1018).

Gogol': *Revizor*

Die Lüge kommt im *Revizor* auf zweierlei Weise zum Tragen. Zum einen – und das ist ein von der Forschung weniger beachteter Kontext in der Lügendiskussion um den *Revizor* – lügen die Beamten der Stadt in dem Glauben, daß auch der vermeintliche Revisor lügt. Diese Lügen, die die Beamten formulieren und die sie von Chlestakov, der sie gar nicht ausspricht, auch hören, verletzen die oben genannte Korrespondenztheorie der Wahrheit: Die Worte entsprechen nicht den Dingen, hinter jedem Lügensatz steht ein Wahrheitssatz. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Lügen, die nicht entschlüsselt werden sollen (die Beamten lügen über ihr Tun) und Lügen, die entschlüsselt werden können (die Bestechung, die als Verleihen getarnt ist). Daher ist in jedem Fall zu fragen, von welchem Ort aus gesprochen wird (wer spricht) und an wen die Rede gerichtet ist (mit wem). Die zweite Form der Lüge, die im *Revizor* auftritt, ist in der Forschung stärker beachtet und hat eine ganze Reihe von Interpretationen nach sich gezogen: Es ist die Lügenszene des Chlestakov, die durch ihre Mittelstellung (Akt III, Szene 6) die Klimax des Dramas markiert. Sie bildet einen interpretatorischen Knotenpunkt, an dem die Lüge als Fiktion (in der Interpretation Belyjs) und die Lüge als dämonische Gegen-Schöpfung zur Wirklichkeit (so Merežkovskij) zusammentreffen.

Beide Formen der Lüge, die falsche Rede der Beamten und Chlestakovs Lügenmärchen als *furor poeticus*, sollen gesondert betrachtet werden. Zunächst die Beamtenrede: Im *Revizor* finden sich die notwendigen Requisiten für ein Drama über Sprache und Macht, ein *samozvanec*, Beamte als Repräsentanten der symbolischen Ordnung, geschriebene Dokumente, das Mißverständnis. Das Drama wird in Gang gesetzt durch einen privaten Brief, der die Ankunft des Revisors ankündigt, "инкогнито", "с секретным предписанием" (Gogol' 1951:11). Die offizielle Praxis der Lüge und des Verdeckens legt ein Inkognito des Revisors nahe, und die Beamten glauben dieser Information sofort. Da sie von offizieller Seite die Lüge erwarten und dem privaten Brief prinzipiell mehr Vertrauen schenken als der offiziellen Ankündigung, ist die Voraussetzung für das Mißverständnis und damit auch für die Komödiensituation gegeben.

Auf diese Weise gerät Chlestakov zu einem modernen Usurpator, dem es nicht um den Platz des Zaren geht, sondern lediglich um einen Beamtenposten, den er (wenngleich unwissentlich) unrechtmäßig anstrebt. Das zeugt von einer Dominantenverschiebung im post-Petrinischen Rußland: Nicht nur der Zar ist Repräsentant der Macht, sondern, in zweiter Instanz, auch der allmächtige Beamtenstaat. Und dieser trägt schon bei Gogol' dämonische Züge, erscheint gleichsam als teuflisches Reich, das neben dem himmlischen, dem des Zaren,[31] besteht; Suchovo-Kobylin drückt diesen Zustand in seiner Trilogie später explizit aus. Schon in Akt I, Szene 1, als sie von dem drohenden Besuch des Revisors erfahren, bereiten die Beamten ihre Lüge vor, indem sie Recht und Ordnung vortäuschen wollen, wo

Schlamperei und Unordnung herrscht. So werden das Armenhaus und die sich darin befindlichen Armen dekoriert und verkleidet:

> Городничий: Смотрите! по своей части я кое-какие распоряженья сделал, советую и вам. Особенно вам, Артемий Филипович. Без сомнения, проезжающий чиновник захочет прежде всего осмотреть подведомственные вам богоугодные заведения – и потому вы сделайте так, чтобы всё было прилично. Колпаки были бы чистые, и больные не походили бы на кузнецов, как обыкновенно они ходят по-домашнему.
> Артемий Филипович: Ну, это ещё ничего. Колпаки, пожалуйста, можно надеть и чистые.
> Городничий: Да, и тоже над каждой кроватью надписать по-латыне или на другом каком языке... это уж по вашей части, Христиан Михайлович, – всякую болезнь, когда кто заболел, которого дня и числа... Не хорошо, что у вас больные такой крепкой табак курят, что всегда расчихаешься, когда войдешь. Да и лучше, если б их было меньше: тотчас отнесут к дурному смотрению, или к искусству врача. (Gogol' 1951:13)

Der Stadthauptmann baut hier ein Potemkinsches Dorf, entwirft eine Theateraufführung, die die Wirklichkeit kaschieren soll: mit Kostümen (die sauberen Kappen), Dekoration (die lateinisch beschrifteten Schilder) und Statisten, deren Anzahl beliebig verringert werden kann (die Kranken). Die Absicht, lateinische Schilder aufzuhängen, zeugt ein weiteres Mal vom Glauben an die Autorität des geschriebenen Wortes, das Wirklichkeit stiftet.

Die Pointe im *Revizor* besteht darin, daß es sehr lange dauert, bis Chlestakov seinen Status überhaupt begreift, doch sind die Beamten so eingeschüchtert von der Ankündigung des Revisors, daß sie jedes Wort, das er sagt, als doppeldeutig begreifen. Und so sind sie dem Zensor vergleichbar, der hinter Ellipsen im Mathematik-Buch konspirative Absichten vermutet, stehen paradigmatisch für den gestörten Kommunikationsfluß im Reich der falschen Zeichen. Schon das erste Gespräch zwischen Stadthauptmann und Chlestakov zeichnet vor, wie alle Gespräche zwischen Chlestakov und den Beamten verlaufen werden: als Mißverständnisse:

> Хлестаков: [...] Без вас я, признаюсь, долго бы просидел здесь: совсем не знал, чем заплатить.
> Городничий (в сторону): Да, рассказывай, не знал, чем заплатить! (Вслух) Осмелюсь ли спросить, куда и в какие места ехать изволите?
> Хлестаков: Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню.
> Городничий (в сторону, с лицом, принимающим ироническое выражение). В Саратовскую губернию! А? И не покраснеет! О,

да с ним нужно ухо востро. (Вслух) Благое дело изволили предпринять... (35)

Mißverständnisse dieser Art, die durch die Vermischung zweier unterschiedlicher Codes, des privaten mit dem offiziellen, zustandekommen, ziehen sich durch das ganze Drama. Dabei wird das Lügen auf einer Metaebene immer wieder thematisiert. So bekräftigen ausgerechnet der Stadthauptmann und Chlestakov einander, wie sehr sie die Wahrheit schätzen:

Городничий: [...] У меня такой нрав: гостеприимство с самого детства; особливо если гость просвещенный человек. Не подумайте, чтобы я говорил это из лести. Нет, не имею этого порока, от полноты души выражаюсь.
Хлестаков: Покорно благодарю. Я сам тоже, я не люблю людей двуличных. Мне очень нравится ваша откровенность [...] (37)

Der Kontrast zwischen Wort und Ding, den Mejerchol'd später in seiner Inszenierung ausnutzen wird, ist wesentlicher Motor der Komik. An einer anderen Stelle legt ein Versprecher die Wahrheit unter der Lüge bloß: Artemij Filipovič spricht darüber, daß in seinem Armenhaus alle Kranken genesen: "С тех пор, как я принял начальство, может быть вам покажется даже невероятным, все, как мухи, выздоравливают" (45) Das Wort "невероятным" fungiert als Lügenmarker, und unter der unrichtigen Trope, daß alle wie die Fliegen genesen, scheint die richtige hervor: nämlich daß alle wie die Fliegen sterben ("мрут как мухи"). Hier liegt ein Musterbeispiel für eine "Trope unter der Trope" (Döring-Smirnov) vor.

Die Lüge wird jedoch nur eingesetzt, wenn die Honoratioren der Stadt den Kommunikationspartner gleichsam "im Außen" sehen, d.h. wenn sie Chlestakov als Vertreter der Macht wahrnehmen. Im inneren Kreis benennen sie die private Wahrheit, ohne sie zu beschönigen:

Городничий: [...] Да если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что началась строиться, но сгорела. Я об этом рапорт представлял. А то, пожалуй, кто-нибудь позабывшись сдуру скажет, что она и не начиналась. (23-24)

Die Wahrheit kann man nur "сдуру" sagen.

Eine Episode, in der die Lüge deutlich aesopische Züge bekommt, bildet die Bestechungsszene. Hier wird abgewogen, inwiefern die Wahrheit durch die Lüge hindurchscheinen darf, und die Beamten sehen sich vor einer scheinbar unlösbaren Aufgabe, die der des Autors unter Zensurbedingungen ganz ähnlich ist: Die Aussage soll, je nach Adressat, ein- oder zweideutig sein. Die Beamten wissen

nicht, wie sie Chlestakov einschätzen sollen – ist er ein korrekter Revisor, so darf er die Bestechungsversuche nicht durchschauen,[32] ist er jedoch bestechlich, so soll er die Angebote eben als Bestechung begreifen. Da der Signifikant, der die Sache bezeichnet, somit tabu ist – denn nur so kann er seine Ambivalenz bewahren –, muß er durch einen anderen ersetzt werden. Chlestakov selbst hilft den Beamten, indem er das "bestechen" als "leihen" darstellt:

> Аммос Федорович: За три трехлетия представлен к Владимиру 4-й степени с одобрения со стороны начальства. (*В сторону*) А деньги в кулаке, да кулак-то весь в огне.
> Хлестаков: А мне нравится Владимир. Вот Анна 3-й степени уже не так.
> Аммос Федорович (*высовывая понемногу вперед сжатый кулак. В сторону*): Господи боже, не знаю, где сижу. Точно горячие угли под тобою.
> Хлестаков: Что у вас в руке?
> Аммос Федорович (*потерявшись и роняя на пол ассигнации*): Ничего-с.
> Хлестаков: Как ничего. Я вижу, деньги упали?
> Аммос Федорович (*дрожа всем телом*): Никак нет-с. (*В сторону*) О боже! вот уже и под судом! и тележку подвезли схватить меня.
> Хлестаков (*подымая*): Да, это деньги.
> Аммос Федорович (*в сторону*): Ну, всё кончено: пропал! пропал!
> Хлестаков: Знаете ли что: дайте их мне взаймы ...
> Аммос Федорович (*поспешно*): Как же-с, как же-с ... с большим удовольствием. [...]
> Хлестаков: Я, знаете, в дороге издержался: то да сё ... впрочем, я вам из деревни сейчас их пришлю. (59-60)

Hier liegt eine gelungene Kommunikation in aesopischer Sprache vor: Nachdem der erste Versuch, die Lüge (daß nichts auf den Boden gefallen ist), gescheitert ist, rettet der Ersatzbegriff die Situation. Beide Gesprächspartner wissen, daß es sich um eine Bestechung handelt, ohne sie zu benennen. Der dramaturgische Kunstgriff des *a parte* bringt die Doppelzüngigkeit bildlich auf die Bühne. In Mejerchol'ds Inszenierung ist, wie wir sehen werden, die Ambivalenz, die das aesopische Sprechen hier ausmacht, ausgeschaltet; er vereindeutigt die Szene auf die Bestechung hin, legt die Lüge bloß.

Den Höhepunkt des Dramas bildet die Lügenszene des Chlestakov. Bei Gogol' selbst ist die Fiktionsthese (Chlestakovs Lügen als Dichtung) in einem Brief angelegt, denn er spricht von der Poetik der Chlestakovschen Lügen:

> Хлестаков лжет вовсе не холодно или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством, в глазах его выражается

> наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни - почти род вдохновения. (1951:100; *Otryvok iz pis'ma, pisannogo avtorom vskore posle pervogo predstavlenija "Revizora" k odnomu literatoru*)[33]

Chlestakov erscheint hier als Phantast, der in einer Art *visio insana* Luftschlösser entwirft. An eben diese Stelle knüpft Andrej Belyj mit seiner Interpretation an. Belyj hat zweimal über den *Revisor* geschrieben: Der Essay erschien 1927 in dem Sammelband *Gogol' i Mejerchol'd* und war eine direkte Reaktion auf die Inszenierung; das zweite Mal behandelt er den *Revizor* in seiner Gogol'-Studie *Masterstvo Gogolja* von 1934 in einem eigenen, der Mejerchol'd-Inszenierung gewidmeten Kapitel, das einen etwas anderen Akzent als der frühere Aufsatz zu dem Thema setzt.[34] In dem Buch entwirft Belyj eine Chronologie des Gogol'schen Schaffens, die er an einigen Konstanten festmacht, an der Hyperbel, an der Dominanz jeweils einer bestimmten Gattung und an der "фигура фикции", die in den drei Schaffensphasen Gogol's[35] einen unterschiedlichen Stellenwert einnehmen. Belyj erkennt in den Phasen einen dialektischen Dreischritt von These, Antithese, Synthese, was an der Entwicklung der *figura fikcii*, wie er sie beschreibt, deutlich wird: Die erste Phase steht unter dem Motto des "alles", des "всё" (1934:14), oder genauer: "всё что ни есть" (22). Die zweite Phase, die Antithese, ist gekennzeichnet durch dessen Gegenteil, durch das Nichts, das "ничто" (15), und die dritte Phase, die die beiden Extreme in dialektischer Spannung aufhebt, ergibt das "ни то, ни се", das "что-то". Belyj faßt dieses Ergebnis der künstlerischen Entwicklung Gogol's in die mathematische Formel:

> соедините "все" и "ничего"; получится "что-то", "в некотором роде..." и т.д. [...] "*ни то, ни се*" (23)

Alle drei Varianten des Nichts (oder des Alles) machen die Fiktion aus, die *figura fikcii*:

> Из серого "*ни то, ни се*", как усики гусеницы, прокололись две силы, рвущие круг; "*ни то*", "*ни се*", - фикция: и то, и се, и все, и ничто; но - фикция "*все*"; "*ничто*" - тоже фикция. (92)

"Alles" ist ebenso wie "Nichts" oder "Weder - Noch" eine Fiktionsfigur, die Gogol' auf unterschiedliche Weise umsetzt. Dabei hat Fiktion den Status einer Täuschung; das wird deutlich, wenn man die Fiktionsfigur mit dem Leitsatz aus *Nevskij Prospekt* kombiniert, den Belyj wiederholt zitiert ("Не верьте этому Невскому проспекту", z.B. 1927:19; 1934:20). Čičikov ist eine Fiktion (1934:92), Chlestakov ist ein "фантасмагорическое лицо" (1927:21),[36] und da Petersburg selbst phantasmagorisch ist (1927:19), erscheint Chlestakov, so läßt sich argumentieren, als Verkörperung Petersburgs, des Phantasmas, des Betrugs,

der zugleich Fiktion ist und auch – das ist wichtig für Merežkovskijs Interpretation – unter Teufelsverdacht steht. Belyj selbst nennt Chlestakov die Verkörperung der Hyperbel Petersburg, was bedeutet, daß Petersburg, wie auch Chlestakov, als Hyperbel, als Fiktion und als Phantasma Symbol der Gogol'schen Poetik überhaupt ist. In seiner Verteidigung Mejerchol'ds gegen die Kritiker, die dessen Inszenierung der Text-Verfälschung bezichtigen, kontert Belyj, daß gerade Mejerchol'd die zentralen Verfahren Gogol's, die Hyperbel und die Fiktion, auf die Bühne gebracht hat (1934:314).[37] Eine Szene, die im Kontext der Lügenproblematik ansonsten nicht genannt wird, hebt Belyj besonders hervor: Die Ankleideszene der Anna Andreevna, die sich bei Gogol' in der lakonischen Anweisung findet, sie ziehe sich viermal um (Gogol' 1951:10), wird bei Mejerchol'd dann zu einer selbständigen Szene gestaltet, in der Anna Andreevna sich fünfzehnmal vor Augen der Zuschauer umzieht, wobei eine Schar von imaginierten Verehrern an ihr vorbeidefiliert. Für Belyj sind die erotischen Phantasien der Anna Andreevna ebenso Fiktion oder auch Lüge wie die Erzählungen Chlestakovs in der Lügenszene, so daß er die Differenz zwischen Lüge und Fiktion auslöscht – Lüge ist Fiktion und Phantasma. Belyj poetisiert die Lüge, womit er an Nietzsche anknüpft, für den die Kunst eine höhere Form des Lügens ist.

In seiner Explikation des Nichts, der Null als Fiktionsfigur polemisiert Belyj gegen seinen Vorläufer Merežkovskij, der das Nichts, das Weder - Noch, nicht als Phantasma, sondern als Teufel interpretiert (1934:21). Denn auch bei Merežkovskij ist Chlestakov ein Nichts, er ist hervorgegangen aus dem Nichts und verschwindet im Nichts (1911:181), doch begreift Merežkovskij dieses Nichts als teuflisch. Das Böse bei Gogol', so Merežkovskij, ist nicht tragisch, sondern es ist der Durchschnitt, die Mittelmäßigkeit, "пошлость" (166), und assoziiert Täuschung und Betrug, wodurch die Fiktion selbst unter Lügenverdacht gerät:

> Главная сила диавола - умнее казаться не тем, что он есть. Будучи серединою, он кажется одним из двух концов - безконечности мира, то Сыном-Плотью, возставшим на Отца и Духа, то Отцом и Духом, возставшими на Сына-Плоть; будучи тварью, он кажется творцом; будучи темным, кажется Денницею, будучи косным, кажется крылатым; будучи смешным, кажется смеющимся. Смех Мефистофеля, гордость Каина, сила Прометея, мудрость Люцифера, свобода Сверхчеловека - вот различные в веках и народах "великолепные костюмы", маски этого вечного подражателя, приживальщика, обезьяны Бога. Гоголь, первый, увидел чорта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычайности, а обыкновенностью, пошлостью [...]. (166-167)

Der Teufel, der ein falsches Antlitz zur Schau stellt, ist wie die Lüge, unter der sich die Wahrheit verbirgt. In der Tradition des Augustinus verleiht Merežkovskij

der Lüge hier eine theologische Dimension. An anderer Stelle zitiert er Augustinus' Definition vom Teufel als "Vater der Lüge" explizit: "среди 'безделия', пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам чорт, 'отец лжи', в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную 'сплетню'" (39). Bei Augustinus in *De civitate dei* lautet die Passage über den Teufel, Gegenbild Gottes, wie folgt:

> weil er nach sich selber, also nach dem Menschen lebte, ist der Mensch dem Teufel ähnlich geworden. Auch der wollte ja nach sich selber leben, als er "nicht in der Wahrheit bestand" und nicht aus dem, "was Gottes ist", sondern nur aus seinem Eigenen Lüge redete, er der nicht nur ein Lügner, sondern auch der Vater der Lüge ist. Er zuerst hat ja gelogen, und wie die Sünde, so ist auch die Lüge von ihm ausgegangen. (Augustinus 1978:159-160; 14. Buch, Kap. 3)

Der Teufel wählt Gott nicht als Vorbild, sondern er wendet sich gegen ihn, ist Gegengott, ein Usurpator, er ist das Gegenbild der Wahrheit, die Unwahrheit, also die Lüge. Indem Merežkovskij das Verstellen und das Verkleiden als zentrale Seinsweise des Teufels in den Vordergrund rückt, erweitert er die Augustinische Definition der Lüge um eine neue Dimension – der Teufel, der Nichts ist, ist der, der sich verkleidet. Er imitiert Gott, doch ist es nicht das Leben, "was Gottes ist", sondern er ist ein Lügengott, ein "Affe Gottes". Dadurch rücken auch das Theater, dessen ureigenste Form die Verkleidung ist, und das poetische Wort, das als uneigentliches das eigentliche verstellt, in die Nähe der Lüge. Merežkovskij verweist explizit auf die Verwandtschaft zwischen Lüge und Fiktion:

> Ложь Хлестакова имеет нечто общее с творческим вымыслом художника. Он опьяняет себя мечтою до полного самозабвения. Меньше всего думает о реальных целях выгодах. Это ложь безкорыстная - ложь для лжи, искусство для искусства. Ему в эту минуту ничего не надо от слушателей: только бы поверили. Он лжет невинно, безхитростно и первый сам себе верит, сам себе обманывает - в этом тайна его обаяния. Он лжет и чувствует: это хорошо, это правда. *То, чего нет*, для него, как для всякого художника, прекраснее и потому правдивее самой правды. [...] Если бы стали обличать его, он сначала просто не понял бы, а потом с чувством высшей поэтической правды и правоты презрел бы столь низменную точку зрения. (172)

Merežkovskij führt hier Gogol's Gedanken von der Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit der Lüge des Chlestakov weiter und läßt sie in der These münden, daß das Lügen des Chlestakov ein heidnisches ist, eines, das keinen Unterschied zwischen Lüge und Wahrheit kennt und eine Lüge im "außermoralischen Sinne" ist. Wie Belyj führt Merežkovskij die Lüge mit der Dichtung eng, doch kommt er zu

einem anderen Ergebnis als jener – während Belyj die negative Seite der Lüge ausblendet und diese in der Dichtung aufgehen läßt, erlangt bei Merežkovskij die Kunst durch die Lüge diabolische Züge. Merežkovskij treibt diese bedrohliche Perspektive ins Extrem, wenn er aufzeigt, wie Gogol', der Künstler, den Teufel in sich spürt. Čičikov und Chlestakov sind "два современныя русские лица, две ипостаси вечного и всемирного зла – чорта" (183), und auch ihr Schöpfer selbst ist ein Chlestakov und damit ein Teufel: "Я размахнулся Хлестаковым" (241) zitiert Merežkovskij eine Aussage Gogol's nach dem Erscheinen der *Vybrannye mesta*.

Der Status von Chlestakov als Phantast und als Phantasma zugleich wird in den ersten Akten vorbereitet, bevor er in der Lügenszene kulminiert. Schon sein Monolog im zweiten Akt weist ihn als Mann mit Phantasie aus: Darin sieht er sich, der in Wirklichkeit völlig mittellos ist, als reichen Mann nach Hause kommen:

> Жаль, что Иохим не дал на прокат кареты, а хорошо бы, чорт побери, приехать домой в карете, подкатить эдаким чортом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: "кто такой, что такое?", а лакей, золотая ливрея, входит (*вытягиваясь и представляя лакея*): "Иван Алексеевич Хлестаков из Петербурга, прикажете принять?" Они, пентюхи, и не знают, что такое значит "прикажете принять". (Gogol' 1951:30)

Chlestakov entwirft eine Theaterszene mit Kostümen, Akteuren und Text, und indem er seine Phantasien durch passende Gesten begleitet, wird der Monolog zu einer Art Spiel im Spiel, einer Theateraufführung zweiten Grades. Mit "я воображаю" setzt Chlestakov ein Signal, daß es sich hier um Phantasie und nicht um Wirklichkeit handelt. Solche Signale finden sich auch in Chlestakovs poetischem Höhenflug, als er sich in immer phantastischere Lügen hineinsteigert. Wenn er im Zusammenhang mit seinen literarischen Erfolgen sagt: "Я, признаюсь, литературой существую" (49), dann weist er sich damit nicht nur als Phantast aus (wenn man die Aussage im übertragenen Sinne versteht), sondern auch als Phantasma, als literarische Figur (so die wörtliche Bedeutung der Aussage). Auf einer Metaebene kann dieser Satz somit als Fiktionssignal gelesen werden, womit er programmatisch für das Drama überhaupt erscheint. Auch eine andere Aussage Chlestakovs könnte die Figuren, würden sie sie wörtlich nehmen, darauf verweisen, daß er ihnen Lügengeschichten erzählt:

> Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: "На, Маврушка, шинель" ... Что я вру, я и позабыл, что живу в бельэтаже. (49)

In der Tat, Chlestakov lügt, doch dreht er Lüge und Wahrheit um: Er behauptet zu lügen, wenn er sagt, er wohne im dritten Stock, dabei ist gerade das, was er Lüge nennt, die Wahrheit.

Geht man nun von der These aus, daß den Vertretern der Macht zu mißtrauen ist, so dürften die vor Angst erstarrten Beamten Chlestakovs Phantastereien keinen Glauben schenken. Doch da sie ihn zunächst betrunken gemacht haben (eine Tatsache, die Mejerchol'd in seiner Inszenierung deutlich herausstellt), befinden sie sich in einer Kommunikationssituation, die eher privaten als offiziellen Charakter hat. Der Betrunkene sagt, gleich dem Narr, die Wahrheit. Und da die Honoratioren nur das hören, was sie hören wollen, irritiert sie auch nicht die deutliche Abweichung von der Alltagslogik, die Chlestakovs Rede markiert. An Stelle dieser tritt das phantastische Trugwort, das nach einer eigenen phantastischen Logik funktioniert.

Um es kurz zusammenzufassen: In dem Drama stehen einander zwei Formen der Lüge entgegen, die pragmatische Lüge, die die offizielle Rede ausmacht und von den Beamten als gegeben angenommen wird, und die poetische Lüge, die dem künstlerischen Schaffensprozeß nahesteht, die Lüge als *figura fikcii*, die in Merežkovskijs Interpretation in die Nähe der verwerflichen, diabolischen Lüge rückt. Es ist gerade der Konflikt zwischen diesen beiden Diskursen, dem offiziellen und dem poetischen, der die Spannung des Dramas ausmacht. Auf diese Weise werden zwei Konfliktlinien zusammengebracht, die notwendig im Aneinander-vorbei-Reden münden – denn die Beamten begreifen die poetische Lüge als Wahrheit, die Wahrheit hingegen als pragmatische Beamtenlüge, Chlestakov wiederum hält die Lügen der Beamten für die Wahrheit oder genauer: er stellt sich die Frage nach ihrem Wahrheitsstatus gar nicht, da er, der Phantast, zwischen Lüge und Wahrheit nicht unterscheidet. Das Ende des Dramas wird, wie schon der Anfang, von einem privaten Brief bestimmt, dem die Beamten wieder bedingungslos glauben, diesmal jedoch zurecht. Als die Ankündigung vom "echten" Revisor folgt, gerät die sprachliche Kompetenz der Beamten vollends durcheinander, da sie zwei Codes miteinander verwechselt haben: den privaten und den offiziellen. Deshalb ist das Reich der falschen und der richtigen Zeichen für die Beamten in Gogol's Drama nicht mehr entschlüsselbar.

Suchovo-Kobylin: *Kartiny prošedšego*

Suchovo-Kobylins Dramentrilogie treibt die bei Gogol' angelegte Verwirrung weiter. Schon Gogol's Drama läßt sich als eine Kritik am falschen (offiziellen) Zeichen lesen, denn ein Diskurs, der auf Lüge beruht, programmiert Mißverständnisse vor und erschwert Kommunikation. Die Exegese der Zeichen mißlingt in Gogol's Sprachwirrwarr, bei dem jeder Sprecher sich in einem anderen Dis-

kurs wähnt. Bei Suchovo-Kobylin nun gerät das Wort in einen Zustand, wo das Bezeichnen geradewegs als Unmöglichkeit erscheint, denn jeder Signifikant ist beliebig besetzbar. Die offizielle Logik verhindert eine 'wahre' Aussage, die von einem Korrespondenzverhältnis zwischen Ding und Wort abhängt. An deren Stelle rückt die willkürliche, unkontrollierte Lüge, die nach einer phantastischen Pseudologik funktioniert und von einem Nichts ausgeht.

Schon thematisch (Korruption der Beamten) läßt sich eine intertextuelle Relation zwischen Suchovo-Kobylins Trilogie und dem *Revizor* behaupten. Das letzte Drama der Trilogie, *Smert' Tarelkina*, setzt eine explizite Markierung, die auf den Vorläufer verweist: Immer wieder heißt es über das Auftauchen des Vampirs, der ebensowenig Vampir ist, wie Chlestakov Revisor ist, was für ein "необыкновенное происшествие", "необыкновенное дело" (Suchovo-Kobylin 1989:166, 169) das doch ist. Das erinnert an die Bestürzung der Beamten bei der Ankündigung des Revisors: "Да, обстоятельство такое ... необыкновенно, просто необыкновенно" (Gogol' 1951:12) und an Bobčinskijs und Dobčinskijs "чрезвычайное происшествие" / "неожиданное известие" / "непредвиденное дело" (18). Das in beiden Dramen genannte "ungewöhnliche Ereignis" wird durch die beharrliche Wiederholung erst zum Leben erweckt, das Wort erlangt die Macht, Umstände und Ereignisse heraufzubeschwören. Suchovo-Kobylin überdehnt Gogol's Ansätze jedoch mehrfach: Die Komik Gogol's wird bei ihm durch eine Tragik ersetzt, die über Gogol's "смех сквозь слезы" hinausgeht; der Beamtenstaat ist bei Suchovo-Kobylin wesentlich drastischer gezeichnet als bei Gogol' und gemahnt ans Inferno, so daß die Trilogie als ganzes als "Antimysterium" erscheint (so Koschmal 1993, Kap. 5). Varravin, der oberste Beamte, wird explizit als "Antichrist" bezeichnet.[38] Beide Punkte, das tragische und das infernalische Element, hat Mejerchol'd später in seine *Revizor*-Inszenierung eingebaut; er hat Gogol' somit durch die Brille Suchovo-Kobylins gelesen. Ein weiterer intertextueller Berührungspunkt zwischen den Dramen liegt in den Doppelgängerfiguren, die Suchovo-Kobylin vervielfältigt: Gogol's Bobčinskij und Dobčinskij generieren das Beamtenpaar Čibisov und Ibisov und das Dreigespann Gerc, Šerc und Šmerc. Vor diesem Hintergrund gesichtsloser Beamtengestalten, die sich nur minimal voneinander unterscheiden, erscheint es geradezu als ein *minus-priem*, wenn es zwar einen Beamten namens Omega, jedoch keinen namens Alpha gibt – was sich vielleicht als Hinweis deuten läßt auf die aus dem Lot geratene Sprache, derer die Beamten sich bedienen.[39]

Eine Schlüsselstelle aus dem *Revizor*, die Bestechungsszene, findet sich in leicht transformierter Form in *Delo* wieder, wo Muromskij, Lidas Vater, versucht, den Beamten Varravin zu bestechen. Dabei ist der Bestechungsakt tabu, er darf – wie auch im *Revizor* – nicht beim Namen genannt werden. Beide Dialogpartner halten sich an dieses vom *decorum* vorgegebene Tabu, ohne daß jedoch einer von ihnen sich täuschen läßt. Im Gegensatz zum *Revizor* mißlingt die Kommunikati-

on, statt dessen setzt dieser Dialog die (Sprach-)Ohnmacht des Unterlegenen angesichts der Macht in Szene:

> Варравин: А в старину не диспутовались; поговорят легонько, объяснятся нараспашку, да и устроят дело наголо! [...]
> Муромский (*в сторону*): Вот он антихрист, действительный статский советник. (*Вслух*) Ах, ваше превосходительство. Отцы вы наши! Благодетели! ... В старину легко было дело-то устраивать. [...]
> Варравин: Ну, а сколько б, вы думали, в старину взял бы приказный с вас за это дело?
> Муромский [...]: Я, право, не знаю. Я по этим торгам - неопытен.
> Варравин: Ну, вы для шутки.
> Муромский: Право, неопытен.
> Варравин: Ах, боже мой (*настойчиво*) - не, шутите.
> Муромский (*нерешительно*): Тысчонка бы три взял. (131)

Mit "в старину" gibt Varravin die Regeln für dieses Bestechungsgespräch vor, etabliert den Status des "als ob".[40] Als Muromskij sich ungeschickt anstellt, schiebt er das "для шутки" nach. "В старину" ist, ebenso wie der Gesamttitel der Trilogie, *Kartiny prošedšego*, eine, wenngleich leicht durchschaubare, Verhüllung des eigentlichen Sachverhalts, und die Entschlüsselung ist simpel: "в старину" bedeutet "сегодня", "для шутки" meint "серьезно". Die Verschiebung des tatsächlichen Sachverhalts in eine unbestimmte Vergangenheit erinnert an Verfahren der aesopischen Sprache, die mit ebensolchen Verschiebungs-Strategien operiert. Muromskij jedoch kann den Lügen-Diskurs nicht durchhalten, kann auch die Summe, die Varravin fordert, nicht zahlen, und versucht deshalb, mit der Wahrheit den Fürsten für sich zu gewinnen. Doch dieser Versuch schlägt fehl, der Fürst versteht nicht, was Muromskij ihm sagen will, und Muromskij wird als verrückt abgestempelt.

Die in verschiedenen Dialogen umgesetzte Praxis eines Macht-Diskurses, der auf falschen Zeichen beruht, wird immer wieder explizit kommentiert: "Нынче всякий по-своему, просто хаос, смешение языков" (117) sagt Varravin entnervt, als er zwischen Muromskijs Unfähigkeit, den offiziellen Lügendiskurs zu führen, und des Fürsten Unwilligkeit, sich überhaupt mit einem Diskurs abzugeben, hin- und herlaviert. Damit trifft er den Kern von Suchovo-Kobylins Kritik an der offiziellen Sprache: Ein Diskurs, der auf falschen Zeichen beruht, führt nicht nur, wie bei Gogol', zum komischen Mißverständnis, sondern nachgerade zur Kommunikationsunmöglichkeit. Suchovo-Kobylins Trilogie ist somit explizit eine Sprachkritik, die mit einer Gesellschaft- bzw. Herrschaftskritik zusammenfällt. Gerade die Explizitheit, mit der Suchovo-Kobylin sein Anliegen in den Dramen verfolgt, führte auch dazu, daß eine Aufführung immer wieder von der Zensur verhindert wurde.[41]

Suchovo-Kobylin führt das offizielle Wortes als eines vor, dem als autoritärem Wort eine wirklichkeitsschaffende Macht zugeschrieben wird und das, ins Extrem geführt, zu einem arbiträren Wort entarten kann, das die Herrschenden beliebig mit Sinn füllen. Das Wort als poietische Kraft wird mit dem Ende des ersten Teils der Trilogie begründet, der – aus Zensursicht – relativ harmlosen Komödie *Svad'ba Krečinskogo* von 1854. Der hoch verschuldete Spieler und Betrüger Krečinskij hat sich mit der unschuldigen Lida verlobt und sie überredet, ihm ihren kostbaren Solitär zu leihen (private Lüge). Mithilfe dieses Solitärs hat er einen Pfandleiher betrogen, der ihn jedoch überführt, und die Verlobungsfeier endet in einem Skandal, die Verlobung platzt. Dennoch tritt die verliebte Lida für Krečinskij ein: "Милостивый государь! Оставьте его! ... Вот булавка ... которая должна быть в залоге: возьмите её ... это была (*заливается слезами*) ошибка!" (Suchovo-Kobylin 1989:64). Das zweite Drama der Trilogie, *Delo* (1861), dreht sich eben um diesen letzten Satz Lidas, genauer: um ein Wort, das sie gar nicht gesagt hat, "моя". Anhand der Behauptung, sie habe gesagt: "это было моя ошибка", setzt sich eine ganze Beamten-Maschinerie in Gang, es wird eine "Akte", ein *delo*, angelegt. Die Beschuldigung Lidas soll mehr und mehr Bestechungsgelder aus ihrem Vater herauspressen, der damit die Unschuld seiner Tochter erkaufen will. Das winzige Wörtchen "моя" kann somit, sofern die offizielle Seite seine Existenz behauptet, eine ganze Geschichte aufrollen, deren Wirklichkeitsstatus immer realer wird, je häufiger man es ausspricht. In der Anklage heißt es aufgrund des Wörtchens "моя", Lida habe in vorehelichen Beziehungen zu Krečinskij gestanden, habe ein Kind von ihm gehabt und dieses ermorden lassen. Die Macht des Wortes nimmt bei Suchovo-Kobylin groteske, hypertrophe und bedrohliche Züge an. Hier haben wir es nicht mit dem doppeldeutigen Wort der Herrschaft zu tun, sondern mit dem autoritären, wirklichkeitsstiftenden, das später in der Stalin-Ära – sowohl in der totalitären Ästhetik als auch im theatralisierten Alltag, in Feiertagen und Schauprozessen — so real wurde.

Grundlage für dieses falsche Wort ist nicht ein Wahrheitssatz, der hinter der Lüge steht, sondern ein Nichts. Das Aussprechen des Wortes, das das Ding erzeugt,[42] erinnert zum einen an eine magische Zeichenpraxis (Koschmal 1993:82) – Wort und Ding sind eins, das Wort ist das Ding –, zum anderen verfügt es über eine poetisch-schöpferische Implikation. Der Beamte wird zum Wort- und damit auch zum Weltenschöpfer, er ist *creator mundi*, als falscher Gott oder Antichrist jedoch Schöpfer einer falschen Welt, der Lügenwelt – er ist der Teufel. Varravin erscheint als Gegengott, als Teufel,[43] der die Schöpfungsmacht Gottes usurpiert und eine diabolische Gegenwelt entwirft. Die Gesellschaft, die die Trilogie darstellt, ist die Gegenwelt zu Augustinus' *civitas dei*, die durch den Teufel begründete *civitas diaboli*. Varravin erscheint so auch als "Vater der Lüge". Prätext für diesen Teufelsstaat, den Suchovo-Kobylin in *Delo* und, ins Groteske verzerrt, in *Smert' Tarelkina* entwirft, ist ein weiters Mal Augustinus' Philosophie der Lüge.

Explizit auf Augustinus verweist Suchovo-Kobylin in seiner philosophischen Abhandlung *Filosofija ducha ili sociologija (učenie Vsemira)*:

> Два экстрема социологии как философии общества суть: *человеческое стадо*, как починная ступень человеческого общества, и концепция преподобного Августина, т.е. Civitas Dei – *Божия община*, как другая высочайшая ступень. (Suchovo-Kobylin 1993:52; Auszug aus *Pervyj nabrosok sociologii kak filosofii istorii v ego trechmernom telluričeskom čelovečestve, soljarnom i sideričeskom*)

Augustinus' Gottesstaat und dessen Gegenbild, der Teufelsstaat, sind Ausgangspunkt für Suchovo-Kobylins eigenen philosophischen Entwurf, der eine dreistufige Teleologie menschlicher Geschichte vorsieht. Anfangs- und Endpunkt dieser Entwicklung bilden das "дикое общество" (*civitas diaboli*) und die "божественная община" (*civitas dei*) (ebd.). Die drei Stufen, die Suchovo-Kobylin unterscheidet, sind: 1. die tellurische / irdische Menschheit ("теллурическое или земное человечество"), die vom tierischen ("человек-зверь") bzw. diabolischen (!) Menschen ("человек-дьявол") bewohnt wird; 2. die solarische Menschheit ("солярное человечество"), deren Vertreter der begrenzte, empirische, antispekulative, alltägliche Mensch ist; und 3. die siderische, allweltliche Menschheit ("сидерическое, или всемирное, человечество"), verkörpert im absoluten Geist ("абсолютный дух") (52-53). Die Bewegung, die der Mensch und die Geschichte vollbringen, folgt den Gesetzen der Hegelschen Dialektik: die Logik entwickelt sich zur Natur (*evolutio*), die Natur zum tellurischen Menschen (*involutio*), dieser wiederum entwickelt sich darüber hinaus zum absoluten Geist (53).

Dieser kurze Exkurs ist nötig, um die Dramentrilogie im Geschichtsentwurf Suchovo-Kobylins und in seinem Augustinischen und Hegelschen Kontext zu verankern. Während Augustinus Vorläufer für die Utopie (Gottesstaat) und Anti-Utopie (Teufelsstaat) ist, dient Hegels Dialektik als Modell für den Dreischritt der Geschichte.[44] Die Trilogie läßt sich nun als künstlerische Umsetzung der ersten Phase dieses Evolutionsmodells deuten, denn dargestellt ist die tellurische, irdische Menschheit, der Mensch als Tier (hierauf verweisen zum Beispiel der "tierische" Hunger Raspljuevs in *Smert' Tarelkina* oder die Werwolf-Episode ebenda), als Teufel. Zur Darstellung dieser niederen Welt bedient Suchovo-Kobylin sich der Tiermetaphern, die biblischen Ursprungs sind und sich auch in Augustinus' Abhandlung *Gegen die Lüge* finden. Augustinus verwendet das Bild vom Wolf im Schafspelz, um die Gefahren der Lüge bildlich vorzuführen;[45] er unterscheidet zwischen den Wölfen (den Lügnern) und den Schafen (den ehrlichen Menschen), wobei er letztere davor warnt, sich zu verkleiden und zu täuschen. Gerade die Wölfe jedoch sind in der Trilogie in der Überzahl (s. dazu Koschmal 1993:126-130). Nel'kin vergleicht Tarelkin mit einem "гадина"

(Suchovo-Kobylin 1989:75) – in der *Filosofija ducha* rechnet Suchovo-Kobylin die erdverhafteten Tiere der niedrigsten Existenzstufe zu: "Презмыкающиеся, т.е. низшие организмы суши, ползают на брюхе, без ног и крылев" (1993:53). In *Smert' Tarelkina* wird dann gerade das Verkleiden, mithilfe dessen sich der Wolf in den Schafspelz hüllt (Tarelkin, der sich als Kopylov ausgibt, weil dieser, anders als er selbst, keine Schulden und somit keine Schuldiger hat), zum bestimmenden Prinzip. Die Trilogie ist nicht nur Antimysterium, sondern auch Anti-Utopie, niederste Stufe der menschlichen Entwicklung. Das Tier, das für Suchovo-Kobylin das utopische Ziel verkörpert, ist der Vogel, der sich von der Erde löst, an die Wölfe und Schlangen gebunden sind. Der Vogel erscheint als Sinnbild des absoluten Geistes, der den Raum überwindet (1993:53), einen leichteren, ephemeren Körper erlangt (55) oder, im Idealfall, körperlos wird.

Das antithetisch aufgebaute Drama *Delo* spielt zwar im Reich des Bösen, der tierisch-tellurischen Welt, stellt jedoch die Verbindung her zwischen der scheinbar "normalen Welt" aus *Svad'ba Krečinskogo* und *Smert' Tarelkina*, wo die Welt ausnahmslos auf die unterste Stufe der Menschheit herabgesunken ist. *Delo* fungiert als Bindeglied, das in der Konfrontation des Bösen mit dem Guten Anti-Utopie und Utopie, Teufels- und Gotteswelt gegeneinander ausspielt. Lidočka ist die Verkörperung jenes Vogels, von dem Suchovo-Kobylin in seiner Philosophie spricht: Sie ist abgemagert (Gegensatz zu dem ewig sich vollfressenden Raspljuev), Muromskij bezeichnet sie als Engel (75; die Engel bilden, im Gegensatz zu den Kriechtieren und den Wölfen, die höchste geistige Stufe in Suchovo-Kobylins Evolutionsmodell, s. 1993:53: "Ангелы, т.е. идеальные божественные люди, имеют своим отличием от остальной низшей массы людей символ свободы – крылья"), sie hat sich von der Welt losgesagt, und Nel'kin meint, sie sehe aus, als sei der Segen Gottes über sie gekommen (Suchovo-Kobylin 1989:76). Lidočka als betrogene Geliebte ist somit nicht nur eine Nachfolgerin von Karamzins armer Liza,[46] sondern sie steht auch in einer Reihe mit den Sophien-Figuren, die später im Symbolismus so sehr an Bedeutung gewinnen. In *Delo* ist sie ein Zeichen aus jener zukünftigen Gotteswelt, die Suchovo-Kobylin in seiner Geschichtsphilosophie anvisiert.[47]

In *Smert' Tarlekina*, einer Welt, die keine positive Gegenkraft mehr aufweist und wo sich dem Bösen nichts mehr widersetzt, werden die Wörter schließlich beliebig. Suchovo-Kobylins Sprachkritik, die sich gegen das offizielle Zeichen, das ein Teufels-Zeichen, falsche Sprache, ist, wendet, wird hier mithilfe von Sprach-Paradoxa und Nonsense auf die Spitze getrieben. In diesem Drama tritt auch ein *samozvanec* auf: Um seinen Schulden zu entgehen, gibt Tarelkin sich als sein verstorbener Nachbar Kopylov aus und läßt eine Puppe als Tarelkin beerdigen. Die Inszenierung des eigenen Todes ist notwendiger Bestandteil der Intrige, was auf die Bedeutung von Maskenspielen, Verstellung, Täuschung und auch Lüge für die Teufelswelt, die ja im Verhältnis zur Gotteswelt nur eine Scheinwelt

ist, verweist. In dieser Welt gibt es keinen Bezugspunkt mehr, der 'Wahrheit' heißt, so daß die Wahrheit zu einem bloßen Signifikanten ohne Signifikat regrediert. Die Devise, die die Beamten ausgeben, lautet: "Правило: при допросах никому не верь" (175). Das Maskenspiel auf der Handlungsebene erzeugt auf sprachlicher Ebene Oxymora wie "бессмертная смерть" (Suchovo-Kobylin 1989:143) und Nonsense-Aussagen wie "мертвые не умирают" (152). Ebenso wie die Differenz zwischen Schein und Sein gelöscht ist, so gibt es auch keinen Versuch mehr, eine sinnvolle Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat herzustellen, vielmehr ist das Sprachspiel auf die Ebene der Signifikanten verlagert, ohne einen Bezug zu einem Ding oder einer Art Wirklichkeit zu etablieren. Den Höhepunkt bildet ein vollständiger Sprachverzicht, die Figuren artikulieren nur noch "a-a-a-a", "ox-ox-ox" oder "фу-фу-фу" (z.B. 145, 161, 162, 171) – wenn Zeichen keinen Referenten mehr haben, dann spielt es keine Rolle, ob das Zeichen ein Wort oder ein sinnloser Laut ist. Es ist ein Rückfall in eine vorsprachliche Phase, die Koschmal als "kollektive Regression" (1993:141) bezeichnet; zugleich ist es ein Rückfall zur ersten Stufe der Menschheit. Diese zeichnet sich durch einen Mangel an Sprache (oder: einen Verlust der 'wahren' Sprache) aus, denn in *Delo* haben viele der Beamten einen Sprachfehler oder weichen in ihrem Sprachverhalten von der Norm ab: In der Auflistung der Figuren heißt es, daß Tarelkin wie Demosthenes spricht, wenn dieser einen Stein im Mund hat (67), und daß Šilo stottert.

Im weiteren Verlauf des Dramas wird Tarelkin beschuldigt, ein Werwolf zu sein, und es kommt zur Anhörung von Zeugen in dieser Angelegenheit.[48] Die Standardfrage, die den Zeugen gestellt wird, ist, ob beobachtet wurde, daß Tarelkin-Kopylov "поворачивался" – diese Frage wird von der Lebensgefährtin bejaht, ja er habe sich im Bett "в стену точно оборачивался" (177), und auch vom Hausmeister, ja, auf der Treppe "в стену точно оборачивался" (182). Die Beamten nutzen den Doppelsinn des Wortes *oboračivalsja* – er drehte sich um / er verwandelte sich –, um den Angeklagten schuldig zu sprechen und zu beweisen, daß er ein Werwolf, ein Vampir ist, ein Wesen, das sich verwandelt. Diese willkürliche Interpretation des Signifikanten untergräbt die Signifikationspotenz des Wortes, so daß die Sprache der Macht bei Suchovo-Kobylin zwar mächtig, aber signifikationsunfähig ist.

Während Suchovo-Kobylins Geschichtsphilosophie also eine Erhebung vom Kriechtier zum Vogel oder zum Engel, von der Erde in die Luft und dabei eine zunehmende Befreiung vom Raum in Aussicht stellt, nimmt die Entwicklung seiner Dramen eine ganz andere Richtung: Die Möglichkeit zu einem Gottesstaat wird durch immer stärkeres Abgleiten in die Welt der Instinkte, das mit einem vollständigen Sprachverlust einhergeht, negiert. Statt Gottmensch ("Боги будете, сказано в писании" so sieht Suchovo-Kobylin, 1993:63, die Zukunft des Menschen) herrscht in der Lügenwelt des Beamtenstaates der Teufelsmensch oder

auch der Werwolf, das Tier mit menschlichem Antlitz. Diese Anti-Utopie, die die Trilogie entwirft, zieht den Sprachverlust des Menschen bei gleichzeitiger Übermacht der Sprache über den Menschen nach sich.

Mandat

Nikolaj Ėrdmans Drama *Mandat* von 1924 führt die Variante eines Zeichenchaos vor, das dadurch hervorgerufen wird, daß die Handlung sich am Umbruch zweier Mächte abspielt – an der Wende von der alten, zaristischen zur neuen, revolutionären Ordnung. Das Stück wird von der Forschung immer wieder in die Tradition Gogol's gestellt, was vor allem Mejerchol'ds geflügeltem Wort von der Dramen-Linie "Gogol' - Suchovo-Kobylin - Ėrdman" zu verdanken ist. Dabei evozieren die intertextuellen Markierungen nicht nur den *Revizor*, sondern auch *Boris Godunov*.[49]

Das Sujet von *Mandat* dreht sich, wie auch in den anderen Dramen, um eine Lüge: Pavel Guljačkin, der Protagonist, behauptet, er sei im Besitz eines Mandats. Doch wenngleich diese Lüge die Handlung in Gang setzt, so ist das eigentliche Thema doch ein anderes: die Genese von Sprache in Verbindung mit Macht.[50] Sprache wird als arbiträre vorgeführt, bei der Lüge ebenso wie Wahrheit konsensbedingt sind, d.h. der Wahrheitsdiskurs etabliert sich in Abhängigkeit von der herrschenden Macht. Wahrheit ist keine ontologische Größe, sondern sie ist durch Institutionen kodiert und definiert.[51] Als Beschreibungsbegriff für die Korrelierung von Macht und Sprache eignet sich der des Diskurses, denn Diskurs im Sinne Foucaults impliziert die historische Relativität von Sprache (und von Wahrheit) ebenso wie den Aspekt der Macht, ist doch die Diskursivierung für Foucault mit Einschränkungs- und Ausgrenzungsstrategien verbunden, die eine Kontrolle des Diskurses ermöglichen (Foucault 1992). Begreift man Diskurs mit Manfred Frank (1993:415) als "symbolische Ordnung, die allen unter ihrer Geltung sozialisierten Subjekten das Miteinander-Sprechen und Miteinander-Handeln erlaubt", und korreliert man diese globale Definition mit Foucaults Ordnung durch (Macht-) Institutionen, so erscheint *Mandat*, das den Übergang von einer alten zur neuen Ordnung thematisiert, als ideales Beispiel für die Genese eines Diskurses. Zugleich zeigt das Drama die Entstehung und Etablierung von Macht durch die Verwendung bestimmter Zeichen auf: Pavel's Aussage "я человек партийный" (Ėrdman 1976:19) kennzeichnet ihn als Vertreter der (neuen) Macht, und als solcher nutzt er die Folgen, die der Besitz von Macht nach sich zieht: Macht schließt Neinsagen aus[52] (Pavels Mutter und seine Schwester stimmen allen Forderungen zu, die er stellt) oder überhaupt das Sprechen (Pavels Leitspruch lautet: "Силянс! я человек партийный", 19, 66), denn Macht erzeugt Angst[53] ("если я в нашей семье жертва, то я требую, чтобы все меня в доме боялись", 21). *Mandat*

bildet also eine Schwellensituation ab, an der die Genese von konsensbedingter Wahrheit, von Sprache und Machtbedingungen abgebildet ist, während *Revizor* und die Trilogie Suchovo-Kobylins eher die Erscheinungsformen der Macht in den Blick nehmen.

Mandat weist die konstanten Merkmale auf, die auch für Gogol' und Suchovo-Kobylin gelten und an das Reich der falschen Zeichen gebunden sind: Usurpatoren, Mißverständnisse, Signifikationskrise des Zeichens, Macht. Die Doppelung der herrschenden Diskurse, von denen der eine noch nicht endgültig entthront und der andere noch nicht unverrückbar etabliert ist, bewirkt auch eine Vervielfachung der Situationen, aufgrund derer den Figuren die Beherrschung zweier unterschiedlicher offizieller Codes abgefordert wird; sie müssen "лавировать" (14), wie Pavel richtig bemerkt. An dieser Stelle klingt Nietzsche an, der davon ausgeht, daß der Trieb zum Täuschen im Menschen primär angelegt ist und daß die Neigung zu einer (wie auch immer gearteten) Wahrheit erst später in der Kulturgeschichte aufgekommen ist (Nietzsche 1984:1018). Die Figuren in *Mandat* befinden sich auf eben auf solch einer niedrigen Entwicklungsstufe, wo es um das Überleben, nicht jedoch um eine Wahrheit geht. Das Ziel ist, wie Nietzsche sagt: "herdenweise in einem für alle verständlichen Stile zu lügen" (1022).

Aufgrund der Doppelung der Ordnung gibt es auch zwei Usurpatoren: Pavel Guljačkin gibt sich als Kommunist und Besitzer eines Mandats aus, die Köchin Nastja gerät unfreiwillig in die Rolle der Großfürstin Anastasja Nikolaevna. Je nachdem, wen die Figuren des Dramas, sprich: die Zeichenbenutzer, vor sich haben, verwenden sie die Zeichen, die der jeweiligen Macht entsprechen. So besitzt die Familie Guljačkin ein Bild, das sich umdrehen läßt und auf einer Seite ein Motiv der vorrevolutionären Kultur abbildet, auf der anderen Seite jedoch ein Porträt von Karl Marx. Jeder der beiden Diskurse oder Zeichensysteme schließt bestimmte Zeichen aus und fordert andere. Das betrifft die Nahrungsmittel ebenso wie die Kleidung; zudem gelten bestimmte Themen im Kontext der neuen Ordnung als Tabu: "Да разве коммунисты кулебяку с визигой употребляют? Вы им ещё крем-брюле предложите, мамаша" (Erdman 1976:21) hänselt Pavel seine Mutter, die die neue Ordnung nicht zu begreifen scheint. "У меня, барышня, инструмент советский, он церковной музыки не играет" (37) behauptet der Leierkastenmann. Crème brulée ist unter der Sowjet-Ägide ebenso fehl am Platze wie Kirchenmusik. Und als Olimp Valerianovič hört, daß Kommunisten eingeladen sind, befiehlt er seinem Sohn: "Сейчас же прикрепни к своему пиджаку значок Общества воздушного флота, а также постарайся здесь своих убеждений не высказывать" (53). Wenn sein Sohn daraufhin erwidert, er habe zwar ein Abzeichen, aber keine Meinung, da er Anarchist sei, so scheint er als einziger die Regeln des Diskurses begriffen zu haben. Denn die sehen so aus, daß der Diskurs und seine Zeichen benutzt werden sollen, eine persönliche Einstellung hingegen ist überflüssig. Die Folge des Zwischenstadiums

zwischen alter und neuer Macht, in dem unterschiedliche Zeichen regieren, ist eine Reihe von Mißverständnissen und Verwicklungen, da nicht immer ganz klar ist, welche Figur welcher Macht und somit: welchem Diskurs zuzuordnen ist.

In *Mandat* wird, wie schon bei Suchovo-Kobylin, die Macht des Wortes mehrfach thematisiert: Als Pavel, der nicht in der Partei ist, im Streit mit dem Nachbarn in der Kommunal'ka der Satz herausrutscht: "Я человек партийный" (19), befürchtet er Schlimmes: "за эти слова, мамаша, меня расстрелять могут" (ebd.). Die Meinung seiner Mutter mutet dagegen naiv an: "Нету такого закона, Павлуша, чтобы за слова человека расстреливали" (20). Der Rest der Handlung dreht sich darum, daß Pavel versucht, seine Worte in die Tat umzusetzen, d.h. Parteimitglied zu werden, was jedoch unmöglich ist, und so hilft er sich mit einem (gefälschten) Mandat. Zudem unterstützt er seinen (Lügen-)Status durch die Verwendung politischer Phrasen. Ebenso sprechen die Anhänger der Monarchie in festgefahrenen Losungen ihrer verlorengegangenen symbolischen Ordnung,[54] während die Köchin Nastja in Geprächen mit ihrem Verehrer Ivan Ivanovič Satzfetzen aus einem englischen Liebesroman einflicht.[55] Das Subjekt der Sprache verschwindet ebenso wie ihr Inhalt, und die Sprecher erscheinen als Maschinen, die einen vorgegebenen Zeichencode ausspucken. Als die Verwechslungen geklärt, Paša als parteilos und Nastja als Köchin entlarvt sind, stellen die Figuren fest:

> Олимп Валерианович: Конечно, всё погибло. Все люди не настоящие. Она не настоящая, он не настоящий. Может быть, и мы не настоящие.
> Автоном Сигизмундович: Что люди, если даже и мандаты не настоящие. (108)

Pavel erscheint der Wahnsinn als letzter Ausweg, um einer Strafe für den Betrug zu entgehen: "Мамаша, скажите, что я дурак, скажите им, что я глупый. Дураков, мамаша, должно быть не вешают." (ebd.)

Ähnlich wie bei Suchovo-Kobylin haben die Zeichen in *Mandat* ihr Signifikat verloren, doch läßt sich dieser Verlust genauer bezeichnen: Der Sinn schwankt in Abhängigkeit von der Ordnung, auf die er sich richtet, und deutet so auf einen weiteren Verlust hin, auf den des Subjekts.[56] Damit nimmt die Sprache in *Mandat* die Leerzeichen der totalitären Kultur voraus: Die Figuren reden nur noch in Phrasen und Losungen, die als Signifikanten jedoch auf keine Signifikate mehr verweisen. Die Zeichen haben nurmehr die Aufgabe, die Angehörigkeit zu einem bestimmten System zu signalisieren. Die Worte haben somit keinen primären Signifikationswert, d.h. sie richten sich nicht auf Signifikate der Wirklichkeit, sondern sie werden mit einer sekundären Bedeutung belegt, die sie als ideologische Zeichen ausweist. Wahrheit ist Konsens, Lüge ist Abweichen von dieser Übereinstimmung. Sprache ist entsemantisiert, subjektlos und damit, im Sinne Groys',

"monströs": Körper ohne Sinn (kräftige Körper, die ihre Kraft sinnlos entfalten, ohne den Rahmen eines sportlichen Wettkampfs) sind ebenso monströs wie Zeichen ohne Sinn: "Der Sport verhält sich also zum Körper wie der Sinn zur Sprache – Sätze, die keinen eindeutigen Sinn aufweisen, sind monströs" (1995:219). Die monströsen Zeichen sind eine weitere Variante der falschen Zeichen der russischen Kultur. Bei ihnen steht die Präsenz im Vordergrund, nicht die Aussage.[57]

4. Mejerchol'ds *Revizor*-Inszenierung von 1926

Mejerchol'd hat alle Dramen inszeniert, die ich behandelt habe: Im Januar 1917 *Svad'ba Krečinskogo,* im August 1917 *Delo*, im Oktober desselben Jahres *Smert' Tarelkina*, das 1922 in veränderter Fassung auf die Bühne kam, 1925 *Mandat* und 1926 *Revizor*. In die Aufführung des *Revizor* gingen die Erfahrungen vorausgehender Inszenierungen ein, so die Verhörmaschine aus *Smert' Tarelkina*, die sich im *Revizor* in der Bestechungsszene wiederfindet, wo ganz Rußland als eine Bestechungsmaschine dargestellt wird: 11 Türen, die wie Sargdeckel wirken, gehen gleichzeitig hoch, 11 Händepaare kommen gleichzeitig hinter diesen Türen hervor, haben weiße Päckchen in der Hand und bewegen sich wie Roboter. Die Bühne besteht aus drei Plattformen, die je nach Bedarf in den Vordergrund gerollt werden, eine Technik, die Mejerchol'd erstmals in *Mandat* anwandte.[58] Aus der Erfahrung mit *Mandat* scheint auch ein weiterer Punkt zu sein, das geschriebene offizielle Dokument, um das Mejerchol'd Gogol's Text ergänzt: Mejerchol'd läßt die Ankündigung, daß der "echte" Revisor in der Stadt eingetroffen ist, auf eine weiße Stoffbahn schreiben. Mit dieser Verschriftlichung des im Dramentext nur gesprochenen Satzes, der den Revisor ankündigt, setzt er das offizielle Dokument gegen das private und macht ein weiteres Mal bewußt, daß in einer von Lügen bestimmten symbolischen Ordnung das Ausbuchstabieren dessen, was wahr und was falsch ist, keineswegs gegeben ist. Die Beamten haben dem inoffiziellen Dokument Glauben geschenkt, und tatsächlich verkündet das offizielle die Wahrheit; doch war diese Wahrheit nicht vorauszusehen. Dem Lügendiskurs haftet somit immer ein Element der Kontingenz, des Unberechenbaren an, das geschriebene oder auch gesprochene Wort läßt sich nur begrenzt kontrollieren und beherrschen. Eine weitere Szene, die in Gogol's 'kanonischem' Dramentext nicht angelegt ist und sowohl an *Delo* als auch an *Mandat* erinnert, ist das Ende des Stadthauptmanns in Mejerchol'ds Inszenierung: Dem Stadthauptmann wird eine Zwangsjacke angelegt, als er die Honoratioren in der letzten Szene auf die Wahrheit stößt. Der Kreis zwischen *samozvanec* und Narr, die die beiden Pole des Machtdiskurses, den offiziellen und den inoffiziellen, bilden, schließt sich mit diesem Eingriff Mejerchol'ds an Gogol's Text.

Die Frage, die hier interessiert, lautet: wie geht Mejerchol'd mit den falschen Zeichen, mit der Lüge um? Faßt man die Frage genauer, so richtet sie sich auf zwei unterschiedliche Ebenen: Wie verhält er sich zu der Textlüge, wenn er den kanonischen Text des *Revizor* als falschen ansieht, und wie inszeniert er das Lügenthema, das die Dramenhandlung bestimmt?

Zunächst zum *Revizor* als 'Fragment' eines noch zu totalisierenden Ganzen, als aesopisch gekappter Text. Mejerchol'ds Gogol'-Inszenierung zielt darauf ab, den "wahren" und den "ganzen" Gogol' zu zeigen.[59] Das bedeutet nicht nur die Auseinandersetzung mit der Tradition der *Revizor*-Interpretationen, sondern auch mit dem Text selbst, den Mejerchol'd einer Exegese unterzieht. Immer wieder wendet Mejerchol'd sich gegen die verkrusteten Formen, die der *Revizor* durch eine Theatergeschichte von Fehllektüren angenommen hat:

> [...] этот спектакль, который длился два с половиной часа, Гоголем не был принят - дурака, говорит, валяли. Они играли его как чистый водевиль. Здесь задача заключается в том, чтобы постараться удержать стремительность водевиля и все же оставить серьезный спектакль. (Mejerchol'd 1968:109)
> Прежде было более халатное отношение к "Ревизору", и до нас, в сущности, не было хорошего спектакля "Ревизора". (1993:54)
> Хлестаков. До сих пор актеры, исполнявшие эту роль, делали из него человека без биографии. Вот коренная ошибка. Ошибочность игры, которая мучила Гоголя, происходила от того, что играли без биографии, играли символ человека лгущего, который использует выгодное положение для того, чтобы наврать три короба. (66)
> Сценическая давность "Ревизора" очень большая. Его обросли штампы водевиля докатарыгинского, который процветал на русском театре. (ebd.)
> Это была ошибка, что играли Хлестакова изнуренным денди. (87)

Die zentralen Kritikpunkte Mejerchol'ds sind die Auffassung von *Revizor* als Komödie und die Darstellung Chlestakovs als Dandy und als "Symbol der Lüge".[60] Der Text, so argumentiert Mejerchol'd, ist falsch gespielt worden, weil seine Interpreten ihn falsch gelesen haben. Er selbst löst sich vom kanonischen Dramentext und korrigiert den 'falschen' Text: Die Komödie verwandelt er in eine Tragödie,[61] Passagen, die im Original schnell gespielt werden sollen, setzt er in Zeitlupentempo um, den Ort der Handlung verlegt er von der Provinz in die Hauptstadt, eine zufällige Verwechslung inszeniert er als vorsätzlichen Betrug mit dämonischen Zügen.[62] Ausgangspunkt für Mejerchol'ds Um- und Neuschreiben der Tradition ist die Behauptung, daß Gogol' sich den Zensurbedingungen angepaßt habe.[63]

Kurios ist, daß Mejerchol'd bei seinen Korrekturen am Original, das er als Fälschung sieht, immer wieder Gogol' selbst als Autorität aufruft, der diese Änderungen geradezu einzufordern scheint. So belegt er seine Transformation von der Komödie in die Tragödie mit einem Gogol'-Zitat: "Скоро и сам Гоголь понял, что из 'смешного анекдота может выйти большая картина'" (1993:67). Auch wenn Mejerchol'd Chlestakov als Abenteurer, als "шулер", als Spieler und Draufgänger entwirft, beruft er sich auf einen Brief Gogol's von 1846 ("Эту роль непременно нужно играть в виде светского человека comme il faut, вовсе не с желанием сыграть лгуна и щелкопера [...]", 1968:145) und folgert daraus: "Товарищи, да ведь совершенно же ясно, что здесь есть прямое указание на своеобразный авантюризм." (Mejerchol'd 1993:67) Ebenso begründet Mejerchol'd die Verlagerung des Schauplatzes von der Provinz nach Petersburg mit Gogol' selbst, indem er dessen Aussage, er kenne das Leben in der Hauptstadt besser als das der Provinz, zitiert (ebd.).

Mejerchol'ds Umgang mit dem aus seiner Sicht falschen Prätext ist jedoch nicht so sehr ein Umschreiben wie ein Weiterschreiben, ein Ausbuchstabieren des nicht zu Ende Gesagten. Das wird an der Umkleideszene deutlich, die er aus Gogol's Regieanweisung, Anna Andreevna ziehe sich im Verlauf des Stückes viermal um, entwickelt — Mejerchol'd bringt dieses Umkleiden, das seine Vorgänger bisher immer mißachtet haben, auf die Bühne:

> Теперь явление 6-е. Волнение Анны Андреевны и Марьи Антоновны. Это ерунда, что их изображают порхающими по сценической площадке [...] Это неверно. Как только сообщили, что какое-то лицо должно приехать или тут будет, - они, конечно, прежде всего должны переодеваться. Я здесь сделал выписку, очень мне помогающую. Что написано у автора? Анна Андреевна "четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пьесы". Но я никогда не видел, чтобы четыре раза переодевалась. Это не бывает подано публике. То есть, может быть, артистка переодевается, но только за кулисами [...] А я покажу, что она не только четыре раза, а может быть, и больше переодевается. Я и шкаф покажу, в котором эти платья висят, и все платья их покажу публике, чтобы она видела, сколько у них платья. (1968:113-114)

In der Aufführung ging Mejerchol'd schließlich so weit, daß Anna Andrejewna sich in dieser Szene nicht nur vielfach umzog, zudem stand Dobčinskij als Voyeur daneben, und die Bühne füllte sich mit imaginierten Bewunderern in Offiziersstaat (Worrall 1972:86). Indem Mejerchol'd den Gogol'schen Text übererfüllt (fünfzehn Kleider statt vier) und die erotischen Phantasien der Anna Andreevna in ihren Bewunderern verkörpert, füllt er eine Leerstelle des Prätextes aus, die bloß angedeutete Erotik. In eine ähnliche Richtung der Übererfüllung und des Ausstellens einer im Text aufscheinenden, aber nicht ausgesprochenen Möglichkeit läßt

sich auch Mejerchol'ds Interpretation der Stummen Szene deuten: Bei Mejerchol'd werden die Schauspieler durch Wachsfiguren ersetzt, die Figuren sind also tatsächlich so unbeweglich, wie Gogol' es fordert. Auch hier beruft Mejerchol'd sich auf Gogol': "Необходимо учесть желание Гоголя" (1993:49). Die Umsetzung des kanonischen Prätextes in einen Bühnentext wird somit durch ein Neuschreiben des Textes begleitet, das Mejerchol'd selbst aber als Weiterschreiben ausgibt, als das Aufdecken dessen, was bei Gogol' immer schon impliziert ist. Das Ergebnis ist, so Belyj, ein "ultra Гоголь".[64]

Das Thema der Lüge im Text selbst – und dies ist der zweite Aspekt des Lügenthemas – inszeniert Mejerchol'd auf vielfache Weise: Das theatralische Zeichen ersetzt das Wortzeichen; die Lüge wird markiert und als solche bloßgelegt; und, so das dritte Verfahren, Mejerchol'd stellt die Scheinhaftigkeit der Zeichen zur Schau, führt den Prozeß der Semiotisierung vor[65] und deckt auf diese Weise die Bedingtheit der Zeichen auf. Zunächst zur Entmachtung des Wortzeichens: Mejerchol'd übersetzt, wie Nirman Moranjak es formuliert, den Text Gogol's in die Metasprache des "Театр Мейерхольд" (Moranjak 1995:10). Dem Wort wird der Boden entzogen, und andere theatralische Zeichen treten an dessen Stelle: Musik, Mimik, Gestik.[66] Sie unterstützen das Wort nicht, sondern sie ersetzen es: Entweder reden die Figuren in Mejerchol'ds Inszenierung alle durcheinander, oder sie verstummen.[67] Mejerchol'd entfernt sich vom Wort, womit er an eine Bewegung anknüpft, die, schließt man sich der These Papernyjs an, für die Kultur der 20er Jahre typisch ist: Die Kunst der 20er Jahre führt, so Papernyj, einen Kampf gegen das Wort (1996:221), "слово является врагом No. 1" (ebd.).[68] Mejerchol'd als nachrevolutionärer Künstler ist nicht an einer Wahrheit des Wortes interessiert, sondern einer Wahrheit des Theaters.[69] Aus diesem Grund unterstützt er das Wort nicht nur durch die üblichen theatralischen Zeichenensembles (Gestik, Mimik, Kleidung und, bei Mejerchol'd ein wichtiger Aspekt, die Musik), sondern zudem widersprechen diese Zeichen einander; sie heben die Ambiguitäten von Sinn und Bedeutung hervor. Die einzelnen Signifikanten arbeiten gegenläufig, entwerten einander und funktionieren nach dem Prinzip des Kontrasts; zum Beispiel oszillieren die biomechanisch ausgebildeten Schauspieler zwischen Mensch und Marionette (hier folge ich der Argumentation Picon-Vallins, 1990:239, die damit gegen Boris Alpers' These von den "sozialen Masken" Mejerchol'ds polemisiert). Mejerchol'd selbst sagt:

> Искусство театра и всякая комедия должны строиться на контрастах, как это бывает в фламандских натюрмортах. (1993:14)

Mejerchol'd nennt hier flämische Stilleben, die kontrastiv funktionieren, d.h. eine Spannung zwischen Statik und Dynamik aushalten, und instrumentalisiert diese Bildgattung, nicht das Wort, als Modell für seine Inszenierung.[70] Nicht Eindeutigkeit, sondern Polyvalenz diktiert die Ästhetik Mejerchol'ds.

Die Brüche und Dissonanzen werden besonders deutlich, wenn die Lüge die Handlung bestimmt. Mejerchol'd kennzeichnet die Lüge, indem er ihren Scheincharakter enthüllt und die *duplex oratio* als solche freilegt. Das gilt für die Lügenszene, in der Chlestakov seine Luftschlösser entwirft und wo ein Schrei und das erlöschende Licht die Lüge markieren:

> The sea of frightened faces riveted on Khlestakov who, apparently now suffering the effects of the dynamite he'd just drunk, embarked on his sequence of fantastic lies. There was an obsessive intensity about his slow delivery as the words seemed to filter through his teeth [...] Then Maria Antonovna tactlessly corrected his lie about the authorship of Yuri Miloslavsky. There was a piercing shriek [...] and the lights went out. (Worrall 1972:88)

Das dritte Verfahren, die Inszenierung der Scheinhaftigkeit von Zeichen, ist dem theatralischen Zeichen insofern inhärent, als es seine Künstlichkeit nicht verbergen kann: Der Schauspieler, der eine Figur verkörpert, ist nur Zeichen für diese Figur; er ist weder er selbst (*soma*) noch Zeichen (*sem*), sondern ist Körper und Zeichen zugleich. Die Theatralität des theatralischen Zeichens liegt, so Erika Fischer-Lichte (1994:196), eben in der Spannung zwischen Sein und Bedeuten. Dadurch bildet es ab und stellt diese Abbildung zugleich zur Schau (19). Für Mejerchol'd, dessen Ziel letztlich in all seinen Schaffensphasen eine Retheatralisierung des Theaters war,[71] war die Bloßlegung dieses Prozesses der Zeichenbildung von entscheidender Bedeutung. Hat er während seiner symbolistischen Phase mit Masken und Techniken des japanischen Theaters experimentiert, so nimmt die Theatralisierung in seinen quasi-realistischen Inszenierungen (wie eben vom *Revizor*) subtilere Züge an. In der Figur des Chlestakov wird der Prozeß der Bedeutungsbildung explizit in Szene gesetzt:

> Мне представляется, что Хлестаков внешне непристоен. А то его принимают па высокородие, такая нелепость, и облачают в чистенький фрак, даже в исполнении [Михаила] Чехова. Почему бы тогда его и не принять за ревизора? Чем он не ревизор? Фрак, манишка - ничего себе. Или - ничтожество - лысый, какой-то вонючий, плохо одетый, грязная рубашка и сюртучок плохонький, и вот его приняли за ревизора. Это верно. (Mejerchol'd 1993:71)

Indem Mejerchol'd seinen Chlestakov so ausstaffiert, daß er offensichtlich kein Revisor ist (schlecht gekleidet, riecht, trägt ein schmutziges Hemd), die Beamten ihn jedoch dennoch für einen Revisor halten, legt er die Arbitrarität von Bedeutungsentstehung und -zuweisung bloß – die Beamten deuten einen armen Schlukker als hohen Vorgesetzten, besetzen seinen Körper mit einem beliebigen Signifikat, das lediglich in ihrem Kopf existiert. Die traditionellen Interpretationen, die

Chlestakov in einen sauberen Frack kleiden, so daß er durchaus als Revisor gelten kann, vertuschen diese Beliebigkeit der Bedeutungszuweisung und verleihen ihnen den Anschein der Natürlichkeit: Bei ihnen wird Chlestakov für einen Revisor gehalten, weil er wie einer aussieht. Mit seinem Chlestakov weist Mejerchol'd das Zeichen als ein gemachtes aus.

Mejerchol'd geht, so läßt sich zusammenfassend formulieren, mit seiner Inszenierung gegen den kanonischen Text als falschen Text vor. Zudem inszeniert er die Lüge im Text selbst, indem es das Wortzeichen entmachtet, die Lüge markiert und mithilfe des theatralischen Zeichens offenlegt, daß es keine Wahrheit gibt, es sei denn, sie wäre eine theatralische.[72] So wie Erdman in *Mandat* die Arbitrarität der Zeichen durch das Aufeinanderprallen zweier Diskurse aufdeckt, inszeniert Mejerchol'd diese durch die Übersetzung des Worttextes in den theatralischen Text.

Das theatralische Zeichen wurde im weiteren zu Zwecken revolutionärer und später stalinistischer Propaganda usurpiert, wobei es ideologisiert und vereindeutigt wurde. Der Unterschied zwischen dem ästhetischen Zeichen auf der Bühne und dem von der Macht usurpierten theatralischen Zeichen liegt darin, daß ersteres seinen Zeichenstatus bewußt macht, indem es Bedeutungserzeugung und Semiotisierung vorführt. Anders als das offizielle Zeichen reflektiert das theatralische seinen eigenen Zeichenstatus. Und als solches ist es der Lüge, dem falschen Zeichen, diametral entgegengesetzt.

Anmerkungen

1 Genauer dazu s. den Sammelband *Gogol' i Mejerchol'd*, Moskva 1927. Sowohl Belyj als auch Lozovskij verteidigen Mejerchol'd in ihren Beiträgen gegen den Vorwurf der Textverfälschung und des Mystizismus. Die Kritik an Mejerchol'ds Mystizismus war der zweite Topos der Mejerchol'd-Kritik bezüglich der *Revizor*-Inszenierung.

2 Aus den vielen Lügendefinitionen wähle ich hier eine des Wolffianers Baumeister (zit. nach Bien 1980:538), da diese die semantische Komponente erfaßt, das Auseinanderbrechen zwischen Signifikant und Signifikat. Auf verschiedene Bestimmungen dessen, was das "falsche Zeichen", die Lüge ist, werde ich weiter unten genauer eingehen.

3 S. dazu Picon-Vallins These (1990:247), daß Mejerchol'ds Inszenierungen vor 1926 auf den *Revisor* hinführten und daß *Mandat* (Premiere im April 1925) eine Art Generalprobe bildete. Sie zitiert Adrian Piotrovskij (in *Žizn' iskusstva* 1925.35. S. 5): Der letzte Akt von *Mandat* sei "la clé du dénouement du *Revizor*

qui a tant torturé Gogol et dans lequel sa comédie bouffone se transforme en spectacle tragique, monumental."

4 In seiner Ambivalenz – die ich unten noch genauer erläutern werde – liegt auch das subversive Potential des Theaters, denn es bildet nicht nur ab, sondern reflektiert das Abgebildete zugleich. Daher erlangt das Theater als ein die offiziellen Wahrheiten unterlaufender Gegenraum eine so zentrale Bedeutung in einer Kultur, die auf Eindeutigkeit hin ausgerichtet ist, man denke zum Beispiel an die Rolle des Taganka-Theaters zur Zeit des *zastoj*.

5 Der Begriff des "ideologischen Zeichens" ist etwas unpräzise, da marxistische und ideologiekritische Positionen (z. B. Valentin Vološinov, Frederic Jameson) davon ausgehen, daß ein Zeichen per se ideologisch ist (Vološinov: "Der Bereich der Ideologie fällt mit dem der Zeichen zusammen [...] Alles Ideologische hat Zeichencharakter", 1975:56; Jameson spricht von einer "Entschleierung kultureller Artefakte als Symbole sozialen Handelns", 1988:16, was in eine ähnliche Richtung zielt). Im Kontext der marxistisch-leninistischen Theorie wurde der – bis dahin negativ bzw. neutral – konnotierte Begriff positiviert; Ideologie wurde als ein Werkzeug des Klassenkampfes begriffen (Lenin), und die Zeichen, die gesetzt wurden, um die neue Ordnung einzuführen und durchzusetzen, stellten ihre Ideologie zur Schau. Ich verwende den Begriff des "ideologischen Zeichens" eben in diesem Sinne, als ausgestellte (politische) Besetzung eines Zeichens. Anders als das theatralische Zeichen, das seine Semiotisierung inszeniert und damit seine Arbitrarität vor Augen führt, ist das ideologische Zeichen in der sowjetischen Utopie eindimensional und gibt vor, das einzig wahre zu sein.

6 Ein kurzer Exkurs zum Machtbegriff: Hinrich Fink-Eitel (1992:44-51) unterscheidet in der Geschichte des Begriffs fünf verschiedene Ausrichtungen: einen (1.) relationalen, einen (2.) substantiellen (beide Aristoteles), einen (3.) instrumentellen (Hobbes), einen (4.) aktivistischen (Heidegger, Foucault) und einen (5.) medialen Machtbegriff (Luhmann). Die mediale Machtdefinition begreift Macht als ein Medium, das die Erlebnis- und Handlungskomplexität der Gesellschaft reduziert (Ausschluß von Neinsagen als kommunikativ erzeugte Reduktion). Für den Lügenkontext ist die mediale Theorie insofern von Interesse, als es hier zwar um sprachlich, d.h. kommunikativ ausgeübte Macht geht, die Reduktion der gesellschaftlichen Strukturen auf die zwei Gruppen von Machthabern und Unterworfenen jedoch nur auf Kosten eines Kommunikationschaos funktioniert und die Strukturen so in einem Rückschritt des Sprachchaos wieder neu aufgewirbelt werden (z.B. in *Delo*). Zusammenfassend für meine Zwecke lassen sich als Merkmale von Macht nennen: Macht ist intersubjektiv, d.h. kommunikativ; Macht beruht auf asymmetrischen Strukturen; Macht schließt bestimmte Verhaltensformen bzw. Sprachformen aus (die, wenn sie doch auftreten, als wahnsinnig gebrandmarkt werden). Das alles gilt für die institutionalisierte Macht, die Macht der Herrschenden. Für die Bestimmung der Macht des Wortes hingegen greift eher der substantiell-ontologische Machtbegriff Aristoteles': Macht als Vermögen, als Fähigkeit zu Handeln oder Wirken. Das "wahre" Wort Gottes ist allmächtig. Wenn nun in der Stali-

nistischen Ideologie und der Ästhetik des Sozialistischen Realismus das Wort als wahr ausgegeben wird, so findet hier eine Usurpation des Gotteswortes statt: Das Wort ist, wie das Wort Gottes, wirklichkeitsstiftend, ist Logos, das zu Fleisch wird (man denke an die utopischen Entwürfe sozrealistischer Romane oder an politische Propagandatafeln).

[7] Von dieser fulminanten These leitet Murašov den Grundgedanken seiner Untersuchung über die russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert ab, nämlich daß, während in der westeuropäischen Episteme die Theorie für die Signifikanten, die Literatur hingegen für die Signifikate zuständig ist, sich in Rußland Literaturtheorie und Literatur gleichermaßen primär auf die Signifikanten richten (58). Das führt dazu, daß die Signifikanten die Verantwortung für die Signifikate tragen, d.h. das Wort erzeugt die Wahrheit.

[8] S. dazu die *Philosophie der Kunst* (1985:312): Ist die Welt das gesprochene Wort, das in der Kunst nicht nur schon gesprochen ist, sondern immer noch auch Sprechen ist, dann ist das Wort die Wahrheit.

[9] Diese apodiktisch verkürzte Schlußfolgerung ist natürlich nicht ganz so einfach, wie es scheint. Murašov legt in seinem Buch genau dar, in welche Aporien diese spezifisch russische Textkultur durch den Kontakt mit der Regelkultur getrieben wird und welche Balanceakte sie zwischen "konstativen und performativen" Sprachbewegungen vollbringen muß. Doch obwohl die basale Unterscheidung zwischen russischem Grammatozentrismus und westeuropäischer "Metaphysik der Präsenz" natürlich hochgradig reduktionistisch wirkt, so ist sie als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit dem Paradox zwischen dem Glauben an das Wort und dem Mißtrauen gegenüber dem offiziellen Wort äußerst verführerisch und soll hier aus heuristischen Gründen so stehenbleiben.

[10] Siehe Fedorov (1906:23-25). Darin beklagt Fedorov den Verfall der Schrift, den er mit einem Verfall der Kultur gleichsetzt. Sein kratyleisches Zeichenverständnis wird an der Relation zwischen der Schrift und dem Namen der Schrift deutlich: Der Ustav war, wie sein Name besagt, eine Schrift der Regel und der Ordnung und bildete damit den Zustand der Kultur ab. Bild und Wort, Buchstabe und Name waren eins. In einer ingeniösen Schrift- und Sprachkritik zielt er auf die Restitution des 'wahren' Zeichens ab, spielt Bild (Schrift) und Wort (Name) als die beiden Erscheinungsformen des Zeichens gegeneinander aus. Der Verlust des wahren Namens führt, so Fedorov, zum Verlust des Dings, oder: eine Verkümmerung des Signifikanten zieht den Verfall des Signifikats nach sich.

[11] Diese poetischen Versuche, zu einer kratyleischen Ursprache zurückzukehren oder diese zu entwerfen, haben natürlich einen anderen Hintergrund als den Zweifel am offiziellen Wort – sowohl Blok, der immer wieder am falschen Namen verzweifelt und den wahren sucht, als auch Chlebnikov haben eher eine poetisch-utopische Ausrichtung als eine sozialkritische. Dennoch lassen

sich auch diese Ansätze in den größeren Kontext des russischen Sprachzweifels eingliedern und sind als solche zumindest zu erwähnen.

[12] B. Ivanov (1987:491) faßt die Geschichte der vorrevolutionären Zensur konzis zusammen: Der nächste Schritt nach der Zensurordnung für kirchliche Schriften war 1783 die Einrichtung einer Vorzensur für Literatur, was mit dem Ukaz über die freien Typographien zusammenhing, der besagte, daß jeder nach Belieben eine Druckerei eröffnen durfte. 1796 wurden alle nicht-staatlichen Druckereien geschlossen, 1800 wurde der Import ausländischer Bücher nach Rußland verboten. 1826 gab es als Folge des Dekabristen-Aufstandes einen neuen Zensur-Ustav, der weitere Restriktionen für die Publikation enthielt. Im weiteren kam es zu mehrfachen Veränderungen, was die Bestimmung hinsichtlich der Vorzensur anbetraf (je nach Länge oder Ort der Publikation variierten die Vorgaben). 1905 wurde jede Vorzensur aufgehoben. Kasack (1988:821) behauptet für die sowjetische Zensur eine kontinuierliche Verschärfung, denn nach der Oktoberrevolution wurde die Zensur, die im Februar 1917 abgeschafft worden war, wieder eingeführt (*Dekret o pečati*), und 1922 wurde das *Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv* (Glavlit) als Zensurbehörde eingerichtet (später umbenannt in *Glavnoe upravlenie po ochrane voennych i gosudarstvennych tajn v pečati*). (Ebenfalls zur Zensur, speziell in der Sowjetunion, s. Burkhart 1996.)

[13] Wenngleich der Zensur-Ukaz nach Katharinas Tod erlassen wurde, so zeichnete sich gerade ihre Regierungszeit durch eine rigide Zensur-Praktik aus. Radiščev und Novikov waren Opfer dieser Furcht vor dem Wort, ersterer wurde aufgrund von *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* nach Sibirien verbannt, letzterer wurde zum Exempel für die Bestrafung freimaurerischen und, so die Angst, potentiell revolutionären Gedankenguts und verbrachte viele Jahre in der Schlüsselburg (s. dazu Ivanov 1987:491).

[14] Loseff (1984:12) zitiert hierzu Brodskij: "the machinery of constraint, of censorship, of suppression turns out to be – this is a paradox – useful to literature. The fact is, the linguistic norms which are prescribed by the state transforms the entire population into one mass of readers. For the writer this is an extraordinary advantage, since he knows in this case what not to do if he wishes to find his own voice; moreover, if there is censorship [...] then one must avoid it; that is, censorship is unwittingly an impetus to metaphorical language."

[15] Natürlich gibt es subversive Gegenstrategien, die diesen Wahrheits-Diskurs unterlaufen. Diese finden sich in den Texten der späten Avantgarde in den 30er Jahren oder der Dissidenten, die Verfahren aesopischer Sprache einsetzen. Zur Strategie der "subversiven Affirmation", die das totalitäre Wort mit seinen eigenen Verfahren schlägt, s. Sasse / Schramm (1997).

[16] Loseff nennt den Aspekt der Ambivalenz, um die aesopische Sprache vom Rätsel zu unterscheiden. Im Rätsel wie in der aesopischen Sprache "[the] referent is some object which is expressly unspoken in the text itself", "the function of this text is to induce the addressee to name the object referent", und Rätseltext

ebenso wie aesopischer Text sind "an incomplete and / or distorted (transformed/metaphorical) description of the riddle object" (1984:29; Loseff zitiert hier Jurij Levins Rätseldefinition), doch im Rätsel, der Fabel oder der Allegorie "images do not take shape on the basis of ambivalence, but are formed rather in accordance with fixed connotations lodged in mythologie" (41). Die Lüge hingegen zielt ab auf Eindeutigkeit, der Lügende will Ambivalenz ja gerade vermeiden.

[17] "Die Unwahrheit (falsiloquium) ist mit der Lüge nicht zu verwechseln. Zur Lüge ist nicht nur erfordert, daß eine Differenz zwischen Rede und Geist besteht, sondern auch, daß sie dem Sprechenden selbst oder anderen einen Schaden zufügt, das bloße falsiloquium aber ist nicht immer mit einem Schaden verbunden." (Baumeister, *Elementa philosophiae recentioris*, zit. nach Bien 1980:538)

[18] Chr. A. Heumann, *Politischer Philosophus. Das ist, vernunfftmäßige Anweisung zur Klugheit im gemeinen Leben*, zit. nach Bien (1980:538-539): Der politicus "muß können simulieren und dissimulieren, und, wenn er eine Staats- und Nothlügen redet, nicht roth werden. – Daß nicht alle *falsiloquia* sündlich, sondern manche zulässig, ja gar *bona opera* sind, ist bey denen Moralisten ausgemachet. Was nun die politischen falsiloquia anlanget, so ist nur och dieses daabey zu beachten, daß man zusehen müste, daß das falsiloquium nicht an den Tag komme."

[19] Benjamin Constant, auf den Kant mit seinem Essay *Verkündung des nahen Abschliessens* ... antwortet, variiert den Freispruch, den die Aufklärung der politischen Lüge erteilt, dahingehend, daß die Pflicht, die Wahrheit zu sagen, nur dann besteht, wenn der Angesprochene auch das Recht auf Wahrheit hat. An diesem Punkt setzt Kant an, der die Pflicht der Wahrheit als Sittengesetz sieht, als Pflicht des Menschen gegen sich und gegen andere. "In Allem, was er [der Mensch] sagt, muß er wahrhaft sein (er soll nicht täuschen)", und: "Die Übertretung dieser Pflicht der Wahrhaftigkeit heißt die Lüge", definiert Kant (1923:421). Diese Wahrheitsforderung wird bei Fichte radikalisiert ("die sittliche Denkart kennt die Lüge nicht; es bedarf zu diesem Gedanken eines positiven Bösen", 1963:285).

[20] – und zeichnet in dem Zusammenhang ein apokalyptisches Bild des Weltverlustes: "Wo Tatsachen konsequent durch Lügen und Totalfiktion ersetzt werden, stellt sich heraus, daß es einen Ersatz für die Wahrheit nicht gibt. Denn das Resultat ist keineswegs, daß die Lüge nun als wahr akzeptiert und die Wahrheit als Lüge diffamiert wird, sondern daß der menschliche Orientierungssinn im Bereich des Wirklichen, der ohne die Unterscheidung von Wahrheit und Unwahrheit nicht funktionieren kann, vernichtet wird" (1972:83). Eine solche Vernichtung ist zu beobachen im Falle Muromskijs in *Delo*, den die Lügen buchstäblich in den Tod treiben.

[21] Ich beziehe mich hier und im folgenden auf Renate Lachmanns Aufsatz über Sarbiewski (1994).

[22] Sarbiewskis Wahrheitspurismus drückt sich somit in der Trennung der *acumina* von der *fallax argumentatio* aus. Auch Emanuele Tesauro unterscheidet in seinem Concetto-Traktat *Il Cannochiale Aristotelico* (1655) zwischen "urbanem Trugschluß", zu denen das argute Sprechen zählt, das keine böse Absicht hegt und die Wahrheit nicht verstellt, und dem dialektischen Trugschluß, der sich den Anschein des Wahren gibtt. Urbane Aussagen gehören der Poesie an, die ihren Status als Fiktion ausweist (Lange 1968:108-110).

[23] Mit dem barocken Traktat habe ich nur *eine* Gattung und *eine* Epoche genannt, die die Lüge in der Fiktion thematisieren; diese Frage ließe sich als eigenes Thema behandeln. Eine Epochenpoetik, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist, sei noch erwähnt: der frühe (nach Hansen-Löve: diabolische) Symbolismus, der einem negativistischen Diskurs anhängt und Agnostizismus ebenso vertritt wie Nicht-Lieben-Können, Nicht-Hoffen und Nicht-Erwarten, positiviert die Lüge: "Das Nicht-Glauben ist im SI nicht so sehr Ausdruck eines beklagten Verlustes [...], als vielmehr triumphierendes oder trotziges Aufbegehren, *derznovenie* im diabolischen Sinne gegen das Illusionäre des Glaubensaktes und gegen das Autoritäre des *auctor mundi*, der das Produkt einer Täuschung ist" (Hansen-Löve 1993:239). Der Usurpations-Verdacht, unter den der Schöpfer gerät, geht einher mit einer Positivierung des Negativen, der "positiven Umwertung der Unwahrheit bzw. der Lüge", ja, die "Verherrlichung der Lüge" (ebd.).

[24] Diese psychoanalytischen Termini latent und manifest lassen an Freud denken, der ja auch tatsächlich in seiner *Traumdeutung* im Zusammenhang mit der Traumentstellung von Zensur spricht: Im Übergang vom latenten zum manifesten Trauminhalt kommt die Zensur zum tragen, die "Instanz", die über die "Zulassung zum Bewußtsein" wacht (Freud 1993:157).

[25] Elke Mehnert übernimmt diese Metapher von dem DDR-Autor F. Fühmann; sie nennt den Kreuzungspunkt in der Kommunikation zwischen Autor und Leser, die den Zensor mit einplanen muß, den "dritten Ort" – was eben genau den aesopischen Text bezeichnet, der den Zensor umgeht (Mehnert 1996:267ff.).

[26] "Wir lebten mit einer doppelten Moral und unterschieden zwei Wahrheiten – der einen, einem Freundeskreis vorbehaltenen, und der anderen, der offiziellen Wahrheit für Versammlungen, Zeitungsartikel und Fernsehinterviews. Die Angst, daß wir die beiden einemal miteinander vermischen könnten, ließ uns selten los. Aber die Angst war auch eine Art Scheidelinie zwischen Wahrheit und Lüge" (Simonow 1996:15).

[27] Aleida und Jan Assmann (1987) unterscheiden drei idealtypische Grundformen der Zensur: 1. Zensur zur Bewahrung der Macht gegen das Subversive; 2. Zensur zur Profilierung des Kanons gegen das Apokryphe / Heidnische / Profane; 3. Zensur zur Bewahrung des Sinns gegen das Häretische. Während die zweite und dritte Zensurform auf eine positive Sinnfigur bezogen sind, geht die politische Zensur, die auf die Erhaltung der Macht ausgerichtet ist, willkürlich vor.

[28] S. dazu die Fassung *Vtoraja redakcija*, die das mit "RL 6" benannte Manuskript enthält, in dem sich die Korrekturen des Zensors befinden (abgedruckt in Gogol' 1951:239-368). Z.B. ist der Ausruf "ей богу" regelmäßig vom Zensor durch "ей, ей" ersetzt (1951:289, Anm. 1) oder ganz gestrichen worden (297, Anm. 1).

[29] Das In-Szene-Setzen dieses Spannungsverhältnisses sieht natürlich in jeder Theaterepoche anders aus, mal wird der eine, mal der andere Pol betont (ein gutes Beispiel für zwei entgegengesetzte Modelle sind das naturalistische Theater Stanislavskijs und das bedingte Theater Mejerchol'ds Anfang des Jahrhunderts). – Sobald das theatralische Zeichen seinen künstlerischen Status verliert und Wahrheit simuliert, tritt, so Karl Jaspers, ein psychopathologischer Zustand ein: Wenn "beides ineinanderfließt, Wirklichkeit verlorengeht und nur in den nun eng gewordenen Fragmenten schauspielerhafter Beliebigkeit allein noch da ist, das ist der Weg des tiefsten Verfalls der Wahrheit" (1947:562). Gerade dieses Ineinanderfließen von Wirklichkeit und Theater ist ein Punkt, der Anfang des Jahrhunderts immer wieder thematisiert und auch praktisch umgesetzt wurde: Nikolaj Evreinov suchte die Grenzen zwischen Leben und Kunst in seiner Losung von der "театрализация жизни" auszumerzen, was in den Massenspektakeln, die Revolutionsfeiertage als reales Wiedererleben der Revolution inszenierten, weitergeführt wurde. Gesteigert findet sich diese Usurpation, wie schon gesagt, in den Festen und Demonstrationen der Stalinzeit wieder, wo das theatralische Zeichen usurpiert wird, um eine utopisch-kommunistische Wirklichkeit zu simulieren.

[30] Puškins *Boris Godunov* ist ein Prototext für diese verquere Logik: Solange Grigorij, der *samozvanec*, sich als Dmitrij ausgibt, d.h. die Regeln des Lügen-Diskurses beachtet, unterstützen ihn die Bojaren, doch als er Marina die Wahrheit sagt, erwidert sie: "Чем хвалиться, безумец! Кто требовал признанья твоего?" (Puškin 1975:229). Mit diesem Vorwurf, "wahnsinnig" zu sein, bringt Marina den Lügen-Dmitrij zur Vernunft, der fortan den offiziellen Diskurs, sprich: die Lüge, weiterführt. Nur der *jurodivyj* Nikolka darf die Wahrheit sprechen, steht er doch als Narr außerhalb der offiziellen Jurisdiktion.

[31] Zur Gleichsetzung von Zar und Gott s. Uspenskij (1982:202-203).

[32] Um die Analogie zum Literaturbetrieb weiterzutreiben: In diesem Fall wäre Chlestakov wie der Zensor zu behandeln, der belogen werden muß.

[33] In dem Brief, der unter anderem die Darstellung der Lügen durch die Schauspieler kritisiert, findet sich eine weitere interessante Passage zur Lügenproblematik: "Лгать значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить истину; и здесь-то заключается именно комическое лжи." (S. 100). Hier haben wir wieder die Vorstellung von der Lüge, die vorgibt, die Wahrheit zu sein und keine Ambivalenz zuläßt.

[34] Während der Aufsatz von 1927 in erster Linie eine Verteidigung Mejerchol'ds gegen seine Kritiker ist, ausgehend von der These, daß die Inszenierung von 1926 ebenso unverstanden ist wie das Stück bei seiner Uraufführung 1836, rückt das Kapitel in dem Buch den stilistischen Aspekt in den Vordergrund. Belyj legt dar, wie Mejerchol'd die wesentlichen stilistischen Verfahren Gogol's in seiner Aufführung in Bilder umgesetzt hat.

[35] Belyj unterscheidet eine erste Phase, die bis 1831 andauert und die ukrainischen Erzählungen umfaßt, eine zweite, zu der die Petersburger Erzählungen und die Dramen zählen (bis 1836), und eine dritte, die mit *Mertvye duši* beginnt und im wesentlichen die *Vybrannye mesta iz perepiski s druz'jami* umfaßt. Zwischen diesen drei Phasen setzt Belyj Übergangswerke an (s. dazu das Schema Belyj 1934:10-11).

[36] Belyj zitiert hier ungenau Gogol', der von Chlestakov als "лицо фантасмагорическое" spricht (1951:118, in *Preduvedomlenie dlja tech, kotorye poželali by sygrat' kak sleduet "Revizora"*).

[37] Belyj spricht noch von weiteren Gogol'schen Verfahren, die Mejerchol'd in seiner Interpretation 'theatralisiert' (in dem Aufsatz von 1927 nennt Belyj die Inszenierung ein "театральный фабрикат", 1927:26): Laut-, Gesten- und Wortwiderholung, lyrische Exkurse und Detailangaben, die überflüssig scheinen (1934:315).

[38] Ivan Sidorov Razuvaev in *Delo* verkündet, der Antichrist sei bereits geboren und diene als "действительный статский советник" (81), und Muromskij erkennt in Varravin den Antichrist: "Вот он антихрист, действительный статский советник" (98).

[39] Zu den sprechenden Namen in *Smert' Tarelkina* s. Fieguth (1992:154-155). Fieguth bezieht die Poetik der Namensgebung bei Suchovo-Kobylin auf Gogol' zurück, zumal Tarelkin ursprünglich Chlestakov heißen sollte (155).

[40] Zugleich verweist "в старину" auf einen historisch realen Zustand, auf alte Zeiten, wo alles anders war. Doch ist gerade die Verlagerung in die Vergangenheit (wie auch die in eine ferne Zukunft oder ein fernes Land) eine Markierung für uneigentliches Sprechen. Loseff nennt als aesopische Gattung die "Historical Fictions-Parables" (1984:62-66), die diese räumlich-zeitliche Verlagerung praktiziert.

[41] *Svad'ba Krečinskogo*, das Suchovo-Kobylin 1853 geschrieben hat, wurde im November 1854 von der Dritten Abteilung verboten, im August 1855 jedoch bekam das Stück den Zensurstempel für die Aufführung, im Mai 1856 für die Publikation. *Delo*, an dem er ab August 1856 schrieb, wurde 1861 für die Bühne und die Publikation verboten, eine Entscheidung, die mehrfach bekräftigt wurde (1863 von der Dritten Abteilung, 1865 vom "Komitet po pečati"). Erst 1881 wurde *Delo* unter dem Titel *Otžitoe vremja* und mit großen Zensurstrichen für die Bühne zugelassen, 1887 für den Druck. *Smert' Tarelkina* er-

fuhr ein ähnliches Schicksal wie *Delo*: 1869 fertiggestellt, wurde es mehrfach für die Bühne verboten, 1896 bereitete Suchovo-Kobylin dann eine neue Variante vor, und erst 1900 bekam das Stück den Zensurstempel für die Aufführung. Die Publikationsgeschichte findet sich bei Seleznev (1989). Auf die unterschiedlichen Fassungen von *Smert' Tarelkina* geht Fieguth (1992) ein.

[42] Koschmal spricht in diesem Zusammenhang vom "Werwolf-Charakter des Wortes" (1993:82), "der das Wort zum Ding macht, aber auch wieder in das Wort verwandelt". Dem Wort ist also, so seine These, eine Ambivalenz eigen, wodurch die Differenz zwischen Ding und Wort, zwischen Signifikant und Signifikat gelöscht wird – das Wort ist das Ding. Und in der Tat geht das Wort, das die Sache erfindet, wieder zum Wort zurück, indem Lidočkas Verbrechen, das ja erst durch das Wort real wird, in die Akte, d.h. das schriftliche Dokument eingeht. Damit durchläuft es mehrere Transformationsstufen.

[43] Koschmal (1993:84) verweist auf das häufige Nennen des Teufels im Text, was zugleich seine Existenz begründet: Wie im Ritual der Name die Existenz dessen, der beschwört wird, begründet, so rufen die Figuren in der Trilogie gleichsam durch die wiederholte Nennung des Namens heran.

[44] Ein anderer Prätext ist Darwin, denn wie dieser geht Suchovo-Kobylin von einer Selektion der Stärkeren aus. Nur diese erreichen das Endziel, den absoluten Geist oder den Gottesstaat: "Слабые огнем селекции потребляются и исчезают, а сильные развиваются, крепнут и процессуют." (1993:62, aus dem Abschnitt "K selekcii").

[45] "Als der Herr die Zukunft vorausverkündete und sagte, in Schafskleidern würden reißende Wölfe kommen, wäre es da nicht am Platze gewesen, folgende Mahnung auszusprechen: Und ihr, leget, um sie ausfindig zu machen, Wolfskleidung an, inwendig bleibt jedoch Schafe? Das hat er jedoch nicht gesagt, sondern den Worten, 'Viele werden in Schafskleidern zu euch komen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe' (Matth 7,15f) hat er nicht etwa hinzugefügt: durch eure Lügen, vielmehr 'an ihren Früchten werdet ihr sie erkennen'. Durch die Wahrheit muß man sich vor den Lügen in acht nehmen, durch die Wahrheit sie fangen, durch die Wahrheit sie töten." (Augustinus 1953:77)

[46] Als sentimentale Heldin markiert sie der Monolog, in dem sie Krečinskij nachweint (Akt III, 2; 1989:103).

[47] Begreift man die Trilogie als dramatische Umsetzung der ersten Phase von Suchovo-Kobylins Evolutionsmodell von der Teufels- hin zur Gotteswelt, dann läßt sich das Verhältnis Suchovo-Kobylins zu Hegel differenziert deuten. Hegels Philosophie ist durch ein Zitat zweimal (als Motto und als letzter Satz des Nachworts) in die Trilogie eingebracht: "Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an". Mit Bezug auf eine Briefstelle, in der Suchovo-Kobylin dieser Vernunft seine mißtrauische Absage erteilt, denn in seinem Leben gebe es sie nicht, interpretiert Koschmal Hegel als "philosophischen Gegentext der literarischen Trilogie" (1993:142). Vor dem Hintergrund,

daß die Trilogie nur die erste Phase eines an der Hegelschen Dialektik orientierten Entwicklungsmodells darstellt, ließe sich argumentieren, daß Suchovo-Kobylin trotz seiner negativen Einstellung zum Staat deutlich auf Hegel rekurriert und dessen dialektisches Modell als Ausgangstext aufgreift. Denn wenngleich der "разум" in der Gegenwart noch nicht zu finden ist, so sieht Suchovo-Kobylin ihn doch als Bestandteil der zukünftigen Gotteswelt: "Сила стоит с одного конца естественного ряда, а разум – с другого, и весь этот универсальный, т.е. абсолютный, процесс есть не иное, как *исхождение силы в разум*" (Suchovo-Kobylin 1993:62-63). In seiner Rezension zu Koschmals Buch schlägt Fieguth die Brücke zwischen dem Zyklus-Charakter der Trilogie und dem Hegel-Bezug (1996:396).

[48] Diese Szenen erscheinen übrigens als beispielhafte Vorlage für die stalinistischen Schauprozesse: Theatralität und Folter gehen ebenso Hand in Hand wie eine völlige Entmachtung der Wirklichkeit angesichts der Sprache.

[49] An Puškins Drama erinnern die Sätze "Народ безмолвствует" (Erdman 1976:103; so lautet der letzte Satz in Puškins Drama) und "Павел Сергеевич лжедмитрий и самозванец" (107). Genauer zum Verhältnis Erdman und Gogol' s. Moranjak-Bamburać (1987:80-81), die als Parallelen nennt: Absage an die antagonistische Struktur und die positiven Helden; Konzentration auf die Eigeninitiative des Publikums; Mißverständnis, das eine Scheinwelt erzeugt; die Gattung als Mischung aus Satire und Farce.

[50] Geht Moranjak-Bamburać davon aus, daß Erdmans Drama sich gegen die Deformation des Alltags richtet (1987:83), so konzentriert Koschmal seine Analyse auf die Sprachwelten in *Mandat*: "Die humoristische Kritik in 'Mandat' ist vor allem Kritik an leeren Sprachformeln und erst in zweiter Linie – über die Sprachkritik – Satire auf Ideologien" (1993a:238). An diese Deutung möchte ich anschließen.

[51] Als paralleles kulturelles Ereignis, das ebenso eine Zeichenrevolution und -neuordnung hervorbrachte, lassen sich die Petrinischen Reformen nennen (die Petrinischen Reformen und die Revolution von 1917 bilden übrigens auch im russischen kulturellen Selbstbewußtsein eine historische Linie, was z.B. in den Schriften der Eurasier immer wieder bedont wird). Am Beispiel der Einführung des neuen Kalenders am 1. Januar 1700, neuer Feiertage und neuer Titel beschreibt Pančenko (1984:118-130) die neue Zeichenordnung der postpetrinischen Epoche. Die Etablierung eines neuen Diskurses zieht, so Pančenko (129), eine semiotische Übersättigung nach sich, ein Ansteigen der Zeichenhaftigkeit. Das läßt sich auch am Beispiel von *Mandat* behaupten: Ein Bild, das Nadežda Petrovna aufgrund des schönen Rahmens und des tiefsinnigen Inhalts aufhängen möchte, erfährt in der neuen, postrevolutionären Ordnung eine neue Deutung: "Павел Сергеевич: Нет, вы мне все-таки скажитете, мама, что, по-вашему, есть картина? – Надежда Петровна: Столовался у нас в старое время, Павлуша, какой-то почтовый чиновник, так вот он всегда говорил: 'Поймите, Надежда Петровна, что есть картина ни что иное, как крик души, наслаждение органа' – Павел Сергеевич: Может быть, все

это так раньше и было, а только теперь картина не что иное, как орудие пропаганды" (Ėrdman 1976:14).

[52] Zu diesem Schluß kommt die sozialwissenschaftliche Definition von Macht, die, wie Fink-Eitel darstellt, Macht als komplexitätsreduzierend sieht (s.o.). Diese medial-soziologische Bestimmung von Macht greift übrigens auch für die stalinistische Ideologie und Ästhetik mit ihrem reduktionistischen Weltbild. Über die Reduktion als ästhetische Strategie in der stalinistischen Ästhetik s. Sasse / Schramm (1997).

[53] Fink-Eitel bezeichnet Angst, die aus Macht hervorgeht, als "affektive Antizipation" (1992:52), was eng damit gekoppelt ist, daß er Macht eher als potentielles denn als reales Phänomen begreift: Macht ist potentieller Zwang (43), "Macht ist verifizierbar durch den Nachweis machtbedingt unterbliebener Handlungsalternativen bei den ihr Unterworfenen" (40) und: Macht vermag als bloßes Vermögen zu wirken (41).

[54] Z.B. die schön absurde Aussage Valerian Olimpovičs "французы – это единственные русские патриоты" (76-77), die die Frankophilie des 19. Jahrhunderts aufruft; oder die penetrante Wiederholung von "ваше свидетельство" (68) als Anrede in einer Zeit, in der es keinen Adel mehr gibt (geben darf).

[55] Das Liebesgeplänkel zwischen Nastja und Ivan Ivanovič erscheint als Muster-Dialog für die ideologische Sprache der neuen Macht. Denn wie diese markiert Nastja ihre Aussagen nicht als Fiktion, sondern sie gibt sie als Realität aus: "Иван Иванович: Поверьте, Анастасия Николаевна, что вы проникали мне через усы в самое сердце. Настя: Милорд, я никогда не говорила, что люблю вас, вы забываетесь" (34).

[56] Für Ėrdmans Drama *Samoubijca* konstatiert Koschmal ein weit fröhlicheres Ende, denn hier findet eine zyklische Überwindung des Sprachtodes durch die Wiedergeburt des Wortes statt, die durch eine Vielzahl sexueller und erotischer Motive, Anspielungen auf Tod und Fruchtbarkeit in Aussicht gestellt wird (1993a:251-252). Zugleich knüpft das Drama, wie Koschmal zeigt, an den fröhlichen Tod in Suchovo-Kobylins *Smert' Tarelkina* (239) an und damit auch an dessen Nicht-Tod mit Auferstehungsvision. Für *Mandat* läßt sich eine solch positiv-utopische Ausrichtung nicht behaupten.

[57] So Groys über die Parolen und Schautafeln der Sowjetzeit: "Einzig und allein ihr physisches Vorhandensein zählte, die bloße Tatsache, daß sie da waren — und somit einen bestimmten Raum als sowjetischen Raum auswiesen" (1995:214).

[58] In seinen Aufzeichnungen zum *Revizor* verweist Mejerchol'd immer wieder auf die *Mandat*-Inszenierung (s. Mejerchol'd 1968:110, 114).

[59] Herta Schmid bringt mit der These von der "Doppeltextstrategie" Mejerchol'ds (1994:354f.) eine weitere Dimension in die Interpretation ein, die ich hier ausspare: Die Inszenierung als Doppeltext, der das Rußland Gogol's sowie die sowjetische Gegenwart Mejerchol'ds umfaßt. Sie führt vor, wie Mejerchol'd den scheinbaren Realismus verfremdend unterläuft und so zusätzliche Perspektiven auf die abgebildete Wirklichkeit freigibt. In diesem Sinne wäre der "ganze Gogol'" als das "ganze Rußland" (einschließlich des sowjetischen) zu verstehen.

[60] An dieser Stelle divergieren Mejerchol'd und Belyj in ihrer Chlestakov-Interpretation, denn Belyj begreift Chlestakov in der Tat als Verkörperung der Lüge, während Mejerchol'd auf den sozialen Kontext pocht. Belyj sieht diesen Punkt in seiner Aufführungsbesprechung (1927) nicht als Widerspruch, sondern er schreibt Mejerchol'd eben diese (seine) Interpretation zu (s.o.).

[61] Susi Frank weist anhand von Gogol's Metatexten zum Theater nach, daß Gogol' eine "erhabene" Komödie entwirft, die als hohe Gattung der Tragödie gleichgestellt oder gar überlegen ist (S.Frank 1994:247).

[62] Mejerchol'd bezweifelt, daß Chlestakov seine Lügen nicht bemerkt. Überhaupt schreibt er ihm eine Vielzahl von Sünden zu (1993:71), was ihm dämonische Züge verleiht. Dieser dämonische Aspekt tradiert zum einen Merežkovskijs Gogol'-Interpretation, zum anderen hat Suchovo-Kobylins Beamtenhölle auf diese Auslegung eingewirkt. Mejerchol'ds Interpretation divergiert damit deutlich von der Belyjs, was dieser jedoch in seiner enthusiastischen Besprechung der Aufführung nicht vermerkt hat.

[63] "Гоголь вычеркивал часто не сам – доподлинно известно, что цензоры времен Николая III часто просто смягчали или даже уничтожали отдельные выражения, которые казались им нескромными, оскорбляющими целомудрие или вообще неприменимыми в разговоре действующих лиц. Ведь вы, товарищи, представляете себе, какая аудитория была тогда в этом самом Александринском театре, какие здесь тузы сидели, какие расшитые мундиры, какие туалеты видело это замечательное здание?! Естественно, что Гоголь трясся перед этой публикой и начинал просматривать свой текст с их точки зрения столкновений с цензурой. Гоголь хорошо знал Третье отделение – да разве же он дурак, чтобы потащить свое произведение в печать, не сговорившись прежде всего со своими более опытными приятелями?" (Mejerchol'd 1968:144).

[64] Belyj hat sich so 1926 in einem Gespräch mit Mejerchol'd geäußert: "Мы спросили Андрея Белого: как, по вашему мнению, есть у нас Гоголь или нет? Он ответил: у вас не только Гоголь, а ultra Гоголь. [...] Это ultra Гоголь, потому что мы взяли Гоголя не только на данном участке." (Mejerchol'd 1993:151-152).

[65] Mit dieser Semiotisierung geht eine Ent-Somatisierung einher, denn der Körper wird Zeichen. Die gegenwärtige russische Literatur ist diesem Verfahren, wie

Igor' Smirnov (1995) zeigt, genau gegenläufig, da sie eine Somatisierung des Zeichens anstrebt und eine "geistige Bewegung von der Semiologie zur Somatologie" (51) vollbringt.

[66] Damit steht Mejerchol'd keineswegs allein; seine Ablehnung des Wortes ist nicht nur als Mißtrauen am offiziellen Wort zu deuten, sondern reiht sich zudem ein in den Kontext des europäischen Avantgarde-Theaters (z.B. Artaud, der gegen die Dominanz der Sprache im Theater vorgeht). S. dazu Fischer-Lichte (1992:126).

[67] S. dazu Worrall (1972:79), der die 1. Szene, in der der Stadthauptmann den Revisor ankündigt, rekonstruiert.

[68] Hier läßt sich anschließen an die oben behauptete Affinität der offiziellen ästhetischen Doktrin der Stalinzeit zum Wort, das die Wahrheit ist: Findet in der nachrevolutionären Ordnung das Absetzen der alten Denkmäler eine Parallele in der Absage an das Wort (Papernyj spricht vom "борьба с Порядком во имя Хаоса", 222), so etabliert die stalinistische Kultur (bei Papernyj "культура 2") den Logos (=die Wahrheit) ein weiteres Mal. Praktisch äußert sich diese Bevorzugung des Wortes darin, daß das Wort in der offiziellen Hierarchie der Künste an oberster Stelle steht und alle anderen Künste in Wortzeichen übersetzt werden (Papernyj 1996:224-225). Der Grund für die Dominanz des Wortzeichens liegt, so ließe sich mit Rückgriff auf Vološinov (1975:62) argumentieren, in dem ideologischen Charakter des Wortes.

[69] Ähnlich argumentiert Picon-Vallin (1990:266): Mejerchol'd ist mit dem *Revizor* "à la quête de la vérité théâtrale".

[70] Eine Passage aus Mejerchol'ds Aufzeichnungen, in der er auf das Wort abzielt, scheint dieser These zu widersprechen: "Наш выбор вариантов верен. Мы всегда при выборе вариантов останавливаемся на тех, которые наиболее определяют характер в речи, так называемое 'говорное' в речи." (Mejerchol'd 1968:143). Doch geht es Mejerchol'd dabei keineswegs um das Wort als Signifikanten, das ein Signifikat bezeichnen könnte, sondern er zielt ab auf den Laut, wählt Dialogpassagen aus anderen Varianten, die auf bestimmten Buchstaben aufgebaut sind, auf "s" oder auf "r" (143-144). Damit verliert das Wort seinen Signifikationswert.

[71] Mejerchol'ds Entwicklung aus dem Blickwinkel einer immerwährenden Tendenz zur Theatralisierung beschreibt Moranjak-Bamburać (1988). Sie unterscheidet drei Phasen ("условный театр – Театральный Октябрь – ассоциативный театр") und bezeichnet diese als logische Entwicklung bei der Umsetzung seiner theoretischen Ansätze in die Theatersprache (197-198). Dabei zitiert sie eine Aussage Mejerchol'ds von 1933, der selbst zu dem Zeitpunkt noch immer versuchte "das Eindringen des Lebens auf die Bühne" zu verhindern. Mejerchol'd bezeichnet sich dabei als Realisten des bedingten Theaters: "У нас приемы условные [...] Но в рамках условного театра мы глубокие реалисты." (Mejerchol'd 1968:274).

[72] Etwas merkwürdig mutet in dem Zusammenhang eine Aussage Mejerchol'ds an, der seine Aufführung damit verteidigt, daß diese die "Wahrheit der Massen" erfaßt. Er zitiert in dem Zusammenhang die Reaktionen von Rotarmisten, sie hätten die Aufführung "очень веселый, очень динамичный, очень кинематграфичный" (1968:142) gefunden. Der Verweis auf das Kino (Mejerchol'd nennt Charlie Chaplin und Douglas als Vorbilder für diese "Wahrheit der Massen") zeugt vom Kino als einer neuen Quelle für sein theatralisiertes Theater; Picon-Vallin schreibt ausführlich über die "Kinematisierung des Theaters" in der *Revizor*-Inszenierung (1990:298-305). Die "Wahrheit", auf die Mejerchol'd sich hier in Bezug auf die Kunstform des Kinos beruft, kann dabei kaum eine mimetische, wirklichkeitsabbildende sein, denn diese würde dem seiner Einstellung zum Theater zuwider laufen. Vielmehr dient ihm gerade die Konkurrenz des Kinos dazu, seine eigene Theaterarbeit zu vervollkommnen, kompensatorische Verfahren zu entwickeln, die die Defizite des Theaters gegenüber dem Kino ausgleichen (Picon-Vallin 1990:299). Das Kino erscheint als Inspiration für die Theaterarbeit und nicht als Ziel, das es zu erreichen gilt. Und was die "Wahrheit der Massen" anbetrifft, so konstatiert Mejerchol'd mit diesem Ausdruck eher die Affinität des Theaters zu den Massen (eine Fortführung seines Theateroktobers), als daß es ihm um den Gegensatz Wahrheit vs. Lüge ginge.

Literatur

Arendt, H. 1972. *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays*, München.

Assmann, J. u. A. 1987. "Kanon und Zensur", A. und J. Assmann (Hg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, 7-27.

Augustinus, A. 1953. *Die Lüge und Gegen die Lüge*, Würzburg.
— 1978. *Vom Gottesstaat (Buch 11-22. Band 2)*, Zürich / München.

Baruzzi, A. 1996. *Philosophie der Lüge*, Darmstadt.

Belyj, A. 1927. "Gogol' i Mejerchol'd", E. F. Nikitina (Hg.), *Gogol' i Mejerchol'd. Sbornik*, Moskva, 9-38.
— 1934. *Masterstvo Gogolja*, Moskva / Leningrad (Reprint Ann Arbor 1982).

Bien, G. 1980. "Lüge", *Historisches Wörterbuch der Philosophie (Bd. 5)*, Basel, 533-544.

Burkhart, D. 1996. "Fallstudien zu Zensurvorgängen in der Stalinzeit: Mandel'štam, Achmatova, Pasternak", P. Brockmeier, G. R. Kaiser (Hg.), *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, Würzburg, 173-192.

Doderer, H. v. 1970, "Sexualität und totaler Staat", ders., *Die Wiederkehr des Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden*, München, 275-298.

Döring-Smirnov, J. R. 1988. "Tropen unter Tropen", R. Lachmann, I. Smirnov (Hg.), *Das Kryptogramm*, München, 7-21. (*Wiener Slawistischer Almanach*, 21)

Ėrdman, N. 1976, *Mandat*. München.

Fedorov, N. 1906. *Filosofija obščego dela. I*, Hg. V. Koževnikov, N. Peterson, Moskva (Reprint Paris 1985).

Fichte, J. G. 1963. *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Hg. F. Medicus, Hamburg.

Fieguth, R. 1992. "Aleksandr Vasil'evič Suchovo-Kobylin: *Smert' Tarelkina*. Komedija-šutka v trech dejstvijach 1869", H. Schmid, Ju. Striedter (Hg.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen, 150-173.

— 1996. Rezension zu W. Koschmal, *Zur Poetik der Dramentrilogie, Welt der Slaven*, 2, 1996, 393-399.

Fink-Eitel, H. 1992. "Dialektik der Macht", H. Fink-Eitel, E. Angehru et al. (Hg.), *Dialektischer Negativismus. Michael Theunissen zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a.M., 35-56.

Fischer-Lichte, E. 1992. "Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater - Von der Avantgarde zur Postmoderne", H. Schmid, Ju. Striedter. (Hg.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen, 123-140.

— 1994. *Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen.

Foucault, M. 1992 [1970]. *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M.

Frank, M. 1993. "Was ist ein 'Diskurs'? Zur "Archäologie" Michel Foucaults", ders., *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt a.M., 408-426.

Frank, S. 1994. *Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die longinsche Tradition*, Diss. Konstanz.

Freud, S. 1993. *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M.

Gogol', N. V. 1951. *Polnoe sobranie sočinenij (Tom četvertyj: Revizor)*, Moskva.

Gogol' i Mejerchol'd. Sbornik 1927. Hg. E. F. Nikitina, Moskva.

Greber, E. 1988. "Das verdeckte Fragment (Puškin, Achmatova, Pasternak)", R. Lachmann, I. Smirnov (Hg.), *Das Kryptogramm, Wiener Slawistischer Almanach*, 21, München, 91-107.

Groys, B. 1995. "Der Text als Monster", ders., *Die Erfindung Rußlands*, München, 205-236.

Hansen-Löve, A. A. 1993. "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", R. G. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam / Atlanta, 231-325.

Ivanov, B. Ju. 1987. "Censura", *Literaturnyj ėnciklopedičeskij slovar'*, Moskva, 490-492.

Jameson, F. 1988. *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek.

Jaspers, K. 1947. *Von der Wahrheit*, München.

Kant, I. 1923. "Verkündigung des nahen Abschlusses eines ewigen Friedens in der Philosophie", *Kant's Werke. Band VIII. Abhandlungen nach 1781*, Berlin / Leipzig, 411-422.

Kasack, W. 1988, "Censura", ders., *Ėnciklopediceskij slovar' russkoj literatury s 1917 goda*, London, 819-826.

Koschmal, W. 1993. *Zur Poetik der Dramentrilogie. A. V. Suchovo-Kobylins "Bilder der Vergangenheit"*, Frankfurt a.M. / Bern / Berlin.

— 1993a. "Der fröhliche Sprachtod Nikolaj Ėrdmans", *Welt der Slaven*, 38, 1993, 235-253.

Lachmann, R. 1987. "Kanon und Gegenkanon in der russischen Kultur des 17. Jahrhunderts", A. und J. Assmann (Hg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, 124-137.

— 1994. "Polnische Barockrhetorik: Die problematische Ähnlichkeit und Maciej Sarbiewskis Traktat *De acuto et arguto* 1619/1623 im Kontext concettistischer Theorien", dies., *Die Zerstörung der schönen Rede*, München, 101-134.

Lange, K.-P. 1968. *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der "acutezza" oder von der Macht der Sprache*, München.

Levin, Ju. 1974. "O semiotike iskaženija istiny", *Informacionnye voprosy semiotiki, lingvistiki i avtomatičeskogo perevoda*, vyp. 4, Moskva, 108-117.

Loseff, L. 1984. *On the Benificence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München.

Mehnert, E. 1996, "Äsopische Schreibweise bei Autoren der DDR", P. Brockmeier, G. R. Kaiser (Hg.), *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, Würzburg, 263-274.

Mejerchol'd, Vs. 1968. *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy. Čast' vtoraja. 1917-1939*, Hg. A. V. Fevral'skij, Moskva.
— 1993. *Mejerchol'd repetiruet (1: Spektakli 20-ch godov)*, Hg. M. M. Sitkeveckaja, Moskva.

Merežkovskij, D. S. 1911. "Gogol'. Tvorčestvo, žizn' i religija", ders., *Polnoe sobranie sočinenij (Tom 10)*, Moskva, 163-286.

Moranjak-Bamburać, Nirman 1987. "Nikolaj Robertovič Ėrdman - Komediograf. (Voprosy sovetskoj avangardnoj dramy"), *Russian Literature*, 21, 1987, 77-88.
— 1988. "Ėstetika Mejerchol'da", *Russian Literature*, 14, 1988, 191-206.
— 1995. *Vjačeslav Ivanov i Vsevolod Mejerchol'd*, Ms. Konstanz.

Murašov, Ju. 1993. *Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M. V. Lomonosov zu V. G. Belinskij*, München.

Nietzsche, F. 1984. "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn", ders., *Werke III*. Hg. K. Schlechta, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien, 1017-1030.

Pančenko, A. M. 1984. *Russkaja kul'tura v kanun petrovskich reform*, Leningrad.

Papernyj, V. 1996. *Kul'tura dva*, Moskva.

Picon-Vallin, B. 1990. *Meyerhold*, Paris. (Les voies de la création théâtrale 17)

Puškin, A. S. 1975. "Boris Godunov", ders., *Sobranie sočinenij v desjati tomach (Tom 4)*, Moskva, 183-258.

Saltz Jacobson, H. 1975. "Introduction", A. Nikitenko, *The Diary of a Russian Censor*, Amherst, xi-xxii.

Sasse, S. / Schramm, C. 1997. "Totalitäre Literatur und subversive Affirmation", *Welt der Slaven*. (im Druck)

Schelling, F. W. J. 1985, *Ausgewählte Schriften (Band 2. 1801-1803)*, Frankfurt a. M.

Schmid, H. 1994. "Mejerchol'ds Regiearbeit an Puškins Drama *Boris Godunov*", F. N. Mennemeier, E. Fischer-Lichte (Hg.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Mainz, 341-364.

Seleznev, V. M. 1989. "Istorija sozdanija i publikacii 'Kartiny prošedšego'", Suchovo-Kobylin 1989, 284-328.

Simonov, A. [Simonow, Alexej] 1996. "Noch nicht richtig Fuß gefaßt", *die tageszeitung*, 29.5.1996, 15-16.

Smirnov, I. P. 1995. "Körper und Zeichen. Die Misswiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod", *Via Regia*, April, 48-53.

Suchovo-Kobylin, A. V. 1989, *Kartiny prošedšego*, Hg. E. S. Kalmanovskij, V. M. Seleznev, Leningrad.
— 1993, "Filosofija ducha ili sociologija (učenie Vsemira). (Otryvki)", S. G. Semeneva, A. G. Gaceva (Hg.), *Russkij kosmizm. Antologija filosofskoj mysli*, Moskva, 52-63.

Uspenskij, B. A. 1982. "Car' i samozvanec: samozvančestvo v Rossii kak kul'turno-istoričeskij fenomen", *TODRL*, 201-235.
— 1994. "Otnošenie k grammatike i ritorike v Drevnej Rusi (XVI-XVII vv.)", ders., *Izbrannye trudy (Tom II: Jazyk i kul'tura)*, Moskva, 7-25.

Vološinov, V. N. 1975. *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*, Hg. S. Weber, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien.

Weinrich, H. 1966. *Linguistik der Lüge*, Heidelberg.

Worrall, N. 1972. "Meyerhold Directs Gogol's 'Government Inspector'", *Theatre Quarterly*, 2, 1972, 75-95.

Wiener Slawistischer Almanch, Sonderband 44 (1997) 151–171

Leonid Geller

НА ПОДСТУПАХ К ЖАНРУ ЭКФРАСИСА. РУССКИЙ ФОН ДЛЯ НЕРУССКИХ КАРТИН (И НАОБОРОТ)

Название моего доклада немедленно вызывает вопрос: правомерно ли оно?

Вспомним: «εκφρασις» (от εκφραζω) значит «подробное описание» и обозначает древний литературный жанр. Его задачей было вначале изображение украшенного предмета – по образцу знаменитого описания щита Ахилла в *Илиаде*, – а затем художественное описание произведений изобразительного искусства. Тут моделью стали «Картины» (Εικονες) Филострата, – они были заново открыты в эпоху Ренессанса, затем привлекли к себе внимание во второй половине XVIII-го века и, если судить по переизданиям, в самое последнее время снова стали популярны.[1]

Немецкая филология издавна интересуется «die Ekphrase» и термин этот общеизвестен: недаром в споре о Филострате принимал участие Гете.[2] Во французских учебниках по литературе понятие «ekphrasis» используется уже в разных, вполне современных контекстах. Недавно вышла работа американского исследователя, в которой не только дается обзор традиции «ekphrasis», но и предпринимается попытка на основе отношения к «ekphrastic principle» определить различие между постмодернизмом и всеми его предшественниками.[3] На русском же языке это слово не имеет хождения, – а если имеет, то настолько узкое, что вне среды античников не стало принятым литературоведческим термином.

Ситуация любопытна: с одной стороны, в русском литературоведении вот уже много лет, как разрабатывается проблематика «художественной культуры», «комплексного изучения художественного творчества», «семиотики культуры», «взаимосвязи искусств».[4] И тем не менее, в русском контексте мне не пришлось встречать расследований – пусть под другим названием – «экфрасиса», того места в литературе, где связь ее с искусствами осуществляется необычайно прямым и наглядным способом.

Но, может быть, русская литература проводила эту связь на принципиально иных уровнях? Не приходится ли думать, что ей плохо известно понятие «экфрасиса», так как это явление не имело в ней существенного

значения. Если так, то и сам термин оказывается тогда ни к чему не приложимым знаком, пустой отсылкой к сомнительной эрудиции говорящего?

Словесные описания картин, естественно, замечались, причем не раз. Однако, насколько я знаю, систематически и как самостоятельный литературный факт не рассматривались.

Процитирую характерное высказывание К. Пигарёва, одного из главных советских исследователей «взаимосвязи искусств»: «Произведения живописи и скульптуры в свою очередь нередко находят прямое отражение в литературе. Такие "поэтические иллюстрации" могут либо повторять словами то, что сказано картиной или статуей, либо представлять собой оригинальную разработку тем и образов, заключенных в произведениях искусства [...] "Поэтическая иллюстрация" в какой-то мере родственна художественной иллюстрации, хотя возможности последней несравненно разнообразнее».[5]

В этом рассуждении все спорно, начиная с пресуппозиции о гомологичном «говорении» с помощью слова, картины или статуи. Замечу лишь, что явно ложна прямая параллель между художественной и поэтической «иллюстрациями» – хотя бы потому, что первая в виде миниатюр, заставок и проч. составляла испокон веков важную часть книги, тогда как показ картины редко сопровождается текстами, которые включают помимо названия еще и ее описание, – правда, и это бывает: один из таких случаев, поэтическое пояснение Таможенника Руссо к своему собственному полотну, рассматривает Р. Якобсон.[6] И все же симметрии здесь нет. Для того, чтобы избежать путаницы, достаточно увидеть «поэтическую иллюстрацию» как особый жанр, обладающий своим специфическим образом функционирования.

Не в моих намерениях входить в полемику и тем менее – оспаривать интерес семиотических или типологических исследований. Среди них есть замечательные работы. Достаточно назвать, в последние годы, статьи А. Флакера.[7]

Я всего лишь предлагаю ввести в обиход русистики термин «экфрасис» – для того, чтобы и жанр, и его «топосы», включенные в другие жанровые структуры, сделать предметом анализа.

При этом я предлагаю поначалу отодвинуть на второй план вопросы об интердисциплинарности и интермедиальности, – вопросы эти неизбежно вернутся в последующих фазах анализа; но прежде стоит рассмотреть экфрасис как жанр, который работает прежде всего «на литературу», в литературном силовом поле.

К этой статье прилагается подборка текстов, нечто вроде «мини-антологии» русского экфрасиса в поэзии и прозе. Думается, что эта очень

далекая от полноты «антология», несмотря на значительную произвольность, придает вполне конкретный смысл такому предложению.

Она показывает, что описания украшенных предметов и произведений пластических искусств бытуют в русской литературе с древних времен вплоть до самого последнего времени, привлекают разных авторов, включаются в разные виды и жанры, выполняют порой очень важные литературные задачи. Достаточно назвать в качестве примера роль, которую играют в творчестве Достоевского описание лорреновской картины «Асис и Галатея» и связанные с нею мотивы. Или – роль искусства в поэзии Мандельштама, где экфрастическая иконография не обязательно дана эксплицитно, – но именно от нее отталкивается ассоциативная работа поэта: «Я сказал: "Виноград, как старинная битва живет, Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке [...]»

Подробный комментарий подборки – она составлена с расчетом выделить проблемные узлы – мог бы занять целую книгу, ту самую историю русского экфрастического жанра, которая пока еще не написана. Мои занятия этой темой не вышли из начальной стадии, поэтому ограничусь несколькими разрозненными наблюдениями.

Для развития жанра экфрасиса важны разные традиции. Не буду говорить ни об эмблематике (примеры из «миниантологии»: магическая дощечка Нектонава в *Александрии*, барочная аллегорическая панегирика), ни об эпиграфическом жанре, с которыми экфрасис постоянно и плодотворно взаимодействует, составив в новое время основу трактатов по теории искусства и зарождающейся художественной критики, в *Диалоге о монетах* Аддисона, «Салонах» Дидро или *Лаокооне* Лессинга (о парковой эпиграфии несколько замечаний можно найти в книге Д. Лихачева о поэзии и поэтике садов[8]). Подчеркну другое: экфрасис входит изначально в рассказы о паломничествах по святым местам (но описываются в них, кроме сакральных, и мирские объекты), а затем воистину расцветает в XVIII веке, в рассказах о новых паломничествах по достопримечательным местам, в записках, дневниках, письмах, романах о путешествиях. Какое значение для романной формы может получить экфрасис доказывает, например, знаменитейший в свое время, сильно повлиявший и на русскую литературу роман Гейнзе *Ардингелло*, целиком построенный вокруг комментариев к произведениям искусства.[9]

Итак, жанр, заданный восприятием пространственных форм, сливается с жанром, передающим субъектный опыт пространства. Рассказ о паломничестве-путешествии воспроизводит перемещение в пространстве, расслоение последнего, его иерархизацию (от периферии к сакральному центру). Экфрасис строится таким образом на двойном перемещении – на

движении взгляда и на движении того, кто смотрит, из своего в иное пространство.

При этом идет, конечно, и другой процесс: перекодировка пространственных знаков в слово, само описание картины, скульптуры, украшенного предмета, переводит дление одного застывшего момента в последовательность моментов дления, – подобно тому, как говорится о «спациализации времени», например, в четырехмерной модели мира Минковского-Эйнштейна, можно назвать этот процесс «темпорализацией пространства».

Эта способность, во многом определяющая интерес жанра, очень хорошо прослеживается в литературе путешествий XVIII века.

Страсть к путешествиям связана с обновлением интереса к античности, заново вспыхнувшим после открытия Геркуланума и Помпей (1711 и 1755), связана с любовью к памятникам древности, к руинам. Иначе говоря, перемещение в пространстве есть и перемещение во времени, оживление памяти. То же ощущали и средневековые паломники: описание святых мест для них чаще всего – исходная точка для рассказа о чудесах, для оживления времени Христа и его церкви (средоточия истории). Экфрасис, работая с пространством, строит перспективу времени и повествования во времени.

Дорога, руины, музей, картинная галлерея превращаются в динамически связанные топосы – и хронотопы.

Еще один фактор решает о роли экфрасиса в ту эпоху: она занята подготовкой к революции и при этом перетолковывает искусство, его историю и функции. Отсюда ее интерес к творчеству и к художнику.[10]

Экфрасис с новой убежденностью приписывает искусству преобразующую силу; он расширяет свои рамки, включая в них описание и толкование не только объекта-произведения искусства, но и процесса, и субъекта творчества (как Гомер описывал не только сам щит, отражение мира, но и Гефеста, и его труд). Вместе с тем, он становится для литературы средством автотематизации, инструментом зеркальности и одновременно – инструментом стирания границ между изображаемым и изображением, реальным и воображаемым (уже о Филострате неизвестно, представил ли он некую существовавшую или же вымышленную галерею). И в этой своей функции он сохраняется поныне.

В частности, у Бродского. Для него, пожалуй, характерно то, что можно назвать экфрастическим воображением: инвентаризация предметного мира, поиски себя в смещенном пространстве, восприятие времени через пространство (особенная любовь к руинам и монументам), автотематизация, неразграничение знаковой и референтной реальности: «Фантазия подчеркивает явь».

Будущая типология экфрасиса должна учесть его сложность, вписав в оси воображаемых и реальных, здешних и нездешних, статичных и динамичных (дескриптиво- и нарративогенных) объектов-процессов-инстанций действия-восприятия.

Мою подборку я открываю несколькими отрывками из *Писем русского офицера* Федора Глинки. Мне представляется, что именно ему принадлежит честь не столько дать русской литературе современный подход к искусству, сколько обогатить ее новой формой и функциями экфрастического жанра, характером и позой экфрастического комментатора-рассказчика.

Интересно сравнить с его текстами отрывки из *Писем* Фонвизина и Карамзина. Взгляд первого – вполне современный, – взгляд богатого туриста. Его формула: «Этот образ имеет в себе нечто божественное. Жена моя от него без ума». Взгляд второго – не менее современный – взгляд популяризатора, составляющего каталоги достопримечательностей, передающего общепринятое мнение. Его формула: «я рассматривал со вниманием… Корреджиеву Ночь, о которой столько писано и говорено было, и в которой наиболее удивляются смеси света со тьмою».

Во многом зависимый от Карамзина, Глинка вполне самостоятелен в трактовке искусства, особенно живописи. Его подход эмоционален, субъективен. Как он зол на французов, лишивших дрезденскую галерею подлинника «Мадонны» Корреджио, и как счастлив увидеть его собственными глазами, снова проходя через Дрезден год спустя![11] Он вдохновляется не объективностью Дидро, а Лессингом, его энергией и пафосом, его идеей «плодотворного момента» (полагающей, что из ряда событий художник выбирает наиболее важный, в котором содержится весь символический смысл происходящего). Впервые, как мне кажется, в русской литературе писатель не просто говорит о сюжете картины, ее композиции или колорите, а пытается создать ее эквивалент в эмоциональном слове, в звучании, в ритме повествования (именно эквивалент, ибо по описанию картины должен узнаваться художник, ее автор).

С точки зрения, на которой я пока стою, здесь интересен не перевод из одного кода в другой, и, тем более, не эффективность перевода, а открытие новых литературных возможностей. Унаследовав от Карамзина «живописность», Глинка динамизирует ее и переводит в тот экспрессивно-драматический реестр, которым уже почти без изменений будут пользоваться романтики, от Марлинского до Гоголя. В своих описаниях живописи Глинка уже и есть романтик. Кстати, его описание Сикстинской мадонны во многом предваряет Жуковского: тот на десять лет позже, в 1824 году, написал свою знаменитую статью, ознаменовавшую настоящий культ

Рафаэля, которому суждено будет отметить весь XIX век и выжить в русском сознании еще и в советскую эпоху.[12]

Еще интереснее у Глинки то, что тему искусства он заставляет соприкасаться с темой войны. Может быть, поэтому Рафаэль в нем вызывает, в общем, конвенциональное восхищение, – а поражает его неистовство Микельанджело. Война с ее насилием прямо или косвенно контаминирует восприятие картин мастеров. В этом Глинка не только несомненный новатор, но и очень актуальный писатель. Можно сказать, что одна из главных тем его книги – это тема «культуры и войны», сопоставление, вернее, столкновение насилия и искусства, баталистики и экфрасиса, сдвиг экфрасиса через баталистику.

Одним из последователей (не знаю, сознательным ли) Глинки оказывается Бабель. Глинка проходит походом именно там, где будет идти с Конармией Бабель, через Броды; он описывает еврейские местечки и польские костелы; в одном из них он видит страсти Христовы с поразительной по своему барочному натурализму фигурой разбойника.

Очень на это похож бабелевский «Пан Аполек». Война, поход, путевой дневник, кровь и смерть, тема искусства, польская атмосфера, экзотика католицизма, анатомированное тело в судорожном движении, библейские обертоны, смесь страшного и возвышенного, надежды и страдания…

Параллель между Глинкой и Бабелем, о которой нельзя было не подумать, прочитав название «Броды», во-первых, убедила меня в том, что экфрасис, перекрывающий столетие, представляет интерес для историка русской литературы, во-вторых, натолкнула на тему, которая собственно и оправдывает мое присутствие на этом симпозиуме.

Композиция *Записок русского офицера* – книги, еще недостаточно оцененной, но капитальной, между прочим, для истории «русского вопроса» – крепится именно мотивом «русскости», который проступает на фоне культурной и этнической разноголосицы (кстати, сам Глинка принадлежал к старинной польской семье и несомненно страдал комплексом ненависти-любви к Польше: его перу принадлежит первая русская биография Тадеуша Косцюшки). Сходный фон дается и в *Конармии*, где героев тоже определяют этнические черты, и драматизм сюжета во многом рожден этническими конфликтами. И Глинка, и Бабель пользуются экфрасисом как средством сублимации, преодоления этих конфликтов. Оба повествуют о встрече с иным миром. Иной мир чужд, и все же он в какой-то мере открывается пониманию – благодаря искусству, проколу в пространстве и времени.

Короче: оба писателя говорят русским словом о нерусских картинах.

Большинство примеров экфрасиса, которые я пока нашел – делаю нажим на слове «пока», – таковы. Русская литература предпочитает

говорить о нерусском искусстве. Или же, говоря о русском, стирает излишек русскости. Так у Пушкина в экфрастических четверостишиях: классицизм метра выводит из того «русского качества», которое статуи призваны изображать, – и ставя рядом с античным дискоболом, вводит в универсальное пространство европейской культуры.

В какой-то мере это объясняется тем простым фактом, что долгое время русская живопись ходила в ученицах и для любого русского живописца (как для гоголевского Чарткова) величайшим комплиментом было услышать: «Какая работа! Это Корредж!»

Тут проявляется, конечно, и более или менее сознательная, более или менее «вольтерьянская» тяга к «европейскости». У Писемского во *Взбаламученном море* есть эпизод отъезда молодой женщины из дома опекуна: «Что же касается до благословения, то православной иконы в доме не нашлось, и князь благословил свою рыдающую питомицу копией с Рафаэловой Мадонны».[13] (Наверное, той же мюллеровой гравюрой, что висела над письменным столом Достоевского).

Такая экфрастическая тоска по «европейскости» и универсальности заявляет о себе в середине XIX-го века у классицизирующих поэтов, позже прорывается потоком у символистов, и то в пародированном, то в драматическом виде (что, впрочем, не противоречит друг другу), доходит до травестированных пасторалей Вагинова, до псевдо-классики Олейникова, до футуро-классики Айги, до постмодернистского иронического традиционализма Бродского.

Можно, конечно, найти примеры обратного. Есть стихи Блока о картине Васнецова (хотя они вряд ли стоят его Итальянских стихов), Клычков писал об иконе Троеручицы, Гумилев и Айги о Ларионове и Гончаровой, Маяковский давал пересказ ларионовской картины с цирюльником, Замятин выводил свою поэтику из описаний вещей Анненкова, сочинял рассказ по мотивам картин Кустодиева...

Но – пока – таких примеров я все же нашел меньше. Гораздо яснее тенденция выхода через окно картины в нерусский мир (или приглашение-вторжение иного мира в русский).

Вот Гоголь. Провозгласив универсальность и гений Брюллова в *Арабесках*, в *Переписке*, проникнутой славянофильским духом, рассказывая об Александре Иванове, он не подчеркивает «русскости» художника. Скорее, наоборот.

А картины и изображения, описанные в *Мертвых душах*, даны либо прямо как «иностранные», привозные, либо в соседстве с «иностранным», даже если это всего лишь «иностранец Василий Федоров».

Нечто похожее происходит со многими другими глашатями русскости, такими, как, например, Городецкий. В отличие от Кузмина, близкого евро-

пейцам Сомову или Бенуа, Городецкого причисляли к «школе Рериха». Но о картинах он пишет в своих стихах из Италии. Даже хлебниковское «Бобэоби пелись губы...» – не совсем русское по звучанию (так, «вээоми» очень похоже на популярные в то время таитянско-эллинистические заклинания вроде «Эвоэ»).

В этом контексте интересно – и обосновано – справиться, как русская утопия представляла себе будущее русское искусство. Уже Соллогуб в *Тарантасе* показывает обитателя грядущей счастливой (по славянофильским рецептам) России, который с гордостью говорит о том, что обладает коллекцией живописи не флорентийских мастеров, а художников арзамасской школы. Однако, каковы их картины – неизвестно. Чаянов (*Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии*) описывает будущую Россию с очень славянофильскими чертами, говорит о великих русских художниках – и вместе с тем заявляет, что высшую модель для новой неореалистической живописи, составляет Брейгель-старший (этот брейгелизм стоит подчеркнуть, он окрасит замятинский манифест, статью «О синтетизме», и будет, в самом деле, ощущаться в 1920-е годы, например, на картинах Юона, и оттуда, вероятно, перейдет к Леонову в *Скутаревского*).

В *Туманности Андромеды* Ефремова, утопии, отметившей послесталинскую оттепель, мы находим очень подробное и точное описание картины Левитана «Над вечным покоем», – но все «русское» уже принадлежит далекому прошлому, те же картины, которые будут создаваться в ефремовском будущем поражают своим (логичным) сходством с вполне космополитическими красочными обложками американских научно-фантастических романов.

Пример из Ефремова позволяет особо выделить вопрос о «материальности» живописи и скульптуры по сравнению со словесным искусством; им традиционно приписывается большая способность знаменовать «телесность». Этим пользуются подчас поэты. Описания картин и статуй бывают более откровенно эротичны, чем любовная лирика или проза – у Фета, например, или, позже, в *Занавешенных картинках* Кузмина. Стоило бы проанализировать такие поэтические описания; стоило бы, например, задуматься, почему в них часто появляются образы сатира и охотницы (не прорывается ли тут вытесненная из открытой литературной тематики «зверская страсть»?); но здесь для таких раздумий нет места. Констатирую лишь, что в таких смело эротических картинах «европейскость» царит почти безраздельно; «бюст молочницы Аксиньи» пока попался мне только в пародии Саши Черного (разве что снова упомянуть «Русь» Замятина).

Итак, Россия и «русскость» в русском экфрасисе – я, конечно, не говорю о других жанрах – видится «неживописной». Виновато ли тут тютчевское «Эти бедные селенья, Эта скудная природа»?

У меня нет ясного объяснения факта преобладания нерусских мотивов (который еще необходимо точно установить). «Европейскость» и младенческий возраст русской живописи всего не объясняют. Приведу последний пример.

В *Круге первом* Солженицын выступает против левитановского стереотипа о «неживописной» русской природе; его герой раскрывает в ней такие черты, что зрители принимают ее за нечто нерусское, кавказское. Но тут же мы находим красноречивое подтверждение нашей гипотезы: главная картина, описанная в романе, разрабатывает вагнеровскую, сугубо нерусскую тему.

Это тема духовного путешествия, поиска Святого Грааля, достижения места, откуда виден иной мир.

Может быть, русский экфрасис слишком хорошо помнит о своей давней причастности к традиции рассказов о паломничествах и путешествиях – и экфрастическая тоска есть тоска по святому Граалю, который можно найти везде, только не у себя.

Может быть, дело в другом, – в стремлении к выходу в универсальное из некой опредмеченной, а значит и в какой-то мере отчужденной от себя самой «русскости». Ибо, несмотря на всю свою «предметность», картина размывает контуры настоящего, действительного, – это ощущение недействительности хорошо передано в «Батальном полотне» Окуджавы:

> Все слабее звуки прежних клавесинов, голоса былые.
> Только цокот мерный, флейты голос нервный да надежды злые.
> Все слабее запах очага и дома, молока и хлеба.
> Где-то под ногами и над головами – лишь земля и небо.

В этой диалектике слова и образа, предметности и распредмечивания кроется секрет жизненности древнего жанра экфрасиса сегодня.

Возможно, впрочем и еще иное объяснение: русское сознание как бы отказывается взять «русскость» в рамки, иначе говоря – ограничить ее («слишком широк русский человек, я бы сузил», сетовал Достоевский); потому в рамки берется как правило другой мир или мир Другого. Тогда вокруг рамок будет неограниченно простираться Русь – Русь русской словесности.

Примечания

[1] См., напр.: Philostrate, *La Galerie de tableaux*, trad. A. Bougot, préf. P. Hadot, Les Belles Lettres, Paris, 1991.

[2] См. примечания и приложения: Philostratos, *Die Bilder*, Kalinka-Schönberger, München, 1968.

[3] Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Johns Hopkins U. Press, Baltimore-London, 1992.

[4] См., напр.: Д.Лихачев, *Человек в литературе Древней Руси*, М., 1958; *Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси*, М.-Л., 1966; К. Пигарев, *Русская литература и изобразительное искусство. XVIII–первая четверть XIX в. Очерки*, М., 1966; его же: *Русская литература и изобразительное искусство. XVIII–первая четверть XIX в. Очерки*, М., 1966; *Русская художественная культура конца XIX–начала XX века (1895-1907)*, М., 1968-1969; *Русская художественная культура конца XIX–начала XX века (1908-1917)*, М., 1977-1980; *Русская художественная культура второй половины XIX века*, М., 1988; *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*, Л., Наука, 1986 (библиография); *Типология русского реализма второй половины XIX века*, М., 1979; *Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века*, М., 1982; *Искусство и школа*, М., 1981; З. Старкова, *Литература и живопись*, М., 1985; Ю. Лотман, *Избранные статьи в 3-х тт.*, Таллинн, 1992; библиографию Тартуских семиотических изданий см.: *Ю.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, М., 1994; и т.д.

[5] К. Пигарев, *Русская литература и изобразительное искусство. XVIII–первая четверть XIX в.*, 17.

[6] Р. Якобсон, «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников», *Работы по поэтике*, М., 1987, 343-363.

[7] А. Флакер, «Бабель и Малевич. Сопоставление», *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10, 1982, 253-270; «Путешествие в страну живописи (Мандельштам о французской живописи)», *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10, 1982, 167-178; «Бабель и польское сакральное искусство», *Russian Literature*, vol. XXII, 1987, 29-38.

[8] Д. Лихачев, *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей*, Наука, Л., 1982, стр. 211-213.

[9] См.: В. Гейнзе, *Ардингелло и Блаженные острова* (пер. М. Петровского), Academia, М.-Л., 1935.

[10] Мир XVIII-го века целиком «окультурен», как показали Ю. Лотман и Б. Успенский, говоря о Карамзине: «*Письма русского путешественника* Карамзина и их место в развитии русской культуры», в кн. Н. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Л., 1984, 572-573. Искусство являет собой мощное средство окультуривания (в этом смысле, как мне кажется, постклассическая, сентименталистская позиция сходна с конструктивистской: для нее также художник – организатор мира).

[11] Ф. Глинка, *Письма русского офицера*, М., 1815, т. V, стр. 50; т. VII, 26.

[12] О русском «рафаэлизме» см., напр.: *Русская художественная культура второй половины XIX века*, М., 1988, 244-248.

[13] А. Писемский, "Взбаламученное море", *Полное собр. сочинений*, т. 4, СПб.-М., 1912, 124.

Письма русского офицера

о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции; с подробным описанием похода Россиян противу Французов, в 1805 и 1806, также отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 год.

С присовокуплением замечаний, мыслей и рассуждений во время поездки в некоторые отечественные губернии.

Писаны Федором Глинкою.

Москва, в Типографии С. Селивановского. 1815.

часть I

...

Письмо VI. *Вольный город Броды.* Пройдя пещаными равнинами десять верст от Радзивилова, увидели мы на возвышенных пригорках город Броды, и вся колонна вступила в оный. Город сей постепенно приходит в лучшее состояние. Торговля расцветает под сению вольных прав. Домы большие каменные; улицы мощеные, обведенные каналами, и почти на каждой из них по два, или по три колодезя чистой студеной воды для напоения жителей. Впрочем здесь можно найти всех родов лучшие товары; ибо отсюду-то вывозят к нам различные изделия из многих областей Германии. (6-7)

(...)

Письмо XI. *Город Кол-вария* ...В Кол-варии можно видеть остатки древних памятников прежнего величия Польши. Сначала надобно итти в огромный кастель, украшенный золотом и серебром. Там между прочим есть собрание портретов всей фамилии Михайла Жебржедовского , основателя сего кастела. Тут, посмотревши на превосходную работу из красного дерева, на великолепные столпы разных орденов, на славную лепную работу и на прочие украшения храма, можно итти на верх горы, отменно высокой и покрытой густым еловым лесом. Там на самой вершине есть несколько каплиц, из которых в одной достойны примечания и даже удивления живописные картины, представляющие страсти Христа.

На первой из сих картин изображено приуготовление к распятию: пламенная вера оживляет сердце, а сладостная надежда сияет на спокойном челе Богочеловека; между тем как страх и смятение обезображивают бледное лицо разбойника, трепещущего при виде грозных судей и страшных смертоносных орудий. На другой, распятый Иисус Божеством вознесся в обитель вечных радостей, а плотию пригвожден ко кресту: смертная бледность не могла помрачить небесной красоты в священных чертах лица Его. — Ужасные судороги стягивают упругие жилы разбойника; пронзительный вопль и кровавая пена исторгаются из помертвелых уст; грудь его воздымается от скорбных воздыханий, и он в беспамятстве от отчаяния, срывает одну ногу с гвоздя. Текущая кровь и части растерзанного тела так живо изображены что нельзя взглянуть на них без содрогания. На третьей, благочестивый Иосиф снимает со креста тело Иисуса, и на лице Божественной Марии, сквозь слезы сожаления, блистает некий луч горней надежды. На четвертой, во всем блеске величественной славы Иисус воскресает: стражи, свидетели сего чуда, падают ниц, нестерпя Божественного сияния, разлившегося окрест их.

Уже прошло сто пятьдесят лет, как один из монахов Кол-варии, написал сии картины; но цветы на них столь свежи и оттенки столь явны, что кажется, будто они только что вышли из-под творческой кисти художника (49-51).

часть V

Картинная галлерея в Дрездене... А здесь, что за нещастный в столь ужасных муках? — За какое преступление казнят его, или не страшную ли какую тайну хотят исторгнуть из глубины его сердца? — Посмотрите, как мучится сей страдалец, по рукам и ногам к столбу привязанный, и поджигаемый снизу тихим огнем! Как страшно напружились посинелые жилы его! Как выдались, как торчат кости и мускулы! Глаза нещастного закатились, пена на мертвых устах, зубы скрежещут, бледность на лице, грудь высоко вздулась. Кажется, слышишь, как лопают жилы и трещат кости: столь усильно напряжение медленно сжигаемого. В некотором отдалении нельзя поверить, чтобы это было в картине, или, по крайней мере, чтоб эта картина была не лепная: так резки и глубоки черты, так превосходна рисовка, так смела кисть, так естественны все выпуклости. — Кто же, великий творец сей картины, или я худо описал ее; или тот час должно угадать, что она Михель Анджелова. (...)

Но хотите ль наконец видеть совершенную красоту — совершенную в полном смысле сего слова? Не ту, которая блестит в шумных кругах большого света, водит за собою толпы любовников, и гоняясь за наслаждениями, предается вихрям страстей и забав, блестя и исчезая, как светлое воздушное явление. Нет! эта прелестная красавица убегает света, постигнув на заре жизни всю суетность его (...) Какое безмятежное спокойствие запечатлено в чертах ее лица!... Кажется, что уединение угасило в ней пламя всех страстей. Мягкие златые волосы, сплетаясь с голубым покрывалом). (...) лежат на белой груди ее, в которой покоится ангельское сердце. Теперь, как видите, отдыхает она на мягкой мураве у чистого ручья, услаждающего слух ее стройным журчанием. Прекрасная рощица склоняет над нею свежесть теней своих; она держит книгу и прилежно задумалась. Она задумалась — эта задумчивость придает ей новую неизъяснимо-очаровательную красоту. — Кто же сия прелестная дочь пустыни? Это Корреджиева Магдалена. (47-50).

часть VII

Картинная галлерея ...Вот и Рафаэлова картина! Чем превышает он всех живописцев? — Простотою и выразительностью. Смотрю на аллегорическое изображение. Жена, возносящаяся в небеса, несет с собою, в виде ребенка, любовь Христианскую. С одной стороны Сикст, с другой Св. Варвара. Пониже сих трех лиц два Ангела, плавая на облаках, с величайшим вниманием смотрят на то, что происходит выше их в небе. Положение всех лиц так свободно! так непринужденно!... Тут нет ни одной замашки, чтоб блеснуть искусством; все просто, а под сею величайшею простотою сокрывается величайшее искусство. Совсем не видать воли художника. Кажется, все лица явились и расположились сами собою; и от того-то вся картина кажется быть нерукотворенною. В младенце и в Ангелах так много жизни, особливо в глазах, что всякой, смотря на них, только и ожидает, что первый проговорит, а последние взовьются и улетят в седьмое небо!... Сия картина куплена за 300.000 руб. (33)

часть VIII

Картинная галлерея в Луврe ...Рафаель, величественный простотою, как Гомер, и блистательный отделкою, как Виргилий в стихах своих. Но вот, где, говоря словами бессмертного *певца Фелицы*, Рафаель изобразитель Божества, вот где все земное преображается в небесное (...) Я вижу Спасителя на высоте горы; но он уже не человек! (...) Я вижу, как исчезает грубость телесная, вижу, как заступает место ее чистейший эфир; сын Марии преображается в свет немерцаемый! — Там, в раздранной синеве небес, парят Илия и Моисей; здесь, у подножия горы, Апостолы, простертые во прахе земном, изумлены, восхищены, поражены, ослеплены сиянием Бога, который, сокрыв лучезарность свою под общим покровом смертного, ходил между ними по земле для совершения великого таинства искупления!... Но я уже сетую на себя, как дерзнул описывать совершенно неописанное. [93-97]

И. Бабель, Конармия

Пан Аполек

...Я помню: между прямых и светлых стен стояла паутинная тишина летнего утра. У подножия картины был положен солнцем прямой луч. В нем роилась блещущая пыль. Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна. Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща. Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шеи. Она лежала на глиняном блюде, крепко взятом большими желтыми пальцами воина. Лицо мертвеца показалось мне знакомым. Предвестие тайны коснулось меня. На глиняном блюде лежала мертвая голова, списанная с пан Ромуальда, помощника бежавшего ксендза. Из оскаленного рта его, цветисто сияя чешуей, свисало крохотное туловище змеи. Ее головка, нежно-розовая, полная оживления, могущественно оттеняла глубокий фон плаща.

У святого Валента

...В глубине открывшейся ниши, на фоне неба, изборожденного тучами, бежала бородатая фигурка в оранжевом кунтуше — босая, с разодранным и кровоточащим ртом. Хриплый вой разорвал тогда наш слух. Человека в оранжевом кунтуше преследовала ненависть и настигала погоня. Он выгнул руку, чтобы отвести занесенный удар, из руки пурпурным током вылилась кровь.

Казачонок, стоявший со мной рядом, закричал и, опустив голову, бросился бежать, хотя бежать было не от чего, потому что фигура в нише была всего только Иисус Христос — самое необыкновенное изображение бога из всех виденных мною в жизни.

Спаситель пана Людомирского был курчавый еврей с клочковатой бородкой и низким, сморщенным лбом. Впалые щеки его были накрашены кармином, над закрывшимися от боли глазами выгнулись тонкие рыжие брови.

Рот был разодран, как губа лошади, польский кунтуш его был охвачен драгоценным поясом, и под кафтаном корчились фарфоровые ножки, накрашенные, босые, изрезанные серебристыми гвоздями.

Сочинения в 2-х тт., Худ. лит., М., т. 2, 1990, с. 18, 88-89.

Н. Карамзин
Письма русского путешественника

Дрезден 12 июля 1792

...От них пошел я в славную картинную галлерею, которая почитается одною из первых в Европе. Я был там три часа, но на многие картины не успел и глаз оборотить (...) Я рассматривал со вниманием Рафаелеву Марию (которая держит на руках младенце, и перед которою стоят на коленях Св. Сикстус и Варвара); Корреджиеву ночь, о которой столько писано и говорено было, и в которой наиболее удивляются смеси света со тьмою; Микель-Анджелову* картину, представляющую осужденного на смерть человека, и вдали город; картины Юлия Романа: Папа, который учит на флейте молодого пастуха; играющую Цецилию, окруженную Святыми и проч. — Веронезовы: Воскресенье, похищение Европы, и проч. — Караччиевы: Гения славы, летящего по воздуху; Марию со Младенцем (...)

* Микель-Анджело был великий Архитектор, живописец и рещик. Построенный им купол церкви Св. Петра служит доказательством искусства его в Архитектуре. Что принадлежит до картин его, то оне не столько приятны, сколько удивительны: для того, что он всегда хотел представлять труднее и чрезвычайнее. Зная хорошо Анатомию, старался он слишком сильно означать мускулы в своих фигурах; а тело писал всегда кирпичного цвета. Но естьли Микель-Анджело не первый живописец по своей кисти, то едва ли кто-нибудь превзошел его в рисовке. — В Скульптуре был он, кажется, еще искуснее. Его Купидон, Бахус, молодой Сатир, считаются лучшими творениями сего художества. — Микель-Анджело был остроумен. Когда Папа Юлий спросил у него с неудовольствием, для чего он в писанных им картинах из Ветхого Завета не употребил золота по примеру старых живописцев: то он с покорным видом отвечал, что святые мужи, им изображенные, считали блеск одежду за ложное украшение человека.

Наука, Л., 1984, с. 53-55

Д. Фонвизин
Письма к сестре из Франции, Германии и Италии

(18 декабря 1784)

...Галлерея великого герцога, соединенная с Palazzo Pitti (...) есть одна из первых в Европе. Если бы вы были охотники до живописи и скульптуры, я мог бы написать к вам о ней одной целую тетрадь. Рафаэлева богородица, картины дель-Сартовы, Венера Тицианова и прочих великих мастеров работы и статую Vénus de Medicis составляют прямые государственные сокровища. Нельзя нигде приятнее провести утро, как в сей галлерее, (...) Palazzo Pitti стоит на холме; дом не весьма большой, но великолепно меблированный, и две залы расписаны альфреско с удивительным искусством. Картины в сем дворце также великих мастеров и в великом множестве. Прекрасная Рафаэлева богоматерь, известная под именем Madonna della Sedia, украшает одну залу. Этот образ имеет в себе нечто божественное. Жена моя от него без ума. Она стаивала перед ним по получасу, не спуская глаз, и не только купила копию с него масляными красками, но и заказала миниатюру и рисунок.

Избранное. ОГИЗ, М., 1947, с. 270-271

Александрия

Из «хронографической» редакции (пер. XII-XIII вв.)

И вложивъ руку за пазуху свою, и выня дшицу, ея же слово указати не можеть: златомъ и слономъ обложена, имеющи звезд 7 и чястныи стражь, солньце же и луну. Солнце же убо крустално, а луна адаматина, другыи нарицаемыи Зеусъ въздушныи, другыи же Кронъ змиевъ, Афродитъ самъфирова, Ермия же змарагдинъ, ороскопъ же лугдинъ.

И, засунув руку за пазуху, вынул дощечку, которую невозможно описать словами: покрыта она золотом и слоновой костью, а на ней изображены семь звезд и гороскоп, солнце и луна. Солнце хрустальное, луна из стали, одна звезда, называемая Юпитер, из драгоценного камня, а другая — Сатурн — из змеиного, Венера — из сапфира, Меркурий — изумрудный, гороскоп же из белого мрамора.

Изборник. (Сб. произведений литературы Древней Руси). ИХЛ, М., 1969, с. 240-24

Хоженье Данила

Русьскыя земли игумена

(ок. 1107)

Есть распятие господне и камене-тъ озданъ стеною все, горе надъ распятиемъ создана комара, хитро исписана мусиею дивно; и отъ востока лиць на стене написано есть мусиею Христосъ на кресте распятъ, хитро и дивно, прямъ яко живъ, и вболе и возвыше, яко же былъ тогда; а полудне лиць *написано есть снятие такоже дивно.* Двери же имать двои; възлести же есть горе по степенемъ; до дверей 7 степеней, а въ двери вшедъ 7 степеней. Помощено же мраморными досками красными.

Место Распятия Господня и камень окружены стеной; выше над распятием создан свод, изящно изукрашенный мозаикой. На восточной стороне стены написано распятие Христа, хитро и дивно, прямо как живой Христос, по величине больше, каким был он в то время. На южной стене написано снятие со креста, также дивно изображено. Двое дверей имеется, подниматься вверх по ступеням, до дверей семь ступеней, и войдя в двери — семь ступеней. Вымощено все мраморными красивыми плитами.

Книга хожений. Записки русских путешественников XI-XV вв., М., Советская Россия, 1984, с. 34, 212.

Анонимное хоженье в Царьград

(конец XIII-нач.XIV вв.)

Выидя из святыа Софеи и с церкви полуденными дверьми есть при правои руце столп камен высок, а на столпе царь Устиниан на кони: царь меден, дръжит в левои руце яблоко злато со крестом, а правую руку поднял на полдни, а противу ему 3 столпы камены, на столпах 3 цари поганыи, все слепи медяны, аки живы стоят, колена преклонили царю Усиану и городы свои предают ему в руце.

Книга хожений. Записки русских путешественников XI-XV вв., М., Советская Россия, 1984, с. 83.

Хоженье на Флорентийский собор

Неизвестного Суздальца (1437-1440)

От Любка до Луньберга 8 миль. Тои убо град величеством подобен есть Любку. И среди града того *суть столпы устроены, в меди и позлащены, велми чюдно,* трею сажень и вышше; и у тех столпов у коегождо люди приряжены около тою же медию; и истекают из тех людеи изо всех воды сладкы и студены: у единого из уст, а у инаго из уха, а у другаго из ока, а у инаго из локти, а у инаго из ноздрию, истекают же велми прудко, яко из бочек; те бо люди видети просте, яко живи суть, и те бо люди напояют весь град тои и скот; и все приведение вод тех велми хытро, истекание и несказанно.

Книга хожений, с. 140-141.

Симеон Полоцкий

Приветство царю Алексию Михайловичу

(ок. 1671)

...Да подаст здраво и счастливо жити,
Имже даде в дом новый ся вселит .(...)
В дом, зело красный, прехитро созданный.
Честности царстей лепо сготова́нный.
Красоту его мощно есть равнати
Соломоновой прекрасной палате.
Аще же древо эде не есть кедрово,
Но стоит за кедр, истинно то слово;
А злато везде пресветло блистает,
Царский дом быти лепота являет.
Написания егда возглядаю,
Много историй чудных познаваю;
Четыре части света написа́ны,
Яки на меди хитро изва́ны.
Зодий небесный чудно написася,
Образы свойств си лепо знаменася;
И части лета суть изображены,
Яко достоит, чинно положены;
И ина многа дом сей украшают,
Разумы зрящих зело удивляют.
Множество цветов живо написа́нных, —
И острых хитро длатом изва́нных (...)
Окна, яко звезд лик в небе сияет,
Драгая слюдва, что сребро, блистает (...)

Торжественная врата,

вводящая
в Храм бессмертныя славы,
непобедимому имени
Новаго в России
Геркулеса...

на торжественное Его
Царскаго Пресветлаго Величества
от побед возвращение поставленная.
Лета господня, 1703-го.

Изъяснение лицам и прочым вещем, на торжественных сих вратах изобретающимся.

На правой стране от запада, первая от прихода картина (якоже и прочии) изображает непритворное некое и тонкими баснотворцев умы вымышленное, усты же прославленное торжество, но (яко да его царскаго пресветлаго величества благополучное мужество и храбрых его воинов верная служба о своих делех у всея вселенныя прославится) в самой истине бывшую преславную, преславную победу *девяти свейских фрегатов,* от них же две в плен взя пресветлейший монарх, прочии же избегоша. Над беглыми убо кораблями написано латинским языком: valuit pro vulnere terror, сиречь: довлеяше вместо раны страх. Поносне бо есть бежати от брани неже пленену быти. На воздусе написан Нептун, властелин морский (у еллин), знаменуя яко и самое море тишиною своею повелением божиим к *победе великому государю пособствова.*

Панегирическая литература петровского времени. Наука, М., 1979, с. 135.

В.Одоевский
Русские ночи.
Opere del cavaliere Giambattista Piranesi

...
«Прекрасно!» — подумал я, взял один том, развернул его; но бывшие в нем проекты колоссальных зданий, из которых для построения каждого надобно бы миллионы людей, миллионы червонцев и столетия, — эти иссеченные скалы, взнесенные на вершины гор, эти реки, обращенные в фонтаны, — все это так привлекло меня, что я на минуту забыл о моем чудаке. Более всего меня поразил один том, почти с начала до конца наполненный изображениями темниц разного рода; бесконечные своды, бездонные пещеры, замки, цепи, поросшие травою стены — и, для украшения, всевозможные казни и пытки, которые когда-либо изобретало преступное воображение человека...

Сочинения в 2-х тт., М., Худож. литература, 1981, т. 1, с. 59.

Живописец

...на огромной раме натянутое полотно; оно невольно приковало мое внимание; но на холсте не было картины, или лучше сказать, на нем были сотни картин: можно было различить некоторые подробности, начертанные верною, живою кистью, но ничего целого, ничего понятного. От нетерпения ли художника, от недостатка ли в холсте, но видно было, что он рисовал одну картину на другой; полустертая голова фавна выглядывала из-за готической церкви; на теньеровском костюме набросана фигура мадонны; сметливый глаз русского крестьянина был рядом с египетскою пирамидою; водопады, домашняя утварь, дикие взоры сражающихся, цветы, кони, атласные мантии, уличные сцены, кедры, греческие профили, карикатуры — все это было перемешано между собою на различных планах, в различных колоритах, и углем, и мелом, и красками, — и ни в чем не только нельзя было угадать мысли художника, но с большим трудом можно было уловить какую-либо подробность.

Сочинения в 2-х тт., М., Худож. литература, 1981, т. 2, с. 326.

Н. Гоголь
Мертвые души

...Какие бывают эти общие залы — всякий проезжающий знает очень хорошо: (...) те же картины во всю стену, писанные масляными красками, — словом, все то же, что и везде; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии, по совету вещих их курьеров.

(...)
Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью «Иностранец Василий Федоров»; где нарисован был бильярд с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша. Под всем этим было написано: «И вот заведение».

(...)
Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миаули, Канари. Все это герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках. Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиницы.

Сочинения, ГИХЛ, М., 1952, с. 404-405, 441.

Ф.Достоевский
Подросток

...Это — еще в Германии. Я только что выехал из Дрездена (...) Это был маленький немецкий городо (...) Мне приснился совешенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — "Асис и Галатея"; я же называл ее всегда "Золотым веком", сам не знаю почему. Я уж и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз мимоездом заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто некая быль. А, впрочем, не знаю, что мне именно снилось; точно так, как и в картине — уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества... Это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества!

Собрание сочинений в 10 тт., т.8, М., ГИХЛ, 1957, стр. 513-515

К.Вагинов
Бамбочада

...Полунарядная барышня воскликнула, обращаясь к изящной барышне:
— Смотри, какой здесь забавный потолок!
(...)
Нунехия Усфазановна стала созерцать, подняв глаза к потолку и делясь впечатлениями: ангелочек-мальчик перед ангелочком-девочкой держит зеркало, в котором отражается его лицо; ангелочек несет сноп пшеницы, со снопа падают красные маки и васильки; ангелочек-мальчик и ангелочек-девочка с восхищением смотрят друг другу в глаза, сидя на холме, слушают пение птиц; сидят на загогулинах, изображающих ветку; посреди потолка более крупный ангел, с крылышками бабочки, играет на лире среди роз; пухлая, сдобная ангелочек-девочка, с ямоками на щеках, сидя на яблочке, украшает волосы жемчужным ожерельем, — и всюду розы, сирень.
Шляпа, черная, без полей, пальто, расширяющееся книзу, губки, готовые сложиться испуганно, купили кремовое пирожное, вышли из зеркальных дверей, скрылись в тумане.
(...)
Евгений открыл чемодан. В нем были игроки в карты Питера де Гоха в комнате с раскрытой дверью на светлую улицу, и двое уличных мальчишек-шулеров, обыгрывающих за деревянным столом третьего, и снимок, изображающий игру в трик-трак в буржуазном доме, и другой, изображающий драку крестьян из-за карт, и третий — ландскнехтов, мирно сражающихся в карты среди блудниц.
Погруженный в мир игры, Евгений встал. Солнце. На улице толпился народ. Унывные звуки гитар, трубы граммофонов, цыган с пляшущим медведем, китаец в дореформенном костюме, заставляющий мышей кататься на каруселях, хор гопников со склоненными головами, смотрящий на лежащую перед ним кепку, — все это развлекало Евгения как живая картина.

Забытая книга. М., Худ. литература, 1989, с. 372, 361.

А.Платонов
Джан

...Чагатаев засмотрелся на старинную двойную картину, висевшую над кроватью этой девушки. Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли.

Избранные произведения в 2-х тт., т. 1, М., 1978, с. 433

Л. Леонов
Скутаревский

...Картина была огромна и по замыслу представляла эскиз одной из фресок, заказанных Кунаевым. Линия оврага композиционно делила холст по диагонали, и первое впечатление от нее было — движенье и еще уйма лиловатого, закатом подсвеченного снега. Близка была весна, в мглистой гуще можжевела потухала заря. В лесистую низинку, полную округлых сугробов, скользила лыжница. Она была прекрасна, и, волшебством гения, черный цвет ее свитера представлялся почти розовым. Длинное ее тело, утратив равновесие, почти переломилось и напряглось; казалось — еще мгновенье, и она с разбегу зароется в этот белый хрустальный пух. И становилось ясно, что в небе, разлинованном киноварью и золотом, происходило лишь наивное подражание этой скромной земной девушке... Сзади, согнувшись перед спуском туда же, в овраг, стоял юноша; возможно, Черимов и в действительности был когда-то таким, под белым, грубым тканьем его фуфайки угадывались великолепные, горячие мышцы, а на сумеречном снегу хищно чернели загнутые носки пьекс. Он ждал минуты, чтобы скользнуть вниз и там, где еще пылали снежные розаны в заячьих следах, поймать девушку. После изобилия в послереволюционной живописи батальных лубков, наивность которых равнялась их злободневности, радовал взгляд этот сверкающий апофеоз молодости и беспрестанного движения вперед. И уж во всяком случае никто до Федора Скутаревского, исключая разве фламандцев, холсты которых весят многие старинные пуды, не давал такого буйного и легкого торжества одушевленной материи...

Советский писатель, М., 1975, с. 282-283

Е. Мальцев
От всего сердца

Большой зал Дома культуры был ярко освещен. Под белым потолком искрилась нарядная люстра, унизанная, словно льдинками, прозрачными стеклянными подвесками. По высоким стенам, как отблеск зари, текли алые полотна лозунгов, красочно пестрели плакаты. На одном из них веселый широколицый столяр гнал рубанком желтую курчавую стружку, она бежала вдоль верстака круглыми призывными буквами: «Восстановим!»
Среди знамен на стене висел портрет вождя, глаза его — мягкие, прищуренные от обильного света — одобрительно и ласково глядели в зал.
(...)
[В райкоме партии] она сразу забыла о своем недовольстве, едва подошла к большой, в золоченой раме картине. На темном броневике в развевающемся пальто стоял В.И.Ленин. Зажав в руке кепку, он вскинул другую руку над ликующей толпой.

Советский писатель, М., 1950, с. 201, 426.

А. Солженицын
В круге первом

...Нержин стал рассматривать последнюю картину Кондрашева — в соотношениях египетского квадрата, четыре к пяти, "Осенний ручей" или, как еще называл ее автор, "Лярго ре-минор".
Стылый ручей занимал главное в ней место. Куда тек ручей — почти нельзя было понять: он не тек вовсе, его поверхность была готова взяться ледком. Где помельче, в ручье угадывался коричневый оттенок — это был отсвет палых листьев, устлавших дно. Левый бережок наступал мысом, правый отступал дугой. Первый снег лежал пятнами на обоих бережках, а в вытаинах между ними торчала желкло-коричневая трава. Два куста ветлы росли у берега, неосязаемо-дымчатые, мокрые от задержавшегося на них крупинками и тающего снега. Но не тут было главное, а — в глубине густою грудью леса стояли оливково-черные ели, в первом же ряду пылала единственная бунтующая багряная береза. От ее одинокого нежного огня еще мрачней и сплоченнее стояла хвойная стража, поднимая острые пики в небо. Небо было в безнадежных пегих клочьях, и в такой же пасмури заходило задушенное солнце, не имея силы прорваться прямым лучом. Но нет, и не это еще было главное, а стыдая вода устоявшегося ручья. Она имела налитость, глубину. Она была свинцово-прозрачная, очень холодная. Она вобрала в себя и держала равновесие между осенью и зимой. И даже еще какое-то другое равновесие (...)
...Многие с недоумением отходили от пейзажей Кондрашева: они казались им не русскими, а кавказскими, что ли — слишком величественными, слишком приподнятыми (...) — Вслед за Левитаном мы приыкли считать нашу русскую природу бедненькой, обиженной, скромно-приятной. Но если бы наша природа была только такая, — скажите, откуда бы взялись у нас самосжигатели? стрельцы-бунтари? Петр Первый? декабристы? народовольцы? (...)
.....— Этот момент может быть у каждого человека , когда он внезапно увидит Образ Совершенства (...) Картина задумана была в высоту в два раза больше, чем по горизонтали. Это была клиновидная щель между двумя сдвинутыми горными обрывами. На обоих обрывах, справа и слева, чуть вступали в картину крайние деревья леса — дремучего, первозданного. И какие-то ползучие папоротники, какие-то цепкие враждебные кусты прилепились на самых краях и даже на отвесных стенах обрывов. Наверху, слева, из лесу светло-серая лошадь вынесла всадника в шлемовидном уборе и плаще. Лошадь не испугалась бездны, лишь проподняла ногу в несделанном последнем шаге, готовая, по воле всадника, и попятиться и перенестись — ей по силам и перенестись.
Но всадник не смотрел на бездну перед лошадью. Растерянный, изумленный, он смотрел туда, перед нами вдаль, где на все верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то еще чище Солнца, скрытого от нас замком. Вырастая из уступчатой горы, сам в уступах и башенках, видимый и внизу сквозь клиновидную щель и в разломе между скалами, папоротниками, деревьями, игловидно поднимаясь на всю высоту картины до небесного зенита, — не четко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть колышащийся, смутный и все же угадываемый в подробностях неземного совершенства, — стоял в лучистом ореоле сиреневый замок Святого Грааля.

Собрание сочинений в 6 тт., т. 3, Посев, Франкфурт/М., 1969, с. 356, 358, 360-361

Ив. Кремнев (А.Чаянов)
Путешествие моего брата Алексея
в страну крестьянской утопии

Над диваном, где проснулся Кремнев, очень глубоким и мягким, висела большая картина, привлекшая его внимание. С первого взгляда можно было уверенно сказать, что это классическая вещь Питера Брегеля старшего. Та же композиция с высоким горизонтом, те же яркие и драгоценные краски, те же коротенькие фигурки, но... на доске были написаны люди в цветных фраках, дамы с зонтиками, автомобили, и несомненно сюжетом служило что-то вроде отлета аэропланов.
...Молодая девушка (...) пламенная поклонница неореализма, она искала в искусстве тайны вещей (...) Из ее слов Кремнев понял, что после живописи эпохи великой революции, ознаменованной футуризмом и крайним разложением старых традиций, наступил период барокко-футуризма, футуризма укрощенного и сладостного. Затем, как реакция, как солнечный день после грозы, на первое место выдвинулась жажда мастерства, в моду ста ли входить болонцы, примитивисты были как-то сразу забыты, и залы музеев с картинами Мемлинга, Фра Беато, Ботичелли и Кранаха почти не находили себе посетителей. Однако, подчиняясь кругу времен и не опуская своей высотыу, мастерство постепенно получило декоративный наклон и создало монументальные полотна и фрески эпохи варваринского заговора, бурной полосой прошла эпоха натюрморта и голубой гаммы, затем владетелем мировых помыслов сделались суздальские фрески XII века и наступило царство реализма с Питером Брегелем как кумиром

Серебряный век, Нью-Йорк, 1981, с. 25, 29.

И.Ефремов
Туманность Андромеды

Он мысленно видел картину древнего мастера, еще в детстве произведшую на него неизгладимое впечатление. Над излучиной огромной реки, образовавшей высокий мыс, стояла серая от старости деревянная церковь, сиротливо обращенная к простору заречных полей и лугов. Тонкий крест на куполе чернел под рядами низких тяжелых туч. На маленьком кладбище позади церкви несколько ив и берез склоняли под ветром свои растрепанные вершины. Низко опущенные ветви почти касались полуистлевших крестов, поваленных временем и бурями, среди свежей мокрой травы. За рекой громоздились исполинскими серо-фиолетовыми глыбами ощутимо плотные облака. Широкая река отсвечивала безжалостным железным блеском. Тот же холодный блеск лежал повсюду. Дали и ближний план были мокры от назойливого осеннего дождя холодных и неуютных северных широт. И вся гамма синевато-серо-зеленых красок картины говорила о просторах неурожайной земли, где человеку жить трудно, холодно и голодно, где так чувствуется его одиночество, характерное в давние времена людского неразумия.
...Впечатление на многих (...) произвела картина в музее (...): туманящаяся на горизонте равнина пламенного алого песка, серое горящее небо, и под ним — безликие человеческие фигуры в тепловых скафандрах, отбрасывающие невероятно резкие черно-синие тени. Они застыли в очень динамичных, полных изумления позах перед углом какого-то металлического сооружения, раскаленного чуть ли не добела. Рядом — обнаженная женщина с распущенными красными волосами. Светлая кожа сияет в слепящем свете еще сильнее песков, лиловые и малиновые тени подчеркивают каждую линию высокой и стройной фигуры, стоящей как знамя победы жизни над силами космоса.

Сов. Россия, М., 1975, с. 96-97, 143

Г. Державин

Видение Мурзы

Сошла со облаков жена. — (...)
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной;
Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат;
Из черно-огненна виссона,
Подобный радуге, наряд
С плеча десного полосою
Висел не левую бедру (...)

(1784)

А. Пушкин

Царскосельская статуя

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

(1830)

На статую играющего в свайку

Юноша, полный красы, напряженья, усилия чуждый,
Строен, легок и могуч, — тешится быстрой игрой!
Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянуся,
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать.

На статую играющего в бабки

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость
Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

(1836)

М. Лермонтов

На картину Рембрандта

Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон.
Я вижу лик полуоткрытый
Означен резкою чертой;
То не беглец ли знаменитый
В одежде инока святой?
Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;
Все темно вкруг: тоской, сомненьем
Надменный взгляд его горит.
Быть может, ты писал с природы,
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы
Ты сам себя изображал?
Но никогда великой тайны
Холодный не проникнет взор,
И этот труд необычайный
Бездушным будет злой укор.

(1831)

А. Фет

Мадонна

Я не ропщу на трудный путь земной,
Я буйного не слушаю невежды:
Моим ушам понятен звук иной,
И сердцу голос слышится надежды

С тех пор, как Санцио передо мной
Изобразил склоняющую вежды,
И этот лик, и этот взор святой,
Смиренные и легкие одежды,

И это лоно матери, и в нем
Младенца с ясным, радостным челом,
С улыбкою к Марии наклоненной.

О, как душа стихает вся до дна!
Как много со святого полотна
Ты шлешь, мой бог, с пречистою Мадонной!

(1842)

Диана, Эндимион и сатир (картина Брюллова)

У звучного ключа как сладок первый сон!
Как спящий при луне хорош Эндимион!
Герои только так покоятся и дети.
Над чудной головой висят рожок и сети;
Откинутый колчан лежит на стороне;
Собаки верные встревожены — оне
Не видят смертного и чуют приближенье.
Ты ль, непорочная, познала вожделенье?
Счастливец! ты его узрела с высоты,
И небо для него должна покинуть ты.
Девическую грудь невольный жар объемлет.
Диана, берегись! старик сатир не дремлет.
Я слышу стук копыт. Рога прикрыв венцом,
Вот он, любовник нимф, с пылающим лицом,
Обезображенным порывом страсти зверской,
Уж стана нежного рукой коснулся дерзкой.
О, как вздрогнула ты, как обернулась вдруг!
В лице божественном и гордость и испуг.
А баловень Эрот, доволен шуткой новой,
Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый.

(1855)

Нимфа и молодой сатир (группа Ставассера)

Постой хотя на миг! О камень или пень
Ты можешь уязвить разутую ступень;
Еще невинная, бежа от вакханалий,
Готова уронить одну ты из сандалий.
Но вот, косматые колена преклоня,
Он у ноги твоей поймал конец ремня.
Затянется теперь не скоро узел прочный:
Сатир, и молодой, — не отрок непорочный!
Смотри, как, голову откинувши назад,
Глядит он на тебя и пьет твой аромат,
Как дышат негою уста его и взоры!
Быть может, нехотя ты ищешь в нем опоры,
А стройное твое бедро так горячо
Теперь легло ему на крепкое плечо.
Нет! Мысль твоя чиста и воля неизменна;
Улыбка у тебя насмешливо-надменна.
Но отчего, скажи, — в сознаньи ль красоты
Иль в утомлении так неподвижна ты?
Еще открытое, смежиться хочет око,
И молодая грудь волнуется высоко.
Иль страсть, горящая в сатире молодом,
Пахнула и в тебя томительным огнем?

(1859)

А. Толстой

Мадонна Рафаэля

Склоняся к юному Христу,
Его Мария осенила;
Любовь небесная затмила
Ее земную красоту.

А он, в прозрении глубоком,
Уже вступая с миром в бой,
Глядит вперед — и ясным оком
Голгофу видит пред собой.

(1858)

Вяч. Иванов

Le nu au Salon

За нагой и горделивой
Дафной — Феб... А вы куда?..
Прочь, ревнивцев рой блудливый!
Прочь, вы твари похотливой
Козлоногие стада!

Два художника

Милы мне, чуткий друг, в мечтательном
Пуссене

Веселья звонкие в пустынности лугов;
В прозрачных сумерках скитания богов:
Над легкой радостью — задумчивые сени;
Неведомой зарей затеплен край небес —
И луч, сочащийся под лиственные своды,
И ожидание пленительных чудес
В улыбке вечереющей природы.

Как дали тонкие, чарует Клод Лоррен
И зеленью морей влечет, как песнь сирен,
В плен ясных гаваней, где спят чужие воды,
Под стройные столпы, и мраморные своды,
И мачты, свившие на отдых паруса,
Меж тем как чистый серп прорезал небеса.

1891

Il Gigante

Средь стогн прославленных, где Беатриче Дант
Увидев: «Incipit, — воскликнул, — vita nova». —
Наг, юноша-пастух, готов на жребий эва,
Стоит с пращой, себя почуявший Гигант.

Лев молодой пустынь, где держит твердь Атлант,
Он мерит оком степь и мерит жертву лова...
Таким его извел — из идола чужого —
Сверхчеловечества немой иерофант!

Мышц мужеских узлы, рук тяжесть необорных,
И выя по главе, и крепость ног упорных,
Весь скимна-отрока еще нестройный вид, —

Все в нем залог: и глаз мечи, что медля, мстят,
И мудрость ждущих уст — они судьбам ответят! —
Бог-дух на льва челе... О, верь праще, Давид!

(между 1892 и 1902)

А. Блок

Сирин и Алконост, сказочные птицы радости и печали (картина В.М. Васнецова)

Густых кудрей откинув волны,
Закинув головы назад,
Бросает Сирин, счастья полный,
Блаженств нездешних полный взгляд.
И, затаив в груди дыханье,
Пернстый стан лучам открыв,
Вдыхает все благоуханье,
Весны неведомый прилив...
И нега можного усилья
Слезой туманит блеск очей...
Вот, вот, сейчас распустит крылья
И улетит в снопах лучей!

Другая — вся печалью можной
Истощена, изнурена...
Тоской вседневной и всенощной
Вся грудь высокая полна...
Напев звучит глубоким стоном,
В груди рыданье залегло,
И над ее ветвистым троном
Нависло черное крыло...
Вдали — багровые зарницы,
Небес померкла бирюза...
И с окровавленной ресницы
Катится тяжкая слеза...

(1899)

Нарцисс. Помпейская бронза

Кто ты, прекрасный? В лесах, как Сатир одинокий, ты бродишь,
Сам же не чадо дубрав: так благороден твой лик.

Прелесть движений пристойных, убранной обуви пышность —
Все говорит мне: ты — сын вышних иль смертных царей.

Чутко, свой шаг удержав, ты последовал тайному звуку
Стройным склоненьем главы, мерным движеньем перста:

Пана ли внял ты свирель иль Эхо влюбленные стоны?
Говор ли резвых наяд? Шепот ли робких триад?

Праздную руку, едва оперев о бедро, прихотливо
Легким наплечным руном ты перевил, как Лиэй.

Дивный, не сам ли ты Вакх, лелеемый нимфами Ниэы,
Ловчий, ленивец нагой, нежный любимец богинь?

Или ты — гордый Нарцисс, упоенный мечтой одинокой,
В томном блуждающий сне, тайной гармонии полн?

К нимфе зовущей иди, ты, доселе себя не познавший,
Но не гляди, наклонясь, в зеркалосонной волны!

Ах, если ты не Нарцисс, то, свой лик отраженный увидев,
О незнакомец — дрожу — новый ты станешь Нарцисс.

(1904)

Н. Гумилев

Андрей Рублев

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному творцом.

Нос — это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.

...

Открытый лоб — как свод небесный,
И кудри — облака над ним;
Их, верно, с робостью прелестной
Касался нежный серафим.

...

Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

(1916)

Гончарова и Ларионов. Пантум

Восток и нежный и блестящий
В себе открыла Гончарова,
Величье жизни настоящей
У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова
Павлиньих красок бред и пенье,
У Ларионова сурово
Железного огня круженье.

...

(1917)

Фра Беато Анджелико

В стране, где гиппогриф веселый льва
Крылатого зовет играть в лазури,
Где выпускает ночь из рукава
Хрустальных нимф и венценосных фурий;

В стране, где тихи гробы мертвецов,
Но где жива их воля, власть и сила,
Средь многих знаменитых мастеров
Ах, одного лишь сердце полюбило.

...

Вот скалы, горы, рыцарь на коне, —
Куда он едет, в церковь иль к невесте?
Горит заря на городской стене,
Идут стада по улицам предместий;

Мария держит Сына Своего,
Кудрявого, с румянцем благородным,
Такие дети в ночь под Рождество
Наверно снятся женщинам бесплодным;

И так нестрашен связанным святым
Палач, в рубашку синюю одетый,
Им хорошо под нимбом золотым:
И здесь есть свет, и там — иные светы.

...

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

(1916)

В. Брюсов

«Бахус» Рубенса

Бахус жирный, Бахус пьяный
Сел на бочку отдохнуть.
За его плечом — багряный
Женский пеплум, чья-то грудь.

Бочка словно тихо едет,
Словно катится давно,
Но рукой привычной щедит
В чашу женщина вино.

Весел бог черноволосый,
Ждет вечерней темноты;
Кое-как льняные косы
У подруги завиты.
...

(1912)

К. Бальмонт

Перед картиной Греко в Музее Прадо, в Мадриде

I

На картине Греко вытянулись тени.
Длинные, восходят. Неба не достать.
«Где же нам найти воздушные ступени?
Как же нам пути небесные создать?»

Сумрачный художник, ангел возмущенный,
Неба захотел ты, в небо ты вступил. —
И с высот низвергнут, богом побежденный,
Ужасом безумья дерзость искупил.

(1897)

Веласкес

Веласкес, Веласкес, единственный гений,
Сумевший таинственным сделать простое,
Как властно над сонмом твоих сновидений
Безумствует солнце, всегда молодое!
С каким униженьем, и с болью, и в страхе,
Тобою — бессмертные, смотрят шуты,
Как странно белеют согбенные пряхи
В величьи рабочей своей красоты!
И этот Распятый, над всеми Христами
Вознесшийся телом утонченно-бледным,
И длинные копья, что встали рядами
Над бранным героем, смиренно-победным!
И эти инфанты с Филиппом Четвертым,
Так чувственно-ярким поэтом-царем, —
Во всем этом блеске, для нас
распростертом,
Мы пыль золотую, как пчелы, берем!

(...)

(1901)

Ривейра

Ты не был знаком с ароматом
Кругом расцветавших цветов.
Жестокий и мрачный анатом,
Ты жаждал разъятья основ.

Поняв убедительность муки,
Ее затаил ты в крови,
Любя искаженные руки,
Как любят лобзанья в любви.

Ты выразил ужас неволи —
И бросил в беззвездный предел
Кошмары исполненных боли,
Тобою разорванных тел.

Сказав нам, что ужасы пыток
В созданьях мечты хороши,
Ты ярко явил нам избыток
И бешенство мощной души.

И тьмою, как чарой, владея,
Ты мрак приобщил к красоте,
Ты — брат своего Прометея,
Который всегда в темноте.

(1900)

М. Кузмин

Фузий в блюдечке

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,
На желтом небе золотой вулкан.
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.
Как облаков продольных паутинки
Пронзает солнце с муравьиный глаз,
А птицы-рыбы, черные чаинки,
Чертят лазури зыблемый топаз!
Весенний мир вместится в малом мире:
Запахнут миндали, затрубит рог,
И весь залив, хоть будь он вдвое шире,
Фарфоровый обнимет ободок.
Но ветка неожиданной мимозы,
Рассекши небеса, легла на них, —
Так на страницах философской прозы
Порою заблестит влюбленный стих.

(1917)

Пейзаж Гогена

Красен кровавый рот...
Темен тенистый брод...
Ядом червлены ягоды...
У позабытой пагоды
Руки к небу, урод!..

Ярок дальний припек...
Гладок карий конек...
Звонко стучат копытами,
Ступая тропами изрытыми,
Где водопой протек.

Ивою связан плот,
Низко златится плод...
Между лесами и селами
Веслами гресть весельми
В область больных болот!

Видишь: трещит костер?
Видишь: топор остер?
Встреть же тугими косами,
Спельми абрикосами,
О сестра из сестер!

(1916)

С. Клычков

Образ Троеручицы

Образ Троеручицы
В горнице небесной

В светлой ризе лучится
Силою чудесной.

Три руки у Богородицы
В синий шелк одеты —

Три пути от них расходятся
По белому свету...

К морю синему — к веселию
Первый путь в начале...

В лес да к темным елям в келию —
Путь второй к печали.

Третий путь — нехоженный,
Взглянешь и растает,

Кем куда проложенный,
То никто не знает.

(1911)

Саша Черный

На открытие выставки

...
Умирающий больной.
Фиолетовые свиньи.
Стая галок над копной.
Блюдо раков. Пьяный Ной.
Бюст молочницы Алсиньи.
И кобыла под сосной.

(1910)

О.Мандельштам

Импрессионизм

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст как струпья положил.

Он понял масла густоту, —
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень все лиловей,
Свисток иль хлыст как спичка
тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.

23 мая 1932

В. Маяковский

Ничего не понимают

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
лицо вытянулось, как у груши.
«Сумасшедший!
Рыжий!» —
запрыгали слова.
Ругань металасьют писка до писка,
и д-о-о-о-о-лго
хихикала чья-то голова,
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

(1913)

Н.Олейников

В картинной галерее. Мысли об искусстве

Пьяница (картина Красбека)

В убогой горнице перед пылающим камином
Сидит на стуле человек.
Его кровать, покрытая когда-то балдахином,
Стоит в углу, забытая навек.
Сидящий трубку курит и мечтает,
Прилежно глядя на огонь.
Слуга вино ему из глиняной посуды наливает,
Забрав стакан в широкую ладонь.
Мужик схватил другой стакан и смотрит,
Через стекло любуясь вином...
Слуга молчит, желая приободрить хозяина.

Описание еще одной картны

А. Мадонна держит каменный цветок гвоздики
В прекрасной полусогнутой руке.
Младенец, сидя на земле с буketом повилики,
Разглядывает пятнышки на мотыльке.
Мадонна в алой мантии и синей ризе.
И грудь ее полуобнажена.
У ног младенца поместились на карнизе
Разрезанный лимон и рюмочка вина.

А. Тарковский

Пауль Клее

Жил да был художник Пауль Клее
где-то за горами, над лугами.
Он сидел себе один в аллее
С разноцветными карандашами,

Рисовал квадраты и крючочки,
Африку, ребенка на перроне,
Дьяволенка в голубой сорочке,
Звезды и зверей на небосклоне.

Не хотел он, чтоб его рисунки
Были честнымл паспортом природы,
Где послужно строятся по струнке
Люди, кони, города и воды.

Он хотел, чтоб линии и пятна,
Как кузнечики в июльском звоне,
Говорили слитно и понятно.
И однажды утром на картоне

Проступили крылышко и темя:
Ангел смерти стал обозначаться.
Понял Клее, что настало время
С Музой и знакомыми прощаться.

Попрощался и скончался Клее,
Ничего не может быть печальней!
Если б Клее был немного злее,
Ангел смерти был бы натуральней,

И тогда с художником все вместе
Мы бы тоже сгинули со света,
Порастряс бы ангел наши кости!
Но скажите мне: на что нам это?

На погосте хуже, чем в музее,
Где порой вы бродите, живые,
И висят рядком картины Клее —
Голубые, желтые, блажные...

(1966)

Пускай меня простит Винсент Ван-Гог

Пускай меня простит Винсент Ван-Гог
За то, что я помочь ему не мог,

За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге.

За то, что я не развязал шнурков
Его крестьянских пыльных башмаков.

За то, что в зной не дал ему напиться,
Не помешал в больнице застрелиться.

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис.

Лимонный крон и темно-голубое. —
Без них не стал бы я самим собою:

Унизил бы я собственную речь,
Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,

Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван-Гог.

(1962)

Г. Айги

Хуану Миро: пузыри гласных

и вот за Желтым нарисованным
я сплю и "спите ноги — говорю — и спите руки"

и гласные И раз и Е и О и снова И
летят сияя в центрах пузырей
из золотой слюны — из шепчущего рта! —
летят сквозь Желтое и дыры оставляют
и холодно и просыпаюсь

24 янв. 1969

Н.Х. среди картин (К выставке М.Ларионова и Н.Гончаровой в Музее Маяковского)

снова в жару озаряемы
полу-лучи
полу-духи:
леса составлять собирающиеся... —
и в мареве этом:
воздух апреля — как сказано — сотого:
ищет кого-то
как тонкая гарь!..—
и латинских
когда-то
касавшихся ран:
тянется слабо из сада пустого:
к полу-деревьям
и полу-лучам —
в зале колышущимся

1965

И. Бродский

Подсвечник

Сатир, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.
Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладанья таковы.
Сатир — не исключенье. Посему
в его мошонке зеленеет окись.
Фантазия подчеркивает явь.

А было так: он перебрался вплавь
через поток, в чьем зеркале давно
шестью ветвями дерево шумело.
Он обнял ствол. Но ствол принадлежал
земле. А за спиной уничтожал
следы поток. Просвечивало дно.
И где-то щебетала Филомела.
...

(1968)

Примечанье к прогнозам погоды

Аллея со статуями из затвердевшей грязи,
похожими на срубленные деревья.
Многих я знал в лицо. Других
вижу впервые. Видимо — это боги
местных рек и лесов, хранители тишины, либо —
сгустки чужих, мне невнятных воспоминаний.
Что до женских фигур — нимф и т.п. — они
выглядят незаконченными, точно мысли;
каждая пытается сохранить
даже здесь, в наступившем будущем, статус
гостьи.
...

(1986)

На выставке Карла Вейлинка

Почти пейзаж. Количество фигур,
в нем возникающих, идет на убыль
с наплывом статуй. Мрамор белокур,
как наизнанку вывернутый уголь,
и местность мнится северной; плато;
гиперборей, взъерошивший капусту.
Все так горизонтально, что никто
вас не прижмет к взволнованному бюсту.
...

1984

Иллюстрация Л. Кранах "Венера с яблоками"

В накидке лисьей — сама хитрей, чем лиса с холма
лесного, что вдалеке
склон полощет в реке,

сбежав из рощи, где бог
охотясь вонзает в бок
вепрю жало стрелы,
где бушуют стволы,

покинув знакомый мыс,
пришла под яблоню из
пятнадцати яблок — к ним
с мальчуганом своим.

Головку набок склоня,
как бы мимо меня,
ребенок, сжимая плод,
тоже смотрит вперед.

(1964)

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 173–210

Natascha Drubek-Meyer

DOSTOEVSKIJS *IGROK*: VON НУЛЬ ZU *ZÉRO*[1]

Mein Rußland wäre eines, das als Metapher des Defizitären schlechthin verstanden werden könnte. In der russischen Literatur gibt es nicht wenige künstlerische Texte, die das Thema des Defizitären bearbeiten; spätestens mit Gogol's *pustoe mesto*, das die verschwundene Nase hinterläßt, erhält die Null alle semantischen Felder, die sie für ihre philosophische, psychologische, *gender*-problematische und nationaltypologische Karriere braucht.

F.M. Dostoevskij verfolgt in seinem Roman *Igrok* (1866) einige gogolianische Themen weiter und erschließt der Null neue Dimensionen. Vor kurzem ist Michail Ryklins bemerkenswerte Studie mit dem Titel „Russkaja ruletka" (1995) erschienen.[2] Ryklins Thesen betreffen die Phänomenologie des Spiels in bezug auf die strategische Institution der Bank und die Nationalität des Spiels bzw. des Spielers; gleichzeitig versucht Ryklin, Bachtins Bemerkungen zu *Igrok* zu entkräften, die postulieren, im Mittelpunkt des Textes stünde das Roulettespiel mit einem darum gruppierten „Karnevalskollektiv" von Russen im Ausland.[3] Ryklin dagegen geht in seiner Dekonstruktion des Textes davon aus, daß nationale und ideologische Fragen im Vordergrund stehen. Zunächst jedoch zur Frage der Nationalität in *Igrok*, die Ryklin v.a. mit dem ökonomischen Moment verbindet.

Nationalsprache und soziale Hierachie

> Herzstück des Spiels ist ein Zufallsgenerator in der Form eines Kessels, der Roulette-Maschine (Basieux 1987, 16)

Es sei kurz an die Handlung und die Figuren des Romans erinnert: Aleksej Ivanovič, Hauslehrer bei einer russischen Generalsfamilie im Ausland, liebt die Stieftochter des Generals, Polina, die jedoch diese Liebe nicht zu erwidern scheint. Um Polina von einer kompromittierenden Schuld und sich selbst aus seiner niedrigen sozialen Lage zu befreien, spielt er im Kur-Casino Roulette, gewinnt eine große Summe, die aber nicht zur ersehnten Vereinigung mit der Angebeteten führt. Stattdessen verpraßt der abgewiesene Held das Geld mit der

Kokotte Blanche (der Braut des Generals) in Paris. Eine eingeschobene Episode handelt von der Tante des Generals (*babuška* oder *babulen'ka* genannt), von der sich dieser eine Erbschaft erhofft, die aber, statt zu sterben, aus Rußland anreist und am Roulette ihr gesamtes Vermögen verspielt. Sie wird von Aleksej Ivanovič ins Casino begleitet, der dabei selbst zum leidenschaftlichen Spieler wird, und als solcher auch endet.

Im Roman *Igrok*, der in einem fiktiven deutschen Kurort namens Рулетенбург[4] handelt, werden drei verschiedene Sprachen, das Russische, das Französische und das Deutsche, und entsprechend auch zwei Alphabete (das lateinische und das kyrillische) eingesetzt, um so die verschiedenen Nationalitäten (auch typographisch) gegeneinander auszuspielen.[5] Ju. Lotman (1995a, 789) weist in seinem Aufsatz zum Thema des Kartenspiels darauf hin, daß das Spiel als Modell einer Konfliktsituation zu verstehen ist[6] und darüber hinaus ein „hierarchisches System relativer Wertigkeiten" darstellt. Ich erlaube mir, meine These in der Metaphorik des Roulettespiels zu formulieren: Durch die zahlreichen, sich überbietenden Einsätze, die im Laufe des Textes auf den Topoi Westen und Osten sowie den unterteilten nationalen ‚Feldern' zu liegen kommen, findet eine Relativierung der Werte statt, die zu einer Befriedung des Streits um die Placierung der Nationen führt. Wider Erwarten betreibt Dostoevskijs *Igrok* ein Nullsummenspiel – mit dem Roulettekessel als Motor der Handlung („В рулетку играют таким образом изнутри текста текста, устроенного наподобиое рулетки" Рыклин 1995, 22).

Das Französische ist – nach dem Russischen als der Grundsprache des Textes – das wichtigste Idiom; nicht nur wegen der Figuren Де-Грие und M-lle Blanche, deren Gespräche mit den russischen Figuren zum Teil auf französisch verlaufen, sondern auch, weil das Französische die Sprache des Roulettespiels ist, die von den Croupiers in allen Casinos der Welt gesprochen wird und daher im Roman einen großen Raum einnimmt.

Was an den französischen Stellen zunächst auffällt, sind die häufigen Redundanzen, die durch die Übersetzung eines russischen Satzes ins Französische entstehen: „что я еретик и барбар, ‚que je suis hérétique et barbare'"; „[де Грие] назвал ее бабуленькой: ‚*la baboulinka*'; „один только петух, le coq gaulois": „ваше жалование, vos appointements" (Dostoevskij V, 211, 213, 230, 240). Da nur an manchen Stellen eine Übersetzung folgt, kann man davon ausgehen, daß bestimmte Begriffe und Phrasen in einer Art Spiegelung sowohl auf russisch als auch auf französisch angeführt werden sollen. Inhaltlich handelt es sich hier meist um Repliken des Helden, dessen Nationalstolz ihn dazu treibt, entweder seine Frankophobie oder eine ironische Haltung zum Ausdruck zu bringen. Es gibt auch das Einstreuen einzelner französischer Begriffe in den russischen Text; sie sind oft in lateinischer Schrift gesetzt: „Если сам я un outchitel и кажусь чем-то subalterne" (ibid., 242), und betreffen semantisch meist

die Frage der sozialen Rangordnung oder der Hierarchie der Nationen. Die kyrillische Schreibung französischer Begriffe und umgekehrt legt meist eine pejorative Wertung nahe. So sagt zum Beispiel die *babuška* über die Zahl *zéro*, die sie mit einem russischen Diminutivsuffix versieht: „– Брось этот пакостный зеришко к черту." (ibid., 273). Auffällig ist auch die Schreibung eines früheren Pseudonyms von M-lle Blanche: „mademoiselle Blanche, mademoiselle Зельма" (ibid., 248), das scheinbar völlig unmotiviert in kyrillischer Schreibweise angeführt wird, in direkter Nachbarschaft mit der lateinischen Schreibung ihres aktuellen Namens. Man könnte nun einwenden, daß die Schreibung der Namen, wie z.B. Де-Грие immer kyrillisch, Blanche immer lateinisch, nach dem Zufallsprinzip (zum ‚Zufall' s.u.) geschieht, insbesondere, da Dostoevskij diesen Text nicht eigenhändig geschrieben, sondern diktiert hat; als Gegenargument kann man anführen, daß Dostoevskij eigenhändig in der Reinschrift seiner Stenographin, A.G. Snitkina, das lat. *pointe* durch ein kyrill. пуант korrigierte (ibid., 259 und 346). Weiter möchte ich davon ausgehen, daß die Schreibung der Namen, d.h. die materielle Beschaffenheit der Signifikantenebene, bedeutungstragend ist. Renate Lachmanns in bezug auf einen anderen Text von Dostoevskij gestellte Frage „Steckt der Schlüssel zum Text im Text?" (1988) ist auch hier zu stellen, und, so meine ich, positiv zu beantworten.

Auf der Fabula-Ebene kommt die Hierarchie der Nationen in der Skandalszene im Park offen zum Ausdruck, als der Held von Polina dazu aufgefordert wird, die баронесса Вурмергельм zu grüßen und diesen Wunsch auf skandalöse Weise übererfüllt,[7] indem er die Baronin mit einem „j'ai l'honneur d'être votre esclave" (Dostoevskij V, 234) anspricht. Dieses artige französische Sätzchen ironisiert nicht nur Aleksejs erotische Verfallenheit und die daraus resultierende Hörigkeit Polina gegenüber (er hat zuvor Polina immer wieder beteuert, er sei ihr Sklave[8]), sondern auch die eigene soziale Position, die Aleksej selbst als subaltern bezeichnet und die von ihm als niedrig empfundene, national bzw. politisch bedingte Stellung in der Hierarchie der Kurgäste, die er als Russe einnimmt. Der Held fühlt sich nämlich als Russe aufgrund der Niederschlagung des 3. polnischen Aufstands (1863) von Franzosen und Polen diskriminiert: „нынешним летом русским почти совсем нельзя обедать в отелях за табльдотами." und „за табльдотами так много полячишек и им сочувствующих французиков, что нет возможности вымолвить слова, если вы только русский." (ibid., 210).

Was die anderen Nationen und Nationalsprachen angeht, so fehlt im Text das Englische, das potentiell in der Figur des Астлей angelegt ist. Die anwesenden Polen erfahren eine solch negative Wertung, daß sie nur als Vertreter eines nationalen Typus figurieren, der in einem chauvinistischen Diskurs als unterwürfig und unehrlich diffamiert wird. Sie werden (wie übrigens auch die Juden[9]) nicht namentlich angeführt.[10] Es fällt auf, daß kein einziger deutscher Name oder Be-

griff in lateinischer Schrift vorkommt: wir lesen also Рулетенбург, Шлангенберг, Вурмергельм, фатер und фершпилить[11] statt Roulettenburg, Schlangenberg, Würmershelm, Vater und verspielen (diese diskriminierende Behandlung des Deutschen, v.a. im Vergleich mit dem Französischen, geht in der deutschen Übersetzung natürlich verloren). Das Deutsche ist gewissermaßen so verachtenswürdig, daß es vom Erzähler bzw. Autor nur in der russischen (bzw. kyrillischen) Verballhornung zugelassen wird.

Aus all dem läßt sich nun zweierlei schließen. Zum einen, daß in *Igrok* erotisches Begehren mit sozialer und nationaler Inferiorität gekoppelt ist, zum zweiten, daß das Französische sowohl sprachlich als auch ethnopsychologisch als Gegenpol zum Russischen konstruiert wird[12] – daher auch die durch die Übersetzungen entstehenden Redundanzen.[13] Inmitten dieses dualen Systems befindet sich nun der Held, ein mittelloser Hauslehrer, der seine niedrige Stellung in der sozialen Hierarchie zuerst mit dem russischen Wort нуль,[14] am Ende des Textes mit *zéro* bezeichnet. Zweimal bezeichnet er sich als Null in den Augen Polinas: „Я до того проникнут сознанием того, что я нуль пред вами, то есть в ваших глазах" (ibid., 228) und „Так как я не имею надежды и в глазах ваших нуль" (ibid., 229). Im letzten Kapitel greift der Held diese Selbstbezichtigung noch einmal auf, diesmal unter Verwendung des Spieljargons, d.h. auf französisch, und ohne Erwähnung der Instanz der Polina: „Что я теперь? Zéro." (ibid., 311) Diese absteigende Entwicklung des Helden von der (z.T. eingebildeten) sozialen Unterprivilegierung zur tatsächlichen sozialen und moralischen Null und zum Sklaven der Spielbank drückt sich im Einsatz des französischen Worts aus.

Das Wort *zéro*, das zunächst nur ein Zahlenfach im Roulettespiel bezeichnet, ist am Ende des Romans mit einer großen Menge an zusätzlichen Bedeutungen aufgeladen (Ryklin 1995, 34). Dieser Bedeutungsakkumulation soll hier nachgegangen werden. Hierzu ist es zunächst dienlich, zu untersuchen, in welcher Gesellschaft sich das Wort *zéro* befindet. Das häufigste Wort in lateinischer Schrift ist neben *zéro* nämlich der Name Mademoiselle Blanche, womit wir beim nächsten Thema wären.

Mademoiselle Blanche, die Bank und *babulen'ka*

Als die *babuška* den Helden fragt, warum bei *zéro* der Croupier alle Einsätze einkassiert, erklärt er, daß *zéro* „der Vorteil der Bank" sei. „A zéro, бабушка, выгода банка. Если шарик упадет на zéro, то все, что ни поставлено на столе, принадлежит банку без разчета. Правда, дается еще удар за розыгрыш, но зато банк ничего не платит." (Dostoevskij V, 263). Jedesmal, wenn die Kugel auf *zéro* fällt, und niemand auf *zéro* gesetzt hat, geht der gesamte Einsatz auf ‚mehrfache Chancen' an die Bank – hinzu kommt, daß man nur be-

schränkt in einer Gruppe (*à cheval* und *carré*) auf *zéro* setzen kann; da *zéro* weder *rouge* noch *noir*, *pair* noch *impair*, weder *manque* noch *passe* (die sechs ‚einfachen Chancen') ist, werden alle ‚einfachen Chancen' bis zum nächsten *coup* gesperrt (sie sind *en prison*); nur wenn der nächste Wurf mit dem vor *zéro* farbidentisch ist, wird der Einsatz ‚befreit' (das Eintreten von *zéro* führt in dem Fall zu einem sich über drei *coups* erstreckenden Nullsummenspiel, das eine Art Aufschub der Entscheidung Gewinn/Verlust bedeutet). Die Bank hat also zwei sichere Gewinnquellen, die eine ergibt sich rein rechnerisch durch die Differenz zwischen 35 und 37 (der Spieler, der auf eine der 36 Zahlen + 0 gesetzt hat, erhält den 35-fachen Gewinn), die andere ist die ‚Bankzahl' *zéro*.[15]

Auch Mademoiselle Blanche ist – auf einer anderen Text-Ebene als der Held mit seiner Selbstbezichtigung – mit *zéro* gleichzusetzen. Ryklin (1995, 37) stellt die These auf, daß M-lle Blanche eine Agentin der Bank sei („м-ль Бланш [sic] является агентом банка"), jedoch ohne dies aus dem Text weiter zu belegen. Seinen Gedanken möchte ich anhand der Textevidenz verfolgen.

Zunächst einmal ist Mademoiselle Blanche ein metonymischer Teil der Bank, denn sie leiht den Spielern gegen Prozente Geld. Hinzu kommt, daß eine mit der Null verbundene Farbvorstellung entweder schwarz oder weiß sein dürfte, d.h. der Ab- oder sich gegenseitig aufhebenden Anwesenheit aller Farben. Da dem Feld *zéro* die Farben *rouge* und *noir* nicht entsprechen, kann ihm die Farbe Weiß, *la couleur blanche*, zugeordnet werden. Auch wenn heute das *zéro*-Fach meist grün ist,[16] war es in den Casinos, die Dostoevskij aufsuchte, weiß. In den *Millionenstudien* des Holländers Multatuli[17] findet sich eine Beschreibung des Homburger Roulettes, wie es in den 1860er Jahren in deutschen Casinos zu finden war: „Das Roulett ist eine Art Drehteller, an dessen äußerstem Rand siebenundreißig Fächer mit den Nummern von eins bis sechsunddreißig und einer Null bemerkt werden. Dies letztere Fach ist f a r b l o s , doch die anderen Nummern sind in achtzehn rote und achtzehn schwarze geteilt."[18] Durch ihren sprechenden Namen ist „M-lle Blanche" (= M-lle Weiß)[19] also auch metaphorisch mit dem Feld *zéro* verbunden, das ja den „Vorteil der Bank" repräsentiert.

M-lle Blanche ändert fortwährend ihren Namen, bzw. sie wird im Text unter verschiedenen Namen und Schreibungen geführt: Mademoiselle Blanche de Cominges alias Барберини alias Зельма alias du-Placet, nach ihrer Heirat mit dem General: Девица Бланка Дю-Пласет. Dieser Habitus des identitäts-auslöschenden Namenswechsels macht sie zu einem Ort der Variable, des bloßen Stellenwerts oder aber zu einem weißen Fleck, einem *pustoe mesto* oder, um den Terminus aus dem Spieler-Jargon zu benutzen, zu *zéro*.[20] M-lle Blanche ist also nicht nur auf der Fabula-Ebene eine „Agentin" der Bank (Ryklin), sondern auch auf der Ebene der Bezeichnung eine komplexe Trope der Bank.

Man könnte hier Brian Rotmans (1993) Argument der Verbindung von neuzeitlicher Zentralperspektive, von Papiergeld und der Einführung der Null in der abendländischen Kultur anführen. Rotman erinnert in *Signifying Nothing. The semiotics of Zero* daran, daß die Farbe Weiß, ebenso wie die Null, Metazeichen sind. Der Fluchtpunkt als Spur des Subjekts, Null und die Farbe Weiß gehören einem Paradigma an und haben in ihrem jeweiligen Zeichensystem Metacharakter.

M-lle Blanche, die Weiße, ist ein Metazeichen an einem Angelpunkt des Textes: Sie hat jene Meta-Eigenschaften der Null, die der Hauptheld nicht übernehmen kann. Und sie ist sowohl mit Geld (bzw. Gold[21]) und der ‚Bankzahl' *zéro* im Roulette verbunden. M-lle Blanche, in jeder Beziehung zum Vorteil der Bank gereichend, kann als ein Teil der Bank mit kleinem wie auch großem Buchstaben bezeichnet werden.[22] Als Geldleiherin[23] vertritt sie das reale Bankgewerbe (*bank*), als *Blanche-zéro* wird sie zur metonymischen Metapher der Roulette-Maschine und dessen, was es laut Ryklin allegorisch vertritt, des Kapitalismus (*Bank*).[24] Über die im Text dargestellte französische Spielmanier („‚француженка' играет так, как копят деньги, совершает труд игры, прозаический труд...) sagt Ryklin: „Эта игра имплицитно уподобляется наращиванию процентов на капитал." (Ryklin 1995, 27)

Wenn M-lle Blanche dem Feld *zéro* entspricht, kann man festhalten, daß Aleksej Ivanovič, der glaubt, in den Augen von Polina „eine Null" zu sein, und der sich im letzten Kapitel als *zéro* bezeichnet, analog zu ihr ist.[25] Auch Aleksej Ivanovič steht schließlich in den Diensten der Bank, jedoch auf einer niedrigeren Ebene, er ist Sklave der Bank, da ihn die Spielleidenschaft ergriffen hat.[26] So ist es nur folgerichtig, daß das Sujet es fügt, daß die beiden vorübergehend zu einem Liebespaar werden.[27]

Der Gegenpol zu M-lle Blanche ist die *babulen'ka*, die es wagt, ihr den imaginären Platz der Apotheose der Akkumulation der Bank streitig zu machen und ihn als wertlose Leerstelle zu entlarven, bzw. zur eigenen, der russischen Null umzufunktionieren [„зеришко"]. Sie setzt ihr Geld, man könnte sagen, sie setzt sich selbst auf dieses gefährliche Feld, auf dem man eine minimale Gewinnchance hat und gewinnt innerhalb kürzester Zeit 200 000 francs.

Wir haben bereits festgehalten, daß das Feld *zéro* zu einem Vorteil für die Spielbank führt, vorausgesetzt, daß niemand einen größeren Betrag (der Höchsteinsatz darf 12 фридрихсдор nicht überschreiten) auf *zéro* setzt, was wegen der geringen Gewinnchance beim Setzen auf eine Einzelzahl oder 0 kaum einer der ökonomisch und berechnend spielenden Spieler tut, d.h. kein nicht-russischer Spieler. Dann aber kommt die *babulen'ka*, die so expansiv russisch ist, daß sie mit einem russischen Wort in französischer Schreibung, *baboulenka*, bezeichnet wird (verantwortlich dafür zeichnet Де-Грие). Und *babulen'ka* setzt auf *zéro* und bedroht so die Bank auf ihrem ureigensten Feld des

Vorteils. Das ‚russische' Roulettespiel konzentriert sich auf das Feld *zéro* und setzt alles, d.h. Kopf und Kragen, darauf – wie in dem ‚Spiel', das man heute gemeinhin unter Russischem Roulette versteht, und in dem ebenfalls die zufällige Positionierung einer Revolverkugel entscheidet (Ryklin expliziert den ballistischen Nexus seines Aufsatztitels zu *Igrok* nicht).

Das *zéro*-Spiel ist als *russkaja ruletka* (Астлей sagt: „Рулетка – это игра по преимуществу русская." Dostoevskij V, 317) aber auch ein im Zeitalter des Realismus am Spieltisch geführtes Duell zwischen Rußland und dem Westen. Ryklin (1995, 23) nennt es eine anarchistische Aggression gegen das Kapital. Ryklin erklärt jedoch nicht, warum die *babuška* gerade auf *zéro* setzt – und gewinnt. Läge ihr einziges Interesse darin, die Bank zu sprengen, könnte sie auf jede beliebige Zahl setzen (der Gewinn wäre der gleiche, das 35-fache des Einsatzes). Das typisch ‚russische' Spielen besteht also aus zwei Komponenten: dem Willen, die Bank zu sprengen und dem Setzen auf Null (als Trope des Nihilismus und Kapitalismus) – in einem deutschen Casino wohlgemerkt. Aus diesen beiden Komponenten resultiert dann die russische Spielleidenschaft, die Lust an der (Selbst-)Destruktion. Die Phänomenologie des Roulettespiels selbst gibt die Null als Angriffspunkt dieses russischen Einsatzes nicht vor, da jede beliebige Zahl *en plein* den gleichen Gewinn ermöglicht. Doch die Wahl der Null funktioniert bestens im Kräftefeld der Dostoevskijschen Ideologiepositionen. Da der Kapitalismus im metaphysischen Sinne als nihilistisch ausgewiesen ist, wird der Kampf gegen denselben auf dem Feld des Nihilismus ausgetragen – jedenfalls wenn er vom (hier nicht direkt thematisierten) Sozialismus geführt wird, der in einem anderen Roman Dostoevskijs, *Besy* (1871/2) zum Tragen kommt (vgl. hierzu S. Ollivier 1972).

Wer besitzt, verschenkt, ausgibt, vermehrt oder vergeudet Geld in Dostoevskijs Texten? Für die Bewegung von Geldsummen sind v.a. weibliche Figuren verantwortlich.[28] In *Igrok* sind dies die Antagonistinnen M-lle Blanche und die *babulen'ka*, in *Besy* ist es das ökonomische Genie Varvara Petrovna[29] und in *Prestuplenie i nakazanie* die Pfandleiherin. Bekanntlich hat Dostoevskij gleichzeitig mit *Igrok* an *Prestuplenie i nakazanie* gearbeitet (im Herbst 1866).[30] Im letzteren Roman geht es um eine andere Verkörperung der Bank, die Pfandleiherin, die von Raskolnikov ermordet wird. Sie alle sind Verwalterinnen der Welt der Nullen, die meisten von ihnen Allegorien der Bank (die *babulen'ka* ist eine Art Anti-Bank, da sie eine Negation der als weiblich verstandenen Geldverwaltung darstellt) – und sie scheinen dem eigentlichen russischen Nationalcharakter fremd, was jedoch die männlichen Subjekte der Texte Dostoevskijs nicht daran hindert, ihnen zu verfallen, das Nullhafte in ihnen anzubeten bzw. es als das grundsätzlich Andere zu dämonisieren. Die Fähigkeit mit Geld umgehen zu können, bzw. beim Spiel zu gewinnen, wird vom Ich-Erzähler in *Igrok* negativ bewertet. Alles Finanziell-Ökonomische, bzw. alles, was mit komplexen Be-

rechnungen verbunden ist (Stochastik) und sich des (schließlich auf der Null basierenden) Zahlensystems bedient, ist explizit mit dem Weiblichen assoziiert. Die Zahlen und die Metazahl, die Null, repräsentieren das Andere[31], Unbegreifliche, das nicht nur als defizitär, sondern als zutiefst nicht-russisch verstanden wird[32]

Der verschwundene Miša und die Null (der Buchstaben)

Wie bereits erwähnt, kommt Ryklin zu dem Schluß, nicht das Roulettespiel (Ryklin 1995, 34) stehe im Zentrum von *Igrok*, wie Bachtin (1972, 294) schreibt, sondern das „Gefühl, und die Umpolung desselben von der Frau auf das Spiel, der Patriotismus, der in die Bemühung übergeht, die Nationalität des Spiels festzustellen, die Polemik mit den ‚Auslandsrussen' und andere emotionale und ideologische Sujets."

Meiner Auffassung nach steht in gewisser Weise doch das Roulette, das sich zudem als Metapher und realer außerliterarischer Grund (im Sinne von Dostoevskijs Spielschulden) der Textgeneration qualifizieren läßt, im Zentrum des Textes, bzw. genauer gesagt, das Fach *zéro*: die Null in ihrer nationalen Differenzierung. Dies läßt sich auf verschiedenen Ebenen zeigen.

Möglicherweise inspiriert von I. Brodskijs (1986, 163) Wort von der „omnivorousness of his [Dostoevskijs] language" spricht Ryklin (1995, 34) davon, daß der Text *Igrok* seine fiktiven Figuren „verschlingt"; so ist z.B. von dem Kind Miša die Rede, das zum Spielen zum Springbrunnen geschickt wird und von seinem Erzieher und dem Ich-Erzähler dort offensichtlich vergessen wird.[33] Ryklin (1995, 20) nimmt sich vor, mit der Methode der Dekonstruktion die Stelle zu zeigen, „wo der Text sich selbst nicht erkennt" – eine solche Stelle sind z.B. die Fehler in der Sujetfügung. Man kann das Verschwinden von Miša als Versehen des Autors bezeichnen (wir wissen, in welcher Eile Dostoevskij den *Igrok* diktiert hat). Möglicherweise sollte man diese ‚Schlamperei' Dostoevskijs jedoch nicht als außertextuelles Phänomen sehen.

Von Bedeutung ist hier A.L. Bems (1935, 56) psychologische Erklärung für Dostoevskijs Flüchtigkeitsfehler in Wort und Schrift („ошибки, оговорки и описки") mit Freuds Theorie zu den Fehlleistungen, die durch das Hindurchschlüpfen von Unbewußtem durch das Zensurnetz des (Vor-)bewußtseins entstehen.[34] A.L. Bem führt zwei Beispiele aus *Prestuplenie i nakazanie* an: In einem Entwurf trägt eine negative Nebengestalt den Namen Puškin (später: Duškin); diese kurz aufscheinende Spur der Intertextualität wird offensichtlich durch eine *anxiety of influence*, die nach außen hin als grenzenlose Bewunderung erscheint („Мы пигмеи перед Пушкиным...")[35] wieder zugedeckt. Das zweite Beispiel („загадочное место" ibid., 55) ist noch überzeugender, da es nicht aus der endgültigen Fassung des Romans getilgt wurde. Razumichin beru-

higt Raskolnikov, er hätte im Fieber nicht „von der Gräfin" gesprochen („о графине ничего не было сказано"). Da in Dostoevskijs Text vorher weder von einer Gräfin noch einer Karaffe (*grafin'*) etwas geschrieben steht, muß es sich um einen Verschreiber halten, der durch die Gleichsetzung der Puškinschen Gräfin („Pikovaja dama") und der Pfandleiherin im (intertextuellen) Unbewußten geschieht. Man kann Lachmanns oben angeführte Frage in diesem Fall so beantworten: Der Schlüssel zum intertextuellen Fundament des Textes steckt im Text bzw. ragt auf geradezu vorwitzige Weise aus ihm heraus. Es läßt sich in bezug auf den verschwundenen Miša auch mit der von Lachmann postulierten „Ästhetik der ‚unzureichenden Form'"[36] arbeiten und einen Schritt weiter gehen, indem man von einer (unbewußten) Ikonisierung des Themas des Textes spricht, die durch sein Aus-sich-Heraustreten (Ekstase)[37] entsteht. Und das Thema des Textes ist, im wörtlichen, wie auch im übertragenen Sinne, die Null.[38] Das ist die Ziffer Null – ein Fach im Roulettekessel in der französischen Spielbankjargon-Variante *zéro* oder aber in der russischen Verballhornung der *babuška*: зеришко, das ist der sprechende Name der M-lle Blanche, das ist das Loch, das der verschwundene Miša in der fiktiven Welt des ersten Kapitels hinterläßt, das sind (durch die Homographie[39] vom Buchstaben O und der Null) die Orts- und Personennamen[40] mit Anklängen an *nol'* und *nul'* wie **Пол**ина[41] oder **Рул**етенбург (lat. ***Rou**lettenburg),[42] das ist Aleksej Ivanovič, der sich als нуль und *zéro* bezeichnet und das mit der Wortbetonung versehene o im Titel *Igrok*.

Es gibt auch versteckte Nullen – wie die Zeichen für Null in den unzähligen angeführten Geldsummen („сто тысяч талеров", „cent mille florins", „двести тысяч франков", Dostoevskij V, 294, 295), die man sich als arabische Ziffern vorstellen kann (100000 Taler, 10000 Florins, 200000 Francs), die russisch geschriebenen Begriffe wie рулетка (die französische Schreibung *roulette* kommt nie vor) oder der Ort der Handlung des intertextuellen Prätexts, auf den sich *Igrok* bezieht, das Rougetnoirebourg in Thackerays „The Kicklebury on the Rhine" (1851). Des weiteren der Aussichtspunkt, den der General seiner Tante als vergnügliche und sparsamere Alternative zum Casino vorschlägt, im endgültigen Text kyrillisch als пуант geschrieben, in der Variante lateinisch: *pointe* (ibid., 259 und 346).

In bestimmten Personennamen scheint das o und damit die Null im Text erst auf, wenn sie in eine andere Sprache, hier das Französische, übersetzt werden (bzw. umgekehrt). Die Überführung Aleksej Ivanovičs in das französische Milieu macht ihn zu einem *outchitel*, die *babulen'ka* zu einer *baboulinka*. Sobald Blanche de Cominges die Grenze nach Frankreich (ihre Heimat) überschritten hat, heißt sie plötzlich du-Placet (ibid., 310), verliert also ihre onomastische *zéro*-Qualität, d.h. ihre diabolischen Eigenschaften. Entsprechend ändert sich auch die Meinung des Erzählers in Paris: „Blanche, впрочем, была и в самом деле предобрейшая девушка," (ibid., 308). Anläßlich ihrer Verehelichung mit

dem General sagt Blanche: „Мне теперь нужно совершенно иначе держать себя". Der General nennt sie dann auch Бланка (das erste und einzige Male wird hier ihr Vorname in kyrillischer Schrift, jedoch nicht als *Бланш, wie dies bei Ryklin oder auch im Kommentar des PSS, nicht jedoch bei Dostoevskij zu finden ist, geschrieben). Danach folgt Blanches Beschwerde über den „teuflischen russischen" Namen ihres Mannes, den sie auf ein Sago-Sago, [das als Nachhall der Casino-Thematik an ein *zéro-zéro* anklingt], reduziert: „Загорьянский, Загозианский, madame la générale de Sago-Sago, ces diables des noms russes, enfin madame la générale à quatorze consonnes!" (ibid., 310).[43] Diese kleine Replik über den Namen mit den 14 Konsonanten mag das erhöhte Interesse des Textes an dem Nexus Name-Nationalität belegen. Bem (1972, 260) weist darauf hin, daß bei Dostoevskij die „genetische Verbindung zwischen dem Namen und der Nationalität" in erster Linie nicht durch Bedeutungs-, sondern durch Lautqualitäten des Namens aktualisiert wird („При этом художник опирается не столько на семантически значимые части имени, сколько на общую звуковую структуру имен у данного народа."). Es stellt sich die Frage, ob man diese phonetische Signalfunktion auch auf das Typographische übertragen kann: Daß Namen der gleichen Sprache entweder lateinisch (Blanche) oder aber kyrillisch (Де-Грие) geschrieben werden können, kann nicht auf eine genetische Beziehung zwischen Person und Name zurückgeführt werden. Deshalb schlage ich vor, dieser Differenz eine axiologische Bedeutung zu geben.[44]

Fassen wir zusammen: Die französischen Begriffe verlieren durch ihre kyrillische Schreibung das o (und damit auch die ‚Null der Buchstaben'), während die russischen Worte im Lateinischen ein o erhalten. Im Text werden also die (im übrigen meist kursiv gesetzten) Begriffe, die auf ein russisches Wort in lateinischen Lettern zurückgehen, zu Trägern der Null, die französischen Begriffe verlieren in der kyrillischen Schreibung ihre Null. Heißt dies, daß die Transliteration ins Lateinische einen Abstieg bedeutet, ins Kyrillische umgekehrt einen Aufstieg?

Zwischen dem russischen Helden, der von der relativen (d.h. „in Polinas Augen") kyrillischen нуль zum absoluten lateinisch-französischen *zéro* wird,[45] und seinem französischen Gegenpart, Mademoiselle Blanche, besteht folgende chiastische Beziehung: Während Blanche von der *zéro*-Ebene zu Бланка in der Kyrillica aufsteigt, steigt Aleksej Ivanovič auf die *zéro*-Ebene herab:

A. I.: я нуль пред вами	Бланка Дю-Пласет	Kyrillica
M-lle Blanche de Cominges	A. I.: Что я теперь? **Zéro**	Lateinschrift

Das Verlassen der Ebene der kyrillischen Buchstaben bedeutet einen ‚Abstieg' auf die *zéro*-Ebene der Lateinschrift.[46] Aus der russisch-nationalistischen Perspektive würden die einzelnen Alphabete (und die dahinterstehenden Kulturen) eine substantielle Wertung erhalten. Während Blanche sich zum Positiven wandelt, sowohl im sozialen (sie wird Frau Generalin) als auch im moralischen Sinne, wird Aleksej Ivanovič von einer eingebildeten Null zu einem tatsächlich mittellosen und moralisch verkommenen Subjekt („погибший человек" Dostoevskij V, 317). Daraus könnte man – slavophil gedacht – schließen, daß für Russen das Im-Ausland-Verweilen mit einer gesellschaftlichen und ethischen *zéro*-Existenz verbunden ist. Daher wäre eine Rückkehr des Helden nach Rußland, das „ihn braucht" („вы даже могли быть полезны вашему отчеству, которое так нуждается в людях."), tatsächlich die erhoffte Auferstehung („вновь возродиться, воскреснуть." ibid.) in dem Sinne, daß er die *zéro*-Ebene verlassen könnte (und sich mit Polina vereinigen). Daß es dazu nicht kommen wird, läßt sich zum einen daraus ableiten, daß der Held mit dem ihm von Астлей geschenkten Geld wieder ins Casino aufbricht (obwohl/ bzw. weil er erfahren hat, daß die inzwischen finanziell abgesicherte Polina ihn liebt).[47] Zum zweiten ist am Schluß des Textes die Rede davon, daß der Held in einer aussichtslosen Situation seinen letzten Gulden auf *manque* (dt. „Mangel") setzt, d.h. er bleibt unauflöslich mit der Defizienz verbunden.

Wie wäre dann jedoch zu erklären, daß eine solch negative Figur wie Де-Грие in kyrillischen Buchstaben geschrieben wird? Offensichtlich greift die substantialistische Bewertung der Alphabete nicht; das Kyrillische an sich wird weder positiv oder negativ gewertet, sondern die Transliteration eines Wortes einer Sprache in ein anderes Alphabet.

воксал und вокзал

> Русский проигрывает все, даже жену, детей и наконец сам становится рабом или с отчаяния убивает своего счастливого соперника. (Gogol' PSS, IX, 519)[48]

Das Spielen *à la russe* ist nur außerhalb Rußlands möglich, in der Nähe von einem Ort namens Рулетенбург, der sich durch seinen Namen bereits als parodistische Äquivalenz der russischen Hauptstadt aufdrängt.[49] Statt des Namens des Zaren Peter (stellvertretend für die petrinisch-protestantische Arbeitsethik) wird der Name des wichtigsten Glücksspiels vor das -burg gesetzt. Doch warum ist der *voksal* nicht in Ruletenburg? Der Spielsaal befindet sich in einem benachbarten (ungenannten) Fürstentum, ist also durch eine Grenze von dem deutschen Kurort getrennt. Die sich verdoppelnden Sphären Hotel und Spielsaal

sind streng geschieden. So kann z.B. Polina den *voksal* aus Schicklichkeitsgründen nicht betreten, Blanche betritt ihn, nachdem sie dort einmal alles verloren hat, ebenfalls nicht mehr. Im Hotel *Vier Jahreszeiten* treiben Blanche und Де-Грие ihr Ränkespiel, das die Familie des russischen Generals ruiniert, und im Spielsaal findet ebenfalls ein Ruin statt: der der russischen Spieler Aleksej Ivanovič und der *babuška*.

Voksal (Spielsaal) und *vokzal* (Bahnhof), die sich nur durch einen Buchstaben unterscheiden, spielen für die *fabula* des *Igrok* eine wichtige Rolle. Der *voksal* steht zu dem *vokzal* insofern in einem prädikativen Verhältnis, als daß der letztere es der *babuška* möglich macht, ihr gesamtes Geld in dem ersteren zu verspielen.[50] Die Erben bringen wiedehrolt zum Ausdruck, wie erstaunt sie sind über das plötzliche Auftauchen der Großtante („...тетушка ...но каким же образом... – Как каким образом? Села да поехала. А железная дорога на что? А вы все думали: я уж ноги протянула и вам наследство оставила?" ibid., 253). Dieses wird durch die Eisenbahn (die der Bahnhof metonymisch vertritt) ermöglicht, also durch ein Emblem der Moderne und ein Vehikel des Kapitalismus. *Voksal* und *vokzal* verschmelzen als Ort der internationalen Promiskuität und der Bewegung (der Geldmengen und Passagiere).

Das russische Wort für Bahnhof hat überdies eine karnevaleske Herkunft. Es geht auf das aus dem Englischen ins Russische übernommene Wort Vauxhall (der Name eines Vergügungsparks bei London) zurück. In diesem Text gibt es also nicht nur das „karnevalisierte Kollektiv" der Auslandsrussen, sondern v.a. auch die Aktualisierung zweier verschiedener Etappen der Geschichte dieses aus dem Englischen entlehnten Wortes: den karnevalesken Charakter des Bahnhofs und damit der Mobilität, v.a. derjenigen zwischen Rußland und dem Westen. Pikanterweise ist gerade der noble Brite Астлей in diesen Karneval onomastisch miteinbezogen: Астлей war der Name eines englischen Zirkus, der u.a. in Thackerays *Vanity Fair* erwähnt wird (Al'tman 1975, 160).

Die Wirkung des Überschreitens von Grenzen in diesem Text wurde bereits angesprochen; im Fall der *babuška* gestaltet sie sich so: die von ihren Erben (in Rußland) schon Begrabene ersteht in dem deutschen Kurort von den Toten[51] und schafft es noch, sich im Glückspiel gründlich zu ruinieren, bevor sie kurze Zeit danach, wieder nach Rußland zurückgekehrt, tatsächlich stirbt. Umgekehrt übrigens dürfte es dem Helden selbst ergehen, der in dem deutschen Kurort wie eine lebendige Leiche vor sich hinvegetiert und auf eine geistige Auferstehung hofft (die zweifellos nur in Rußland möglich wäre).

Ein intertextueller Exkurs: „Pikovaja dama" als Folie für *babulen'ka* (der alphabetische Makkaronismus bei Puškin und Dostoevskij)

Zwischen den Nullen in *Igrok* und der einzigen Verwendung des Begriffs *nul'* in Puškins Werk, nämlich in *Evgenij Onegin*, läßt sich eine intertextuelle Beziehung herauszuarbeiten. Aleksej Ivanovičs Minderwertigkeitskomplex ist eine Umkehrung der Selbstüberschätzung der Napoleonbewunderer und „romantischen Egoisten",[52] wie man sie in der 14. Strophe des II. Kapitels (entstanden 1823) findet. Der napoleonische Amoralist hält sich selbst für eine bedeutende Persönlichkeit (für einen „Einer"), die anderen jedoch für Nullen: „[...] Все предрассудки истребя,/ Мы почитаем всех нулями,/ А единицами – себя; Мы все глядим в Наполеоны; [...]" (II, 14). Die Figur Napoleons als Sinnbild eines kriminellen Ehrgeizes, der sich über alle ethische Normen hinwegsetzt, spielt wiederum in Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* für Raskol'nikov eine zentrale Rolle. Wie bereits angemerkt wurde, ist *Igrok* etwa zeitgleich mit diesem Roman entstanden.

Der auffälligste Bezug von *Igrok* besteht jedoch zu einem anderen Text von Puškin, zu „Pikovaja dama" (1833), wo es ebenfalls um das Glücksspiel (jedoch mit Karten) und eine geheimnisvolle alte Dame geht, die ihren ‚Erben' um sein ‚Geld' bringt.[53] Die intertextuellen Bezüge finden sich sowohl auf der Handlungs- als auch der Signifikantenebene. Auffällig ist die Übernahme von Eigennamen aus Puškins in Dostoevskijs Text. So ist die Verwendung des Namens der weiblichen Heldin, Полина /Pauline,[54] in *Igrok* nicht nur autobiographisch durch Dostoevskijs Romance mit Apollonarija (Polina) Suslova motiviert, sondern geht auch auf Puškins „Pikovaja dama" zurück, wo der Enkel der alten Gräfin, Paul (lat. geschrieben), in der Todesnacht der Gräfin einer gewissen Fürstin Полина grollt.[55] Die Figur der Ziehtochter der Gräfin, Lise (auch: Лизавета Ивановна),[56] die sich von Германн eine Erlösung aus ihrem traurigen Dasein als unbedeutende Gesellschafterin erhofft, ist für Dostoevskijs *Igrok* von großer Bedeutung: Sie ist eine Folie sowohl für die Stieftochter des Generals (Polina) als auch für Aleksej Ivanovič, die beide in der Generalsfamilie eine ähnliche Position haben wie Lise bei der alten Gräfin[57] und ebenso der Willkür ihrer Herrschaft ausgesetzt sind (NB den gleichen Vatersnamen Ivanovna/Ivanovič!).[58] A. Bem (1936, 50) spricht von einem „сюжет о воспитаннице", das Dostoevskij von Puškin übernommen habe.

Dostoevskij transponiert[59] also das Motiv der reichen Greisin, des Glücksspiels und der völkerpsychologischen Thematik aus der Puškinzeit in die 1860er Jahre. Während es in den 1820er Jahren um einen unheimlichen russischen Offizier deutscher Herkunft geht, droht eine Generation später das Ausland (das ‚deutsche' Profit- und Kapitaldenken und die ‚französische' Roulette-Maschine) den russischen Helden seiner Volkszugehörigkeit zu berauben.[60] Weitere Bezü-

ge auf „Pikovaja dama" betreffen ebenfalls die Welt des Glücksspiels: Am Anfang der Erzählung ist die Rede davon, daß ein gewisser Surin immer verliert, obgleich er sich beim Spiel beherrschen kann. Daraufhin fragt man Surin, ob er nicht doch manchmal „*на pyme*" (Puškin VI, 319) setzt, d.h. mehrmals in Folge auf die gleiche Karte[61] (offensichtlich wird dieses wiederholte Setzen als unvernünftig eingeschätzt). – Aleksej Ivanovič glaubt, gewinnen zu können, wenn er sich beim Spiel nur im Griff hätte. Und die *babuška* setzt am ersten Abend immer wieder auf die gleiche Zahl (*zéro*). Германн träumt vom „grünen Tisch, Stöße von Scheinen und Haufen von Goldmünzen" („ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев." ibid., 332). In *Igrok* wird dieser Traum in der Glückssträhne von Aleksej Ivanovič realisiert („Огромная груда билетов и свертков золота заняла весь стол, я не мог уж отвести от нее моих глаз;" Dostoevskij V, 295). Auch Германнs Auftreten an Čekalinskijs Spieltisch wird in Dostoevskijs *Igrok* wiederholt: Alle Spieler machen Германн, dem Gewinner des Vortages, Platz („понтеры тотчас дали ему место" Puškin VI, 354), in *Igrok* räumen die Spieler das Feld, als Aleksej, der gerade am Nebentisch die Bank gesprengt hat, an ihren Tisch kommt („там тотчас очистили мне место;" Dostoevskij V, 293).

In „Pikovaja dama" wird das Fundament für die Verbindung von Spieltemperament und Nationalität gelegt: Über Германн heißt es, er sei zwar ein leidenschaftlicher Spieler, sehe aber beim Spiel nur zu und setze selbst nichts, da er ein „berechnender Deuscher" sei („Германн немец: он расчетлив, вот и все!" ibid., 320). Auch das Verfahren des Mischens der Alphabete, das in *Igrok* im Rahmen der Axiologie der Nationen eingesetzt wird, kann man auf Puškin zurückführen. In den insgesamt sechs Kapiteln der Erzählung gibt es drei französische (II, III, IV) und drei russische (I,V, VI) Epigraphe; das letzte russische Motto, ein Dialog, ist jedoch um einen auf kyrillisch geschriebenen französischen Ausdruck aus dem Spielerjargon (ата́нде)[62] gruppiert, der dreimal wiederholt wird (das dritte Mal mit dem ehrerbietigen -s für *sudar'* am Ende). Dieses pseudo-makkaronistische Motto thematisiert die Entlehnungen aus dem Französischen ins Russische (und ihre adäquate Verwendung). Freilich ist der Umfang der in Lateinschrift gesetzten Wörter in „Pikovaja dama" prozentuell gesehen weit geringer als in *Igrok*, und außerdem auf Epigraphe, Eigennamen,[63] eine Antonomasie und ein kurzes Dialogstück mit Indexfunktion (das signalisieren soll, daß die Figuren sich auf französisch unterhalten)[64] begrenzt. Des weiteren finden sich in Lateinschrift drei geläufige französische Ausdrücke und Wendungen aus der *svetskaja reč'*: „vis-à-vis" (Puškin VI, 329), „Oubli ou regret?" (ibid., 344) und „une affectation" (ibid., 347); die Spiel-Fachausdrücke (на руте, фараон, мирандоле,) dagegen sind in ihrer russifizierten Form angeführt, mit einer Ausnahme, „au jeu de la Reine"(ibid., 322), die jedoch dadurch motiviert wird, daß die Gräfin dieses Spiel in Versailles spielt.

In *Igrok* dagegen finden sich ganze Sätze auf französisch. Der Einsatz des Französischen und der Lateinschrift hat hier keine bloße Stellvertreter- oder Indexfunktion. Deshalb erfolgt der Einsatz der wuchernden ‚Fremdkörper' im fortlaufenden Text auch wiederholt,[65] bzw. in der zweifachen Schreibung („за table d'hôt'ом" und eine Seite später: „за табльдотами", Dostoevskij V, 210), die die bereits erwähnte Opposition durch die Übersetzung abbildet. Die typographische Differenz bei gleicher phonetischer Vorstellung [tabldot], die gleich im ersten Kapitel aktualisiert wird, ist ebenfalls ein Hinweis auf die erhöhte Semantizität der alphabetischen Differenz in *Igrok*. Im Gegensatz zur kyrillischen Schreibweise französischer Begriffe (атанде und фараон) kommt es in *Igrok* zur Latinisierung russischer Worte: *outchitel* und *baboulinka*. Dieser auffällige Unterschied im Schriftbild geht nicht nur auf die außerkünstlerische Wirklichkeit zurück, in der „Diese Russen"[66] in den 1860er Jahren in Westeuropa stärker registriert werden, sondern ist durch zwei innerliterarische Vorgaben bestimmt. 1. Die Intertextualität: Dostoevskijs Umkehrung des Puškinschen russifizierten Германн (des Helden, der fremd und unheimlich, „deutsch", ist);[67] dem russischen Spieler Aleksej gelingt es, seinen Aktionsbereich kurzfristig auf ein deutsches Casino und Paris auszuweiten, er opfert dadurch aber seine russische Identität,[68] was sich bereits in der Latinisierung seiner Berufsbezeichnung auf der zweiten Seite des Romans abzeichnet. 2. die unterschiedliche Epochenzugehörigkeit, deren jeweilige Vorgabe sich aus 1. ableiten läßt.

Auch die französische Hauptstadt spielt bereits in „Pikovaja dama" eine wichtige Rolle: Die Gräfin wurde in ihrer Jugend in Paris als „Vénus moscovite" umschwärmt (Puškin VI, 320), und in ihrem Zimmer befinden sich zwei „von m-me Lebrun in Paris gemalte Porträts" („На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun." ibid., 337) und eine Uhr des berühmten Uhrmachers Leroy. Inmitten all des Rokoko-Nippes finden sich auch Jo-Jos („рулетки"). Das Wort *ruletka* taucht hier in der Bedeutung eines Spielzeugs auf, mit dem Zusatz, daß es sich um eine Erfindung des späten 18. Jahrhunderts handele, ähnlich wie Montgolfiers Ballon und Mesmers Magnetismus („...рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом." ibid., 338). In den Pariser „öffentlichen Casinos" will Германн der Göttin Fortuna einen Schatz entreißen: „Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны." (ibid., 351).[69]

Insgesamt steht Paris bzw. Frankreich für das Zeitalter des Rationalismus, bzw. mit der Figur Napoleons auch für den ‚modernen Antichristen' aus dem Westen, der mit seiner Skrupellosigkeit Rußland bedroht. Tomskij sagt, Германн habe eine mephistophelische Seele und ein napoleonisches Profil („у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля." ibid., 343). Davon kann sich

Lise bald selbst überzeugen, als sie ihn am Morgen darauf (d.h. nach dem Tod der Gräfin) mit „verschränkten Armen" auf dem Fensterbrett sitzen sieht („он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона."; ibid., 345). Das Motiv der verschränkten Arme kommt auffallend oft vor, auf der Seite zuvor ist es Lise, die in dieser Position in ihrem Zimmer sitzt, als Германн das Zimmer betritt („Она сидела, сложа крестом голые руки..." Puškin VI, 344); auch die alte Gräfin hat im Grab die Hände auf der Brust verschränkt: „Усопшая лежала в нем с руками, сложенными на груди..." (ibid., 347).[70] In *Igrok* ist es Polina, die in der Nacht im Hotelzimmer mit verschränkten Armen auf Aleksej Ivanovič wartet, der mit dem Spielgewinn aus dem Casino kommt: „Полина была тут и сидела на моем диване, перед зажженною свечою, скрестя руки." (Dostoevskij V, 295). Die ähnliche Position der beiden Heldinnen regt zum Vergleich der beiden Situationen an: Während bei Puškin die Annäherung von Германн und Lise nicht realisiert wird, kommt es bei Dostoevskij zu einer Liebesnacht zwischen Polina und Aleksej.

Ein Sprichwort sagt: „Glück im Spiel – Pech in der Liebe". Sowohl bei Puškin als auch bei Dostoevskij gibt es ein potentielles Paar (Lise-Германн, Polina-Aleksej), das wegen der Habgier des männlichen Helden, der völlig auf das Gewinnen im Spiel fixiert ist, nicht zusammenkommen kann. Aleksejs Ende (er ist sozial deklassiert und muß sogar in den Schuldnerkerker) ähnelt dem von Германн, der im Irrenhaus nur noch „Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..." (Puškin VI, 355) vor sich hinmurmelt. Auch hier findet sich eine Umkehrung der (hier: nationalen) Merkmale des Puškinschen Helden. Германн ist ein russifizierter Deutscher („сын обрусевшего немца" ibid., 330), und Aleksej wird in Рулетенбург letztendlich eingedeutscht, bzw. verwestlicht: Nicht nur, daß er für immer an die deutschen Städte, in denen es Spielbanken gibt, gebunden ist, auch spielt er *po-nemecki* (deutsch,[71] aber auch im Sinne von fremdländisch), da er im entscheidenden Moment nicht um des Spiels willen spielt (und gewinnt), sondern um genug Geld zur Verfügung zu haben, um mit Polina auf einer Stufe zu stehen. In diesem Zusammenhang kann man darauf hinweisen, daß die russischen Worte für Null (*nol'* und *nul'*) zwar aus dem Lateinischen entlehnt wurden, jedoch in petrinischer Zeit über die Vermittlung des Deutschen ins Russische gelangten (das o in *nol'* gibt die dt. Aussprache wieder).[72]

Wenn Aleksej von seiner Stelle in der Personenkonstellation her Германн entspricht, wirft diese intertextuelle Äquivalenz ein negatives Licht auf den russischen Hauslehrer, der sich zwar abfällig über nicht-russische Spieler äußert, selbst aber nur dann Glück im Spiel hat, wenn er mit dem Gewinn etwas zu ‚kaufen' gedenkt (nämlich Polinas Ehre), also ein wenn nicht heimtückisch berechnender, so doch im Hintergrund erotisch-ökonomisch denkender Spieler ist. Auch wenn er selbst im Sinn hat, Polina aus der Erniedrigung zu befreien, sieht

sie seinen Spielgewinn als Angebot, sie mit dem Geld zu kaufen („Покупай меня! Хочешь? хочешь? за пятьдесять тысяч франков как Де-Грие?" Dostoevskij V, 296) – er nennt dies auch „sein Leben anbieten" („я вам жизнь предлагаю" ibid.), was ebenfalls darauf hindeutet, daß es ihm nicht nur darum geht, sie von der Geldschuld zu befreien, sondern gleichzeitig ihr Vertrauen und ihre Dankbarkeit zu ‚kaufen', bzw. ihr Leben, das sie ihm im Gegenzug gegen seines geben muß. Das westliche ökonomische Denken, das immer stärker Besitz von dem russischen Helden ergreift, ist es, das aus der нуль (das russifizierte lateinisch-deutsche Wort нуль) den Kern des *zéro* herausschält. Kratzt man am Russentum dieses Anti-Versilov, wird ein deklassierter Westeuropäer sichtbar („...рулетка лишает национальности игрока" Ryklin 1995, 31). Nicht ohne Bedeutung ist hier, daß Dostoevskij sich mit diesem Roman, der sich so intensiv mit Fragen der finanziell-libidinösen Ökonomie befaßt, im letzten Moment noch von der Schuld gegenüber dem Verleger Stellovskij (und der drohenden wirtschaftlichen Katastrophe) freischreibt, bzw. -diktiert und nebenher A.G. Snitkina, das Schreib-Werkzeug[73] dieser *tour de force*, zu seiner zweiten Ehefrau macht.

(er)zählen

Der Ich-Erzähler nennt sich zuerst нуль (das ‚Ich' vor der Instanz des ‚Du' der Polina), dann *zéro* (Spielerjargon); also durchläuft er tatsächlich eine Veränderung von einer Liebe zu einer Frau (Polina) zur Leidenschaft für eine Maschine,[74] die das Schicksal auf die Probe stellt, die *ruletka* (grammatikalisch auch weiblichen Geschlechts). Bezeichnet er sich am Anfang als eine ‚russische' menschliche Null, ist er zum Schluß eine ‚französische', „soziotechnische"[75] Null, die sich als Element innerhalb des geschlossenen Raums der Glücksspiel-Maschine definiert. Während die erste Null eine sozial-hierarchische bzw. moralische Position darstellt, ist die zweite Null in der Phänomenologie des Spiels eine Zahl unter vielen, der in dem Roman jedoch durch das Sujet und das russische Selbstverständnis des Nichts (NB Čaadaevs *lacune*),[76] eine besondere Funktion zugeschrieben wird.

Die Null kann aus einem mathematisch-narratologischen Gesichtspunkt noch eine Bedeutung tragen: Sie ist der Punkt der Ich-Jetzt-Hier-Origo sowohl des Zählenden als auch des Erzählenden,[77] des Trägers der Perspektive – diese beiden Instanzen fallen in *Igrok* im Spieler, der auf dem Zählen beruhende Strategien entwirft, und dem Icherzähler Aleksej Ivanovič zusammen.

Rotman (1993, 19) bezeichnet den Fluchtpunkt als eine „visuelle Null". Der Fluchtpunkt (oder besser: der ‚fliehende' Punkt), der noch die Spur des Subjekts trägt, entspricht der Null.[78] Daß eine dominante ideologische Postion im Dostoevskijschen Text auf einen Nullpunkt schrumpft, ist eine der Hauptthesen von

Bachtin. Die ideologischen Standpunkte Aleksej Ivanovičs bezüglich Westeuropas (v.a. der Franzosen und Deutschen) darf man mehrfach relativiert sehen: sie werden von einer Null formuliert, die zugleich der Skandalist des Textes ist, und hinter dem Helden steht keine wie auch immer geartete (abstrakte) Autorinstanz, die die Ansichten des Helden als gültige garantieren könnte. Drittens werden die negativen Meinungen über Westeuropa durch die negative Darstellung des Erzählers selbst aufgehoben (Minus und Minus hebt sich auf). Andere Deutungen laufen Gefahr, in eine ‚Ideen'-Falle zu treten, denn die „...Verabsolutierung und Überschätzung dieses ‚ideellen Überbaus' der Werke Dostojewskis gehört zu den bewährtesten Fallen, die dieser Autor seinen Kritikern und Lesern stellt." (Hansen-Löve 1986, 892)

Es sei noch einmal daran erinnert, daß in der Mathematik die Null der einzige Rest von Subjektivität ist, der sich im Reich der Zahlen, der (Be)Rechnungen finden läßt.[79] Die Null bezeichnet den Punkt, an dem das Subjekt zu zählen beginnt (Rotman 1993, 13). Folglich ist der Held-als-Null das Subjekt aller auf dem System der Zahlen[80] beruhenden Glücksspiele, die hier stattfinden, er steht am Fuße dieses Universums der Zahlen und des Gelds.

Um ihn herum gruppiert sich das ‚Schicksal' – im Text wird dieser Umstand als Glückssträhne bezeichnet. Folglich versucht der Held als Spieler eben die Position der Null zu verlassen, um damit auch aus dem Universum der Zahlen (des Glücksspiels bzw. des Schicksals) zu gelangen. Deshalb wissen wir auch nicht, wie Aleksej Ivanovič endet – er kann diese Geschichte nicht fertig erzählen. Gelingt es ihm, seine Eigenschaft der Null abzustreifen, hört er auf zu spielen (und damit der Bank zu dienen; jemand anderer wird zu *zéro*, „dem Vorteil der Bank") und hört gleichzeitig auf zu erzählen, entflieht durch den ‚Fluchtpunkt' (bzw. das Loch, das er selbst, die Null hinterlassen wird) dem Text, wird zu einer realen Instanz, einem menschlichen und nicht literarischen Bewußtsein und wendet sich an ein Du. Da der Roman offen endet, ist dieses Aus-dem-Text-Heraustreten als ‚ekstatische' Wende zum Du und das Verlassen der Nullstelle des Spieler-Erzählers zwar potentiell gegeben – es kann sich jedoch nicht textuell manifestieren.[81] Man könnte aber auch sagen: Die zentripetale Kraft des Dostoevskijschen Textes schleudert, des „wenig originellen"[82] Icherzählers Aleksej Ivanovič überdrüssig geworden, das eigene Erzählmedium aus dem rotierenden Roulettekessel.

Die „Selbstüberführung"[83] des Textes oder Warum setzt *babuška* auf Null?

> Like a banknote into change, every stated idea instantly mushrooms in this language into its opposite, and there is nothing its syntax loves to couch more than doubt and self-deprecation (Brodsky 1986, 160)

Ryklin (1995, 23) versucht die Frage zu beantworten, indem er das erste Spiel der *babuška* als ein „aggressives Spiel gegen die Bank" bezeichnet: „Перед нами ничем не опосредованная и агрессивная игра против Банка. (Zéro – это выгода банка; если никто не поставил на него и он вышел, все деньги идут банку)."

Wenn jedoch *zéro* „der Vorteil der Bank" ist, würde das eher heißen, daß der Spieler, der auf *zéro* setzt, an diesem „Vorteil" partizipiert, d.h. er spielt nicht gegen die Bank, sondern im Fahrwasser der Bank. Möglicherweise ahnt die *babuška*, daß in einer bestimmten Konstellation (nämlich, wenn alle anderen nicht auf *zéro* setzen, d.h. wenn v.a. ‚westliche' Spieler am Tisch sind) vorteilhaft sein müßte, auf die Zahl zu setzen, die die Bank selbst favorisiert, also *zéro* (über das reale Spielen ‚gegen' oder mit' der Bank, d.h. dem [Nicht]-Folgen der ‚Permanenz' vgl. Basieux 1995, 80). [84] Erfahrene Croupiers können den Fall der Kugel durch ihre Wurftechnik (bzw. getürkte Roulettekessel; vgl. Basieux 1991, 15ff) beeinflußen und neu hinzugekommene, naive Spieler ködern, indem sie sie zuerst gewinnen lassen – genau das passiert auch mit dem „Opfer" *babuška*, das nur am ersten Abend gewinnt.[85] Ryklin weist richtig darauf hin, daß der Text Dostoevskijs selbst die Unparteilichkeit des Croupiers in Zweifel zieht und führt als Beweis die Interpunktion in der Passage an, in der hinter dem ersten vom Croupier ausgesprochenen *zéro* ein Komma steht, hinter dem zweiten jedoch ein Ausrufezeichen,[86] als wüßte der Croupier, daß noch einmal *zéro* kommt.

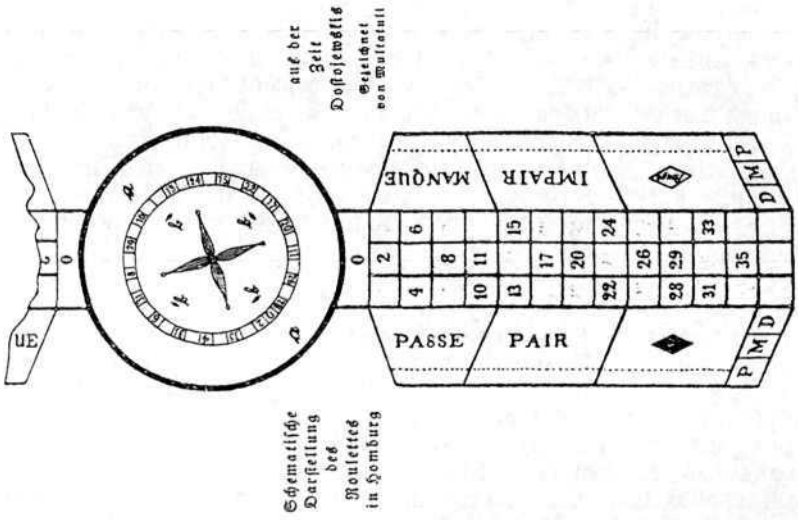
Dies wäre die erste Motivation der Null, die im Sinne der *babuška* ist, die übrigens selbst eine Kapitalistin ist und daher keinen Grund hat, gegen die Bank mit großem Buchstaben (den Weltkapitalismus) aggressiv vorzugehen. Diese Motivation ist also logischer und nicht ideologischer Art, wie Ryklin dies nahelegt – und wenn es Spuren einer ideologisch bedingten Aggression gegen das Kapital im Text gibt, dann stammen sie eher vom Hauptheldenbzw. sind der Autorinstanz selbst zuzuordnen, die das Spiel der *babuška* gestaltet.

Der zweite Grund, warum *babuška* auf *zéro* setzt, ist keiner individuellen Motivation einer einzelnen Figur zuzuordnen, sondern geht auf eine nationale Spielmanier zurück. Die Wahl der Null ist hier wiederum durch drei Aspekte bestimmt, von denen zwei aus der Figurenpsychologie selbst stammen: Der ‚russische' Spieler spielt erstens mit hohem Risiko und der Hoffnung auf den Höchstgewinn (d.h. es bietet sich an, auf eine der Zahlen zu setzen, da dann die

Wahrscheinlichkeit 1:37 ist und der Gewinn 35 x n beträgt) und wird zweitens durch irrationale Gründe (Aberglauben) zum Setzen auf bestimmte Zahlen oder Farben bewegt.[87] Der dritte Aspekt liegt in der semantischen Qualität der Null begründet und ist ebenfalls nationalen Charakters, befindet sich jedoch bereits im Bereich des übergeordneten Bedeutungsschaffens des Textes:[88] Die Null, die gewöhnlich als Metapher der Bedeutungslosigkeit oder moralischen Schwäche figuriert, erhält auf dem Spieltisch Zusatzbedeutungen. Das farblose (!) Fach mit der Ziffer *zéro* ist zum einen eine der 36 Zahlen, zum anderen präsidiert sie, wenn man das Spielbrett betrachtet, auf herausfordende Art über die anderen Zahlen in einem Feld dreifacher Größe und stellt zugleich die Verbindung des Tableaus zum Roulettekessel dar. Das *zéro* ist also eine Kopula zwischen dem Bereich der Spieler und des gesetzten Geldes auf dem durch Linien aufgeteilten Spielbrett und der Schicksalsmaschine des runden Roulettekessels. Hinzu kommt, daß *zéro* mit anderen Textstellen intratextuell korrespondiert. In *Igrok* wird sowohl vom Hauptheldеn als auch vom Engländer Астлей behauptet, daß das Roulette ein russisches Spiel und ein Spiel für Russen ist; wenn man nun zusätzlich Ryklins Ausarbeitung dieser These der *russkaja ruletka* heranzieht, erhält man folgende Verkettung von Aussagen: Das Roulette ist ein vorwiegend ‚russisches' Spiel, die russische Spielerin par excellence setzt *en plein* auf Null, und die russische Hauptfigur des Textes bezeichnet sich als Null bzw. ist eine Null; diese Verkettung führt auf einer übergeordneten Ebene zu einer Verbindung der Null mit dem russischen Nationalcharakter. Somit nimmt Dostoevskijs *Spieler* in einer verborgenen, ihm wohl ‚unbewußten' textuellen Logik eine Westler-Position ein,[89] die nicht weit von der Čaadaevschen – die im übrigen auf französisch formuliert wurde! – entfernt ist (*zéro* = *lacune*).[90] Eine solche Schlußfolgerung wäre nun möglicherweise das Resultat jener Dekonstruktion des Textes, die Ryklin (1995, 20) nicht vollständig leistet, wenn er zwar die Stellen am Text-Corpus sucht, an denen sich der Text „selbst nicht erkennt",[91] jedoch wieder nur jene Emotionen und jenen Patriotismus findet, die bereits auf der ideologischen Magistrale der ‚bewußten' Textteile liegen. Erlaubt man sich eine Dekonstruktion von Dostoevskij, muß man sich unter die ideologische, d.h. slavophile bzw. post-oder neo-marxistische Gürtellinie begeben; daraus ergäbe sich auch eine andere Lektüre, die Ryklin im übrigen z.T. auch realisiert, eine solche, die die Beschaffenheit der Signifikantenebene ernstnimmt – wie z.B. im Fall der verschriftlichten Wechselbeziehung des Russischen und des Französischen, in der sich die Ost-West-Problematik ikonisch abbildet. Die Null gehört weder dem Westen noch dem Osten an, sondern liegt dazwischen bzw. ist national indifferent und scheint nur bei der Grenzüberschreitung auf. Die duale Opposition der ‚einfachen Chancen' (rot/schwarz, gerade/ungerade, *passe/manque*) ebenso wie der nationalen Differenzen wird durch die triumphierende Bankzahl *zéro* neutralisiert[92]: Die Einsätze werden durch die Null als Instrument des Auf-

schubs, das den Text ermöglicht, – wie übrigens auch die sich vorübergehend eingekerkerte Hauptfigur – zuerst ‚gesperrt', dann ‚befreit'.[93] Der Text ist ideologisch ein Nullsummenspiel, in dem lediglich die nationalsprachlich-alphabetische Umbenennung des Helden von нуль zu *zéro* sttafindet.

Die nun bloßliegenden Stellen des Textkörpers des *Igrok* stellen die Verbindung zwischen der materiellen und sozialen Beschaffenheit des Glücksspiels Roulette und den fiktiven Figuren, zwischen Blanche und Aleksej Ivanovič,[94] und zwischen französischem und russischem Text her. Dieser Komplex wird konfrontiert mit der explizit geäußerten platt-ideologischen Position des Anti-Westlers,[95] die so ihre Gültigkeit verliert[96] (womit wir doch wieder bei der Bachtinschen Polyphonie wären). Auch wenn Dostoevskijs Held Čaadaevs Wort von Rußland als der „Lücke in der intellektuellen Weltordnung", die dazu verurteilt ist, Europa nachzuahmen, widerlegen will, bestätigt die textuelle Evidenz unwillkürlich Čaadaevs Position. Die Verbindungen West-Ost werden im Text durch die Kopula Null/*zéro* geschaffen: Die bloßgelegte Stelle eben jene Kopula zwischen der Ratio des Spielbretts und dem Fatum des Roulettekessels (dem Unbewußten), das den Text generiert. Sie agiert in Komplicenschaft mit dem nackten Hals von Blanche (Dostoevskij V, 221), der in einer „Erotik der Selbstentblößung"[97] die Weiße, die Absenz, die Lakune, die Null metonymisch vertritt.[98]



(Illustration aus: Fülöp-Miller 1925)

Anmerkungen

1 Die entscheidenden Denkanstöße zu dem Thema der Null, des Nichts und der Leere in Verbindung mit Rußland verdanke ich meinen Lehrern und den Gastgebern der Tagung „Mein Rußland": Zum einen J.R. Döring-Smirnovs Gedanken über Čaadaevs Definition Rußlands als *lacune*. Zum zweiten der Vorlesung über religiöse und philosophische Konzepte des Nichts in der russischen Kultur, die A.A.Hansen-Löve 1992/3 an der Münchner Universität gehalten hat.

2 1995 ist ein weiterer Artikel zu Dostoevskijs Roman *Igrok* erschienen, der sich ebenfalls mit dem bisher weitgehend vernachlässigten nationalpsychologischen Aspekt dieses Textes befaßt: Es handelt sich um Joseph Franks „The Gambler: A Study in Ethnopsychology". Die beiden Aufsätze sind grundverschieden, haben jedoch eine Gemeinsamkeit: Sie handeln das nationale Thema unter ideologischen, philosophischen bzw. ökonomischen Gesichtspunkten ab, gehen jedoch wenig auf die narrativische bzw. die Signifikantenstruktur des Texts selbst ein. Nun ist aber gerade die Sprache des Werks eng mit dem Thema der Nation verbunden, da es eben die konkrete Nationalsprache ist, die es zu einem Teil der Nationalliteratur und -kultur macht – ein Moment, dem Frank kaum Beachtung schenkt, da er nur eine Übersetzung zu Rate zieht, und der Philosoph Ryklin ebenfalls weitgehend vernachlässigt.

3 „...в центре жизни, изображенной в повести, находится игра на рулетке." (Bachtin 1972, 294).

4 Ich schreibe die deutschen und französischen Namen (wie im Original) in ihrer kyrillischen Form, um darauf hinzuweisen, daß es sich bei dem *francuziška* in Dostoevskijs Text nicht um einen ‚echten' Franzosen handelt, sondern um russisch-nationalistische Karikaturen des fanzösischen Nationalcharakters (dies wird verstärkt durch den Namen einer Romanfigur, des Grieux, d.i. der Schelm in *Manon Lescaut*). Zur von mir verwendeten Schreibung: die im Roman kyrillisch gesetzten nichtrussischen Wörter und Namen werden weder transliteriert noch in der Schreibung der Sprache, aus denen sie entlehnt wurden, angeführt (wenn dies nicht im Originaltext selbst geschieht) – auch wenn sich dies im fortlaufenden deutschen Text bisweilen ungewöhnlich ausnimmt. Eine Übersicht über die wichtigsten Figuren in *Igrok*, ihre Nationalität und die Schreibung ihrer Namen:
Russen: Алексей Иванович; генерал (*Загорьянский, Загозианский, Sago-Sago); die Kinder des Generals: Наденька, Миша und seine Stieftochter Полина Александровна (auch: Pauline oder Прасковья); Антонида Васильевна (бабушка, бабуленька, *la baboulinka*)
Franzosen: Mademoiselle Blanche de Cominges alias Барберини alias Зельма alias du-Placet (Бланка Дю-Пласет); ее мать veuve Cominges, маркиз Де-Грие
Deutschen: барон и баронесса Вурмергельм
Engländer: Мистер Астлей
Polen und Juden: -

[5] Der Badeort liefert dafür die passende Kulisse des Skandals und der Vielsprachigkeit. Das Kurbad ist ein exterritorialer Ort, an dem sich die verschiedenen „Nationen" zusammenfinden („Все посетители вод, всех наций, обыкновенные и самые знатные, стекались посмотреть на ‚une vielle comtesse russe, tombée en enfance'..." Dostoevskij V, 283), um entweder den Körper durch eine Kur einer Reinigung zu unterziehen (ein eher antikarnevaleskes Unterfangen, – es sei denn man sieht die entschlackenden Folgen der Trinkkur als eine neuzeitliche Rationalisierung karnevalesker Körperlichkeit) oder aber Vergnügungen erotischer Art („Kurschatten") bzw. dem Glücksspiel nachzugehen.

[6] Vgl. hierzu R. Caillois' (1982, 19ff) Spieltypologie, die neben der Konfliktsimulation des wettbewerbsorientierten „Agôn" noch „Alea" (Glücksspiel, Erprobung des Schicksals), „Mimicry" (Verkleidung) und „Ilinx" („organischer Zustand der Verwirrung und des Außersichseins") enthält. Das Kartenspiel vereinige Agôn und Alea, während für das Roulette gewöhnlich nur Alea (der Zufall) von Bedeutung sei. Lotman zufolge (1995a, 793) spielt der Spieler in glücksspielnahen Kartenspielen [„azartnye igry"] gegen das Schicksal. Dies hieße, daß Alea sich aus der Perspektive des russischen Fatum-Herausforderers dem Agôn-Prinzip unterordnet (vgl. hierzu Hansen-Löve 1992).

[7] Zur „Intimes berührenden Selbsterniedrigung" des Provokateurs als Teil des karnevalesken „Gegenfests" vgl. Lachmann (1990, 264-5).

[8] Vgl. auch: „То унижение и рабство, в которых она меня держит..." (Dostoevskij V, 220)

[9] „франкфуртский жид" (ibid., 294). Die Juden, die Aleksej Ivanovič beim Setzen helfen (ähnlich wie die Polen der *babuška*), sind in *Igrok*, wenn auch ökonomisch denkende, so doch eher positive, da uneigennützige Gestalten (sie raten ihm, das Spiel zu unterbrechen, um nicht alles zu verlieren).

[10] Die Rede ist von „полячки", „полячишки" „гоноровый пан", die sich untereinander als „лáйдаки" bezeichnen (ibid., 282-3) und der *babuška* ihre Gewinne stehlen. Anstelle von polnischen Namen werden (einem Russen mehr oder weniger verständliche) polnische Lexeme in kyrillischer Schreibung eingestreut: „целовал ‚стопки паньски'" (*stopka* - „Füßchen", vgl. russ. *stopa* - „Ferse" ibid., 283). Der am negativsten bewertete Pole ist übrigens der „honorige Herr", der (im Gegensatz zu den anderen beiden Polen) ein „sauberes Russisch" spricht („уже совершенно чисто говоривший по-русски" ibid.), wie ein Gentleman gekleidet ist, jedoch trotz allem wie ein Lakai aussieht („смахивавший на лакея" ibid.). Hier gilt: je weiter die Figur von ihrer ursprünglichen Nationalität bzw. ihrer tatsächlichen sozialen Herkunft entfernt ist, desto niedriger wird sie bewertet. Obgleich der Pole wie ein Bediensteter aussieht, gelingt es ihm, zum „Herren" („сразу поставил себя не слугою, а хозяином бабушки" ibid.) der *babuška* zu werden. In diesem

Zusammentreffen zweier ‚typischer' Repräsentanten der Slaven taucht das „Sklaven"-Thema wieder auf, das oben bereits erwähnt wurde.

[11] Vgl. hier wieder die Verdopplung in der russischen und deutschen Präfigierung (*pro-* und *ver-*): „Я пятнадцать тысяч целковых профершпилила." (ibid., 277).

[12] Vgl. auch das abschließende Gespräch zwischen dem Helden und Астлей, in dem das Paar Franzose (bzw. Pariser) - russisches Fräulein als stellvertretend für die Opposition westliche Zivilisation - östliche *naiveté* verstanden wird („француз и русская барышня, говоря вообще, – это такое сопоставление, мистер Астлей, которое не нам с вами разрешить или понять окончательно." ibid., 316): Die unerfahrene Russin Polina verwechselt die eleganten Formen des Franzosen mit „seiner Seele" (ibid., 316). Eine Dopplung dieser Opposition ist die Liaison Aleksej Ivanovič - M-lle Blanche.

[13] Eine weitere Erklärung für diese „Zeichendebauche" (die durch die Praxis der sowjetischen Ausgaben, die französischen Passagen noch einmal [das heißt, insgesamt zum 3. Mal] in der Fußnote in der Übersetzung anzuführen, noch gesteigert wird) wäre Dostoevskijs „karnevaleske Schreibweise", die Lachmann (1990, 267, 257) zufolge einer „Ökonomie der Zeichen" zuwiderläuft.

[14] In Gogol's „Zapiski sumasšedšego" (1834) nennt der Abteilungsvorsteher den kleinen Beamten eine Null und wirft ihm vor, sich bezüglich der Tochter des Direktors seinem Rang nicht entsprechende Hoffnungen zu machen (schließlich habe er „keinen Groschen hinter der Seele" - vgl. diese frühe phraseologische Monetarisierung der Seele); dieser schreibt die Replik in seinem 3. Tagebucheintrag nieder: „...Ведь ты волочишься за директорскою дочерью! Ну посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою. Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куда тебе думать о том!" (Gogol' 1995, 113) Die Angebetete ist nicht nur sozial hochgestellt, sondern trägt auch einen französischen Namen (Sophie), der jedoch kyrillisch geschrieben wird (Софи), nennt ihren Vater папá (ibid., 112), zeigt auch in der Namensgebung ihrer Hunde einen polyglotten Geschmack: Der eine hört auf den englischen Namen Меджи, der andere auf den klassischen Hundenamen Фидель, der jedoch aus einer romanischen Sprache (wohl dem Spanischen) übernommen ist. Der Tagebuchschreiber selbst, beeinflußt von den Artikeln in der *Severnaja pčela*, hat für die Franzosen selbst wenig übrig („Эка глупый народ французы!" ibid., 112). Die (ironisiert!) verächtliche Haltung gegenüber Frankreich, die sich in Dostoevskijs *Igrok* findet, hat in der Transliteration des Gogol'schen unbedarften, jedoch größen-„wahnsinnigen" Helden ein Vorbild: In dem Tagebuch werden alle Fremdwörter und Namen in die Kyrillica transliteriert (Трезор, Веллингтон, „О, это бестия Полиньяк" ibid., 124).

[15] Gewöhnlich gibt es nur eine Null im Roulettekessel, im amerikanischen Roulette jedoch zwei, manchmal sogar zusätzlich einen Adler, der die gleiche

Funktion hat; dann erhöht sich der *zéro*-bedingte Gewinn der Bank von 2,7% auf 5,26% bzw. 7,7%.

[16] Vgl. J.-C. Corbeil/ A. Archambault, *Pons-Bildwörterbuch Deutsch - Englisch - Französisch - Spanisch*. Stuttgart - Dresden, 1992, 701.

[17] Pseudonym von Eduard Douwes Dekker (1820-1887).

[18] Zit. nach Fülöp-Miller 1925, 257, meine Hervorhebung.

[19] Fülöp-Miller (1925) schreibt übrigens die Erfindung des Roulettespiels einem gewissen Blanc (!) aus Paris zu, der mit seinem Casino Frankreich verlassen mußte, weil das Roulette dort in den 1860er Jahren verboten wurde (erlaubt war es, außer in einigen Schweizer Orten, eine Zeitlang in ganz Europa nur in den deutschen Kurorten Baden-Baden, Homburg, Wiesbaden und Ems). 1872 wurde dann das Glücksspiel auch in Deutschland verboten, und Blanc zog sich nach Monte Carlo zurück (vgl. Fülöp-Miller 1925, 3); laut Basieux (1995, 496) gründeten die Gebrüder Blanc 1840 das Casino Homburg. M-lle Blanches Name ist also sowohl durch Blanc als auch die in *Igrok* erwähnte Madame Blanchard, eine tollkühne Aeronautin, deren Luftschiff 1816 im Pariser Jardin de Tivoli in Brand geriet, motiviert. Madame Blanchard, von ihrem Mann verlassen, war (wie M-lle Blanche) eine Unternehmerin, die ihre Kunststücke in der Luft gegen Entgelt ausführte. Soweit zu den alliterierenden und etymologisch verbundenen Namen Blanc - Blanche - Blanchard (zur Euphonie der Namen bei Dostoevskij vgl. Bem 1972, 258).

[20] Zur Frau als Leerstelle im russischen philosophischen Denken vgl. Drubek-Meyer 1994.

[21] Rotman (1993, 22) weist darauf hin, daß der Renaissance-Theoretiker Alberti in seiner Farbikonologie die „Metafarbe" Weiß anstatt Golden als für das Heilige vorschlug.

[22] Diese Unterscheidung führt Ryklin (1995, 19) ein. Die Spielbank (*bank*) ist jedoch ein hyperbolisiertes Simulacrum des Kapitalismus, also der Bank mit großem B.

[23] „.теперь у ней по всем признакам есть капитал, который она ссужает здешним игрокам на проценты." (Dostoevskij V, 248).

[24] M-lle Blanche (mit ihren „schneeweißen" Zähnen; „зубы белейшие"; ibid., 221 könnte jedoch auch mit der weißen Elfenbeinkugel im Roulette assoziiert werden. Hier ist von Interesse, daß zufolge der These von J. Needham (referiert von Rotman 1993, 13) die Verbindung von der 0 zum Konzept der Leere durch die Notierung der Lücke zwischen den Kugeln auf dem Abacus entstand.

[25] In diesem Kontext möchte ich auf J.R. Döring-Smirnovs Aufsatz über Gogol's „Vybrannye mesta iz perepiski s druz'jami" und Čaadaevs „Philosophische Briefe an Madame NN." verweisen, in denen dieser erste neuzeitliche russische Philosoph Rußland als Lücke (*lacune*) in der geistigen Ordnung der europäischen Völker bezeichnet. In dieser Umkehrung der apophatischen Rede (das beredte Sprechen darüber, was Rußland nicht hat) geht es um die Leere als nationales Charakteristikum Rußlands: „In diesen ‚Briefen' wird nicht der Ort des Weiblichen im Unterschied zu dem Männlichen als leer geschildert, sondern der Ort des Weiblichen ist ebenso leer wie der des Männlichen. Männliches und Weibliches reflektieren einander in der Leere." (Döring-Smirnov 1994, 79) Wenn bereits bei Gogol' und Čaadaev die Defizienz nicht unbedingt *gender*-spezifisch war, wird im Zeitalter des Nihilismus die Omnipräsenz des Nullhaften in *Igrok* auf das Nationale ausgedehnt; das Nullhafte ist nicht (mehr) nur eine russische Eigenschaft (gleichgültig, ob es positiv oder negativ bewertet wird).

[26] Obwohl die *babuška* von den Croupiers als „жертвочка" (Dostoevskij V, 253) angesehen wird, und tatsächlich auch ihr gesamtes Geld verspielt, ist sie, obzwar auch russische Spielerin wie Aleksej Ivanovič, keine Sklavin der Bank.

[27] Де-Грие übrigens bezeichnet den Erzähler als *blanc-bec* (ibid., V, 242; „Grünschnabel", wörtlich: Weißschnabel) und koppelt ihn mit dieser *figura etymologica* an Blanche.

[28] Über „die Triebkräfte in der diabolischen Gestalt des ‚Weibes' (als Verkörperung des Sexus) und des mit diesem geheimnisvoll verbündeten ‚Mammon', der Macht des Geldes" bei Dostoevskij vgl. das Kapitel „Triebkräfte" in Hansen-Löve 1986, 895ff. Die „starke Sexualisierung des Geldes" in *Podrostok* führt zur Austauschbarkeit von Geld und Sexualität (ibid., 897). Das *zéro*-Motiv findet sich übrigens auch in diesem Roman (der Spielbankbesitzer mit dem sprechenden Namen Zerščikov).

[29] Eine Figur, der das Geld nie auszugehen scheint, und die die Funktion einer (die Revolution indirekt fördernden) Bank hat.

[30] Hier kommt eine außerliterarische Motivation des Geld-Themas hinzu: Als Dostoevskij eigentlich an *Prestuplenie i nakazanie* arbeiten wollte, war er durch eine Abmachung gezwungen, seinem Verleger einen Text abzuliefern – ansonsten hätte er neun Jahre auf Honorare verzichten müßen; da diktierte er seiner Stenotypistin hastig *Igrok*. Dostoevskij setzt also auf das Spielthema, mit dem er sich von den Forderungen des Verlegers freischreiben will.

[31] Vgl. die solchermaßen hergestellte Nähe zu einer anderen, mit Geld befaßten Gruppe, den Juden, die in *Igrok* im Casino und in der Nennung des Baron Ротшильд zu finden sind. Das Begehren, ein Rothschild zu werden, hegt auch der Jüngling in *Podrostok*.

[32] Ironischerweise ist Dostoevskijs eigene Psychologie zutiefst ökonomisch, wenn auch nicht im westlich-‚kapitalistischen' Sinne. In seinen Werken sind die meisten seiner Helden von den Gedanken an Tausch, Handel und Berechnung beherrscht (vgl. den Artikel von Natov 1985 über das in Dostoevskijs Texten so häufige Thema der Erpressung [*šantaž*]).

[33] Gewöhnlich bemerkt der Leser dieses Auf-der-Strecke-Bleiben nicht. M. Ryklin jedoch verfolgt besorgt das Schicksal des kleinen Jungen, der den gleichen Vornamen trägt wir er selbst. Er bringt so sich selbst als lesendes Subjekt in seine ansonsten eher großangelegte als detailfreudige Lektüre von *Igrok* ein (eine weitere Ausnahme aus dieser durchaus bachtinianischen grosso-modo-Betrachtung des Textes stellt seine ingeniöse Untersuchung der Interpunktion dar; s.u.).

[34] „замечательный случай своеобразных ‚фрейдовских' остатков подлинно бессознательного процесса творчества, тщательно зацензурованных." (Bem 1936, 56) Auch wenn Bems Verwendung der psychoanalytischen Terminologie nicht konsequent ist und er das unbewußte Element im Schaffen nicht anerkennt, ist diese Beobachtung richtig. Vgl. auch das Kapitel „Obmolvki i opiski v imenach" in Al'tman 1975, 189ff.

[35] Dostoevskij in einem Brief an M.A. Polivanova (zit. bei Bem 1936, Anm. 2)

[36] „Die ‚unzureichende Form' zwischen [...] Unter - und Übererfüllung, schafft einen diffusen und beunruhigenden ‚ästhetischen Effekt', den des Peinlichen..." (Lachmann 1990, 267).

[37] Auf das „Aus-Treten aus der symbolischen Ordnung" (Lachmann 1990, 261) komme ich zum Schluß noch einmal zurück.

[38] Wenn man sagen würde, daß das Thema des Textes das (Glücks-)Spiel ist, könnte man ebenfalls von einer Ikonisierung sprechen: Die Nicht-abgeschlossenheit, Nichtstrukturiertheit, Unstimmigkeit, Inkohärenz, die fehlende stilistische *obrabotannost'* und auch der erste Eindruck des mak-karonistischen typographischen Erscheinungsbilds. Es ist eine „Abbildung" der *slučajnost'*, des Zufallsprinzips in der Textgeneration (wobei die Generation von sog. Zufallszahlen eine ziemlich mühsame Operation ist). Lotman (1995a, 802) deutet dies an, wenn er über den Zufall spricht, der zum „Mechanismus des Sujets", über das „Held und Autor" reflektieren, wird: „Тема карточной игры вводит в механизм сюжета, в звено, заключенное между побуждениями героя и результатами его дейст-вий, случай, непредсказуемый ход событий. Случайность становится и механизмом сюжета, и объектом размышлений героя и автора."

[39] Typographisch wird der Unterschied zwar meist gemacht (O, 0), wenn jedoch ein eigenes Zeichen für die Null fehlt, wird dies durch ein großes O (die ‚Null der Buchstaben') ersetzt. Die Übereinstimmung in der Quantität tut ein weiteres zur Stärkung des Korrespondenzdenkens Zahl-Buchstabe: Im Al-

phabet der russischen vorrevolutionären Zivilschrift gibt es 37 Buchstaben, im Roulette (möglicherweise als Übernahme von den 36 Karten pro Taille) 36 Zahlen (plus Null), also ebenfalls 37. NB: Im Altkirchenslavischen werden nach griechischem Vorbild Zahlen mit Hilfe von Buchstaben ausgedrückt (o bezeichnet z.B. 70).

[40] Bem (1972, 251-252) weist die hohe inter- und intratextuelle Strukturiertheit der Eigennamen in den Werken Dostoevskijs nach. „Достоевский является исключительным мастером такой общей аранжировки имен в своих произведениях." (ibid., 252)

[41] NB: Die *babuška* nennt Polina Praskov'ja (ein typisch russischer Name). Das OL-Thema verschwindet dann aus ihrem Namen ebenso wie in der frz. Schreibung desselben, Paulin (nicht jedoch in der Phonetik).

[42] Bzw. das Wort *ruletka* selbst (eines der Reimwörter zu *nul' ist rul'* – neben *pul'*, der Gen. Pl. von *pulja* - „Kugel"; die Kugel wiederum ist das *tertium comparationis* in Ryklins metaphorischem Titel „Russkaja ruletka", der das Roulette als Glücksspiel und das Russische Roulette zusammenführt).

[43] Da wir nicht wissen, wie der General genau heißt, ist auch sein Name eine Unbekannte. Seine Name wird jedoch durch den Überfluß an Konsonanten (d.h. das Fehlen von Vokalen, also auch des o) hinlänglich als russisch charakterisiert. Die Nachnamen fehlen und sind auch nicht rekonstruierbar bei Polina und dem Icherzähler Aleksej Ivanovič (laut Bem [1972, 278] ist der Typus Vor- und Vatersname mit der „личность автора"verbunden). Nur mit Nachnamen werden neutrale Figuren wie Астлей genannt. Mit Titel und Nachnamen werden tendenziell negativ bewertete Figuren bezeichnet (der Marquis, die Baronin und der Baron, der General). Mit Vor- und Nachnamen angeführt wird die schillernde Blanche, deren Nachnamen jedoch für Pseudonyme gehalten werden müssen. In dem gesamten Text findet sich nur einziger (nach russischer Vorstellung) vollständiger Name, dessen Trägerin jedoch bald stirbt, was wiederum als Vorführung der *lacune*, diesmal in Dostoevskijs Onomastik, gelesen werden kann. Es ist die frisch aus Rußland angereiste *babuška*: Antonida Vasil'evna Tarasevičeva (die auch fälschlich mit einem zusätzlichen Fürstentitel als Madame la générale princesse de Tarassevitcheva [Dostoevskij V, 257] bezeichnet wird). Sie konkurriert um die onomastische Potenz mit der im westlichen Namensgebrauch vollwertigen Blanche.

[44] Bem (1972, 273) nennt auch die ästhetische Wirkung der Namen, die eng mit ihrer Wertung zusammenhängt: „Первый, самый основной признак, по которому Достоевский располагает своих героев – это окраска по признаку положительности или отрицательности. Не вдумываясь еще в имя, вы сразу воспринимаете его, как приятное, эстетически приемлемое, симпатичное, или наоборот, оно вызывает у вас разные степени отталкиивания. " Es fällt auf, daß besonders die transliterierten Namen wie Вурмергельм, aber auch Де-Грие monströs oder gespreizt und jedweder

Eleganz, die sie in ihrem Alphabet haben mögen (natürlich nur im Falle des Grieux) entledigt, wirken. Al'tman (1975, 160) erwähnt die Semantisierung des (aus Schillers *Kabbale und Liebe* in den *Igrok* gekrochenen) ‚Wurms' durch den Helden: „имеет обыкновение идти прямо на меня, как будто бы я был червяк, которого можно давить".

[45] Hier könnte man freilich argumentieren, daß aus der Sicht des Spiels bzw. des Texts-als-Spiel Null Null bleibe, und daß auch der vorübergehende Gewinn nichts daran ändern kann, denn jedes Spiel ist „eine *unproduktive* Betätigung, die weder Güter noch Reichtum noch sonst ein neues Element erschafft und die, abgesehen von einer Verschiebung des Eigentums innerhalb des Spielerkreises, bei einer Situation endet, die identisch ist mit der zu Beginn des Spiels;" (Caillois 1982, 16).

[46] Das gleiche gilt für die Alphabet-Dubletten учитель > *outchitel*, бабуленька > *baboulinka*, пуант < pointe (in der Variante) und рулетка < *Roulette, wobei das letztere französische Lexem im Text in der Lateinschrift nicht vorkommt.

[47] Der Held ist bis zum letzten Moment nicht davon abzubringen, daß Polina einen sozial und materiell Schlechtgestellten nie lieben könnte. Als er das letzte Mal zum Spieltisch geht, tut er es zum Teil auch wieder wegen Polina, der er zeigen will, daß „er ein Mensch sein kann" (d.h. sich aus seinem jetzigen niedrigen Status erheben kann).

[48] Dieser Satz stammt aus dem Abschnitt „Nečto o russkoj starinnoj maslenice" in der „Kniga vsjakoj vsjačiny ili područnaja ėncyklopedija" (1826-32), den Gogol' zum Thema Karneval aus Oderborns Beschreibung russischer Sitten exzerpiert hatte. Karneval-*maslenica* wird hier aus westlicher Perspektive v.a. als ein übermäßiges Frönen dem Gewinnspiel beschrieben. Daß Gogol' sich diese deutsche ethnologische Perspektive für seine frühe Handenzyklopädie aneignet, die ihm später als ethnographische Grundlage für seine Werke mit ukrainischer Thematik dient, zeigt auf typische Weise, wie Vorstellungen über die russische Nation im Westen geformt werden; hier wäre also Groysens Satz von Rußland als dem Un(ter)bewußten des Westens umzukehren: Das westliche Schreiben über Rußland stellt den Nährboden für das (auch unbewußte) russische Selbstbildnis dar.

[49] Dostoevskij hat diese fiktive Städtebezeichnung aus einer russischen Übersetzung des genannten Romans von Thackeray übernommen.

[50] Vgl. auch Fülöp-Miller (1925, 4) über Dostoevskijs erste Reise in den Westen: „Sein Reiseziel war damals Paris; aber schon in Wiesbaden unterbricht er seine Fahrt, um sich vom Bahnhof direkt in den Spielsaal zu begeben." Überdies liegen Spielcasinos oft in der Nähe von Bahnhöfen.

[51] Де-Грие sagt: „votre santé... c'est un miracle..." (Dostoevskij V, 253)

[52] Lotman 1995b, 600. Lotman legt Wert darauf zu betonen, daß das „my" in dieser Strophe weder den „Autor" noch Onegin einschließe. Da Onegin jedoch als „erträglicher als viele" („сноснее многих") bezeichnet wird, muß man eher folgern, daß er auch ein Teil dieses „my" ist.

[53] Die wichtigste Studie hierzu stammt, soweit ich sehen kann, immer noch von A.L. Bem: „‚Pikovaja dama' v tvorčestve Dostoevskogo" (1929-1935).

[54] In *Igrok* gibt es beide Schreibweisen, wobei das französische Pauline ein Homonym von Polina ist, keineswegs der gleiche Name.

[55] „В самый тот вечер, на бале, Томский, дуясь на молодую княжну Полину***, которая, против обыкновения, кокетничала не с ним, желая отомстить..." (Puškin VI, 342-343). Im letzten Satz des letzten Kapitels wird berichtet, daß er sie schließlich doch zur Frau nimmt. – Zur Motivierung des Namens Polina, statt des von Dostoevskij oft gewählten Namens Liza (dazu Al'tman 1975, 176ff), vgl. auch Bem 1936, 64.

[56] Wie bereits Bem (1936, 47) in seinem Aufsatz aus den 30er Jahren anmerkt, gibt es in *Prestuplenie i nakazanie* auch eine Lizaveta Ivanovna – die Schwester der Pfandleiherin, die (ebenfalls als ärmliche Verwandte) bei der reichen Alena Ivanovna lebt (Lotman 1995a, 803, der Raskolnikov, wie bereits Merežkovskij und Bem, mit Германн vergleicht, geht davon aus, daß Sonja die analoge Figur zu Lise bildet; mit den genannten Autoren setzt er sich aber nicht explizit auseinander). Eine Parallele zwischen den beiden Romanen, an denen der Autor parallel bzw. abwechselnd arbeitete (vgl. Bem 1936, 63: „образ пушкинского Германа владел в то время сознанием автора этих двух художественных замыслов."), findet sich in dem Antrieb des Helden, eine Frau (die angebetete Polina bzw. im Falle Raskol'nikovs, seine Schwester Dunja) aus einer erniedrigenden Lage zu befreien, die in beiden Fällen durch eine finanzielle Notsituation entstanden ist: Polina will Де-Грие, der ihr nur solange den Hof macht, solange sie potentielle Erbin der *babuška* ist, 50 000 francs (ein Pfandbrief auf das Vermögen ihres Stiefvaters, den er ihr als Kompensation für die nicht-realisierte Heirat überlassen hat) zurückzahlen; Dunja schuldet ihrem Herrn, Svidrigajlov, der ihr nachstellt, Geld, das sie sich bei ihm für Raskol'nikov als Vorschuß hat geben lassen; dies ist der Grund, warum sie das „schreckliche Haus" (Dostoevskij VI, 29), in dem sie als Gouvernante arbeitet, nicht sofort verlassen kann, immer tiefer verstrickt wird und sogar nach der Wiederherstellung ihres guten Rufs meint, Lužin, einen „rationalen" Menschen mit Geschäftssinn und einem kleinen „Kapital" (ibid., 35) heiraten zu müssen (auch der Puškinsche Германн hat ein „маленький капитал", Puškin VI, 330), um sich und ihre Familie finanziell abzusichern; diese Notlage gibt ihrem Bruder den entscheidenden Anstoß, die Pfandleiherin zu überfallen. Auch in *Prestuplenie i nakazanie* findet sich eine Intertextualität zu der erwähnten Strophe in *Evgenij Onegin*: Raskol'nikov „sieht sich als Napoleon", Lužin wiederum ist ein „Feind aller Vorurteile" („‚убеждения новейших поколений наших' и враг всех предрассудков." Dostoevskij VI, 31). Vgl. noch einmal die Puškinschen

Zeilen, in denen auch von der Überwindung der *predrassudki* die Rede ist: „Все предрассудки истребя,/ Мы почитаем всех нулями,/ А единицами – себя; Мы все глядим в Наполеоны;" Германн übrigens, der keinen echten Glauben kennt, ist dennoch überaus abergläubisch („Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков." Puškin VI, 357). – Man kann davon ausgehen, daß Dostoevskijs Lizaveta auf Puškins Lise, und diese wiederum auf die „Bednaja Liza" von Karamzin zurückgehen, so daß sowohl „Pikovaja dama" als auch *Prestuplenie i nakazanie* (und indirekt auch *Igrok*) eine Entfaltung der Karamzinschen „Armen Liza" darstellen.

[57] Ähnlich unerwähnt wie der Name des Generals bleibt übrigens der Name der Puškinschen Gräfin. Beide figurieren in ihren Rangbezeichnungen: *grafinja* und *general*.

[58] Der Vorname Aleksej ist in der altrussischen Hagiographie, der Legende von „Aleksij, čelovek božij" zu suchen; Aleksij, der Gottesmann, lebt 17 Jahre unerkannt und ärmlich als Bettler im Haus seiner reichen Eltern. Das hagiographische Moment findet sich auch in Puškins Erzählung: Lise wird in „Pikovaja dama" als „Märtyrerin des Hauses" („Лизавета Ивановна была домашней мученицею." Puškin VI, 328) bzeichnet. – Aufgegriffen wird übrigens auch der zweite Epigraph aus „Pikovaja dama", in dem ein Mann (laut Kommentar: D. Davydov) seine Vorliebe für die Zofen, die „frischer" („Elles sont plus fraîches." ibid., 324) seien als die adeligen Damen, zum Ausdruck bringt. Dieses scherzhafte Gespräch wird von Puškin sogleich realisiert (Германн versucht über die junge, ‚frische' Liza an die drei Karten der ‚welken' Gräfin zu kommen). Dostoevskij setzt das Motiv der Dienstbarkeit mehrmals verfremdend ein: Der Hauslehrer bezeichnet sich als Sklave einer deutschen Baronin, und Lakaien im tasächlichen wie auch im übertragenen Sinne kommen im Text mehrmals vor; sie sind auf verschiedene Weisen Indikatoren der sozialen Position – ihrer eigenen (ein Pole wird abschätzig als Lakai bezeichnet, und der Held muß sich als Lakai verdingen) und der der anderen (ein Lakai behandelt den Helden nach dessen Spielgewinn respektvoll). Differenzen auf der sozialen Skala, die bei Puškin erotisch besetzt sind, werden hier verstärkt mit dem Wert der Person korreliert (es geht darum, wie Bem [1936, 44] es formuliert, „утвердить свою личность путем богатства").

[59] Bem (1936, 64) spricht zuerst von einer „Umdeutung" („Достоевский, беря в основу пушкинский сюжет, немедленно переосмысляет его, выдвигает в чужой сюжет свою идею"), dann (ibid., 77ff) von einer Parodie Puškins durch Dostoevskij.

[60] Gary Rosenshield (1996, 21), der Puškins Германн mit den Dostoevskijschen Helden (jedoch nicht Aleksej Ivanovič) vergleicht, schreibt: „The subversiveness, the challenge, of Germann is that his desire is not entirely personal, it is also social and political, and it is precisely the social and political ramifications of Germann that Pushkin attempts to repress!" Man kann also sagen, daß diese Politisierung eine der Hauptmodifikationen des (Proto-)*raznočinec*

des Puškinschen Германн durch Dostoevskij ist (zu Германн als potentiellem Revolutionär und *raznočinec* vgl. ibid., 20).

[61] „To play *na rute* [...] means to let one's stakes and winnings ride through a series of coups. The combination for counting the stakes and winning *na rute* are intricate. [...] the stake does not simply double through the run; it increases three-fold on the second punt and seven-fold on the third punt after increasing one time on the first punt." (Leighton 1977, 433) Die günstigen Gewinnmöglichkeiten на руте gelten zwar nicht für das Roulette, allerdings scheinen die Gewinne der *babuška* und von Aleksej Ivanovič gerade dann besonders hoch zu sein, wenn sie на руте setzen (auf Null oder auf Rot), also den Einsatz einfach für sich abeiten lassen. Dostoevskij übernimmt diese Vorstellung von на руте als einer der schnellen, gewissermaßen automatischen, aber riskanten Vermehrung des Einsatzes offensichtlich aus „Pikovaja dama".

[62] Durch die Großschreibung des betonten a wird auch hier die Aufmerksamkeit auf das Alphabet und die Differenz zwischen der französischen und der kyrillischen phonetischen Schreibung gelenkt. Diese Transliteration wird als Barbarismus ironisiert - ein Thema, das in „Pikovaja dama" nicht weiter entwickelt wird, jedoch von Dostoevskij aufgegriffen wird.

[63] Interessant ist auch hier die unterschiedliche Behandlung der französischen Namen, einmal liest man Сен-Жермен, Ришелье und Монгольфьер, dann aber „m-me Lebrun" und „Leroy".

[64] Z.B. „Здравствуйте, grand'maman, – сказал, вошедши, молодой офицер. – Bon jour, mademoiselle Lise. Grand'maman, я к вам с просьбой." (Puškin VI, 324)

[65] So antwortet z.B. die *babuška* auf Де-Грие's „cela sera un plaisir" mit einem „То-то plaisir. Смешон ты мне, батюшка.'" (Dostoevskij V, 256).

[66] „‚Diese Russen!' повторял оберкельнер с негодованием..." (Dostoevskij V, 299) ist einer der wenigen deutschen Sätze in Lateinschrift, der ironischerweise von einer Dienstperson ausgesprochen wird, deren Berufsstand im Russischen durch ein deutschstämmiges Wort bezeichnet wird. Die anderen Repliken sind „Jawohl", „Sind Sie rasend" und „Was ist's der Teufel" (ibid., 235, 267).

[67] Nach dem romantischen Prinzip „svoe kak čužoe" (Döring-Smirnova/ Smirnov 1980). Im Text heißt es, Германн hätte Лизавета Ивановна eine Liebeserklärung geschickt, die „Wort für Wort eine Übersetzung aus einem deutschen Roman" sei („Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна." Puškin VI, 334). Германн schleicht sich also mithilfe eines ins Russische übertragenen deutschen Textes in das Vertrauen von Lise, sodaß

bereits hier sowohl die negative Wertung des Deutschen als im Allgemeinen auch der Übersetzung (hier: als Betrug verstanden) angelegt ist.

[68] Nach dem realistischen Prinzip „čužoe kak svoe" (Döring-Smirnova/ Smirnov 1980).

[69] Die Glücksgöttin Fortuna, die bei Puškin vorkommt, findet sich übrigens auch in *Prestuplenie i nakazanie* wieder, im Brief der Mutter an Raskol'nikov: „Да и вообще мы можем теперь похвалиться фортуной..." (Dostoevskij VI, 29) Mit *fortuna* meint sie hier die Verlobung ihrer Tochter mit dem finanziell abgesicherten Lužin.

[70] Leighton (1977, 441) folgert aus dem dreimaligen Auftreten des Motivs der verschränkten Arme („the crossed arms of the three characters") in Verbindung mit der Erwähnung der Rose, daß es sich um eine Andeutung auf das Rosenkreuzertum handele. Allerdings kommt das Morphem *krest-* (im Gegensatz zur englischen Übs.) im Original nur einmal vor.

[71] Aleksej Ivanovič beschreibt das verachtenswerte Kapitalanhäufen als typisch deutsche (bzw. jüdische) Eigenschaft (Dostoevskij V, 226). Eine neuere Darstellung des Dostoevskijschen Antisemitismus, der paradoxerweise mit kosmopolitischen Aussagen kombiniert ist, findet sich bei Torop 1992.

[72] Vgl. Fasmer, *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Moskau 1964-73, III, 81.

[73] Über Liza als *orudie* zum Reichtum für Германн vgl. Lotman 1995b, 405.

[74] „...с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола я стал загребать пачки денег, – моя любовь отступила как бы на второй план." (Dostoevskij V, 300)

[75] Ryklin (1995, 28) weist darauf hin, daß das Roulette sich vom Karten- und Würfelspiel dadurch unterscheidet, daß es eine „sozio-technische Maschine, mit der Instanz der Bank mit ihren Croupiers, ihrer Polizei, ihren Dienern", ist. Während die Karten und die Würfel (die überwiegend auch zu den „азартные игры" zählen) Motive des romantischen Textes sind, scheint das Roulette, das einen plötzlichen Reichtum ermöglicht, das exemplarische Glücksspiel des Realismus zu sein (dieses zumeist an ein Casino gebundene Spiel erfuhr auch erst in der 2. Hälfte des 19. Jh.s seine Verbreitung). Während die ‚romantischen' Spiele meist einem Duell gleichen (vgl. Lotman), steht dem ‚realistischen' Spieler eine nicht-menschliche Instanz gegenüber. Das Spiel gegen die Bank als Duell zu bezeichnen scheint deshalb wenig sinnvoll (vgl. Anm. 6).

[76] Interessanterweise setzt Lotman das Čaadavsche Wort von der Nichtexistenz Rußlands in der europäischen Ordnung mit der literarischen Verarbeitung des Themas des Glücksspiels in Beziehung. Lotman (1995a, 794) macht darauf aufmerksam, daß die Sprunghaftigkeit der russischen Geschichte dazu führte,

daß die Zeitgenossen „ganze Aspekte des russischen Lebens als ‚unorganisch', geisterhaft, non-existent" bezeichneten (Puškin sagte, in Rußland gäbe es keinen echten Adel, A. Turgenev u.v.a. sagten, es gäbe keine Literatur und Čaadaev, es gäbe keine Geschichte). Das chaotische Moment in der russischen Historie verbindet Lotman nun mit dem Slučáj, mit anderen Worten: das Glücksspiel wird als „Modell der sozialen Welt" (ibid., 797) gelesen.

[77] Es handelt sich hier nicht nur um ein Wortspiel: Erzählen heißt soviel wie „in eine geregelte Folge bringen" (man nehme nur das tschech. *pravý* - ‚rechtsseitig, wahr' und *vyprávět* - ‚erzählen'; vgl. die *figurae etymologicae* in anderen Sprachen: *count* (Zählen) und *account* (erzählen) oder *tell* im Englischen, was sowohl erzählen als auch zählen heißt (vgl. auch urgerm. **talo* Einschnitt im Kerbholz), oder frz. *compter* (von *computare*) und *(ra)conter*; im Russischen ist das Zählen (*sčitat'*) mit dem Lesen verbunden (*čitat'*). Vgl. hierzu die Untersuchungen von Leeuwen-Turnovcová 1990.

[78] Bemerkenswerterweise wird der Fluchtpunkt von Malern der Frührenaissance oft als ein Loch abgebildet („Many early Renaissance painters, as if to emphasise the essential otherness and exteriority of this location, placed the vanishing point inside a hole: a framed opening, such as a door, a window, a mirrior, or even another painting, within the visual scene." Rotman 1993, 17). Also trifft sich hier in den ikonographischen Metazeichen bezüglich der ‚erfundenen' Zentralperspektive das Loch oder das Spiegeloval mit dem der Null.

[79] „Zero then represents the starting point of the process; indicating the virtual presence of the counting subject at the place where that subject begins the whole activity of traversing what will become a sequence of counted positions." (Rotman 1993, 13)

[80] Und der binär verstandenen Farben.

[81] Vgl. Gogol's Heraustreten aus der Fiktion in 1840er Jahren, das jedoch nicht auf ein menschliches Du, sondern auf Gott gerichtet ist.

[82] Астлей sagt zu Alekesje Ivanovič: „Кроме того, в ваших словах нет оригинальности." (Dostoevskij V, 316)

[83] Hansen-Löve (1986, 876) über die Beichte in *Podrostok*.

[84] Der Erzähler selbst spricht eine Vermutung aus, daß die Croupiers daran interessiert sind, daß die Bank gewinnt, da sie dann Prämien bekämen: „Мне кажется, что эти круперы, всегда такие чинные и представляющие из себя обыкновенных чиновников, которым почти решительно все равно: выиграет ли банк или проиграет, – вовсе не равнодушны к проигрышу банка для привлечения игроков и для вящего наблюдения казенного интереса, за что непременно и сами получают призы и премии. По край-

ней мере на бабушку смотрели уж как на жертвочку." (Dostoevskij V, 273)

[85] Übrigens gereicht das *zéro* in diesem Roman der Bank letztendlich tatsächlich zum vollen Vorteil: Auch wenn die *babuška* die Bank am ersten Abend beinahe sprengt, verliert sie danach doch ihr ganzes Vermögen an die Bank, die so durch diesen „Null"-Köder ein riesiges Geschäft macht.

[86] „Происходит контаминация, заражение вещей и тел речью, контаминация, которая разводит этого писателя с Толстым, Тургеневым, Чеховым." (Ryklin 1995, 25)

[87] Vgl. den Anfang von Puškins „Pikovaja dama", wo der Spieler Surin dafür getadelt wird, daß er „на *pyme*" setzt.

[88] Lotman erklärt durch den Doppelcharakter der Karten ihre Beliebtheit in der Romantik; neben den spielimmanenten Funktionen der einzelnen Karten gibt es auch eine „внеигоравая семантика", die meist prognostische Funktion hat (*gadanie*), und den neutralen Zahlen- und Farbenkombinationen Denotate zuschreibt (Lotman 1995a, 789-790). Leighton, die „Pikovaja dama" unter dem Aspekt der Numerologie, v.a. der Kabbala untersucht, kommt zu dem Schluß, daß Puškin die Erzählung nach Prinzipien der Zahlenmagie (aufgebaut auf 7-3-1) aufgebaut hat. Obwohl die Kabbala auf den Korrespondenzen zwischen Zahlen, Buchstaben und Lauten aufbaut, würde ich nicht behaupten, daß Dostoevskij bewußt stark anagrammatisch oder gematrisch (Buchstaben werden in ihre Zahlenentsprechungen verwandelt – hier würde im Aksl. o zur gerade zur Zahl 70!; vgl. hierzu Leighton 1977, 434) arbeitet. Trotz allem findet sich bei Dostoevskij Anagrammatisches. Ein Beispiel für ein Akronym findet Bem (1972, 264) in *Podrostok*: **L**ichten, doktor **E**dmund **Karl**ovič (=lekar). Es ist möglich, daß Dostoevskij den kryptologischen Buchstaben- und Zahlenspielen, die bei romantischen Autoren wie Puškin durchaus vorkommen, die vergleichsweise einfache Gleichsetzung Null = Buchstabe o (in parodistischer Absicht?) entgegenstellt.

[89] Lachmann sieht die Fähigkeit zur „Suspendierung der Zeichenordnungen", über die Dostoevskijs Texte in hohem Grade verfügen, als Eigenschaft ihrer karnevalesken „Exzentrik" (Lachmann 1990, 263-4) an. Nun wäre die Frage zu stellen, inwieweit das von Lachmann beschriebene „Aus-Treten aus der symbolischen Ordnung, die Durchkreuzung der Bedeutungshirarchien, die Aufgabe der Autorität" (ibid., 261) auch ohne das karnevaleske ‚Thema' (Schwellenchronotop, Gegenfest etc.) gültig ist.

[90] „Die *Selbst-Negierung* erfahren Čaadaev und Gogol' gleichermaßen im axiologischen Kontext der gegenwärtigen *Nichtigkeit Rußlands*. Beide Autoren identifizieren sich mit diesem Chronotopos." (Döring-Smirnov 1994, 80)

[91] Ryklin nennt hier das Gefühl und Ideologisches. Es geht jedoch gerade um die Unmöglichkeit des ideologischen Sujets im Angesicht des Spieltischs.

[92] Hier findet übrigens jene Projektion der eigenen Nullhaftigkeit in die ‚Leere' der koketten Blanche, die Döring-Smirnov in der Beziehung zweier romantischer Autoren zu ihren Brieffreundinnen feststellt, statt („Čaadaev und Gogol' wollen durch die Adressierung dieser Fremden nicht nur ihr defizität erkanntes Eigenes füllen, sondern sie reflektieren in der Leere dieser Fremden ihren eigenen Mangel, projizieren also ihr Eigenes auf die Fremde, fordern sie auf, sich bis zur Selbstaufgabe mit dem ihnen Fremden zu identifizieren." Döring-Smirnov 1994, 85)

[93] Zur „Parodie" der „von den Slawophilen idealisierten ‚echten Russen'" bei Dostojewski vgl. Hansen-Löve (1986, 890)

[94] Hansen-Löves (1986, 876) These zum Tagebuchroman *Podrostok* („Die Kunst des Autors besteht darin, den Bericht seines Erzählerhelden gegen diesen selbst zu richten, indem er seine Rede zu einer macht, die sich und ihren Sprecher verrät, demaskiert.") läßt sich auch auf *Igrok* übertragen, wo jedoch die Selbstüberführung nicht durch die Beichte des Ich-Erzählers allein geschieht, sondern nicht auf der semantischen (bzw. ideologischen) Ebene des Textes stattfindet. Meine Suche nach Anhaltsspunkten der Selbstüberführung konzentrieren sich hier auf die typographische Gestalt des Textes und die Sujet-Ebene.

[95] Hansen-Löve (1986, 876) über die exhibitionistischen Konfessionen des *Podrostok*. Brodsky (1986, 161) spricht in seinem kurzen Essay über das Geld bei Dostoevskij den Gedanken aus, daß dieser wie ein Protestant mit sich selbst ins Gericht gehe.

[96] B. Groys hat Rußland einmal das Unbewußte des Westens genannt. Verbinden wir nun diese Denkfigur mit der angeführten Definition der Dekonstruktion, die aufscheinen läßt, was die sprechende/schreibende Instanz selbst nicht sehen kann; wenn Rußland das Unbewußte des Westens ist, kann man sagen, daß Rußland der einzige und somit privilegierte Ort ist, an dem eine Dekonstruktion des Westens durchgeführt werden kann.

Literatur

Al'tman, M.S. 1975. *Dostoevskij po vecham imen.* Saratov.

Bachtin, M.M. 1972. *Problemy poėtiki Dostoevskogo*, Moskau.

Basieux, P. 1987. *Roulette – Die Zähmung des Zufalls*, München.

Basieux, P. 1991. *Roulette im Zoom: Anatomie des Kugellaufs*, München.

Basieux, P. 1995. *Die Welt als Roulette. Denken in Erwartungen*, Hamburg.

Bem, A.L. 1936. *U istokov tvorčestva Dostoevskogo. Griboedov, Puškin, Gogol', Tolstoj i Dostoevskij*, Prag.

[Bem, A.L.] 1972. „Ličnye imena u Dostoevskogo" [1933-39], *O Dostojevském. Sborník statí a materiálu*, Praha, 244-286.

Brodsky, J. 1986. „The Power of the Elements" [1980], *Less than One*. New York, 157-163.

Caillois, R. 1982, *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt.

Döring-Smirnov J.R. 1994. „Das zweigeschlechtliche Wort. Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik", *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800* (Hg. I. Schabert/B. Schaff), Berlin, 77-86.

Döring-Smirnov, J.R. / Smirnov, I.P. 1980. „Realizm: diachroničeskij podchod", *Russian Literature* VIII, 1-39.

Dostoevskij, F.M. 1972-90. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad.

Fülöp-Miller, R. / Eckstein, F. 1925. *Dostojewski am Roulette*, München.

Frank, J. 1995. „The Gambler: A Study in Ethnopsychology", *Freedom and Responsibility in Russian Literature. Essays in Honor of R.L.Jackson*, Evanston, 69-85.

Drubek-Meyer, N. 1994. „Rossija – ‚Pustota v kiškach' mira. *Sčastlivaja Moskva* (1932-36) A. Platonova kak allegorija", *Novoe literaturnoe obozrenie* 9, 251-278.

Gogol', N.A. 1937-1952. *Polnoe sobranie sočinenij v 14-ti tomach*. Moskau.

Gogol', N.A. *Peterburgskie povesti*, Sankt-Peterburg 1995.

Hansen-Löve, A.A. 1986. Nachwort zu F.M.Dostojewski, *Der Jüngling*, München, 874-910.

Hansen-Löve, A.A. 1992. „Pečorin als Frau und Pferd zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*", *Russian Literature* XXXI, 491-544.

Hansen-Löve, A.A. 1995. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (OBERIU)", *Poetica*, Heft 1-2, 154-220.

Lachmann, R. 1988. „Zu Dostoevskijs ‚Slaboe serdce': Steckt der Schlüssel zum Text im Text?", *WSA* 21, 239-265.

Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.

van Leeuwen-Turnovcová, J. 1990. *Rechts und Links in Europa. Ein Beitrag zur Semantik und Symbolik der Geschlechterpolarität*, Berlin.

Leighton, L.G. 1977. „Numbers and Numerology in ‚The Queen of Spades'", *Canadian Slavonic Papers* Vol. XIX, Nr. 1, 417-443.

Lotman, J.M. 1995a. „‚Pikovaja dama' i tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka", *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1960-1990. ‚Evgenij Onegin'. Kommentarij*, Sankt-Peterburg, 786-814.

Lotman, J.M. 1995b. *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki. „Evgenij Onegin". Kommentarij*, Sankt Peterburg.

Marx, K. 1983. *Das Kapital.*, ders./ F. Engels, *Werke*, Bd. XXIII-XXV, Berlin.

Natov, N. 1985. „The Theme of ‚Chantage' (Blackmail) in The Possessed: Art and Reality." *Dostoyevsky Studies. Journal of the International Dostoyevsky Society*, vol. 6, 2-3.

Ollivier, S. 1992. „Argent et Revolution dans les Demons de Dostoevskij." *Linguistique et Slavistique: Melanges offerts a Paul Garde*, II, Guiraud-Weber, M. / Zaremba Ch. (Hrsg.), Paris – Aix-en-Provence, 763-772.

Puškin, A.S. 1962-66, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskau.

Rosenshield, G. 1996. „Freud, Lacan, and Romantic Psychoanalysis: Three Psychoanalytic Approaches to Madness in Pushkin's *The Queen of Spades*", *Slavic and East European Journal*, Vol. 40, Nr. 1, 1-26.

Rotman, B. 1993. *Signifying Nothing. The semiotics of Zero*, Stanford.

Ryklin, M. 1995. „Russkaja ruletka", *WSA* 35, 19-39.

Torop, P. 1992. „Dostoevskij: logika evrejskogo voprosa", *Sbornik k 70-letiju professora Ju. M. Lotmana*, Tallinn, 280-310.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 211–236

Rolf Fieguth

MICKIEWICZS RUSSLAND – ANHAND DER *SONETTE* UND DES "EPISCHEN ABSTANDS"[1] VON *DZIADY III.*

1. Mickiewicz und Rußland.

Rußland ist für Mickiewicz zeit seines Lebens ein vitales Problem gewesen. Er wird 1798 geboren, drei Jahre nach dem definitiven Ende für den alten polnisch-litauischen Staat (1795, bei der 3. Teilung Polens, wird das Land restlos auf seine drei Nachbarreiche Preußen, Österreich und Rußland aufgeteilt). Seine Geburtsprovinz Nowogródek war zusammen mit dem übrigen Gebiet des Großfürstentums Litauen von Rußland annektiert worden. Der polnische Nationaldichter Adam Mickiewicz ist also als Untertan der russischen Zaren geboren und aufgewachsen. Den weißrussischen Dialekt der einfachen Leute seiner Heimat verstand Mickiewicz mit Sicherheit bereits als Kind, und es wäre verwunderlich, wenn er ihn nicht auch gesprochen hätte. Seine Kenntnisse der großrussischen Sprache und Literatur sind sicherlich frühzeitig beträchtlicher gewesen, als der Stolz des jungen polnischen Patrioten hätte vermuten lassen. Das polnischsprachige Dominikaner-Gymnasium zu Nowogródek wurde nach den Reformvorstellungen der polnischen Aufklärung betrieben. Der Akzent lag nicht einseitig auf dem Latein, sondern es wurden frühzeitig lebende Fremdsprachen unterrichtet – Französisch, Deutsch, aber auch Großrussisch (durch einen polnischen Dominikaner-Pater).[2] In der gleichfalls polnischsprachigen Wilnaer Universität wurde Mickiewicz zum vielfältig verwendbaren Lehrer ausgebildet; eine Minimalbefähigung zur Erteilung von Russisch-Unterricht gehörte dabei offenkundig ebenso zum Ausbildungsprogramm wie die naturwissenschaftlichen Fächer, Latein und Griechisch, und natürlich polnische Sprache und Literatur. Spätestens hier hat Mickiewicz erste Kenntnisse über die russische Literatur erworben. Daß ein Interesse an russischer Literatur auch außerhalb des Pflichtprogramms vorlag, zeigt eine Episode aus der Tätigkeit der polnisch-patriotischen Philomathen-Gesellschaft, die Mickiewicz und seine engsten Freunde gegründet hatten: In der Mitte des Jahres 1818 deklamiert der Russisch-Dozent der Universität Jan Czerniawski auf einer Philomathen-Sitzung Vasilij Žukovskijs Ballade *Ljudmila*, die bekannte russische Nachdichtung von Bürgers *Lenore*. Dies ist der Beginn des Interesses der jungen Philomathen für die Romantik (Sudolski 1995, 51 f.), das dann aller-

dings die systematische Erkundung zunächst vor allem deutschsprachiger Dichtung, Ästhetik und Literaturkritik zur Folge hat. Im Oktober/November 1823 wird Mickiewicz eben als Führungsmitglied der Philomathengesellschaft zusammen mit seinen Freunden von der russischen Besatzungsmacht in Wilna festgenommen und nach mehrmonatiger Untersuchungshaft in die zentralen Gouvernements Rußlands verbannt.

Im November 1824 verläßt Mickiewicz seine litauische Heimat (für immer, wie sich zeigen wird) und reist auf Weisung der russischen Behörden nach Petersburg. Er bleibt in Rußland bis zum Mai 1829. Diese viereinhalb Jahre waren für den Menschen und für den Dichter ein wesentlicher Lebensabschnitt. So schmerzlich er die unfreiwillige Trennung von Familie, Freunden und sonstigen geliebten Menschen erlebt hat, und so unstet seine neue Existenz sich gestaltete: er ist in der russischen Fremde auf paradoxe Weise heimisch geworden, dank den polnischen Salons, die sich auf allen seinen russischen Stationen vorfanden und in denen er viel verkehrte, und dank der spontanen Zuwendung, die er gerade auch von russischen Autoren und Literaturliebhabern aller Couleurs erfuhr. Mickiewicz hat in diesen Jahren alles, was in der damaligen russischen Literatur Rang und Namen hatte, kennengelernt. Abgesehen von Dmitriev, Žukovskij, Ivan Kozlov, Puškin, Boratynskij, Griboedov, Del'vig und Vjazemskij[3] sind dies einerseits die später so genannten Dekabristendichter wie Aleksandr Bestužev (Marlinskij), Aleksandr Odoevskij und vor allem Kondratij Ryleev, mit dem ihn eine besondere Freundschaft verband; andererseits lernt er aber auch die späteren Vertreter slavophiler Ideen kennen wie Ivan Kireevskij, Aleksej Chomjakov, Stepan Ševyrev, Aleksej Venevitinov sowie Nikolaj und Michail Pogodin; besonders eng ist in der Moskauer Periode auch die Verbindung mit Nikolaj Polevoj. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß bestimmte religiös gefärbte nationalmystische Ideen schon damals in den Gesprächen mit russischen Kollegen ihre Rolle spielten.

Mickiewicz ist in Rußland ausgesprochen produktiv. 1826 publiziert er auf eigene Kosten in der Moskauer Universitätsdruckerei seine *Sonette*; diese bestehen aus zwei Zyklen, den später sog. "Odessaer" Sonetten und den Krimsonetten. 1828 publiziert er in Petersburg im polnischen Verlag von Karol Kray seine byronistisch-historische Verserzählung *Konrad Wallenrod*, die in Polen den endgültigen Durchbruch der Romantik markieren sollte. 1829, im Moment seiner Ausreise, erscheint in Petersburg wiederum bei Karol Kray eine zweibändige Ausgabe seiner gesammelten Werke, in der der poetische Ertrag seines unfreiwilligen Aufenthalts in Rußland zusammen mit seinen Jugendwerken enthalten ist. Die Verflechtungen all dieser in Rußland erschienenen Werke mit der gleichzeitigen russischen Literatur sind ein weitläufiges Thema, das hier lediglich signalisiert werden kann.

Mickiewiczs aus Gesundheitsgründen erwirkte Ausreise aus Rußland bedeutet noch keineswegs den sofortigen Bruch mit dem Land. Mit dem Titel eines Kaiserlich russischen Beamten, als der er in Rußland eingestuft worden war, reist Mickiewicz nun durch Deutschland, Böhmen, Italien und Frankreich und unterhält hier weiter seine russischen Freundschaften und Kontakte. Erst nach dem gescheiterten Aufstand der Polen gegen die russische Fremdherrschaft wird Mickiewicz zu einer der großen poetischen und politischen Führungsgestalten der Polen; in seinen Verlautbarungen zu Rußland hebt er in den ihm noch verbleibenden Jahrzehnten bald den Haß auf den imperialistischen Unterdrücker, bald die Zuneigung zur slavischen Brudernation hervor. Auf merkwürdige Weise mischen sich bei Mickiewicz gegenüber Rußland die Sichtweise des Fremden, des Gegners und sogar Feindes mit dem Binnenstandpunkt des Dazugehörigen, Beteiligten.[4] Diese Paradoxien sollen im Folgenden durch eine Betrachtung von Mickiewiczs Darstellung (bzw. Nicht-Darstellung) des russischen Raums in seinen Sonetten, vor allem aber im "Epischen Abstand" von *Dziady III* illustriert werden. Die gemeinsame Betrachtung gerade dieser beiden Werke mag überraschen; es geht dabei auch darum, auf die gemeinhin unterschätzten Beziehungen zwischen ihnen aufmerksam zu machen.

2. Ein kurzer Blick auf die "Moskauer Sonette" (1826) und den in ihnen mitentworfenen "russischen Raum".

Die "Moskauer" Sonette sind Mickiewiczs entschiedener Schritt in die große Weltliteratur; selbstbewußt knüpfen sie explizit an Petrarca und an Goethe an. In der Ausgabe von 1829 wird überdies ganz unübersehbar der Zusammenhang der *Sonette* mit der eigenen frühen Poesie hergestellt,[5] und auch die Verbindungen zur polnischen Tradition sind sicherlich reichlicher, als man annehmen möchte.[6] Auf verschiedene Weise sind die *Sonette* aber auch mit der russischen "byronistischen" Poem-Dichtung sowie mit den Elegiendichtungen der Puškin-Zeit und anderen russischen literarischen Phänomenen verflochten.[7] Sie deuten also auch etwas wie einen russischen Text-Raum an.

Zur Erläuterung der weiteren poetischen Behandlung des russischen Raums in den *Sonetten* ist ein sehr geraffter Überblick über die beiden darin enthaltenen Sonettzyklen erforderlich. Die 22 "Odessaer" Sonette schildern die Bewegungen der Liebe zu den Frauen. Es sind Bewegungen des männlichen Subjekts, das als "Gefangener" in Rußland zwischen verschiedenen Gefühlen schwankt: dem Heimweh nach Litauen und nach der dort zurückgelassenen Geliebten, der Unfähigkeit zur Liebe am neuen Ort, und erotischen Emotionen, deren der "Gefangene" nicht mehr Herr wird. Demgegenüber ist die Krimreise, die in den *Krimsonetten* dargestellt wird, poetisch als langer Abschied des Dichters vom erotischen Thema in der Poesie und als lange Pilgerfahrt in "Dichters Lande" gestaltet. "Wer den Dich-

ter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen" – dies Goethesche Motto ist den *Krimsonetten* vorangestellt, und "Dichters Lande" kann sich im Zusammenhang des Zyklus auf nichts anderes beziehen als auf den neusüdrussischen Orient, die Krim und ihre weitere Umgebung. Ihre Bergwelt ist der Ort des sublimen *ascensus* unseres Dichters. Aus dieser Gegenüberstellung der beiden Sonettzyklen läßt sich die Frage nach den darin entworfenen Räumen ableiten.

Bei Gedichtzyklen, insbesondere romantischen, muß man immer von mehr oder weniger expliziten Hybridisierungsphänomenen ausgehen, insbesondere auch bei den poetisch entworfenen Räumen. Die nachträgliche Benennung des ersten Zyklus der Moskauer *Sonette* als "Odessaer" Sonette verdeckt die Unbestimmtheit des *hic et nunc* zu Beginn dieses Zyklus. Nichts deutet in den "Odessaer" Sonetten I–VI auf Odessa oder sonst auf Rußland; VII. Z Petrarki (Aus Petrarca) führt uns in das mittelalterliche "romantische Europa" Südfrankreichs und Norditaliens, ebenso X. Błogosławieństwo (Z Petrarki)/Segnung (Aus Petrarca). Mit VIII. Do Niemna/An die Memel und offenkundig auch mit IX. Strzelec/Der Schütze sind wir an Litauens Memelstrom versetzt. Erst Nr. XIII setzt ein Hier und Jetzt, das indirekt auf den russischen Zwangsaufenthalt des Dichters bezogen werden muß:

> Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli
> Zum erstenmal bin ich Gefangener froh meiner Gefangenschaft[8]

– aber inwieweit diese räumliche Festlegung nachträglich auf einige der vorangegangenen und der nachfolgenden Sonette übertragen werden kann, bleibt offen. In mehreren von ihnen kann mit gleichem Recht angenommen werden, daß sie einen litauischen Erinnerungsraum thematisieren. Zusammenfassend läßt sich sagen: In diesen Sonetten ist der kaum je thematisierte, implizite Raum der Ort der Gefangenschaft des Dichters, Rußland; dieser Raum gleicht einem Vakuum, das mit anderen Räumen gefüllt wird – dem heimatlichen Litauen, dem Mittelmeerraum Petrarcas usw. Besonders deutlich wird dies an X. Błogosławieństwo (Z Petrarki)/Segnung (Aus Petrarca), wo mit den Worten des italienischen Dichters Tag, Stunde und *Ort* der ersten Liebesinspiration durch "Laura" gesegnet wird. Wo dieser Ort gelegen ist, in Litauen, in Rußland oder im Avignon Petrarcas, bleibt vielsagend offen.

Der räumlichen Unbestimmtheit und Ambiguität des ersten, odessitisch-russischen Zyklus steht die poetische räumliche Bestimmtheit der 18 *Krimsonette* auffällig gegenüber: von 18 Gedichten tragen hier volle 13 geographische Bezeichnungen im Titel oder im Untertitel.[9] Das Goethe-Motto "Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen" nimmt im zyklischen Zusammenhang der *Krimsonette* eine mehrfache Bedeutung an. Die Krim steht zunächst sehr allgemein für den Orient der Dichterphantasie – sie wird hier zum Ort, wo sich der

Dichter über die Banalitäten des Alltags erhebt, wo er die irdische Erotik überwindet und eine Dimension des Erhabenen und Metaphysischen im Medium der orientalischen Poesie gewinnt. Insgeheim kommt die Krim aber auch als realer und historischer Raum in den Blick, als der erst 1783 abgeschaffte islamische Tatarenstaat, der nun in die Gefangenschaft des fremden orthodoxen Russischen Reiches geraten ist. Die Parallele zu dem 1795 unter die Oberhoheit desselben Imperiums geratenen katholischen Litauen, der Heimat des Dichters, ist gewiß tief verborgen, aber kaum übersehbar. Die Erinnerung an die frühere Eigenstaatlichkeit der Krim wird aufgerufen durch die eindringliche Beschreibung des zerstörten Palasts der Giraj, der Krimchane, in Bakczysaraj:

VI. Bakczysaraj
Jeszcze wielka, już pusta Girajów dziedzina!
Zamiatane czołem baszów ganki i przedsienia,
Sofy, trony potęgi, miłości schronienia
Przeskakuje sarańcza, obwija gadzina.

Skróś okien różnofarbnych powoju roślina,
Wdzierając się na głuche ściany i sklepienia,
Zajmuje dzieło ludzi w imię przyrodzenia
I pisze Balsazara głoskami «RUINA».

W środku sali wycięte z marmuru naczynie;
To fontanna haremu, dotąd stoi cało
I perłowe łzy sącząc woła przez pustynie:

«Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało!?
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,
O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało».

VI. Bakczysaraj
Noch ist es groß, doch steht 's verödet nun, das Giraj'sche Gebiet!/ Die prächtigen Gänge, einst von Bascha-Stirnen blankgefegt,/Die Sofas, mächtigen Throne, Liebeslauben/Werden vom Heuschreck nun behüpft und vom Gewürm bestrichen.//Durch bunte Fenster rankt die Winde sich hindurch,/Dringt auf die stummen Wände und Gewölbe vor,/Besetzt das Menschenwerk im Namen der Natur/Und schreibt Belsazar-Silben, schreibt das Wort «RUINE».//In Saales Mitte ein Gefäß aus Marmor steht geschnitten;/Das ist der Haremsbrunnen, unversehrt,/Der Perlentränen weint und durch die Ödnis ruft://"Wo seid ihr hin, oh Liebe, Macht und Ruhm!?/Ihr solltet ewig währen, die Quelle sprudelt schnell,/Oh Schande! seid ihr doch dahin, noch immer lebt die Quelle".

In dem lediglich impliziten, ganz leer gelassenen russischen Raum ist das "verödete", "leere" Gebiet der Girajs angesiedelt – Rußland ist hier erneut ausgespart,

nur ex negativo vorhanden. Sehr explizit kommt dagegen der russische Raum im "Epischen Abstand" von *Dziady III* in den Blick.

3. "*Ustęp*" – der "Epische Abstand" von *Dziady III.*

Mickiewiczs *Ustęp* ist zumindest Puškin-Spezialisten ein Begriff, denn Puškin hat daraus die Anregung für seinen *Mednyj vsadnik* bezogen.[10] Der *Ustęp* ist Teil der Dichtung *Dziady III*, die zuerst 1834 in der Pariser Emigration publiziert wurde; er folgt dem Prolog und den neun Szenen des 1. (und einzigen) Akts des romantischen Dramas. In der Erstausgabe (Mickiewicz 1832) besteht der *Ustęp* aus sechs ungleich langen epischen Textstücken in Versen (Elfsilbler, in unregelmäßigen Strophen). Diesen folgen die Prosa-Anmerkungen zum gesamten Text der *Dziady III*, die gleichsam die Klammer zwischen Haupttext und *Abstand* bilden; den Abschluß bildet *An die Freunde, die Russkis* (Do przyjaciół Moskali), das in sarkastischer Weise den *Abstand* den russischen Freunden widmet.

Der *Ustęp* steht in einem eigentümlichen, durchaus interpretationsbedürftigen Verhältnis zum dramatischen Haupttext von *Dziady III*.[11] Er ist nicht einfach Annex dazu, denn er macht ein Drittel des Gesamttextes von *Dziady III* aus; eher steht er als epischer und satirischer Text in einer dialektischen Negationsbeziehung zur dramatischen Form des Haupttexts; zugleich spielt er die Rolle einer Art Fortsetzung des Dramas um Konrad, den "Helden" der *Dziady*.[12] Gemeinsam ist der dramatischen und der episch-satirischen Partie der Dichtung die lockere, assoziative Fügung ihrer Bestandteile (Szenen, bzw. Skizzen).

In seiner Gattungsgestalt hält der *Abstand* annähernd die Mitte zwischen einem Poem und einem Zyklus aus sehr selbständigen versifizierten Reisebildern oder Skizzen über die Schneewüsten Rußlands und über seine Hauptstadt. Sicherlich weisen diese Skizzen zugleich auch mancherlei Spuren einer älteren Tradition deskriptiver, reflexiver und satirischer Poesie auf. Andererseits ist die Verwandtschaft mancher von ihnen mit der später sogenannten physiologischen Skizze mitunter verblüffend – insbesondere gilt dies für das dritte ("Petersburg") und das fünfte Fragment ("Przegląd Wojska/Die Truppenparade"). In seinen gattungsmäßigen Bezügen zum Poem, zum Zyklus und zur deskriptiven Poesie kann der *Ustęp* übrigens durchaus in die Nähe der *Krimsonette* gerückt werden;[13] beide lassen sich auch als "Reisebilder" verstehen.

Die gemischte Gattungsgestalt des *Ustęp* wird nicht unwesentlich durch seine prosodische und strophische Formung sowie durch die Behandlung seiner diegetischen Dimension beeinflußt. Die Nähe zum romantischen Poem wird durch die dafür gattungsspezifischen ungleich langen Strophen aus Elfsilblern hergestellt. Die Nähe zum Zyklus ergibt sich aus der auffälligen Selbständigkeit jeder der sechs Skizzen sowie aus der spezifisch zyklisch zu nennenden Behandlung der Identität bzw. Nicht-Identität des epischen Sprechers und der "Helden" des *Ustęp*,

von der unten noch ausführlicher die Rede sein wird. Die gattungsmäßige Zwitterstellung zwischen romantischem Poem und Zyklus wird insbesondere durch die Gestaltung der diegetischen Elemente hergestellt. Hier treffen Elemente einer "Geschichte", welche das Schicksal Konrads, des Helden der *Dziady III*, fortzusetzen scheinen (die Reise des Gefangenen nach Petersburg, die Eindrücke, die dort auf ihn einstürmen, das rätselhafte Wiedererkennen der rätselhaften Gestalt des Oleszkiewicz, das an Konrads Suche nach einer Wiederbegegnung mit Priester Piotr anknüpft, der ihm im szenischen Teil das Seelenheil gerettet hatte[14]) mit Rudimenten eines "zyklischen Grundmythos"[15] zusammen. Dieser wird aus dem Motiv des Wetterumschlages, der plötzlichen Erwärmung nach Frost und Schnee entwickelt, die das utopische Symbol des Endes der Tyrannei darstellt.

Der *Ustęp* bewegt sich auf dem prekären Grenzgebiet zwischen sublimer Poesie, frührealistischer Satire, metaphysischem Höhenflug – und inspirierter Haß-Dichtung. Das ist manchmal schwer zu ertragen, besonders, wenn der Haß verbissene nationale Kleinlichkeit diktiert und nur das polnische, nicht das russische Leiden unter der Despotie sehen will. Eines von mehreren Beispielen muß hier genügen:

> Na wskróś pustyni krzyżują się drogi,
> Nie przemysł kupców ich ciągi wymyślił,
> Nie wydeptały ich karawan nogi;
> Car ze stolicy palcem je nakryślił.
> Gdy z polską wioską spotkał się ubogą,
> Jeżeli trafił w polskich zamków ściany,
> Wioska i zamek wnet z ziemią zrównany.
> I car ruiny ich zasypał – drogą.
> (Droga do Rosji).

> Fahrwege kreuz und quer. – Nicht Hermes' Jünger,/Der find'ge Kaufmann zeichnet ihre Bahnen,/Nicht grub sie ein der Tritt der Karawanen:/Sie zog in Petersburg des Zaren Finger./Barg sich ein polnisch Dörflein im Bereich,/Sah er ein polnisch Schloß zur Höhe starren,/Flugs macht' er Schloß und Dorf dem Boden gleich,/Und ließ den Schutt durch einen Weg verscharren.

Aber vielfach ist doch auch die erhebliche Faszination zu spüren, die dieses Land dem Dichter eingeflößt hat. Die gleichermaßen grandiose und haßerfüllte Schilderung von Falconets Reiterstandbild Peters des Großen (in der 4. Skizze Pomnik Piotra Wielkiego) ist nicht von ungefähr einem ungenannten russischen Dichter in den Mund gelegt: Rußland als Faszinosum und Objekt von Haßreaktionen ist durchaus auch bei seinerzeitigen oppositionellen russischen Dichtern anzutreffen; hier zeigt sich der kritische Blick des Fremden als identisch mit einem kritischen Blick von innen.

3.1. Gegenüberstellung der Raumdarstellung in Akt I und im *Ustęp*.

Der russische Raum, der im *Ustęp* so explizit beschrieben wird, zeichnet sich zunächst einmal durch seine ungeheure Leere und Weite aus.

> Oko nie spotka ni miasta ni góry,
> Żadnych pomników ludzi, ni natury;
> Ziemia tak pusta, tak niezaludniona,
> Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.
> ...
> Kraina pusta, biała i otwarta,
> Jak zgotowana do pisania karta.
> (Droga do Rosji)

> Kein Berg, kein Städtchen auf der weißen Flur,/Kein Denkmal der Natur und Kreatur;/Das weite Land, so öd, so menschenleer,/Als ob es gestern nachts geschaffen wär./.../Ein offnes Land, so öd, so weiß, so glatt,/Wie ein zum Schreiben ausgespanntes Blatt.

Damit sticht er von der Darstellung gegliederter, zu allermeist geschlossener Räume im 1. Akt von *Dziady III* ab. Im szenischen Teil der Dichtung steht das Wilnaer Basilianerkloster im Mittelpunkt, das die russischen Besatzungsbehörden zum Staatsgefängnis verwandelt haben. Die Symbolik ist hier überdeutlich: der vom anders- oder ungläubigen Feind verunzierte kirchliche Raum steht für das gesamte "gefangene" Polnisch-Litauen. In die Szenenabfolge, die das Wilnaer Kloster und seine Zellen zum Schauplatz hat, wird die kurze Szene IV "Landhaus bei Lemberg" eingeblendet, die nicht zuletzt dazu dient, eine gesamtpolnische Raumperspektive zu eröffnen. Die gleiche Funktion kommt der berühmten Szene VII "Warschauer Salon" zu. Diese und alle anderen Orte (darunter Schlafzimmer und Salon des russischen Senators Novosil'cev in Wilna) sind geschlossene Räume. Dies ändert sich erst in der 9. und letzten Szene "Noc Dziadów" (Nacht der Totenfeier), die auf freiem Feld spielt und den Übergang zur räumlichen Weite des *Abstands* herstellt. Gemeinsam ist den Räumen des dramatischen Teils und des *Ustęp* die – manchmal nur untergründige – Tendenz zur Sakralisierung bzw. Dämonisierung des dargestellten Raums.

3.2. Der russische Raum und das gespaltene Subjekt der *Ustęp*-Dichtung

Es ist klar, daß die Darstellung von Raum etwas mit der Konstruktion des Subjekts der betreffenden Dichtung zu tun hat. Die Besonderheiten der Subjektkonstruktion des *Ustęp* und ihr Zusammenhang mit der *Dziady*-Dichtung müssen hier kurz in den Blick gerückt werden.

Bereits die frühe *Dziady*-Dichtung (*Dziady II, IV* – 1823) treibt ein komplexes Spiel mit der Aufspaltung des poetischen Subjekts und des "Helden", die sich in verschiedenen Hypostasen manifestieren (das Sprecher-Subjekt der Ballade *Vampir* und der "Vampir"; die schweigende Erscheinung am Schluß von *Dziady II*; der Gustav von *Dziady IV*), deren Identität miteinander zwar suggeriert, aber zugleich auch systematisch in Zweifel gezogen wird.[16] In den dramatischen Partien von *Dziady III* (1832) verwandelt der Gustav der v o r a n g e h e n d e n *Dziady IV* (1823) sich feierlich in Konrad, den Dichter und Staatsgefangenen der Russen, der sein national-metaphysisches Drama erlebt und am Schluß offenkundig auf einer *kibitka* nach Rußland verbracht wird. Konrads Identität mit dem Subjekt bzw. dem "Helden" des *Ustęp* wird ebenfalls suggeriert, aber keineswegs garantiert. Die Irrationalität dieser Identitätsbildungen steht mit den ekstatischen Zuständen und metaphysischen Erlebnissen der betroffenen Figur bzw. Figuren in einem unübersehbaren Zusammenhang. Dieser Aspekt kommt zwar im *Ustęp* weniger massiv zur Geltung, als in den szenischen Partien, aber er ist dennoch vorhanden.

Bereits die erste Skizze "Droga do Rosji" setzt mit einer gespaltenen Perspektive ein:

> Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie
> Leci kibitka, jako wiatr w pustynie,
> I oczy moje, jako dwa sokoły
> Nad oceanem nieprzejrzanym krążą,
> Porwane burzą, do lądu nie zdążą,
> A widzą obce pod sobą żywioły,
> Nie mają kędy spocząć, skrzydła zwinąć,
> W dół patrzą, czując że tam muszą zginąć.
> (Droga do Rosji)

> Über den Schnee, in immer wild're Gründe/Fliegt die Kibitka, gleich dem Wüstenwinde;/Und meiner Augen Paar, zwei Falken gleich/ Hoch ob des Weltmeers unermess'nem Reich:/Der Sturmwind riß sie fort, – kein Land zu sehen, –/So kreisen sie ob fremden Elementen,/ Kein Ort, wo sie die Flügel falten könnten,/Kein Ort zur Rast! – Wie sie ins Tiefe spähen,/Da fühlen sie's: Dort müssen sie vergehen.[17]

Die Augen, die hier sehen, sind die Augen des hoch über allem kreisenden, die ganze Weite des russischen Raumes erlebenden epischen Erzählers – und zugleich die Augen des Gefangenen (Konrad?), der auf der Kibitka durch die russische Schneewüste nach Petersburg verbracht wird. Diese Verdoppelung der subjektiven Perspektive dynamisiert das bestürzende, irrationale Erlebnis des russischen Raums, vermittelt das Erlebnis kontinentaler Weite – und im selben Atemzug Beobachtungen vom Wege:

Czasem ogromny huragan wylata
Prosto z biegunów; nie wstrzymany w biegu
Aż do Euxinu równinę zamiata,
Po całej drodze miecąc chmury śniegu;
Często podróżne kibitki zakopie,
Jak symum błędnych Libów przy Kanopie.
Powierzchnie białych, jednostajnych śniegów
Gdzieniegdzie ściany czarniawe przebodły,
I sterczą nakształt wysp i lądu brzegów:
To są północne świerki, sosny, jodły.

Gdzieniegdzie drzewa siekierą zrąbane,
Odarte i w stos złożone poziomy,
Tworzą kształt dziwny, jakby dach i ścianę,
I ludzi kryją, i zowią się: domy.
(Droga do Rosji)

Zuweilen stürmt vom Pol her der Orkan,/Fliegt unaufhaltsam durch die eb'ne Bahn,/Er fegt sie glatt bis fern an den Euxin,/Schneewolken wirft er längs des Weges hin,/Begräbt Kibitken, wie des Samums Flug/Unsteter Beduinen Wanderzug./Und siehe: Stellenweise, scheint's, durchbrechen/Schwärzliche Wände diese weißen Flächen;/ Sie ragen auf, wie Inseln, Küstensäume:/Tannen und Föhren sind's, des Nordens Bäume.//Und da und dort sind sie entlaubt, zersägt,/Als flache Scheiterhaufen aufgelegt,/Als Dach, als Wand, – gar seltsam sieht es aus,/Und Menschen birgt es, und man nennt's: ein Haus.

Diese irrational verdoppelte oder erweiterte Perspektive kommt dem poetischen Ausdruck ekstatischer Erlebnisses in den *Krimsonetten* sehr nahe. Außerdem läßt sie, wie am letzten Zitat zu sehen ist, ohne viel Motivation den Einschub sehr satirischer Passagen zu. Es ist für Mickiewiczs Poesie überhaupt bezeichnend, daß sublime Gehalte mit satirischen bzw. kryptopolitischen Anspielungen zu koexistieren vermögen. Das Vorhandensein satirischer Akzente schließt demnach keineswegs aus, daß dem hier geschilderten russischen Raum etwas Sakrales bzw. Dämonisches zukommt. Nicht von ungefähr wird ja diese Landschaft mit einem weißen Blatt Papier verglichen, auf dem Gott oder der Teufel seine Menschen-Buchstaben setzen kann:

Kraina pusta, biała i otwarta,
Jak zgotowana do pisania karta –
Czyż na niej pisać będzie palec Boski,
I ludzi dobrych używszy za głoski,
Czyliż tu skryśli prawdę świętej wiary,
Że miłość rządzi plemieniem człowieczem,
Że trofeami świata są: ofiary?
Czyli też Boga nieprzyjaciel stary

Przyjdzie i w księdze tej wyryje mieczem,
Że ród człowieczy ma być w więzy kuty,
Że trofeami ludzkości są: knuty?

Ein offnes Land, so öd, so weiß, so glatt,/Wie ein zum Schreiben ausgespanntes Blatt;/Ob einst darauf der Finger Gottes schreibt,/Und gute Menschen seine Lettern werden,/Ob heil'gen Glaubens Schrift hier haften bleibt,/Das hehre Wort: die Liebe herrscht auf Erden,/Und Opfer sind der Menschheit Siegstrophäen – ?/Wie, oder wird der Erzfeind hier erstehen,/Mit Schwertesgriffel und mit rotem Blute/ Eingrabe *seine* Worte in dies Buch:/Die Menschheit trage ew'-ger Knechtschaft Fluch,/Und ihre Siegestrophäe sei – die Knute?

Aber kehren wir zur Flugperspektive des Erzählers zurück, die hier stufenweise auf den gewöhnlichen Menschenblick zurückgeführt wird – sie ähnelt damit von ungefähr einem hochfliegenden Wesen, das allmählich wieder zur Erde gelangt und sich mit dem Blick und der Wahrnehmung des Gefangenen identifiziert, der auf der Kibitka nach Petersburg transportiert wird.[18] Die zeitweilige Rückführung der Perspektive auf die realen Verhältnisse wird durch die zweite Skizze "Przedmieścia stolicy" bestätigt, welche die Einfahrt in die Vorstädte der Residenz schildert. Die Perspektive wird aber dadurch nicht plan realistisch. Vielmehr wird nun die Park- und Schloßlandschaft vor Petersburg aus der Sicht des Katholiken, des Bauern oder Landbewohners und des romantischen Klassizismusgegners verhöhnt – waren vorher die russischen Häuser allzu naturnah, so sind die russischen Schlösser nunmehr allzu künstlich:

Z dala, już z dala widno, że stolica.
Po obu stronach wielkiej, pysznej drogi
Rzędy pałaców. – Tu niby kaplica
Z kopułą, z krzyżem; tam jak siana stogi
Posągi stoją pod słomą i śniegiem;
Ówdzie, za kolumn korynckich szeregiem,
Gmach z płaskim dachem, pałac letni, włoski,
Obok japońskie, mandaryńskie kioski,
Albo z klasycznych czasów Katarzyny
Świeżo małpione klasyczne ruiny.
Różnych porządków, różnych kształtow domy,
Jako zwierzęta z różnych końców ziemi,
Za parkanami stoją żelaznemi,
W osobnych klatkach [...]
(Przedmieścia stolicy)

Die Residenz! Man merkt sie schon vom weiten:/Die Straße prächtig, groß; zu beiden Seiten/Paläste: der ahmt eine Kirche nach,/Mit Kreuz und Kuppel; dort in Schnee und Streu/Gehüllte Statuen, wie Stöße Heu;/Und dort korinth'sche Säulen, plattes Dach:/Ein Villen-

bau nach italienischer Mode; –/Kioske hier im Stil der Mandarinen,/Japaner; – weiter: klassische Ruinen,/Aus Katharinas klassischer Periode./Gebäude jeder Ordnung, jeder Art,/Wie eine Sammlung von exotischen Tieren,/Ein jedes hinter eisernen Spalieren,/Im eig'nen Käfig. [...]

Die Einheit der epischen Perspektive in dieser Skizze ist verwandt mit der einheitlich sarkastisch-homerischen Erzählperspektive der fünften Skizze "Przegląd wojska/Truppenparade", die wir hier zunächst unkommentiert lassen. Erstaunlich ist aber am Ende die Parallelisierung zwischen dem Hofstaat, der im Winter gleich den Fliegen dem "Zaren-Aas" gen Petersburg nachstrebt – und der Kibitka mit dem Gefangenen, die in dieselbe Richtung eilt:

Teraz tu pusto. - Dwór w mieście zimuje,
I dworskie muchy, ciągnące za wonią
Carskiego ścierwa, za nim w miasto gonią.
Teraz w tych gmachach wiatr tylko tańcuje;
Panowie w mieście, car w mieście. - Do miasta
Leci kibitka; zimno, śnieżno było (vv 34 ff.)

Jetzt steh'n sie leer. Sein Winterlager hält/Der Hof jetzt in der Stadt, und haufenweis/Nachflog dem Zaren-Aas das Hofgeschmeiß./Jetzt tanzt hier nur der Wind. – Die feine Welt/Ist in der Stadt, des Hofs Begleiterin; –/Auch die Kibitka nimmt den Weg dahin./Es friert und schneit: [...]

Eigentümliche Spaltungen des Subjekts sind ferner bei der Schilderung Petersburgs und insbesondere der Schilderung des Reiterstandbilds von Peter dem Großen zu verzeichnen.

In der Petersburg-Skizze spricht zunächst ein überindividuelles Subjekt, in dem sich der Historiker, der Satiriker und der prophetisch inspirierte Strafprediger mischen,[19] und läßt sich über die Gründung Petersburgs im Vergleich zur Entstehung gewöhnlicher Städte aus; die unnatürliche Gründung Petersburgs habe ausschließlich auf dem Willen des Zaren Peter beruht, und die Stadt sei eine Ansammlung verschiedenartiger fremder Versatzstücke:

Przypomniał Paryż – wnet paryskie place
Kazał budować. Widział Amsterdamy –
Wnet wodę wpuścił i porobił tamy.
Słyszał, że w Rzymie są wielkie pałace –
Pałace stają. Wenecka stolica,
Co wpół na ziemi, a do pasa w wodzie
Pływa jak piękna syrena-dziewica,
Uderza cara – i zaraz w swym grodzie
Porznął błotniste kanałami pole,

Zawiesił mosty i puścił gondole.
(Petersburg)

Dem Zaren fiel Paris ein: gleich entsteh'n/Pariser Plätze; – nun auch Amsterdam!/Das Wasser muß herein, und Damm an Damm./Große Paläste sind in Rom zu seh'n:/Gleich steh'n sie da! Venezia, die schöne,/Auf Erden halb und halb im Wellenreich,/Bis an den Gürtel: jene See-Sirene/Stach ihm ins Aug'! So schneidet er denn gleich/ Kanäle in den Sumpf nach allen Seiten,/Hängt Brücken auf und läßt die Gondeln gleiten.

Andererseits stört den Betrachter die Uniformität der Häuser:

Ulice wszystkie ku rzece pobiegły:
Szerokie, długie, jak wąwozy w górach.
Domy ogromne: – tu głazy, tam cegły,
Marmur na glinie, glina na marmurach;
A wszystkie równe i dachy, i ściany,
Jak korpus wojska na nowo ubrany.
(Petersburg)

Die Straßen treffen sich am Newa-Spiegel,/Breit, lang, wie Pässe zwischen Bergesrücken;/Riesige Häuser: Blöcke bald, bald Ziegel,/ Marmor auf Lehm und Lehm auf Marmorstücken;/Eins wie das and're! Alle Einer Norm,/Ganz wie ein Corps in neuer Uniform.

Aus dieser Perspektive der freischwebenden Allwissenheit wird dann ein Bild des Lebens und Treibens in der russischen Hauptstadt entworfen, das jeder physiologischen Skizze aus der späteren Ära Nikolaj Nekrasovs Ehre machen würde.

Erst gegen Ende dieser langen Schilderung geht die panoramatische Perspektive in eine individualisierende Erzählweise über: der Erzähler berichtet ab Verszeile 147 von einer Gruppe Fremder, die voll Verzweiflung die Festgefügtheit dieser Feindesstadt betrachten. Einer von ihnen bleibt länger im Blickfeld – ein Reisender oder Pilger, wie es heißt, der unversehens zu einem von elf Pilgern wird: "[...] został z jedenastu/Pielgrzym sam jeden [...]". Die Sakralisierung dieses Fremden (einer von elf Pilgern – hier liegt auch die Assoziation zu den zwölf Aposteln nahe) wird fortgesetzt durch die Parallele mit dem alttestamentarischen Samson – und ganz besonders durch zwar nur assoziative, aber doch sehr suggestive Rückverweise auf Konrad durch die Schilderung der heftigen Gemütsverdüsterung:

I stał dumając, i w cesarskim dworze
Utkwił źrenice dwie jako dwa noże;
I był podobny wtenczas do Samsona,
Gdy zdradą wzięty i skuty więzami

Pod Filistynów dumał kolumnami.
Na czoło jego nieruchome, dumne
Nagły cień opadł, jak całun na trumnę,
Twarz blada strasznie zaczęła się mroczyć;
(Petersburg)

Und brütend läßt er in das Schloß des Zaren/Die Augensterne wie zwei Messer fahren,/Dem Simson gleich, da er voll wilder Lust,/ Gekettet und verkauft in Feindes Hand,/Im Säulenhof der Philistäer stand. –/Und wie das Grabtuch auf den Sarg, fiel plötzlich/Ein Schatten auf die starre Stirn; entsetzlich/Verdüstert sich das bleiche Angesicht [...]

Hier wendet sich dem "Pilger" ein rätselhafter, einem Engel ähnlicher Landsmann zu und bietet ihm Trost an – doch ist der "Pilger" in seinem Zustand des Brütens dafür nicht empfänglich.

Formal besteht keine Identität zwischen dem Sprecher dieser Skizze und der Figur des Pilgers, und doch suggeriert der Gesamtzusammenhang, daß der Fremde oder Pilger niemand anders ist als der Gefangene der ersten Skizze, "Droga do Rosji", der auf der Kibitka nach Petersburg verbracht worden war und davon aus einer gespaltenen Ich-Erzähler-Perspektive berichtet hatte. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, daß das Stichwort "Pilger" schon in den *Krimsonetten* auf den Dichter selbst verwiesen hatte (so auch Weintraub, 1982, 268). Der rätselhafte Landsmann ist übrigens unschwer als der Oleszkiewicz zu identifizieren, der die Zentralfigur der 6. Skizze "Dzień przed powodzią Petersburską. Oleszkiewicz" sein wird.

Um aber auf die Figur des Pilgers und ihr Verhältnis zum Erzähler dieser Skizze zurückzukommen: Die hier festzustellende Separierung der Erzähler- und der Personenperspektive kann als Radikalisierung der gespaltenen Perspektive in der ersten Skizze aufgefaßt werden. Der Erzähler der Skizze ist freilich trotz der erwähnten Separierung der Perspektiven noch als angedeutetes "alter ego" des Pilgers erkennbar, und zwar dank der Verwendung der erlebten Rede in der letzten Strophe (insbesondere Zeilen 212 f.):

Ale nazajutrz, gdy myśli swych męty
Zwolna rozjaśnia i pamięć odświeża,
Nieraz żałuje owego natręta;
Jeśli go spotka, pozna go, zatrzyma;
Choć rysów jego twarzy nie pamięta,
Lecz w głosie jego i w słowach coś było
Znanego uszom i duszy pielgrzyma –
Może się o nim pielgrzymowi śniło.
(Petersburg, vv. 207-216)

> [...] Doch tags nachher,/Da sich des Geistes Wolken langsam heben,/Die Bilder der Erinn'rung sich beleben,/Denkt er des Zudringlings, und mehr und mehr/Reut ihn sein Fliehen. Sieht er je den Mann,/Erkennt er ihn gewiß und spricht ihn an./Und ob ihm auch das Bild der Züge fehle:/Der Ton, die Worte, – etwas lag in ihnen,/ Was seinem Ohr bekannt und seiner Seele;/Vielleicht war ihm der Mann im Traum erschienen.

Dieses Spiel mit Identität und Nichtidentität von Sprecher-Subjekt und erzählten Personen wird mit einer neuen Wendung in der vierten Skizze "Pomnik Piotra Wielkiego/Denkmal Peters des Großen" fortgesetzt, der bekanntesten Passage aus Mickiewiczs Rußland- und Petersburg-Bildern. Zwei Jünglinge stehen vor dem Reiterstandbild Peters des Großen. Der eine ist "ów pielgrzym przybylec z zachodu,/Nieznana carskiej ofiara przemocy (jener Pilger, Ankömmling aus Westen,/Unbekanntes Opfer zarischer Gewalt)" – das ist eines der seltenen Male, wo ausdrücklich durch eine Deixis die Identität mit einer Figur aus der vorangegangenen Skizze hergestellt wird.[20] Der andere ist ein russischer Dichter, mit dem sich der "Pilger" befreundet hat. Die Tradition will, daß der "Pilger" Adam Mickiewicz selbst, der "wieszcz ruskiego narodu,/Sławny pieśniami na całej północy (der Dichter des Reußenvolks,/Durch seine Lieder berühmt im ganzen Norden)" Aleksandr Puškin sei. Ich gebe hier zu bedenken, ob statt dessen nicht doch eher an Kondratij Ryleev zu denken wäre.[21] Aber wie dem auch sei: was der hier namenlose russische Dichter beim Anblick des Denkmals über Peter den Großen äußert, das sagt er als Russe im innigsten Einvernehmen mit seinem ebenfalls namenlosen polnischen Freund, mit dem er untergefaßt unter einem Mantel vor dem Denkmal steht. Er sagt offenkundig nur laut, was der "Pilger sinnt": "Pielgrzym coś dumał nad Piotra kolosem,/A wieszcz rosyjski tak rzekł cichym głosem: (Der Pilger sinnierte über Peters Koloß,/Und der russische Dichter sprach also mit leiser Stimme:)". Der Monolog des Russen ist also gleichsam als zweistimmige Äußerung des Russen und des Polen zu verstehen.

Was hier im Einvernehmen zwischen dem polnischen und dem russischen Dichter gesprochen wird, ist identisch mit einem russischen Binnenstandpunkt, der Peter dem Großen im Namen der Gesittung sehr kritisch gegenübersteht – Falconets Reiterstandbild wird mit dem ruhigen antiken Standbild Marc Aurels verglichen: bei Marc Aurel sei zu erraten, daß er als milder und gesitteter Vater seines Vaterlandes in die Unsterblichkeit eingehen werde; dagegen ist die Geste der barbarischen und despotischen Gewaltsamkeit, die sich im Standbild Peters ausdrücke, zum Untergang verurteilt:

> Car Piotr wypuścił rumakowi wodze,
> Widać że leciał tratując po drodze,
> Od razu wskoczył aż na sam brzeg skały.
> Już koń szalony wzniósł w górę kopyta,

Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,
Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały.
Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,
Jako lecąca z granitów kaskada,
Gdy ścięta mrozem nad przepaścią zwiśnie: –
Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
I cóż się stanie z kaskadą tyrańskiego?

Zar Peter ließ die Zügel aus der Hand;/Man sieht: zertretend ritt er seine Bahn,/Mit Einem Satz war er am Felsenrand –/Es rast das Roß, schon hebt's den Fuß hinan,/Knirscht ins Gebiß – der Zar, er hemmt es nicht:/Bis es hinabstürzt und in Stücke bricht!/So steht's, so springt's ein Menschenalter lang/Und fällt doch nicht: wie wenn in tollem Drang/Eine Kaskade stürzt vom Felsenhang/Und, frosterstarrt, hängt überm Abgrund frei; –/Doch wenn der Tag der Freiheit einst ersteht,/Ein warmer Westwind durch die Lande weht,/Was wird, wenn einst der Winterfrost vorbei,/Aus der Kaskade – aus der Tyrannei?

Diese Schilderung aus russischem Munde ist auf verschiedene Weise mit Mickiewiczs eigenen Motiven eng verbunden. Es besteht eine auffällige Verwandtschaft zwischen dem rasenden Ritt des Zaren und dem imaginierten Wahnsinnsritt des Dichters in das Meer des Vergessens in dem Krimsonett X. Bajdary.

Gewichtiger ist freilich ein anderer Aspekt der Sache: Der russische Dichter verwendet in der letzten Strophe die Idee von der Sonne der Freiheit und von dem Westwind, der auch einst diese Staaten erwärmen und dem Frost der Tyrannei ein Ende bereiten wird. Mit der Verwendung dieses Motivs nimmt er direkt an der Konstitution des zyklischen Grundmythos teil, den der Erzähler, das Subjekt des Zyklus dieser Skizzen, vom ersten Fragment an aufbaut. Es wird damit eine Art poetischer Identität zwischen dem Erzähler des ganzen *Ustęp*-Zyklus und dem hier dargestellten russischen Dichter hergestellt; auch dieser erweist sich als eine der Hypostasen des zyklischen Subjekts.

3.3. Zum "zyklischen Grundmythos" des *Abstands.*

Der zyklische Grundmythos wird, wie eingangs bereits angedeutet, aus dem Motiv des Wetterumschlages, der plötzlichen Erwärmung nach Frost und Schnee entwickelt. In der ersten Skizze, "Droga do Rosji", tritt dieses Motiv in einer Variante auf – in der Frage, was beim Hauch der Freiheitssonne sich aus der russischen Seelenraupe entpuppen wird, ein schöner Schmetterling, oder ein garstiger Nachtfalter?

Tu oczy ludzi, jak miasta tej ziemi,
Wielkie i czyste – i nigdy zgiełk duszy
Niezwykłym rzutem źrenic nie poruszy:
Nigdy ich długa żałość nie zaciemi;
Z daleka patrząc, – wspaniałe, przecudne;
Wszedłszy do środka, – puste i bezludne.
Ciało tych ludzi, jak gruba tkanica,
W której zimuje dusza gąsienica,
Nim sobie piersi do lotu wyrobi,
Skrzydła wyprzędzie, wytcze i ozdobi;
Ale gdy słońce wolności zaświeci,
Jakiż z powłoki tej owad wyleci?
Czy motyl jasny wzniesie się nad ziemię,
Czy ćma wypadnie, brudne nocy plemię?

Die Augen dieser Menschen: groß und rein,/Wie ihre Städte; aus der Seele Kerne/Fährt nie ein Wetterstrahl in ihre Sterne,/Kein dauernd Weh hüllt sie in Schatten ein;/Von fern gesehen: herrlich, wunderreich, –/Blickt man ins Inn're: öde, wüstengleich./Ihr Leib: ein grob Gespinst, – das Winterhaus,/Darin die Seelenraupe eingefaltet,/Wo sie zum Fluge erst die Brust gestaltet/Und spinnt und webt und schmückt die Flügel aus./Doch wenn der Freiheit Licht den Bann zerriß:/Was steigt aus dem Gespinst? Hebt sich darüber/Ein Schmetterling zur Sonne? Wird's ein trüber/Nachtfalter sein, ein Kind der Finsternis?

Der zentrale Bereich des zyklischen Grundmythos wird aber von der Idee der plötzlichen Erwärmung konstituiert, welche die Hoffnung auf ein Ende des Frostes und der Tyrannei begründen soll. Wie am Ende der zweiten Skizze "Przedmieścia stolicy" vom Erzähler geschildert wird, steigt aus den Schlöten Petersburgs ein zweites Petersburg aus Rauch prächtig in den frostigen, bleichen und hohen abendlichen Winterhimmel:

Przed nami miasto. – Nad miastem do góry
Wznoszą się dziwnie, jak podniebne grody,
Słupy i ściany, krużganki i mury,
Jak babilońskie wiszące ogrody:
To dymy z dwudziestu tysięcy kominów
Prosto i gęsto kolumnami lecą,
Te jak marmury kararyjskie świecą,
Tamte się żarzą iskrami rubinów;
W górze wierzchołki zginają i łączą,
Kręcą w krużganki i łukami plączą,
I ścian, i dachów malują widziadła: –
Jak owe miasto, co nagle powstanie
Ze śródziemnego czystych wód zwierciadła [...]

> Vor uns die Stadt. – Wie wundersam! dort oben/Ragt eine zweite, in die Luft erhoben:/Kreuzgänge, Wand und Mauer, Säul' und Fries, / Gleichwie die Gärten der Semiramis!/ Rauch ist's. Zweihunderttausende Kamine/Entsenden ihn in Säulen, steil und dicht, /Hier, wie karrarischen Marmor, glänzend-licht,/Dort voller Funken, glühend, wie Rubine./Die Spitzen droben biegen, winden sich,/Kreuzgänge flechten, Bogen ründen sich,/Wie Dach und Wand will es dem Aug' erscheinen:/Gleich jenem Stadt-Phantom, das auf dem reinen/Spiegel des Mittelmeers sich plötzlich zeigt [...]

In der letzten Skizze "Dzień przed powodzią petersburską 1824. Oleszkiewicz" wird dieses – anscheinend zunächst rein deskriptive – Motiv fortgeführt und in eine Art von Erzählung verwandelt: es wird von einem Wetterumschwung berichtet, der den Rauch der Schlöte Petersburgs aus der Klarheit des hohen Winterhimmels in die Straßen und Gassen treibt und schließlich auch die katastrophale Überschwemmung der russischen Hauptstadt verursachen wird, die im Titel der Skizze nur angekündigt wird:

> Wiatr zawiał ciepły. – Owe słupy dymów,
> Ów gmach powietrzny jak miasto olbrzymów.
> Niknąc pod niebem jak czarów widziadło,
> Runęło w gruzy i na ziemię spadło:
> I dym rzekami po ulicach płynął,
> Zmieszany z parą ciepłą i wilgotną;
> Śnieg zaczął topnieć – i nim wieczór minął,
> Oblewał bruki rzeką Stygu błotną.
> ("Oleszkiewicz")

> Ein warmer Wind erhob sich, – und da schwand,/Wie Zauberspuk, vom himmlischen Gefilde/Die Riesenluftstadt, jenes Rauchgebilde:/ In Trümmer brach's und sank aufs Erdenland./Vermengt mit feuchten, warmen Dünsten rinnt/Der Rauch die Straßen hin in langen Bächen;/Der Schnee taut auf, und eh die Nacht beginnt,/Deckt er als stygischer Schlamm die Pflasterflächen.

Die Zerstörung der "Riesenluftstadt" aus Rauch nimmt die reale Zerstörung der Stadt durch die Überschwemmung vorweg und imaginiert im Modus des utopischen Symbols auch das Ende der russischen Tyrannei.[22]

Dieser zyklische Grundmythos von der apokalyptischen Zerstörung der Stadt Petersburg und damit der russischen Tyrannei ist verbunden mit der eigenartigen Geschichte der zwei verfehlten Begegnungen zwischen dem "Pilger" und Oleszkiewicz, die an die Begegnungen zwischen Konrad und dem Priester Peter anknüpfen. Oleszkiewicz ist der von niemandem verstandene Seher und Prophet, der in der Skizze "Petersburg" die Seelennot des "Pilgers" begriffen hatte und helfen wollte; der Pilger entfloh ihm. Jetzt, in der letzten Skizze der Reihe, hört der

"Pilger" die rätselhaften Prophezeiungen Oleszkiewiczs im Angesicht des beleuchteten Zarenzimmers, will sich ihm nähern – doch diesmal ergreift Oleszkiewicz die Flucht.

3.3. Die mehrfache Adressiertheit des *Ustęp*.

Die fünfte Skizze "Przegląd Wojska" erfüllt, ähnlich der dritten "Petersburg", alle wesentlichen Voraussetzungen einer "physiologischen Skizze", in der ein sozialer Zusammenhang – hier der Militärwahn des russischen Zaren – kritisch geschildert wird, mit einigen krassen Einzelepisoden, die ein besonders grelles Licht auf die Unmenschlichkeit des ganzen Systems werfen.

Für die Gesamtkonzeption des *Ustęp* ist von besonderer Bedeutung, daß die Militärparade unter den Augen westlicher Diplomaten stattfindet (vgl. insbesondere die Strophe vv. 320–335), und daß die ganze Dichtung überhaupt sich hier aus der in ihr geschilderten Situation des Jahres 1824 besonders ausdrücklich gerade auch an die Westeuropäer der Publikationszeit von *Dziady III* richtet, an die europäische Öffentlichkeit nach der Niederschlagung des polnischen Aufstandes von 1830/31:

> Niemcy, Francuzi, zaczekajcie nieco!
> Bo gdy wam w uszy zabrzmi huk ukazów,
> Gdy knutów grady na karki wam zlecą,
> Gdy was pożary waszych miast oświecą,
> A wam natenczas zabraknie wyrazów;
> Gdy car rozkaże ubóstwiać i sławić
> Sybir, kibitki, ukazy i knuty –
> Chyba będziecie cara pieśnią bawić,
> Waryjowaną na dzisiejsze nuty.
> (vv. 223-231)

> Deutsche! Franzosen! Merkt nur, wie sich's wende!/Wenn Ukase euch in die Ohren schmettern,/Euch Knutenhagel auf die Nacken wettern,/Wenn euch erleuchten[23] eurer Städte Brände:/Dann ist wohl eure Eloquenz zu Ende; –/Wenn's eurem Herrn beliebt, euch zuzumuten,/Sibirien zu verhimmeln, Kett' und Knuten:/Dann mögt ihr wohl, um ihn zu amüsieren,/Das Lied von heute passend variieren. –

Bereits in der ersten Skizze "Droga do Rosji" wurde imaginiert, wie der russische Zar deutsche und westliche Fürsten einfach in sein Winterreich auf Kibitken befehlen kann – und damit ebenfalls eine deutliche Anrede an die westliche Öffentlichkeit hergestellt.[24]

Aber das ist nur ein Aspekt der vielfältigen Adressiertheit dieser Dichtung.

Der andere Aspekt ist die höchst prekäre Wendung an die russischen Freunde, die ganz am Schluß der Dichtung in einem eigenen Widmungsgedicht angespro-

chen werden, nachdem z.B. in der Skizze "Pomnik Piotra Wielkiego" bereits ein russischer Binnenstandpunkt formuliert worden war.[25] Dieses berühmte Widmungsgedicht *Do przyjaciół Moskali* ist ein Ausdruck von Haß und Zorn, die nach der Niederschlagung des polnischen Aufstandes gegen die Russen 1830/31 und nach der dichterischen Verklärung dieses russischen Sieges durch die Dichter Puškin, Žukovskij, und Chomjakov in der Broschüre *Na vzjatie Varšavy*[26] verständlich sind. In dieser Widmung wird sehr deutlich die universale Adressiertheit der ganzen Dichtung hervorgehoben:

> Teraz **na świat** wylewam ten kielich trucizny,
> Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
> Gorycz wyssana ze krwi i z łez mojej ojczyzny,
> Niech żre i pali, nie was, lecz wasze okowy.

> Den Giftkelch gieß ich nun weit auf der Menschheit Stätte!/Mein Wort – mein bitt'res Gift, voll zehrend-heißen Brandes:/Ich sog es aus dem Blut, den Tränen meines Landes;/Es zehr', es brenn' – nicht euch, doch eure Ketten.

4. Schlußbemerkung

Die gegen den russischen Staat und die von ihm geformten Menschen gerichtete Bitterkeit, die aus zahlreichen Passagen des *Abstandes* spricht, erinnert die etwas ältere Generation der Slavisten an die unbedingte Verurteilung des Sowjetsystems und der Sowjetmenschen, die von freigekommenen Opfern dieses Systems oder von bestimmten Gruppen von Dissidenten dem Westen zur Warnung vielfältig formuliert wurden. Sie hat sicher sogar unter zahlreichen russischen Gegnern des Zarismus, auch im Umkreis Belinskijs und Nekrasovs, eher Abwehrreaktionen ausgelöst als Zustimmung und Nachdenklichkeit. Eine gewisse Rolle wird dabei die letzte Strophe des Widmungsgedicht "An meine Freunde, die Russkis" gespielt haben, in der der Dichter seinen etwaigen russischen Kritikern den Mund stopft:

> Kto z was podniesie skargę, dla mnie jego skarga
> Będzie jak psa szczekanie, który tak się wdroży
> Do cierpliwie i długo noszonej obroży,
> Że w końcu gotów kąsać – rękę, co ją targa.

> Klagt einer wider mich – die Klage soll mir heißen/ Das Bellen eines Hundes, der sich in den Zwang/Des Halsbands eingelebt so knechtisch und so lang,/Daß er gar beißt die Hand, die's will zerreißen.

Abgesehen von Puškins *Mednyj vsadnik* ist mir bisher nur weniges in den Blick gekommen, was als produktive russische literarische Antwort auf den

Ustęp in Frage käme. Es ist möglich, daß Gogol' Mickiewiczs Petersburg-Darstellung zumindest aus mündlichen Berichten von Freunden kannte und er sich davon in seiner Skizze *Nevskij prospekt* bestärken ließ; die allegorische Kibitka Rußlands, mit der er den ersten Teil seiner *Toten Seelen* abschließt und die in ihrem Höhenflug die anderen Völker verblüfft, mag eine pathetisch-patriotische Antwort auf das Kibitka-Motiv sein, das Mickiewicz in anti-despotischer Absicht in "Droga do Rosji" so stark hervorhebt.[27] Es ist auch vorstellbar, daß der polnischstämmige Nekrasov Mickiewiczs *Dziady*-Dichtung kannte und sich von ihr bei einigen seiner sozialkritischen Petersburg-Dichtungen anregen ließ.

Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es die erwähnte scharfe politische und nationale Polemik war, die zum einen die gesamte *Dziady*-Dichtung auf den Index der Zensur in den Ländern der Heiligen Allianz brachte, und es andererseits verhinderte, daß sie im Bewußtsein der späteren literarischen Eliten Europas von Frankreich bis Rußland den Rang einnahm, der ihr gebührt. Heutige polnische Literaturlehrer sprechen von der Schwierigkeit, ihren ganz der Zukunft zugewandten, besonders von der Neuen Welt faszinierten Schülern diese Art von patriotischer Literatur noch nahezubringen. Es bleibt eine offene Frage, ob darin ein Verlust an literarischer Sensibilität zu beklagen oder ein Zuwachs an froher Lebenszugewandtheit in der polnischen Jugend zu begrüßen ist.

Anmerkungen

1 Gemeint ist der "Dziadów części III Ustęp". Das zur Bezeichnung eines Textteils sonst ungewöhnliche Wort "ustęp" (Zurückweichen, Abweichen, Abtritt, Abstand) sollte wohl nicht nur die Idee der "Digression" oder "Abschweifung" bzw. des "Anhangs" zum Ausdruck bringen, sondern zugleich auch die spezifischen Modalitäten von Konrads "weiterem Leben" in Rußland mit bedeuten. Die Übersetzung mit "Abstand" versucht, der Ungewöhnlichkeit und Vieldeutigkeit des polnischen Wortes gerecht zu werden.

2 Dieses und das Gros der weiteren biographischen Details finden sich in der neuesten Mickiewicz-Biographie Sudolski 1995.

3 Darunter waren die offiziellen Literaten polnischer Herkunft wie Józef Sękowski (Osip Senkovskij) und Tadeusz Bułharyn (Faddej Bulgarin). Mit Nikolaj Gogol' wurde Mickiewicz vielleicht flüchtig schon 1828 in Petersburg bekannt; besser lernte er ihn 1836 in Paris kennen.

4 Eben diese Mischung läßt sich auch an der Verserzählung *Konrad Wallenrod* (1828) ablesen: der Titelheld hat sowohl den Standpunkt des patriotischen mittelalterlichen Litauers, als auch den Binnenstandpunkt des christlichen deutschen Kreuzritters.

[5] Im 2. Band der Petersburger Ausgabe seiner gesammelten Werke (Mickiewicz 1829) sind die "Ballady i Romanse" (mit einigen neuen, in Rußland entstandenen Balladen), die Dichtung *Dziady. Poema* (Ballade *Upiór*, Teil II, Teil IV, ohne das Vorwort) und beinahe übergangslos anschließend die *Sonety* (vermehrt um "Przypomnienie" als erstem neuem Glied der erotischen Sonette, sonst bleibt die Anordnung beider Sonett-Zyklen unverändert) abgedruckt. Es läßt sich daraus die Absicht erkennen, die Anordnung der Werke mit der schöpferischen Biographie zu parallelisieren.

[6] Die wichtigsten Autoren des 18. Jahrhunderts, an die Mickiewicz immer wieder anknüpft, sind Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki und Franciszek Karpiński. Die Vermutung liegt nahe, daß auch Franciszek Dionizy Kniaźnin dazu zu rechnen ist, doch bedürfte die Untermauerung dieser Annahme einer systematischen Untersuchung.

[7] Vgl. Mickiewiczs Hinweise auf Józef Sękowski *Collectanea* (Warszawa 1824/25) in seiner Anmerkung zum Krimsonett Nr. VII (Bakczysaraj w nocy), sowie auf Ivan Murav'ev-Apostol, *Putešestvie po Tavride* (1823) und auf Aleksandr Puškins Verserzählung *Bachčisarajskij fontan* (1823) in seiner Anmerkung zum Krimsonett Nr. VIII. Grób Potockiej. Eine unausgesprochene Rolle spielt sowohl in den "Odessaer" als auch in den Krimsonetten ferner mit Sicherheit Puškins Verserzählung *Kavkazskij plennik*.

[8] Die polnischen Zitate sind grundsätzlich verglichen mit der Ausgabe Mickiewicz 1955; auf Nachweise wird in der Regel verzichtet. Die deutschen Übersetzungen stammen im Fall der *Sonette* von R.F., im Fall des *Abstands* der *Dziady III* von Siegfried Lipiner (Mickiewicz 1887; die Orthographie wird behutsam modernisiert; nicht alle Titel werden in der Verdeutschung Lipiners übernommen), außer wenn es im Haupttext um die wörtlich genaue Übersetzung polnischer Formulierungen geht.

[9] Poetische Bestimmtheit der Orte, wie sie hier hergestellt wird, muß noch nicht reale Bestimmtheit sein – vgl. Kubackis (1977) Bemerkungen zur Realität der Krimreise.

[10] Die klassische Studie zum Problem der Beziehungen zwischen Puškins *Mednyj vsadnik* und Mickiewiczs *Pomnik Piotra Wielkiego* ist offenbar immer noch Lednicki, 1932 und 1955.

[11] Eine von vielen möglichen Deutungen dieses Verhältnisses gibt neuerdings Dirk Uffelmann (1994).

[12] Nach Auskunft von Kleiner, 1948, 423, Anm. 1 war im Manuskript der ersten Version der Skizze "Petersburg" vorgesehen, die "Hauptfigur" des *Abstands* "Konrad" zu nennen; Mickiewicz hat dies dann gestrichen und den Namen durch die Bezeichnung "pielgrzym" ersetzt; in seinem Kommentar zu einer französischen Übersetzung spricht Mickiewicz von "un personnage mystérieux, qui traverse tout le drame, lui donne une espèce d'unité" und präzisiert

damit den Zusammenhang zwischen den Hauptpersonen von *Dziady II, IV, III* und *Ustęp* ("épisode descriptif de la Russie, espèce d'itinéraire de ce personnage fantastique") – zitiert nach Adam Mickiewicz 1992, 392.

[13] Dem Dichter hatte selbst eine Ähnlichkeit der geplanten Krimsonette mit Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* störend vorgeschwebt, vgl. Pigoń, 1958, 73.

[14] Józef Oleszkiewicz (1777–1830) ist eine historische Gestalt; der Maler (Schüler Davids) gelangt nach einem Aufenthalt in Paris nach Petersburg (1810) und betätigt sich dort u.a. auch als Freimaurer. Mit seiner Mystik und Theosophie hat er auf Mickiewicz großen Eindruck gemacht, wie man aus seiner Porträtierung im *Ustęp* und insbesondere auch aus seiner Parallelisierung mit dem Priester Piotr aus den dramatischen Partien von *Dziady III* ersehen kann. Möglicherweise sah Mickiewicz später in der Begegnung mit diesem Mann eine Vorstufe zu seiner Bekanntschaft mit Andrzej Towiański. Ausführlich zu Oleszkiewicz schreibt Weintraub, 1982 (Kap. VI "Rosyjski martynizm i Oleszkiewicz" sowie X."«Ustęp» a profecja").
Die eigenartige Identifikation des Unbekannten (Oleszkiewicz) mit Priester Peter in Bewußtsein und Erinnerung des "Pilgers" wird dargestellt in *Ustęp*, "Petersburg" vv. 207-216. Besonders die Zeilen "Lecz w głosie jego i w słowach coś było/Znanego uszom i duszy pielgrzyma –/ Może się o nim pielgrzymowi śniło" sind eine präzise Anknüpfung an *Dziady III*, Akt I, Szene 8, vv. 614-618, wo Konrad den Priester Peter lange anschaut: "Dziwna rzecz, nie widziałem nigdy tej postaci,/A znam go, jak jednego z mych rodzonych braci./ Czy to we śnie! – tak, we śnie, teraz przypomniałem,/Taż sama twarz, te oczy, we śnie go widziałem./On to, zdało się, że mię wyrwał z otchłani." In der Tat hatte in Szene 3 Priester Peter Konrad den Teufel ausgetrieben.

[15] Mit diesem Terminus bezeichne ich die für den Gedichtzyklus gattungstypische kompositorische Bearbeitung (ordo artificialis) von diegetischen Komponenten, die an der Herstellung thematischer Zusammenhänge zwischen den Gedichten eines Zyklus beteiligt sind. Vgl. dazu Fieguth (1997).

[16] Vgl. hierzu Fieguth 1970 und 1985. Bereits in dem Zyklus *Balladen und Romanzen* (1822), aber auch in dem Doppelzyklus *Sonette* (1826), besonders in den *Krimsonetten*, ist eine ständige Fluktuation zwischen dem zyklischen Subjekt, dem Subjekt des einzelnen lyrischen Texts und verschiedenen in den Gedichten dargestellten, andeutungsweise die Funktion eines alter ego des Dichters ausübenden Personen festzustellen.

[17] Deutlich ist hier der Anklang an ein Motiv aus dem *Krimsonett* XV. *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale* - die Augen, die auf schwindelnder Bergeshöhe den Abgrund und durch den Spalt der Welt das unbeschreibliche Jenseits sehen.

[18] Mit einer ganz ähnlichen Metamorphose der Perspektive des von weither nach Litauen fliegenden und sich schließlich mit der Perspektive des Helden identifizierenden Erzählers wird das Epos *Pan Tadeusz* (1834) eröffnet; der

Ustęp macht auch sonst in vielem den Eindruck einer Vorstufe zum *Pan Tadeusz*.

[19] Przybylski, 1993, 242-251 hebt hervor, wie Mickiewicz in seiner Schilderung der Entstehung der Stadt gegen eine Tradition panegyrischer, von göttlichem Wunder sprechender Petersburgliteratur anschreibt und Petersburg aus seinen Gründungsumständen als neues Babylon bzw. als auf dem Massenmord an Sklaven beruhendes, dämonisches, anti-christliches Gegen-Rom darstellt.

[20] Sogar eine zeitliche Verbindung der beiden Skizzen wird zumindest angedeutet: die 3. Skizze spricht vom Folgetag ("nazajutrz" (v. 209); die 4. Skizze fixiert die Szene der beiden Dichter vor dem Peter-Denkmal auf die "Abendzeit" ("z wieczora", v. 1).

[21] Ryleev kommt hier deshalb eher in Frage, weil Mickiewicz in den allerersten Tagen in Petersburg mit ihm und nicht mit Puškin Freundschaft schloß, weil die Meinungen, die Mickiewicz dem russischen Dichter in den Mund legt, eher zu denjenigen Ryleevs als zu den Auffassungen des großen Peter-Verehrers Puškin passen; auch lassen sich einige Formulierungen von Mickiewiczs Text als Anspielungen eben auf Ryleev verstehen: das Stichwort "Norden" paßt zum Titel des Literaturalmanachs "Poljarnaja zvezda", den Ryleev 1823-1825 zusammen mit A.A. Bestužev herausgab, und zu Ryleevs Führungsrolle in der "Nördlichen Gesellschaft" der Dekabristen. Seine politischen und patriotischen Gedichte waren tatsächlich "im ganzen Norden berühmt", auch vor der Drucklegung (*Dumy*, 1825); auf den Autor dieser "Dumy" paßt auch die Formulierung "wieszcz ruskiego narodu" (Dichter des Reußenvolkes). "Wieszcz" ist zu jener Zeit noch nicht so eindeutig auf den "romantischen Großdichter" festgelegt wie in der 2. Jahrhunderthälfte; im Widmungsgedicht des *Abstandes* verleiht Mickiewicz diese Bezeichnung auch Bestužev ("wieszcz i żołnierz"). Übrigens läßt er Ryleev eben dort die Bezeichnung "Prophet" (prorok) zukommen, den sein Volk gemordet habe. Kleiners (1948, S. 448 ff.) sehr engagiert vorgetragener Auffassung, daß man in dieser Frage nicht biographistisch, sondern wirkungsästhetisch argumentieren müsse, und daß dann nur Puškin in Frage komme, ist die geringe Beachtung entgegenzuhalten, die Puškin 1832, zur Zeit der Erstpublikation der *Dziady III*, zuteil wurde. Seine Erhebung zum unangefochtenen Großdichter des 19. Jahrhunderts hat erst nach seinem Tod 1837 eingesetzt. Der Tatsache, daß Puškin selbst sich in dieser Skizze porträtiert gesehen und darauf mit seinem *Mednyj vsadnik* reagiert habe, darf man jedenfalls keine ausschlaggebende Bedeutung beimessen, weil Puškin sich ja bereits ausreichend durch das Widmungsgedicht angesprochen fühlen durfte (Kleiner, 1948, S. 451, Anm. gibt einen reichhaltigen Forschungsüberblick über das Problem; die Ryleev-Hypothese ist u.a. vorgetragen worden von Kafał Blüth, "Mickiewicz i Rylejew pod pomnikiem Piotra Wielkiego", in: Rocznik Koła Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego, 1927 – zusammengefaßt bei Gomolicki, 1949,30. Boris Gasparovs in der Diskussion geäußerter Vorschlag, den "wieszcz ruskiego narodu" als Sammelporträt mehrerer russischer Dichter zu sehen, ist freilich auch erwägenswert. Wiktor Weintraub (1954), der die Ryleev-These gleichfalls ablehnt, bringt die Sache

wohl mit dem Satz auf den Punkt: "The «famous» Russian poet is simply the mouthpiece of his [Mickiewicz's] other Russia" (187).

[22] Es scheint, daß erst Wiktor Weintraub, 1982, 258, die beiden Stellen über den Rauch aus den Schlöten Petersburgs in ihrem Zusammenhang gesehen hat. Przybylski 1993, 243, verwundert sich zu Recht, daß dieses Motiv in der russischen Petersburg-Literatur niemals aufgegriffen worden ist.

[23] "Erleuchten" ersetzt das "beleuchten" bei Lipiner.

[24] Es ist nicht ausgeschlossen, daß Mickiewiczs sarkastische Rußland-Sicht im *Ustęp* Astolphe de Custines *La Russie en 1839* beeinflußt hat, vgl. Kleiner, 1948, 446, Anm. 1.

[25] Wacław Lednicki spricht in seinem Beitrag zu dem zweibändigen Sammelwerk *Puszkin 1837-1937*, t. 1., S. 387-410 von einer möglicherweise über Oleszkiewicz vermittelten Gemeinsamkeit des äußerst kritischen Mickiewiczschen Rußlandbildes mit demjenigen von Petr Čaadaev – Auskunft von Kleiner, 1948, 446, Anm. 1; vgl. auch Weintraubs (1954, 190, Anm. 1) Hinweis auf A. Koyré, "Russia's Place in the World. Peter Chaadayev and the Slavophils", in: Slavonic Review, V (1926-27).

[26] S. Kleiner, 1948, 458, Anm. 1, der hier auch noch die Ode *Na vzjatie Varšavy* des ehemaligen Dekabristenfreundes Aleksandr Šiškov erwähnt. Puškins Gedichte *Klevetnikam Rossii* und *Borodinskaja godovščina* der im September 1831 publizierten Broschüre *Na vzjatie Varšavy* zeichnen sich durch eine patriotisch-imperialistische Grundeinstellung aus und machen Mickiewiczs aggressive Reaktion nachvollziehbar.

[27] S. das Motiv des preußischen, französischen (!), sächsischen oder sonstigen deutschen Königs, der beim Zaren in Ungnade gefallen ist und daher auf der Kibitka ins russische Gefängnis ("turma") verbracht wird – vv. 148-150.

Literatur

Fieguth, R. 1970. "Zwycięstwo metafory. O *Dziadach* wileńskich", *Pamiętnik Literacki* 61, 1970, 89-113.

Fieguth, R. 1985. "Erinnerungszwang als dramatische Form. Über Mickiewiczs frühe szenische Dichtung *Dziady* (1823)", *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 16, 1985, 215-232.

Fieguth, R. 1997. "Toter Dichter, in die Bewegung verliebt. Tadeusz Różewiczs Gedichtzyklus *Twarz* (1964)", *Zeitschrift für Slavische Philologie*, (im Druck).

Gomolicki, L. 1949. *Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji 1824–1829*, Warszawa (Instytut Badań Literackich. Z Historii i Teorii Literatury, t. 1).

Kleiner, J. 1948. *Mickiewicz*, t.2. cz. 1, Lublin.

Kubacki, W. 1977. *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa.

Lednicki, W. [1932]. *O Jeźdźcu miedzianym*, Warszawa.

Lednicki, W. 1955. *Pushkin's "Bronze horseman". The story of a masterpiece. With an appendix including, in English, Mickiewicz's "Digression", Pushkin's "Bronze horseman", and other poems*, Berkeley (Calif.) (etc.) (University of California publications. Slavic studies ; vol. 1)

Mickiewicz, A. 1829. *Poezye Adama Mickiewicza*, t. 1 und 2, Petersburg.

Mickiewicz, A. 1832. *Poezye...Tom czwarty*, Paris 1832 [Facsimile-Ausgabe Wrocław etc. 1967].

Mickiewicz, A. 1887. *Poetische Werke*, Band 2, *Todtenfeier*. Übersetzt von S. Lipiner, Leipzig.

Mickiewicz, A. 1955. *Dzieła*, Warszawa 1955 (Wydanie jubileuszowe).

Mickiewicz, A. 1992. *Les aïeux. Dziady. Poème*. Traduit du polonais par Jacques Donguy et Michel Masłowski, Lausanne.

Pigoń, St. 1958. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa.

Przybylski, R. 1993. *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o* Dziadach, Warszawa.

Sudolski, Z. 1995. *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa.

Uffelmann, D. 1994. "Teleologia i antyprzyczynowość w *Dziadach* Mickiewicza", *Rocznik Towarzystwa im. A. Mickiewicza* XXIX, 129–144.

Weintraub, W. 1954. *The Poetry of Adam Mickiewicz*, 's-Gravenhage (Slavistic Printings and Reprintings, II).

Weintraub, W. 1982. *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 237–250

Joost van Baak

DIE WOHNUNG DER RUSSISCHEN SEELE. ÜBER HAUS UND LANDSCHAFT IN DER RUSSISCHEN LITERATUR.

И в глубь души ее, как спутники живые,
Вошли и этот дом, и этот сад, и лес.
(Заболоцкий, "Детство")

In diesem Artikel sollen einige Gedanken über den Zusammenhang zwischen dem Konzept "Seele" als kulturelles und literarisches Klischee, und der Modellierung der Welt in der russischen Literatur vorgestellt werden. Ich verwende in dieser Untersuchung den Begriff "Seele" im Sinne eines kulturellen und psychologischen Klischees, nicht in irgendeinem religiösen Sinne. Wenn also von der "russischen Seele" die Rede ist – oder etwa von der holländischen, oder deutschen –, so handelt es sich dabei um einem der identifikatorischen Bedeutingskomplexe konventioneller Art, die unter anderem sprachlich, literarisch, und überhaupt künstlerisch zum Ausdruck gebracht werden können.

Auch die universellen Motive 'Haus' und 'Landschaft' verweisen auf semantisch-semiotische Bereiche, die wohl allen Kulturmodellen zugrunde liegen und als Teile eines Reservoires archaischer Vorstellungen und Bilder Generatoren mythopoetischer und psychopoetischer Bilder darstellen. Man kann sich fragen, ob die 'Stadt' nicht einen ähnlichen symbolischen Status verdiene wie etwa 'Haus' oder 'Landschaft'. Dabei hat es den anschein, daß die Stadt nicht so primär, nicht so archaisch ist, ja daß sie eher kann als besondere Form der beiden anderen Motive, d.h. als Wohnung (Wohnsitz) und zugleich als Landschaft, gelten kann.

Das Haus-Motiv kann man unter sehr allgemeinen Gesichtspunkten betrachten: kulturell-anthropologisch, archetypisch und mythisch; darüber hinaus fungiert das Motiv psychologisch und psychopoetisch als Ort möglichst intimer und individueller Projektionen. Bekanntlich stellt das Haus in den meisten archaischen Vorstellungen eine Analogie zum Kosmos (gegenüber dem Chaos) dar, ebenso wie der Hausbau mit der Kosmogonie korrspondiert (vgl. Bollnow 1971). In Sprachen wie der russische oder lateinische verweist darauf die Etymologie von "dom", "domus" im Sinne von 'das Gebaute'. Das Haus als Wohnsitz kann somit als Architopos der menschlichen Gesellschaft und als Brennpunkt einer jeden kulturellen Identität gelten.

Die universelle anthropologische und kulturelle Bedeutung des Haus-Motivs und des Haus-Mythos erhellt auch aus den besonderen Beziehungen zwischen Haus und Persönlichkeit / "prsona", sowie zwischen Haus und Körper. Im Kontext solcher psychopoetischer Analogien findet die 'Seele' gewissermaßen "ihre Wohnung" – oder verliert sie. In Mythologie und Literatur finden sich sehr oft von Haus-Motiven vermittelte metonymische und symbolische Korrelationen zwischen Individuum und Familie, Individuum und Sozium.

Aufgrund konkreter Literaturanalysen kann man eine Typologie der Hausmodalitäten aufstellen, d.h. eine Übersicht der Sujetfunktionen des Hauschronotops (detaillierter beschrieben in Van Baak 1994, 27). Als die wichtigsten Varianten der Korrelation von Haus und Seele können die folgenden gelten:

- Geburtshaus, Vaterhaus, Haus der Jugend;
- utopisches Haus, öfters das Haus der Erinnerungen;
- Haus der Verlobten / des Ehemannes;
- Verlassen des Hauses, Flucht aus dem Haus;
- Zurückkehr nach Hause;

und weiters die Motive:

- Verlust des Hauses;
- Heimatlosigkeit;
- Komplex des "Anti-Hauses" (besonders häufig in der russischen Literatur):
- Kellergeschoß (*podpol'e*; und überhaupt Häuser bei Dostoevskij)
- das Haus als Gefängnis, Irrenhaus, Haus als Grab (*mertvyj dom*, *želtyj dom*, *Palata No. 6*, u. s. w.).

Neben anthropologisch universellen und allgemein-europäischen Merkmalen sind in der russischen Literatur auch eigene, spezifisch russische Motive und Funktionen mit dem Hausmythos verbunden. Besonders diese lezteren interessieren uns natürlich als solche – aber auch als Kriterium und Probemöglichkeit für interkulturelle Vergleiche. Schon rein intuitiv kann man sich so ein Programm kontrastiver Kulturbescheibungen auf der Grundlage literarischer Textvergleiche vorstellen (diese Möglichkeit muss hier aber außer Betracht bleiben).

Lotman hat den literarischen und kulturologischen Funktionen des Haus-Mythos bei Bulgakov und besonders in *Master i Margarita* eine eigene Studie gewidmet (Lotman 1992) und damit gezeigt, wie sich der Haus-Archetyp mit Motiven und Daten der russischen Kultur und Geschichte des 20. Jahrhunderts anreichert (Van Baak 1994).

Varianten des Haus-Mythos in der russischen Kultur werden als Träger ideologischer Positionen in den unterschiedlichsten historischen Perioden sichtbar;

vgl. z. B. die folgenden Themenomplexe: *Domostroj*; *Prorubit' okno na zapad*; ganz allgemein die Metaphorik des sozialistischen Aufbaus; Gorbačevs Perestrojka-ideal und die damit zusammenhängende Projektion *Evropa naš dom* oder *Obščeevropejskij Dom*, und zuletzt die heutige politische Parteiname für *'Naš Dom Rossija'*. Hierher gehören aber auch die Themen *domik* (in Kolomna, oder anderswo), die Wohnung Pljuškins oder der altväterischen Gutsbesitzer, Oblomovkaoder Platonovs *Obščeproletarskij dom*.

Auch die Bedeutung der Leibeigenschaft, der *usad'ba*-Kultur und ihrer Auflösung, und besonders auch die Folgen der soziologischen Katastrophe der Kollektivisierung und Industrialisierung für die russische Wohnkultur verdienten eine einghendere Analyse unter dem Gedichtspunkt ihrer literarischen Funktion. Besonders im 20. Jahrhundert finden wir ideologisch sehr prononcierte Fälle des Haus-Mythos – sowohl im utopischen (vgl. z. B. die Kommune), als auch gerade im distopischen Sinne: als 'Anti-Haus'. "Unhäuslichkeit", also das Fehlen, der Verlust der Häuslichkeit spielt in diesem Zusamenhang eine besonders wichtige Rolle.

Es it bezeichnend, daß Čaadaev in seinem philosophischen Brief in ein und demselben Kontext von der außergeschichtlichen Existenz Rußlands und vom Wohnen der Russen spricht. Die Formulierungen Čaadaevs unterstreichen übrigens übrigens die Wichtigkeit der symbolisch-assoziativen Verbindung zwischen dem Bereich (also: dem Raum) des Seelischen,und des Hauses, des Wohnens:

> [In Rußland] verschwindet alles, fließt alles, *ohne Spuren außerhalb von uns oder in uns* zu hinterlassen. *In unseren Häusern leben wir* wie im Lager, *in der Familie* haben wir die Gestalt von Fremdlingen, *in den Städten* die von Nomaden - schlimmer als Nomaden..., denn die sind mehr mit ihren Wüsten verbunden als wir mit unseren Städten. (Groys 1995, 22; meine Kursivierungen)

Nomadische Existenz bildet wohl den schärfsten, oft katastrophalen Gegensatz zur Wohnkultur. "Antihäuser" verschiedener Art begegnen vor allem in der Moderne – z. B. bei Cvetaeva (vgl. besonders darüber N. Dackevič und B. L. Gasparov 1992 und Van Baak 1990). Ich möchte behaupten, daß der Verlust bzw. das Fehlen des Hauses oder die Suche danach in der russischen Kultur und Literatur eine weit größere Rolle spielen als in irgendeiner anderen europäischen Kultur – und zwar besonders im 20. Jahrhundert. Beispiele dafür lasen sich zahlreiche finden; wesentlich für uns ist die für die Sowjetkultur typische situation, daß den Menschen aus ideologischen Gründen das Recht, und folglich auch die praktischen Möglichkeiten des privaten Lebens und des Familienlebens genommen wurde. Eine aussichtslose Wohnungnot und der Mangel an Bauma-

terialien (neben all den anderen Mangelsituaitonen) sind wohl nicht bloß Folgen einer allgemeine Mißwirtschaft ; sie waren auch ideologisch motiviert.

Dies belegen typische Motive der Sowjetmythologie zur "Hochzeit" des Stalinismus, – so jener des Neuen Menschen und der 'großen Sowjetfamilie'. In diesem Kontekst wäre dann auch z. B. der Fall Pavlik Morozovs als kollektive Familientragödie zu betrachten. In der Malerei gibt es einige mehr oder weniger kanonisierte Genres und Themen, in denen das Familienleben und folglich das Haus als privater Lebensraum in den Vordergrund tritt – vgl. zum Beispiel Gemäldetitel wie "Novosel'e", oder auch "Pis'mo s fronta":

> [...], in Soviet genre Painting of the thirties and forties we find almost no depictions of interior family scenes. If one were to judge by art alone, one might well come to the conclusion that soviet man never lived at home or spent time with his family, but instead passed his entire existence in factories, on the fields of collective farms, at party meetings and demonstrations, or surrounded by the marble of the Moscow metro. (Golomstock 1990, 260)

Ich möchte in diesem Zusammenhang besonders Platonov erwähnen und hier seinen visionären Roman *Kotlovan*, in dem der Hausbau als Symbol und utopische Metapher der russischen Revolution und ihrer Zukunft so tragisch verunstaltet wird.

Selbstverständlich spielt der Haus-Mythos auch im Weltbild der Emigranten eine zentrale Rolle – hier vor allem als Motiv der (Unmglichkeit der) Heimkehr. Gerade damit verbinden sich in der Regel die tiefsten, noch vor-bewußten Eindrücke und Erinnerungen der Kindheit, was sich übrigens auch mit unzähligen Fällen aus der Memoirenliteratur belegen ließe; eine solche mythopoetische Entfaltung des Haus-Motivs bietet darüber hinaus die Möglichkeit, die 'Seele' als psychisches Grenzgebiet darzustellen, wowo die materielle Welt als belebte Sphäre und das eigene, subjektive Leben als körperlich in der Welt verankert erfahren werden.

Ein interessantes rezentes Beispiel bietet Tatjana Tolstajas Artikel in *The New York Review of Books* (29. Februar 1996) anlässlich des Todes von Joseph Brodsky. Sie charakterisiert die Art und Bedeutung des Verlusts den die Russische Literatur, erstens durch Brodskijs Emigration und schließlich durch seinen Tod erlitten hat und benützt dafür sehr expressive Haus-Metaphern: Sie schreibt allgemein über das "Haus der russischen Literatur" – wobei sowohl die russische Literatur als auch Rußland selbst gemeint werden –, und über die persönlichsten seelischen und körperlichen Erfahrungen im Raum des eigenen Hauses in solchen Metaphern, als gäbe es etwa keine Grenze zwischen den beiden Sphären. Der Anfang ihres Artikels lautet folgendermaßen:

> When the last things are taken out of a house, a strange, resonant echo settles in, your voice bounces off the walls and returns to you. There is the din of loneliness, a draft of emptiness, a loss of orientation and a nauseating sense of freedom: everything is allowed and nothing matters, there's no response other than the weakly rhymed tap of your own footsteps: this is how Russian literature feels now: just four years short of millenium's end, it has lost the greatest poet of the second half of the twentieth century, and can expect no other. Joseph Brodsky has left us, and our house is empty. He left Russia itself over two decades ago, became an American citizen, loved America, wrote essays and poems in English. But Russia is a tenacious country: try as you may to break free, and she will hold you to the last. In Russia, when a person dies, the custom is to drape the mirrors in the house with black muslin - an old custom, whose meaning has been forgotten or distorted. As a child I heard that this was done so that the deceased, who is said to wander his house for nine days saying his farewells to friends and family, won't be frightened when he can't find his reflection in the mirror.

Auffallend ist hier die Motivkonfiguration: Haus – Seele – Spiegel. Sie bezieht sich auf eine archaische und religiöse Vorstellung – und Tabuisierung – der Seele und ihre Wanderungen nach dem Tode. Eine interessante Parallelle (oder sogar ein Gegenstück) zu Tolstajas metaphorischer Darstellung enthält Bunins autobiografische Geschichte "U istoka dnej", in der die Motivkonfiguration Haus - Spiegel (Spiegel im Haus) benutzt wird, um gerade das Entstehen des kindlichen Bewußtseins darzustellen. In diesen beiden Fällen handelt es sich um archaische oder kindliche, also vorreflexive, mythopoetische Vorstellungen der Seele (und ihrer Äquivalente) mit Hilfe ambivalenter räumlicher und liminaler Merkmale, wo – wie schon erwähnt – die materielle Welt als belebt erfahren wird – und das eigene, subjektive Leben in körperlichen Kategorien gedacht wird.

Das Motiv der russischen 'Landschaft' (sowohl urban als rural) verfügt über einen Status, der sich mit dem eben beschriebenen Motiv der 'Wohnung der Seele' auf der Grundlage der Hauses-Symbolik durchaus vergleichen läßt

Der Raum – gerade jener der Landschaft – wird in der Literatur sehr oft als belebte Sphäre – etwa als Spiegel der Gefühle – dargestellt. Durch Tradition und künstlerische Modellierung kann die Landschaft sozusagen ein "modales Relief" aufgeprägt bekommen. Ein schönes Beispiel dafür bietet die Aussage Amiels (nach Wellek & Warren 1973, 221): "A landscape is a state of mind". Auch Jay Appletons Kategorien der affektiven Evaluation visueller Landschaftsdarstellungen sind in dieser Hinsicht sehr einleuchtend; er unterscheidet drei Kategorien: *prospect*, *refuge*, und *hazard* (Appleton 1990; auf deutsch etwa: Perspektive oder Aussicht, Zuflucht(sort), und Gefahr oder Risiko).

Im weiteren wären die modal-affektiven Merkmale der Landschaft als kausal, deterministisch, verbindlich in bezug auf die dort lebende Bevölkerung, ihre Mentalität, und ihr historisches Schicksal zu analysieren. Etwas ähnliches hat z.B. Walter Schubart kulturosophisch formuliert (vgl. Grübel & Smirnov im diesem Band) :

> Est ist die Geist der Landschaft, genius loci, der sich mit dem Geist des Zeitalters kreuzt. Mit den äonischen Urbilder teilen sich Boden und Klima in die Gestaltung des Menschen. Sie prägen seinem Antlitz jene Züge auf, an denen wir die Rassen und Völker erkennen. Die Anbetung autochthoner Götter ist ein Tribut an diese Mächte, an den Zauber des Raumes, an das statische Prinzip der Geschichte. Aus dem Geiste der Landschaft wachsen die Völkerseelen. Er gräbt ihnen die konstanten Nationaleigenschaften ein. In endlos weiten, ungegliederten Ebenen wird sich der Mensch seiner Winzigkeit und Verlorenheit inne. [...]
> Ein drittes Beispiel für die Gestaltungskraft der Landschaft entnehme ich dem Russentum. Wladimir, Großfürst von Kiew, der 988 die Russen zum Christentum bekehrte, ist nordischer Abkunft, Enkel des Normannen Ingvar - Igor. Gleichwohl wurde er in seiner milden, ausgleichenden Art von Anfang an als echt slavischer Fürst empfunden und gepriesen. /.../ Völker und Rassen sind nichts Ursprüngliches, sonder Gebilde, die erst die Geist der Landschaft gestaltet. (Schubart 1946, 19, 20)

Schubarts Ausführungen können einem simplizistisch anmuten, vergleichbar Montesquieues klimatologisch-physiologischer Anthropologie der nördlichen und südlichen Völker (vgl. Boele 1996); dennoch handelt es sich dabei um Urteile, Charakteristiken und Auffassungen, die sich in der Pragmatik der Alltagskultur und im Sprachgebrauch immer noch behaupten. Dasselbe geschieht auch in der Literatur, die sich bekanntlich in hohem Maß auf Klischees stützt, auch wenn sie dieselben problematisiert und sich lezten Endes von ihnen distanzieren kann.

Unter den gängigen Klischees über Rußland und die 'russische Seele' ist die Unbegrenztheit und Weite der russischen Landschaft, – wie banal und erwartbar diese Fststellung auch sein mag - , dennoch tatsächlich eines der fundamentalsten Merkmale, worauf die Psychopoetik der typischen russischen literarischen Landschaft beruht – freilich nicht ausschließlich, sonst wäre sie wohl kaum etwa vom Bild Nord-Amerikas zu unterscheiden..

Wie in jeder Literatur ist die konkrete literarische Motivik der russischen Landschaft und der Lebensweise der Menschen in ihr durch eine bestimmte Auswahl bevorzugter Elemente und damit durch eine bestimmte ideologische oder modale (affektive) Lektüre der Landschaft geprägt. Man denke etwa an Fets Gedicht "Čudnaja kartina" (1842), wo der Dichter auf höchst einfache und

traditionelle Weise seine Gefühle seelischer Verwandtschaft mit der eigenen, russischen Landschaft zum Ausdruck bringt:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Wesentlich in der russischen Tradition ist also die Tatsache, daß undramatische, unansehnliche Details und Qualitäten der Natur und der Landschaft gerade als wertvoll erfahren werden können, d. h. als psychisch (emotionell oder affektiv) und moralisch bedeutungsvoll, – und daher oft auch sehr stark semiotisiert oder symbolisch und bildsprachlich überkodiert werden. So z. B. in Saltykov-Ščedrins Roman *Gospoda Golovlëvy*, wo über Arina Petrovnas unauflösliche, gewisserßaen "symbiotische" Bande mit der unbegrenzten und merkmallosen Landschaft folgendes gesagt wird (Kapitel "Semejnye itogi"):

> [...]; а кругом стлались поля, поля без конца; даже лесу на горизонте не было видно. Но так как Арина Петровна с детства почти безвыездно жила в деревне, то эта бедная природа не только не казалась ей унылою, но даже говорила ее сердцу и пробуждала остатки чувств, которые в ней теплились. Лучшая часть ее существа жила в этих нагих и бесконечных полях, и взоры инстинктивно искали их во всякое время.

In der russischen Literatur wird auffallend oft und mit besonderer Vorliebe über solch minderwertige, unansehnliche (und meist unnützen) Pflanzen geschrieben – wie die Klette ("lopuch", Arctium), den Ampfer ("ščavel'", Rumex), den gemeinen und besonders den bitteren Beifuß oder Absinth ("polyn'", Artemisia vulgaris und A. absinthium), und sogar die Brennnessel (krapiva) , also Unkraut, das bekanntlich nicht verdirbt; Beispiele dafür gibt es zahlreiche (Bunin ist hier ein richtiger Kronzeuge; aber vgl. auch z. B. Tolstojs berühmte Distelmetapher mit Bezug auf Hadži Murat in der Einleitung zu seiner gleichnamigen Novelle).

Fet etwa bestätigt die Klischees des (post)romantischen russischen nationalen Selbstbildes in einem Gedicht aus dem Jahr 1842, in dem er seine Liebe für Rußland und seine seelische Verwandtschaft mit der Landschaft als Geliebter verknüpft. Zwar sind die Wertungen der russischen Natur hier objektiv betrachtet negativ (es ist Winter, und die ganze Natur ist eigentlich dem Tode geweiht), aber gerade darum wirkt die affektive Ladung des Gedichts um so stärker. Fet

benutzt geographische und klimatologische Gegebenheiten der russischen Landschaft, die aber auch im Laufe der russischen Kultur- und Literaturgeschichte als spezifisch russisch identifiziertiert, internalisiert und ideologisiert worden sind (in bezug auf die kultursemiotische Aneignung oder Internalisierung der Klimamerkmalen, vgl. Boele 1996):

Я русский, я люблю молчанье дали мразной,
Под пологом снегов как смерть однообразной...
Леса под шапками иль в инее седом,
Да речку звонкую под темно-синим льдом.
Как любят находить задумчивые взоры
Завеянные рвы, навеянные горы,
Былинки сонные, иль средь нагих полей, -
Где холм причудливый, как некий мавзолей,
Изваян полночью, - круженье вихрей дальних
И блеск торжественный при звуках погребальных

Auch hier sind es die undramatischen Details, die als affektiv wertvoll erfahren werden:

Как любят находить задумчивые взоры
Завеянные рвы, навеянные горы,
Былинки сонные, [...]

Oder bei Turgenev, in *Andrej Kolosov*: "желтые, тонкие былинки грустно качались над побледневшей травой". Ebenso werden in Bloks Gedicht "Rossija" die russische Frau und die russische Landschaft glichgesetzt: А ты все таже - лес да поле, | Да плат узорный до бровей...". Diese Beispiele illustrieren wohlbekannte Klischees der russischen Poesie. Sie können betrachtet werden als kulturelle Kodierungen der Beziehungen zweier Welten, die immer in einem Spannungsverständnis zueinander stehen: der Welt der Natur und der Welt der Kultur.

Die wichtigsten Elemente der russischen Landschaft und ihre kultur-semiotischen Funktionen sind von Folkloristen und Semiotikern beschrieben worden (so z. B. von der Moskau-Tartu Schule; vgl. z. B. Analysen wie in *Mify narodov mira* und ähnlichen Publikationen). Im Weltmodell der archaischen russischen Kultur fällt diesen Analysen zufolge den Oppositionspaaren "dom" – "les" und "dom" – "pole" eine zentrale Rolle zu. Es mag einleuchten, daß diese ursprünglichen agrarischen Weltvorstellungen und Bewertungen von den Einflüssen der westlich und vor allem urban orientierten petrinischen Kultur weitgehend überflügelt worden sind; dennoch bleiben sieweiterhin auf irgendeiner Weise in literarischen Weltmodellierungen wirksam.

Im weiteren sollen einige besonderen Elemente der russischen Kulturlandschaft und der Geomorphologie Rußlands zusammen mit ihrer Bedeutung für

die Semiotik der russischen Kultur und Literatur, also für die Landschaftsklischees, für Ethnolinguistik und Folkore und für spezifizische literarische Weltbilder untersucht werden. Es handelt sich etwa um die Motive *zabor* (Bretterzaun) und *ovrag* (Schlucht). Wenn Unbegrenztheit und Weite Grundmerkmale der russischen literarischen Landschaft sind, dann bekommt jegliche konventionelle Grenze wichtige Markierungsfunktionen. So ein Element ist *zabor*, also der Bretterzaun, und seine Äquivalente wie *pleten'*, *palisadnik* und *ogorod* (Gemüsegarten'; besonders im Kontext von Bauernhöfen, Dörfern oder Provinzstädten sind diese Motive auffallend oft vertreten. Es handelt sich dabei um innere, zur eigenen Lebenssphäre gehörende Grenzmarkierungen. Das literarische Material verfügt über eine Menge unterschiedlicher, literarisch-semiotischer Funktionen: metonymische, indexikale oder Verfahren der Plotsegmentierung.

Aus einer großen Menge möglicher Beispiele die noch auf Systematisierung und Analyse warten, folgt hier ein Auswahl:

– Puškin: *Mednyj vsadnik:*

> Почти у самого залива -
> Забор некрашеный да ива
> И ветхий домик: там оне,
> Вдова и дочь, его Параша,
> Его мечта... или во сне

– Turgenev: *Pervaja ljubov'*: "А я взглянул через забор - и окаменел.... мне представилось странное зрелище."

– Gončarov: Oblomovs Wohnung in der Vyborgskaja storona (also in der urbanen Peripherie von Petersburg) ist eingeengt von vielen *zabory*.

– Dostoevskij: in *Brat'ja Karamazovy* nimmt die *jurodivaja* Lizaveta Smerdjaščaja eine besondere Position ein. Sie ist eine marginale Figur, die symbolisch und auch buchstäblich im Schatten und am Rande der Gesellschaft der Provinzstadt ihr dämmerhaftes, subhumanes Leben führt, hauptsächlich in mit Unkraut überwucherten Winkeln der Gärten (im Sinne einer Verspottung des Paradieses). Sie kriecht über *zabory* und *pletni* – übrigens auch die Brüder Aljoša und Dmitrij; z. B.:

> В церковь редко заходила, спала же или по церковным папертям, или перелезши через чей-нибудь плетень (у нас еще много плетней вместо заборов даже до сегодня) в чьем-нибудь огороде.[...] У плетня, в крапиве и в лопушнике, усмотрела наша компания спящую Елизавету. [...] Как она в ее положении перелез-

> ла через высокий и крепкий забор сада, осталось некоторого рода загадкой. Одни уверяли, что ее "перенесли" другие, другие, что "ее перенесло". [...] Вследствие всех этих соображений он и решился сократить путь, пройдя задами, а все эти ходы он знал в городке как пять пальцев. Задами значило почти без дорог, вдоль пустынных заборов, перелезая иногда через чужие плетни, минуя чужие дворы, где, впрочем, всякий-то его знал и все с ним здоровались. Таким путем он мог выйти на Большую улицу вдвое ближе.[...]... наткнулся на самую неожиданную встречу. За плетнем в соседском саду, взмостясь на что-то, стоял, высунувшись по грудь, брат его Дмитрий Федорович и изо всех сил делал ему руками знаки, звал его и манил, видимо боясь не только крикнуть, но даже сказать вслух слово, чтобы не услышали. Алеша тотчас подбежал к плетню.[...] Алеша и сам был рад и недоумевал только, как перелезть через плетень.

– Gor'kij: *Detstvo*: "Под забором робко прятались серые, сухие былинки."

– Voronskij: in einem Aufsatz (*Krasnaja Nov'*, 1923, Nr. 2) über Pilnjaks *Tretja stolica* verbindet er modal stark gefärbte Zaun- und Feldmetaphern:

> Это выходит из "забора, торчащего в тоску", из малюсенького мирка в поле, на люди, в то, что вихрится вихрями современности.

– Zabolockij: im Gedicht "Detstvo" formen Haus, Garten und Zaun eine poetische Synthese und fügen sich zusammen zu einer utopischen (paradiesischen) Projektion und Kosmologie.:

> [...] И чем необычаен
> И сельский этот дом, и сад, и огород,
> Где, наклонясь к кустам, хлопочет их хозяин,
> И что-то вяжет там, и режет, и поет?
> Два тощих петуха дерутся на заборе,
> Шершавый хмель ползет по столбику
> крыльца.
> А девочка глядит. И в этом чистом взоре
> Отображен весь мир до самого конца.
> Он, этот дивный мир, поистине впервые
> Очаровал ее, как чудо из чудес,
> И в глубь души ее, как спутники живые,
> Вошли и этот дом, и этот сад, и лес.[...]

In den zwei letzten Zeilen dieses Zitats werden mit außerordentlicher Prägnanz die Seele und die drei archetypischen Landschaftskategorien, gerade aufgrund

ihrer Räumlichkeit, metonymisch mit einander verbunden; die Seele nimmt sie in sich auf.

– Platonov: in *Kotlovan*, wo Zaun und Klette als belebt vorgestellt werden und metonymisch eine bestimmte Gegend ("kraj sogbennych pletnej; starčeskie, terpelivye pletni") repräsentieren:

> Позже он нашел след гробов, увлеченных двумя мужиками за горизонт в свой край согбенных плетней, заросших лопухами. Быть может, там была тишина дворовых теплых мест или стояло на ветру дорог бедняцкое колхозное сиротство с кучей мертвого инвентаря посреди(418/9).
> Чиклин дошел до подводы через несколько минут и стал смотреть вокруг. Вблизи была старая деревня; всеобщая ветхость покрывала ее - и старческие, терпеливые плетни, и придорожные, склонившиеся в тишине деревья имели одинаковый вид грусти (422/3).

- Petruševskaja; 'Kotenok', *Nu, Mama, nu*, (*Novyj Mir* 1993,8,149), wo der Zaun zur Sujetgliederung eines rätselhaften, absurd-repetitiven Rituals oder Beschwörung dient:

> А дома бабка тут же его выругала, зачем он несет блохастого в кухню, тут в избе свой кот сидит, а мальчик возразил, что он увезет его с собой в город, но тут мать вступила в разговор, и все было кончено, котенка велено было унести откуда взял и бросить там за забор.
> Мальчик шел с котенком и бросал его за все заборы, а котенок весело выпрыгивал навстречу ему через несколько шагов и опять скакал и играл с ним.
> Так мальчик дошел до заборчика той бабушки, которая собралась умирать с запасом воды, и опять котенок был брошен, но тут он сразу же исчез.

In seinem schon erwähnten Roman *Gospoda Golovlevy* wird (ebenfals im Kapitel "Semejnye itogi") behauptet Saltykov-Ščedrin, daß es den Russen an richtiger Ausbildung fehle und daß man sie nur wie "Brennessel am Zaun" wachsen ließe:

> Нас не муштруют, из нас не вырабатывают будущих поборников и пропагандистов тех или других общественных основ, а просто оставляют расти, как крапива растет у забора.

Charakteristisch scheint mir in vielen russischen literarischen Landschaften die Markierung von öden und leeren, unbenutzten Räumen und Orten, von Brachen

(also von spezifisch russischen Varianten des "Waste Land", aber, - vielleicht bezeichnenderweise -, nicht nur mit Kriegsassoziationen). Eines der eindruckvollsten Beispiele einer solchen russischen Landschaft bietet wohl Platonovs Roman *Čevengur*, man denke aber auch an Brodskijs *Ostanovka v pustyne* oder an die öde, urbane Anti-landschaft in Zinov'evs grotesker Welt von Ibansk in den *Zijajuščie vysoty*.

In der Geomorphologie der realen russischen Landschaft gibt es eine bestimmte Raumform, die aufgrund ihrer besonderen Merkmale auch in der literarischen Landschaftsmodellierung eine besonder Stelle einnimmt – und zwar der *ovrag*, d.h. die Schlucht (und Synonyme wie *loščina* oder *log*, zusammen mit dem *obryv*, Abgrund und oft auch mit dem Wald). Offensichtlich hat *ovrag* diese Funktion bekommen, weil es sich meist um eine unnütze und schon in diesem Sinne leere Stelle handelt – sowohl konkret in der Morphologie der Landschaft, als auch in psychischem und psychopoetischem Sinne. Gončarovs Roman *Obryv* und Čechovs "V ovrage" sind besondere, auch symbolisch zu deutende Fälle. In kultursemiotischem Sinne sind solche Orte im allgemeinen "Anti-räume" (vgl. auch Brouwer 1995, Kap. 6.3. über Wälder, Schluchten, Sümpfe und ähnliche "Anti-räume"). *Ovragi* repräsentieren einen sehr charakteristischen Erosionseffekt in der postglazialen Geologie Rußlands. Der *ovrag* ist insoferne ein besonders Phänomen, da hier die Erosion fortschritt und er somit ein nicht stabiler geologischer Status besteht. Der *ovrag* ist den Bauern natürlich zuwider, weil sie an ihm Land verlieren. Es wäre darum noch zu untersuchen, auf welche Weise dies in den Bauerntraditionen und in der Folklore reflektiert wurde – vielleicht auch (volks)etymologisch in den Beziehungen zwischen den Lexemen *ovrag* und *vrag* (Alt-R.: врагъ bei Fasmer). Nach seiner Natur ist der *ovrag* also ein charakteristisches Landschaftselement, aber es stellt zugleich immer eine mögliche Bedrohung dar.

Ovragi und ähnliche Orte werden oft als vertikal markierte, nicht bewohnte, also nicht der Kultur unterworfene Zonen in der russischen Literatur benutzt als (Chrono)topos, d. h. als Konfliktraum oder als Projektionsort für die Thematik des Verbotenen, Dämonischen, Unbewußten und Instinktiven, der Identitätskrise, für Überschreitungen verschiedenster Art, etc. In Wäldern und *ovragi* verstecken sich am Tag traditionell der *izgoj* ("outcast") und der Räuber (Lotman & Uspenskij 1982).

Einige weitere Beispiele mögen das noch verdeutlichen.

– Pil'njak: im Roman *Golyj god (Triptix poslednij. Nagovory)*: "Из оврага к порубке, где днем парни с Черных Речек пили повинность, потянуло прелью, грибами, осенним спиртным."

– Bulgakov: am Ende des Romans *Master i Margarita*, beim Abschied von Moskau:

> Группа всадников смотрела, как длинная фигура на краю обрыва жестикулирует, то поднимает голову, как бы стараясь перебросить взгляд через весь город, заглянуть за его край.

– Pasternaks *Doktor Živago* enthält ein sehr interessantes Beispiel von *ovrag* als Ort des buchstäblichen Abstiegs in den Abgrund zur Konfrontation mit dem Unbewußten. Im 5. und 6. Kapittel des ersten Teils befindet sich der junge Jura zusammen mit seinem Onkel Nikolaj Nikolajevič Vedenjapin auf dem Gut Dupljanka des Seidenfabrikanten Kologrivov. Der Garten ist bezaubernd schön, und die Geräusche der sommerlichen Natur rufen dem Helden die kürzlich verstorbene Mutter ins Gedächtnis zurück; er hat akustische Halluzinationen. Dann kommt er an einen *ovrag*, steigt hinab zum Boden und befindet sich in einer feuchten Finsternis, wo fast keine Blumen blühen, nur eine archaische Pflanze wie der Schachtelhalm (*chvošč*, Equisetum). Dort macht er eine tiefgreifende, grausame seelische Erfahrung durch: die Verarbeitung des Verlusts der Mutter. Er betet zu seinem Schutzengel, er möge seine Mutter beruhigen und bittet Gott, daß er sie ins Paradies hineinlasse; dann fällt er in Ohnmacht. Jura erwacht wieder, als sein Onkel ihn ruft, und entsteigt dem *ovrag* mit einem Gefühl der Leichtigkeit:

> Он подошел к оврагу и стал спускаться. Он спустился из редкого и чистого леса, покрывавшего верх оврага, в ольшаник, выстилавший его дно.
> Здесь была сырая тьма, бурелом и падаль, было мало цветов и членистые стебли хвоща были похожи на жезлы и посохи с египетским орнаментом, как в его иллюстрированном Писании. Юре становилось все грустнее. Ему хотелось плакать. Он повалился на колени и залился слезами.
> «Ангел Божий, хранитель мой святый,- молился Юра, - утверди ум мой во истинном пути и скажи мамочке, что мне здесь хорошо, чтобы она не беспокоилась. Если есть загробная жизнь, Господи, учини мамочку в раи идеже лицы святых и праведницы сияют яко светила,» - в душераздирающей тоске звал он ее с неба, как новопричтенную угодницу, и вдруг не выдержал, упал на земь и потерял сознание.
> Он не долго лежал без памяти. Когда он очнулся, он услышал, что дядя зовет его сверху. Он ответил и стал подыматься. Вдруг он вспомнил, что не помолился о своем без вести пропадающем? отце, как учила его Мария Николаевна.
> Но ему было так хорошо после обморока, что он не хотел расстаться с этим чувством легкости и боялся потерять его. И он подумал, что ничего страшного не будет, если он помолится об отце как-нибудь в другой раз.
> - Подождет. Потерпит, - как бы подумал он. Юра его совсем не помнил.

Literatur

Appleton, J, 1990. *The Symbolism of Habitat. An Interpretation of Landscape in the Arts*, Univ. of Washington Press, Seattle and London.

Baak, J. van 1990."The House Russian Avantgarde Prose: Chronotope and Archetype." *Essays in Poetics* 15/1, 1-16.

Baak, J. van 1994."Mif doma v russkoj literature. Programma literaturnogo i kul'turologičeskogo analiza", W. G. Weststeijn (ed.), *Dutch Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists, Bratislava 1993*, SSLP Vol. 23, Rodopi, Amsterdam, pp. 23-44.

Boele, O. 1996. *The North in Russian Romantic Literature*, SSLP Vol. 26, Rodopi, Amsterdam.

Bollnow, O. F. 1971.*Mensch und Raum*, Stuttgart.

Brouwer, S. 1995. *Character in the Short Prose of Ivan Sergeevič Turgenev*, SSLP Vol. 25, Rodopi, Amsterdam.

Clark, K. 1985. *The Soviet Novel. History as Ritual.*, Chicago & London.

Dackevič N. i M. L. Gasparov, 1992. "Tema doma v poėzii Mariny Cvetaevoj", *Zdes´ i teper´*, Moskva, 116-130.

Golomstock, Igor 1990. *Totalitarian Art.*

Groys, Boris 1995. *Die Erfindung Rußlands*, München.

Lotman, Ü. M., B. A. Uspenskij 1982, "Izgoj i izgojničestvo kak social´no-psihologičeskaä poziciä v russkoj kul´ture, preimuwestvenno dopetrovskogo perioda (svoe i čužoe v istorii russkoj kul´tury)", *Trudy po Znakovym Sistemam*, 15, Tartu, 110-122 (116-7).

Lotman, Ü. M. 1992, "Zametki o chudožestvennom prostranstve", *Izbrannye stat´i*, Tallinn, 448-463 (457-463).

Schubart, W. 1946. *Europa und die Seele des Ostens*. Vita Nova Verlag, Luzern.

Tolstaja, T. 1996. "On Joseph Brodsky", *The New York Review of Books*, Vol. XLIII, Nr. 4, Febr. 1996, 7, 53.

Tokarev, S. A. (red.) 1980. *Mify narodov mira* (2 tt.), Moskva.

Wellek, R., and Austin Warren 1973. *Theory of Literature*, Penguin Books, Harmondsworth.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 251–267

Erika Greber

"NUR ANGESICHTS RUSSLANDS": RILKES RUSSLAND-ANSICHTEN ALS KÜNSTLERISCHE EINSICHTEN

I.

Rilkes Äußerungen über Rußland – in Briefen, Tagebuchnotizen, Essays, Gedichten und Prosa – sollten stärker auf ihre ästhetischen Implikationen hin gelesen werden, nachdem ihre imagologischen Aspekte gut erforscht sind. Rilkes Rußlandbild ist als eine spezifische Variante des Mythos von der "russischen Seele" (vgl. Dudkin/Azadovskij 1973) identifiziert worden, mit starken Affinitäten zur slavophilen Konzeptualisierung Rußlands, insbesondere zu der am prominentesten in Dostoevskijs Puškin-Rede vertretenen Ansicht, das Russische sei das Allgemein-Menschliche,[1] wobei alle Bezüge zur traditionellen russischen Idee als hochgradig vermittelt gelten müssen und die äußerst selektive Wahrnehmung der russischen Kultur und besonders der zeitgenössischen gesellschaftlichen Lage auf eine vorsätzlich verklärende Optik zurückzuführen ist (vgl. Ingold 1978, Kopelev 1980, Azadovskij 1986); die Untersuchungen zu einzelnen Werken bestätigen dies einhellig (vgl. etwa Brodsky 1984, Reshetylo-Rothe 1990, Naumann 1993, Rudova 1994). Gewiß wird diesen Befunden neuerdings einiges hinzuzufügen sein aufgrund der aktuellen Debatte zum russischen nationalen Diskurs (vgl. etwa Groys 1995, bes. 8ff) einschließlich der auf der Tagung "Mein Rußland" geführten Diskussionen um die Interdependenz zwischen Fremd- und Selbstkonzeptualisierungen des Russischen. Aus dieser Perspektive wäre an Rilkes Rußlandbild der Synkretismus und die multikulturelle Schichtung besonders zu betonen: es speist sich aus deutschen Klischees und aus russischen Informationen (die durchaus auch stereotyp geprägt waren), hauptsächlich vermittelt über seine aus Petersburg stammende Gefährtin Lou Andreas-Salomé, die ihrerseits aus baltendeutschen Kreisen mit französischem Hintergrund kam, und ihre nicht unbedingt repräsentativen Informanten vor Ort (etwa den Kritiker A.L.Volynskij). Für eine genuin interkulturelle Studie der Konzeptualisierung Rußlands und der Synkretismen des russischen nationalen Diskurses wird der Fall Rilke besonders interessant sein: ein aus dem Westen kommender Intellektueller auf der Suche nach seiner Identität, der sich mit dem 'echt' Russischen identifiziert, ja überidentifiziert, das Fremde als Ander(sartig)es zum Eigenen macht (wobei sich dieses

Fremde als lange schon außendeterminiert erweist - man denke an Herders Einfluß, an Schlegel). Im Schnittpunkt aller dieser Rußlandvorstellungen steht immer die vielbeschworene "russische Seele", und Rilke hat in seiner romantisierend-nostalgischen Rußlandwahrnehmung stark an das Klischee angeknüpft und selbst maßgeblich zu seiner weiteren Festigung beigetragen. Um nun dieses Stereotyp nicht ständig zu perpetuieren, erscheint es notwendig, statt auf die ideologisch-thematische einmal auf die strukturelle und formale Dimension der Rußlandansichten Rilkes zu achten und ihre kultursemiotischen Grundlagen zu beleuchten.

Gerade die Dauerwirkung des russischen Einflusses (von den Russen und Russisten in der Rilke-Gemeinde nachdrücklich postuliert) sollte man nicht nur auf Personen und Themen beziehen, sondern sie läßt auf tieferliegende strukturelle Wirkungsmomente schließen. Auch weist die Tatsache, daß wesentliche poetische Erträge der Rußlandreisen (am deutlichsten der Gedichtzyklus *Die Zaren*) erst im französischen Kontext reiften – ein weiterer Grund, warum sich Rilkes 'russische' Texte einer puristischen imagologischen Analyse entziehen –, darauf hin, daß es einen inneren Konnex gibt zwischen dem Rußlanderlebnis und der Pariser Zeit mit dem entscheidenden Modernitätsschub infolge der Berührung mit dem Werk Rodins und Cezannes. Die ästhetische Form ist es, die eine Verbindung zwischen beiden so unterschiedlichen Kulturerfahrungen zu sehen erlaubt.

Sieht man von den Inhalten und Themen ab, stößt man zu den abstrakteren Grundlagen und Formgesetzen der Kunst (für Rilke damals in erster Linie Malerei und Literatur) vor. Hinter dem Idealbild Rußlands als einer heilen mittelalterlichen Welt integrer Religiosität, einer prämodernen Gegenwelt zur modernen Westzivilisation, hinter dem Archaischen kommt dann eine unerwartete Modernität zum Vorschein. Das Paradigma dafür ist die Ikonenkunst: die alte Ikonenmalerei hat tiefliegende Analogien zur neuesten Kunst, denn die Revolution in der modernen Kunst beruht auf der Entwicklung von Formgesetzen der Multi- und Aperspektivität, die Parallelen zum vorneuzeitlichen, mittelalterlichen Prinzip der sog. 'umgekehrten Perspektive'[2] aufweisen. Dieses Prinzip läßt sich in Rilkes Texten lesen, seine Versprachlichung von Ikonensujets zeigt, daß er eine Ahnung von der Ikonengrammatik und -semiotik gehabt haben muß. Bewußt war ihm das sicherlich nicht, ebensowenig wie die zeitgenössische Kunsttheorie das gewußt hat – die Bilderwelten lagen zu weit auseinander, als daß man da Parallelen gesehen hätte. Die Bilderwelten lagen vor allem thematisch und ideengeschichtlich weit auseinander – in dem Moment aber, wo man von den Gehalten abstrahiert, läßt sich die strukturelle Affinität, die verwandte Bildorganisation, entdecken.

Das Rußlandbild Rilkes ist maßgeblich an das russische Bild schlechthin gekoppelt: die Ikone. Und an der Ikone interessieren ihn außer den Sujets die

Ausdrucksmittel, die Formkonventionen, die bildlichen Codes. Mit der "geradezu wissenschaftlichen Neigung", die einem in Petersburg verfaßten Brief zufolge zum ersten Mal in Rußland in ihm erwacht, widmet er sich ikonographischen Studien der Heiligenbilder, folgt dem "Ruf, zu forschen und zu finden" (28. Mai 1899, RuR 97, 98):

> [...] nach meiner Rückkehr aus Moskau kam ein großer Fleiß über mich und eine große Einsamkeit. Ich vertiefte mich in allerlei Mappen, besah alte russische Heiligenbilder, studierte die Darstellung Christi in der russ. Kirche und die Madonnen und lernte, wie die Владимирская[3] sich von jener von Smolensk unterscheide. Auch heute noch erscheinen mir diese Dinge von der höchsten Wichtigkeit, ja als das einzige, was zu erfahren überhaupt wert ist. Ich würde keine Mühe scheuen, alles zu sehen, kennenzulernen und zu untersuchen, was mit diesen Darstellungen in Beziehung steht [...]. [...] es werden auch wieder andere Dinge zu ihrem Rechte kommen, aber ich kann Ihnen versichern, daß das Studium dieser russischen Dinge die *dauernde* Beschäftigung für mich bleiben wird, zu der ich aus allen Zerstreuungen und Versuchen zurückkehren – am liebsten möchte ich sagen: heimkehren werde. Dafür ist das Russische so geeignet. (ebd., Kursiva orig.)

Die "russischen Dinge" – mit dieser seltsamen Formulierung ist bezüglich der sich allmählich herausbildenden Rilkeschen 'Dingdichtung' bekanntlich hohe Dignität angezeigt. Hierbei geht es ihm kaum um Inhalte, sondern vielmehr darum, ein Ausdrucksmedium für sein künstlerisches Anliegen zu finden:

> Ich fühle, daß die russischen Dinge die besten Bilder und Namen für meine persönlichen Gefühle und Geständnisse sind. Und daß ich mit ihnen – sobald ich sie nur gründlich erfaßt habe – alles aussprechen werde, was in meiner Kunst nach Klang und Klarheit drängt. (ebd. 99; Hervorh. v. Vf.)

Die Berechtigung, von den Ideen- und Sinngehalten zu abstrahieren und die Form selbst als Bedeutung zu nehmen, gibt Rilke auch in einer anderen grundsätzlichen Äußerung über Russisches, ausgehend von Ilja Repin und der "Sprache" seiner Malerei:

> [...] das ist wieder ein Russe, dieser Repin. Und diese wahren Russen sind alle wie Menschen, die einem in der Dämmerung sagen, was die anderen im Lichte leugnen. Ihre Sprache ist mir Klang – aber ich muß mir keinen Sinn dazu erfinden; es gibt Stunden, wo der Klang selber Bedeutung wird und Bild und Ausdruck. Und jetzt weiß ich, daß das *russische Stunden* sind und daß ich

> russische Stunden *sehr* liebhabe. (Brief vom 6. Mai 1899; RuR 95, Hervorh. durch Sperrung v. Vf.; Kursiva orig.)

Das "Russische" – nicht nur als Idiom, sondern als Kulturspezifikum – ist für Rilke also ein Signifikantenmaterial, die Signifikate hingegen bleiben außen vor. Es ist ein Medium, um ästhetische Aussagen zu kommunizieren (im Sinne der selbstreferentiellen ästhetischen Sprachfunktion).

Als Vergleichsmedien nennt Rilke bezeichnenderweise hier jeweils die Sinnesbereiche des Visuellen und Akustischen - Bild und Klang. Denn Bildende Kunst und Sprachkunst gilt es für den angehenden Dichter aufeinander zu beziehen. Wiederum ist dies nicht bloß thematisch zu verstehen, nicht nur im Sinne von Bildgedichten, poetischen Bildbeschreibungen, sondern auch verfahrensmäßig, formal, medial – das heißt im konkreten Falle also intermedial: Umsetzung des Pikturalen ins Verbale (in Rilkes Ausdrucksweise: vom "Schauen" zum "Schaffen"). Um diesen intermedialen Transfer ist Rilke in jenen formativen Jahren bemüht – und dabei geht es präzise um die strukturelle Verfaßtheit des künstlerischen Mediums, wie er angesichts der Skulpturen Rodins erkennt: es sei offenbar, daß er Rodin folgen müsse "in der inneren Anordnung des künstlerischen Prozesses" (Brief an Lou Andreas-Salomé am 10. Aug. 1903; Brf 118).

Die Ikonenkunst ist das russische Paradigma der für Rilkes Ästhetik so wichtigen Malerei. Zum Transfer zwischen Bild- und Sprachmedium fordert womöglich gerade die russische Ikonenkunst heraus, da ja der Ikonenmaler im Russischen wörtlich ein 'Ikonenschreiber' ist – nicht umsonst verwendet Rilke im Tagebuch den originalsprachlichen Begriff.[4] Rilkes Rußland-Projekt bedeutet poetologisch betrachtet für ihn die Herausforderung, ein *ikonopisec* im Sprachmedium zu werden.

Die Gedichte über Ikonenmalerei sind dabei nur der thematische Ausgangspunkt, eine erste Etappe *(Stundenbuch)*, sie bieten Raum zur Thematisierung der in der Ikonenkunst beobachteten Farb- und Proportionengesetze (umgekehrte Perspektive, umgekehrter Maßstab).

> Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem
> und mal es auf Goldgrund und groß.
> (aus dem ersten Gedicht im *Stundenbuch*; SW 1, 253)

> Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen,
> du Dämmernde, aus der der Morgen stieg.
> Wir holen aus den alten Farbenschalen
> die gleichen Striche und die gleichen Strahlen,
> mit denen dich der Heilige verschwieg.
> (erste Strophe des vierten Gedichts im *Stundenbuch*; SW 1, 254)

Betont sind die Signifikanten – Goldgrund, groß/klein, Farbe, Striche, Strahlen – und zusammen mit der Technik geht es um die sakrale Funktion: dem Numinosen Bildgestalt verleihen in einer apophatischen Praxis des Verschweigens.

An seinem Säulenrand verlor
die Wand sich hinter den Ikonen;
und, die im stillen Silber wohnen,
die Steine, steigen wie ein Chor
und fallen wieder in die Kronen
und schweigen schöner als zuvor.
(aus "Selten ist Sonne im Sobór", *Stundenbuch*; SW 1, 292)

Diese Verse beziehen sich auf eine Ikonostase und im Detail auf die Edelsteinverzierung, durch die bei Muttergottesikonen an der Aureole eine steinbesetzte Krone ausgeformt wird. Den kostbar ornamentierten *oklad*, den silbern-goldenen Ikonenbeschlag, beschreibt Rilke vermittels ornamentaler Sprache und stellt damit unverkennbar eine Korrespondenz zum Jugendstil her:

Noch immer schauen in den Silberplatten
wie tiefe Frauenaugen die Saphire,
Goldranken schlingen sich wie schlanke Tiere,
die sich im Glanze ihrer Brünste gatten,
und sanfte Perlen warten in dem Schatten
wilder Gebilde, daß ein Schimmer ihre
stillen Gesichter finde und verliere.
Und das ist Mantel, Strahlenkranz und Land,
und ein Bewegen geht von Rand zu Rand,
wie Korn im Wind und wie ein Fluß im Tale,
so glänzt es wechselnd durch die Rahmenwand.
(Anfang des Schlußgedichts VI im Zyklus *Die Zaren*; SW 1, 435)

Wo solchermaßen der reiche rhetorische Ornatus mimetisch für das prachtvolle Ornat der Ikone eingesetzt wird, hat man es mit einer funktionalen Entsprechung von Signifikat und Signifikant zu tun, und diese Form-Motivierung und -Semantisierung berührt nun die eigentliche, den obigen Thesen entsprechende Frage der ästhetischen Struktur.

II.

Die vom russischen Ikonenbild induzierte intermediale poetische Leistung Rilkes lassen jene Texte am besten ermessen, die zwar Ikonensujets oder -begrifflichkeit aufweisen, in denen die Ikonenkunst aber nicht erklärtes Thema ist. Musterbeispiel in dieser Hinsicht ist der Zyklus *Die Zaren*. In diesem Gedichtkreis ist das Organisationsprinzip der Ikone nicht mehr nur thematisiert (groß/klein u. ä.),

sondern es ist medial realisiert, strukturell-grammatisch und semiotisch – als Verfremdungsperspektive und als Perspektive der (Selbst-)Reflexivität. Diese These ist in einem separaten Aufsatz eingehend dargelegt ("Ikonen - entikonisierte Zeichen", Greber 1997). Im vorliegenden Rahmen sollen nur die Aspekte resümiert und ggf. slavistisch akzentuiert werden, die die umrissene Problematik der formal-strukturellen Dimension von Rilkes Rußlandbild betreffen und die darin liegende künstlerische Erkenntnis, die über die Rußlandphase hinausreichend poetologische Bedeutung hat und grundlegende ästhetische Kategorien antizipiert.

Der Gedichtzyklus *Die Zaren* (1899/1906[5]) hat zum Hauptthema ein historisches Sujet, kein künstlerisches, und die Ikonenkunst hat darin keinen thematisch dominanten Status (daher kann sie eine interessante strukturelle Rolle übernehmen). Die Forschung hat herausgearbeitet, daß der *Zaren*-Zyklus auf einer sehr freien Verarbeitung russischer Legenden- oder Geschichts-Stoffe beruht und den Übergang von archaischer Mythopoesis zur Historie erzählt; aus dem Motiv des Wartens im Schlußgedicht wird gefolgert, Rußland sei das verheißungsvolle Land der Zukunft (Brodsky 1980, Rothe 1980 und Reshetylo-Rothe 1990; vgl. zuletzt Naumann 1993). Diese gewissermaßen historiographische Auffassung des Gedichtkreises entwirft trotz der anerkannten Verfremdungsmomente das bekannte slavophile Rußlandbild – eine sicherlich zulässige Interpretation, die jedoch auf poetologische Entschlüsselung verzichtet.

Ikonensemiotisch und poetologisch relevant sind im *Zaren*-Zyklus die Schlußgedichte, in denen der Zar Fedor, Sohn Ivans des Großen, figuriert; die Ikonenspuren des vorletzten Gedichts verdichten sich im letzten Gedicht, wo der Zar sich in Bezug zu einer Ikone setzt. Es ist eine Muttergottesikone vom Typ Znamenie, das heißt eine Art alternative, alttestamentarisch orientierte Verkündigungs-Ikone. Charakteristikum der Znamenskaja sind die betend erhobenen Hände und gewöhnlich der in einer Aureole auf der Brust gezeigte ungeborene Christus, der sog. Christus Emmanuel, der präexistente Logos – nach der alttestamentarischen Verheißung eines göttliches Zeichens für die immakulate Empfängnis. Daß Rilke gerade die Znamenskaja, Gottesmutter des Zeichens, zu seiner Lieblingsikone erkor (explizit in Briefen und implizit in der mehrfachen poetischen Verarbeitung, nicht nur im *Zaren*-Zyklus), verweist einerseits auf seine Faszination durch das Marienthema mit dem Motivkomplex Jungfrau–Empfängnis–Geburt (psychoanalytisch deutbarer Aspekt) und andererseits auf sein Gespür für die Zeichenhaftigkeit der Ikonenkunst (semiotischer Aspekt). Die Znamenskaja referiert im Unterschied zu allen anderen Muttergottesikonen nicht auf ein wunderbares Ereignis (Signifikat), sondern auf ein Zeichen dieses Ereignisses (Signifikant) und auf den Akt der göttlichen Zeichengebung (Signifikation). Ihre ikonographischen Spezifika konstituieren somit eine signifikative Metastruktur, die durch die Wiederholung der runden Aureole markiert ist (eine im genaueren semiotischen Sinn 'ikonische' Zeichendoppelung): Figur in der Figur. Die Znamenskaja stellt eine

selbstreflexive Konfiguration der Ikonen-Symbolhaftigkeit dar und betont den für Ikonen spezifischen Doppelcharakter von Sinnlichkeit und Unsichtbarkeit.

In Rilkes Lyrik ist verschwiegen, ob seine Bogomater' Znamenie den dazugehörigen Christus Emmanuel aufweist – er bleibt ein deus absconditus. Die Symbolisierung erfolgt nur indirekt durch die 'sprechenden' Hände.

> In ihrer Sonne dunkeln drei Ovale:
> das große giebt dem Mutterantlitz Raum,
> und rechts und links hebt eine mandelschmale
> Jungfrauenhand sich aus dem Silbersaum.
> Die beiden Hände, seltsam still und braun,
> verkünden, daß im köstlichen Ikone
> die Königliche wie im Kloster wohne,
> die überfließen wird von jenem Sohne,
> von jenem Tropfen, drinnen wolkenohne
> die niegehofften Himmel blaun.
>
> Die Hände zeugen noch dafür;
> [...]
>
> (Verse 12-22 von VI; SW 1, 435)

Die Ikonenkunst mit ihren hochstilisierten Gebärden und Körperhaltungen stellt ein Programm körpersprachlicher Zeichen dar. Dieses für Rilke wohl früheste Paradigma künstlerischer Gebärdensprache wird in Paris ergänzt durch das Paradigma der plastischen Kunst Rodins, die die Gebärde gleichfalls als Ausdrucksmedium für Unsagbares (vgl. Eilert 1995) nutzt.

Speziell die Handgebärde ist eine Kategorie der Ikonengrammatik, die für Rilke poetische Bedeutung annehmen konnte. In der semiotischen Ordnung der Ikone haben die Hände einen besonderen Status: die Gliedmaßen gehören im Unterschied zu allen übrigen, untergeordneten Teilen der Ikone (*doličnoe)* zum Begriff des Antlitzes (*lik, ličnoe*). Die Markierung des Wesentlichen findet sich im Einteilungsprinzip des edelmetallenen Ikonenbeschlags wieder: die Abdeckung muß das *ličnoe* freilassen, vom gold-/silber-/perlen-glänzenden *oklad* stechen also Gesicht und Hände (ggf. auch Füße) "dunkel" ab. Dies betont den Ahnungs- und Andeutungscharakter der Ikone[6] und verstärkt ihre 'mystischen' Wirkungen, was für Rilke sicher nicht unwesentlich war. Am wichtigsten scheint aber die im Oklad hervorgetriebene Hypostasierung der Hände – Rilke mit seiner Obsession der Hände, die sich verselbständigen, als Körperteil separat agieren, konnte in der ummantelten Ikone ein ästhetisches Strukturmodell für diese metonymische Konzeption der separierten Hand finden. Auch dieses Paradigma fand dann in der Ästhetik Rodins ein Komplement: Fragmentierung des Körpers, Torso.

Dem *ličnoe*-Konzept der Ikonen assoziiert Rilke seinen Begriff des Ovals (Antlitz und Hände formen "drei Ovale"). Im dunklen Oval geschieht das Mysterium. Das Antlitz der Madonna ist im Schwinden, Vergehen, hohl wie eine aufgegangene Tür:

> Die Hände zeugen noch dafür;
> aber das Antlitz ist wie eine Tür
> in warme Dämmerungen aufgegangen,
> in die das Lächeln von den Gnadenwangen
> mit seinem Lichte irrend, sich verlor.
>
> Da neigt sich tief der Zar davor und spricht:
>
> [...]
> wir warten auf Dein liebes Angesicht,
> das uns vergangen ist; wohin vergangen?
>
> (VI, Verse 22-27, 30-31, 38-44; SW 1, 435)

Der Zar erfährt in der Zwiesprache mit der Madonna eine Transfiguration. Das Gedicht schließt mit den Versen:

> Und sein Gesicht, das unterm kranken Haar
> schon lange tief und wie im Fortgehn war,
> verging, wie jenes in dem Goldovale,
> in seinem großen goldenen Talar.
>
> (Um ihrem Angesichte zu begegnen.)
>
> Zwei Goldgewänder schimmerten im Saale
> und wurden in dem Glanz der Ampeln klar.
>
> (Verse 38-44; SW 1, 435)

Im mystischen Austausch vollzieht sich die Verklärung der Madonna und des Zaren als Bewegung der Defiguration; sein Gesicht wird, vergehend, ihrem Angesichte gleich. Damit hat der Zar gewissermaßen sein Gesicht in einer negativen Spiegelung in das 'leere Oval' der Ikone eingespiegelt.

Der Begriff des Ovals führt zu dem für die Ästhetik Rilkes zentralen Konzept des leeren Raums.[7] Das Antlitz in den Gottesmutterikonen gilt ihm als die Stelle der schöpferischen Imagination: eine vakant gedachte Stelle, die imaginativ zu füllen ist. Im ersten Essay zur russischen Kunst (1900, publiziert 1901) drückt Rilke das in einer Weise aus, die direkt auf rezeptionsästhetische Theoreme vorausweist:

> Was im höchsten Sinne von jedem Kunstwerke gilt, dem Fühlenden gegenüber: daß es nur eine Möglichkeit ist, der Raum, in welchem der Schauende wiedererschaffen muß, was der Künstler zuerst geschaffen hat, das erfüllt sich im Rahmen dieser Bilder durch die Frömmigkeit derjenigen, die davor beten. Unzählige Madonnen schaut das Volk in die hohlen Ikone hinein, und seine schöpferische Sehnsucht belebt beständig mit milden Gesichtern die leeren Ovale. Hier muß der Künstler einsetzen, indem er, ohne an der gewohnten Form zu rühren, innerhalb der goldenen Krusten die Visionen des Volkes erfüllt; und indem er ihm Gelegenheit giebt, auch über diesen neuen Bildinhalt hinaus zu träumen, hat er Aussicht von Schönheit zu Schönheit aufzusteigen und dabei das ganze Volk mitzuerheben in die reifen Wirklichkeiten seiner Seele. (SW 5, 496; Hervorh. v.Vf.)

Die gewollte Evakuierung des Raums dient einer imaginativen Fülle, einer Zunahme möglicher Bedeutungsproduktion. Die Erfindung der Leerstelle – von Ikonen inspiriert.

In Rilkes Ikonenauffassung ist die Idee der Rezeptionsbeziehung entscheidend; eine Ikone, ein Kunstwerk für sich ist nichts, nur in der Wechselbeziehung zwischen Schauendem und Geschautem erfüllt sich die Kunstschöpfung. Damit erfaßt Rilke einen wesentlichen Aspekt des mit der umgekehrten Perspektive gegebenen Beziehungsfelds, das die Einbeziehung der Betrachter in den semiotischen und sakralen Raum der Ikone voraussetzt[8] (vgl. die Standardformel 'Fenster zum Jenseits'). Dieser Kommunikationsästhetik folgend hat Rilke auch im lyrischen Text die Ikone in einen kommunikativen Situationszusammenhang gestellt.

Wenn sich die Leere als Wesenszug von Rilkes russischem Bild erweist und als ästhetischer Kern seines Rußlandbilds und Rußlandprojekts, dann tritt dieses Konzept in frappante Korrespondenz zu Čaadaevs Diktum von Rußland als "pustoe mesto", dem meistzitierten Topos des russischen nationalen Diskurses. Die in der russischen Kultur verbreitete Obsession des *pustoe mesto* scheint bei Rilke ein Echo zu finden; auch Rilkes Rußlandidee, so zeigt sich, ist das Nichts und die Leere – *pustoe mesto* heißt bei Rilke: hohle Ikone, leeres Oval. Kein wüster Ort allerdings, sondern umgekehrt ein Ort potentieller schöpferischer Energie, eine Art 'schwarzes Loch'. Der leere Ort, künstlerisch als Ort sinnintensiver Negativität aufgefaßt, wird zum Emblem einer extrem asketischen negativen Ästhetik. Darin hat Rilke Affinitäten zum Suprematismus Kazimir Malevičs, dessen *Schwarzes Quadrat* und *Schwarzer Kreis* als Rekreation des *pustoe mesto* gelten.

Das Oval ist bezeichnenderweise in Rilkes Zarengedicht als Thema gesetzt und als Verfahren realisiert, wieder gibt es eine mimetische Entsprechung von Inhalts- und Ausdrucksseite. Die wesentliche Stelle im Text, der Ort der imaginären

Begegnung von Zar und Madonna, ist ein textueller Ort alternativer Ordnung, ein Raum des Dazwischen. Im Raum des Verbaltextes ist die Heterotopie durch Klammern angezeigt, diese halbrunden Klammern formen um den einzeln gesetzten Vers herum quasi eine Ellipse und wirken als graphische Repräsentation des Ovals.

Somit hat Rilke eine literarische Ausdrucksform für das malerische Konzept gefunden, hat die Transposition seiner Idee vom einen Medium ins andere geleistet. Und zwar mit nonverbalen, supralingualen Mitteln, durch Grapheme, durch die visuelle Komposition der Verszeilen, durch schwarze Linien im weißen Raum – kurzum, mit den künstlerischen Mitteln der Avantgarde.

Diese strukturelle Realisierung dessen, was sich ihm ikonensemiotisch mitgeteilt hat, ist ein in der Tat weit vorausweisendes Kunstmittel. Nicht umsonst wirkt das Schlußgedicht des *Zaren*-Zyklus im Vergleich so subtil und reif. Der leere, (oval) umgrenzte alternative Raum wird als Motiv oder/und als graphisches Verfahren in den späteren Texten, die das Sujet der jungfräulichen Empfängnis variieren, konstant beibehalten – im Verkündigungsgedicht des Zyklus *Ein Marien-Leben*, in dem das Verkündigungsmotiv rückgekoppelt wird an das Motiv des Einhorns, welches in der mittelalterlichen Allegorie der Verkündigung als Christuspräfiguration galt; in allen anderen Einhorn-Gedichten (vgl. etwa im Einhorn-Sonett der *Sonette an Orpheus* die Zeile: "und in dem Raume, klar und ausgespart") und im *Malte Laurids Brigge* als Spiegelmotiv der Tapisserie *La Dame à la Licorne*. Die Idee des ausgesparten, leeren, imaginativ zu erfüllenden Raums verbindet also die im Kontext der Ikonenkunst entwickelte frühe Konzeption des Schöpferischen mit der späteren Konzeption der Einbildungskraft und Phantasia.

Das Phantasiemoment macht eine etymologische Tiefenschicht der Rilkeschen Ideenverbindungen einsichtig. Es scheint hochbedeutend, daß der Projektionsort für die "schöpferische Sehnsucht" und Phantasie gerade das Antlitz ist – das Angesicht, das Gesichte ("Visionen") ermöglicht und erfordert.

In seiner Vision erlebt der schauende Zar die Anähnlichung seines eigenen Gesichts an das der Gottesmutter, entwirft also sein Selbstbild als Bild des/der Anderen. So vollzieht sich auch keine eigentliche *unio mystica*, eher ein *cross-dressing* mit Goldgewändern.

> Zwei Goldgewänder schimmerten im Saale
> und wurden in dem Glanz der Ampeln klar.

Man braucht die Zahl zwei, die – als charakteristisch russisch von der Moskau-Tartu-Schule beschriebene – dualistische Denkfigur, um die oxymorale semiotische Struktur lesbar zu halten, die in diesem Schlußgedicht aufgebaut ist: eine Vermischung von Subjekt und Objekt, eine vertrackte Bezogenheit von Betrachter und Betrachtetem im Schauen. Beide brauchen einander: das Geschaute

braucht den Blick des schauenden Subjekts, der Schauende braucht ein Objekt des Schauens – beide konstituieren einander.

An zwei sehr verschiedenen Zaren führt Rilke den Wegfall der Subjekt-Objekt-Grenzen vor: hier an Fedor Ivanovič, zuvor im dritten Zyklusgedicht an Ivan Groznyj.

> Manchmal packt er Einen im Gang
> grade noch an des Mantels Falten,
> und er zerrt ihn zornig her;
> aber im Fenster weiß er nicht mehr:
> Wer ist Haltender? Wer ist gehalten?
> Wer bin ich und wer ist der?
> (Schlußverse von III; SW 1, 431)

Die Subjekt-Objekt-Vermischung ist hier als psychologische und individuelle Paranoia eines totalitären Herrschers präsentiert. Im letzten Gedicht des Zyklus ist sie als semiotisches und gesellschaftlich-kommunikatives Phänomen zu interpretieren – also im Sinne der von der Kultursemiotik, zuletzt Boris Groys, herausgearbeiteten Pansemiotizität des Russischen. Beide betrifft es, den Schwachen wie den Starken – eine russische Krankheit? Rilke inszeniert die Paranoia der russischen Kultur im Definitionsraum zwischen Ost und West. (Hier berührt man nun doch imagologische Fragen, allerdings in kultursemiotischer Perspektivierung.)

Zar Fedor ist als *jurodivyj* und *idiot* eine nicht nur Rilke faszinierende Figur; doch der Grund dafür, daß Rilke ihn zur Hauptfigur des Zyklus macht (in dreien der sechs Gedichte), liegt in seiner Stellung als dem letzten Zar der Ruriks. Der Letzte – ein Nichts vor der mächtigen Reihe der Vorväter:

> Die großen Glocken, die so herrisch lauten,
> sind seine Väter, jene ersten Zaren,
> (Beginn der dritten Strophe von V; SW 1, 434)

Der "blasse Zar" ist ein *décadent* (und als solcher eine Maske für den jungen Rilke) in einer Situation der Einflußangst, die aber nun mit einer radikalen Strategie abgewendet wird. Der von Rilke entworfene Moment der *post-histoire* dient zur Revision, genauer: Reversion der vorausgegangenen Geschichte. Die Väter sind dann nichts anderes als die Vorstufen zum Sohn, sind Parasiten des Sohnes:

> Und er begreift auf einmal, wer sie waren,
> und daß sie oft um ihres Dunkels Sinn
> in *seine* eignen Tiefen niedertauchten
> [...]

Er war die Kraft zu ihrem Überschwang,
der goldne Grund, vor dem ihr breites Leben
geheimnisvoll zu dunkeln schien.

In allen ihren Werken schaut er sich,
wie eingelegtes Silber in Zieraten,
und es giebt keine Tat in ihren Taten,
die nicht auch war in seinen stillen Staaten,
in denen alles Handelns Rot verblich.
(Verse 16-18 und 25-32, Schluß von V; SW 1, 434)

Die paradoxe Einreihung des Letzten in die Reihe als ein virtueller Erster ist in Ikonenbegrifflichkeit (goldner Grund, dunkeln, Silber in Zieraten, Rot) ausgedrückt – und es ist eine Position 'umgekehrter' Perspektive.

Dieses Gedicht gibt ein Fallbeispiel, in dem die Ikone überhaupt nicht thematisch wird, sondern rein strukturell ikonensemiotische Elemente gebraucht werden.

Rilkes hatte eine überaus klare Einsicht in die Paradoxie der umgekehrten Perspektive, in der die Maßstäbe und Proportionen verschoben sind und die dadurch eine Möglichkeit zur Größe des Kleinen, Macht des Machtlosen einräumt, und er formulierte diese Einsicht als Rußland-Ansicht:

> [...] wissen Sie, wie stolz alles Russische ist, und haben Sie manchmal nachgedacht darüber, daß Stolz und Demut fast dasselbe ist, ja, daß man die Ähnlichkeit der beiden geradezu zum Maßstab ihrer Echtheit und Wahrhaftigkeit machen kann? Und haben Sie auch gefühlt, daß diese Erkenntnis angesichts Rußlands, nur angesichts Rußlands möglich ist? Vor der kleinen Kapelle der Иверская in Moskau: dort sind die Knieenden größer als die, welche stehen, und die sich verneigen, richten sich riesig auf: so ist es in Rußland.
> [...] Ich entfremde mich den deutschen Dingen immer mehr, und bis ich die Sprache kenne und kann, werde ich mich ganz Russe fühlen. Dann werde ich mich vor der Знаменская (die liebe ich vor allen) verneigen, tief, dreimal und auf rechtgläubige Art. Nicht aus rechtgläubiger Gesinnung heraus, sondern aus dem Gefühl dieses Stolzes und dieser Demut, Bekenner geworden zu sein und dies jederzeit und weshalb nicht in einer Kirche (wenn es denn gerade eine Kirche ist) zu bezeugen. [...] irgendwo, wo die Madonnen willig und bereit sind, alle Herrlichkeit zu haben, die man von ihrer Frauheit und Jungfräulichkeit träumt... Irgendwo, wo Sich-Verneigen nicht Gottesdienst ist und nicht Cultus ... sondern eine Gebärde der Macht und der Milde zugleich. (27. Juli 1899. RuR 102f; Hervorh. v.Vf.)

Die Verneigung vor der Ikone der Znamenskaja, die Rilke vollziehen will und die er seinen Zar vollziehen läßt, bedeutet somit die Chance, eine Machtposition zu gewinnen, ohne die Milde, die Schwäche des Nachkömmlings zu verleugnen.

Wenn der Rilkesche Zar das Ende als Anfang setzt, heißt das literarhistorisch und für Rilke gesprochen: die Décadence, das Fin de siècle wird zum Ursprung, zu seinem Ursprung als Dichter. Die umgekehrte Ikonenperspektive erlaubt es Rilke, in der Persona des Zaren sich ein Selbstbild als Poet (mit dem erzrussischen Subtext des *car'-poėt*) zu entwerfen, im Zeichen der Znamenskaja sich selbst zu "empfangen"[9]. Solch eine visionäre Selbsterkenntnis war "nur angesichts Rußlands", nur "angesichts" des Angesichts der russischen Madonna des Zeichens möglich.

Anmerkungen

1 Vgl. folgendes Briefzitat: "[...] so erscheint mir der wirklich nationale Russe als der breiteste, vorurteilsloseste und tiefste Vertreter des menschlichen Lebens, gerade wenn er am Russischesten sich benimmt." (Brief vom 12.1.1900; vgl. dazu Kopelev 1980, 130) und den Kommentar zu Vasnecovs Gemälden: "[...] die jüngste Stufe in der Entwicklung russischer Kunst, die mit zunehmender Nationalität sich nicht verengt, ja die vielleicht imstande sein wird, das höchste und allgemeinste Menschliche auszusprechen, wenn sie alles Fremde und Zufällige, alles Unrussische ganz vergessen haben wird." ("Russische Kunst", Essay 1900, publ. 1901, SW 5, 505)

2 Zur umgekehrten Ikonenperspektive vgl. Florenskij 1922, Uspenskij 1976, Žegin 1982, Onasch 1986; zur umgekehrten Perspektive in anderen Zusammenhängen: Wulff 1907, Almgren 1971. Im Rahmen des vorliegenden Tagungsbands erübrigt sich eine eingehendere Präsentation der Gesetze der umgekehrten Perspektive; dafür sei auf den korrespondierenden Artikel (Greber 1997) verwiesen.

3 Im Original kyrillisch. Die kyrillische Schreibung russischer Namen und Begriffe, auch noch in Rilkes späten Briefen, scheint eine Form jener Diglossie zu sein, die das Andere, Fremde mit einer sakrosankten Dignität ausstattet (vgl. den Beitrag von Boris Gasparov zu dieser Konferenz).

4 "Ikonopisez" (15.9.1900, TaF 280).

5 1899, zwischen den beiden Rußlandreisen, in Teilen entworfen; 1906 für die zweite Auflage des *Buchs der Bilder* in Paris fertiggestellt.

6 "Die Technik der Ikonenmalerei kam deshalb dem eigenen Stil Rilkes sehr entgegen, einem Stil, der mehr auf Andeutung und Anregung angelegt war, mehr dem diffizilen Verhältnis der Ahnung entsprechen wollte als der Eindeutigkeit der Orthodoxie. Sein Stilwille, der davon ausging, daß vieles, nicht nur das

Göttliche, sondern auch wesentliche menschliche Erfahrungen, daß vieles unaussprechlich sei und allenfalls andeutungsweise und symbolisch aufzurufen, fand in den Ikonen mit ihrem Stil des Verzichts eine Bestätigung eigener Positionen. Als Konsequenz bewundert er daher immer wieder das Malprinzip als Ausdruck gläubiger Bescheidenheit und Demut, als Ausdruck einer Haltung, die das Heilige oder Göttliche in der Transzendenz und unzugänglichen Ferne beläßt. Darum hebt er stets hervor, die Ikonen seien 'dunkel' oder im Dunkel aufgestellt gewesen [...] Dieser seiner Lieblingsidee entsprachen vor allem diejenigen Heiligenbilder, die durch mehr oder weniger kostbare (Gold oder Silber) Bleche (Okladen) abgedeckt waren und die nur durch ovale Öffnungen den Blick auf Gesicht und Hände der dahinterliegenden Figuren freigaben" (Stahl 1980, 87)

7 Zum Konzept der leeren Mitte und Umschlag einer negativen Leere in eine positive vgl. Ryan 1972, bes. 34, sowie de Man 1979, bes. 76, 81f.

8 Zur Veranschaulichung vgl. die Zeichnungen in Fischer 1995, 158f und 192.

9 "Oft hab ich so große Sehnsucht nach mir. [...] in meinen besten Träumen sehe ich den Tag, da ich mich empfangen werde." (Florenzer Tagebuch, 17.Mai 1898; TaF 38).

Literatur

Primärquellen mit Siglen

RuR *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, hg. K.Asadowski, Berlin–Weimar 1986.

TaF Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt/M. 1942, veränderte Neuauflage 1973.

Brf Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, hg. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930.

SW Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, 12 Bde., hg. vom Rilke-Archiv, Frankfurt/M. 1975. Darin insbesondere:
"Russische Kunst" (1901): SW 5, 493-505.
"Moderne russische Kunstbestrebungen" (1902): SW 5, 613-22.

Sekundärliteratur

Almgren, A. 1971. *Die umgekehrte Perspektive und die Fluchtachsenperspektive*, Uppsala.

Azadovskij [Asadowski], K. 1986. *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, Berlin–Weimar, 1-81.

Bieber, U. 1991. "Rilkes *Igorlied*-Übersetzung", *Österreichische Dichter als Übersetzer*, Wien, 57-80.

Brodsky, P. 1980. "On Daring to be a Poet: Rilke and Marina Tsvetaeva", *Germano-Slavica*, 3, 261-269.

—— 1982. "The Russians' Rilke: Reception as a Mirror of Literary Reality", *Germano-Slavica*, 4, 143-150.

—— 1984. *Russia in the Works of Rainer Maria Rilke*, Detroit. [Darin bes.: "Russia as a Source of Imagery: *Das Buch der Bilder*", 84-95.]

Čertkov, L. 1975. *Rilke in Rußland. Auf Grund neuer Materialien*. Wien.

Dudkin, V., Azadovskij, K. 1973. "Neoromantizm / Legenda o 'Russkoj duše'", *Literaturnoe nasledstvo* t. 86, Moskva, 688-700 und 734-735.

Eilert, H. 1995. "Das 'leise Leben' der Gebärden. Kunsttheorie und Sprachkritik im Werk Rainer Maria Rilkes", *Rilke-Rezeptionen – Rilke Reconsidered*, Tübingen–Basel, 37-48.

Epp, G. 1984. *Rilke und Rußland.*, Frankfurt/M.–Bern–New York.

Fischer, H. 1995. *Die Ikone. Ursprung – Sinn – Gestalt*, Freiburg 1989, Neuauflage 1995. [Darin bes. die Abb. 158f und 192].

Florenskij, P. 1922. "Die umgekehrte Perspektive", ders., *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*, München 1989, 7-79. (Russ. Orig. 1922)

Greber, E. 1997. "Ikonen, entikonisierte Zeichen. Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke (Eine intermediale und interkulturelle Studie)", *Poetica*, 29 (im Druck).

Groys, B. 1995. *Die Erfindung Rußlands*, München-Wien.

Ingold, F. 1978. "Rilke, Russland und die 'russischen Dinge'", *Zwischen den Kulturen. Festgabe für Georg Thürer zum 70. Geburtstag*, Bern–Stuttgart, 63-86.

Kopelev, L. 1980. "Rilke and Russia", *Rilke. The Alchemy of Alienation*, Kansas, 113-36.

Livingstone, A. 1983. "Some Affinities in the Prose of the Poets Rilke and Pasternak", *Forum for Modern Language Studies*, 19, 274-84.

de Man, P. 1979/1988. "Tropen (Rilke)", *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M., 52-90.

Naumann, H. 1993. *Russland in Rilkes Werk*, Rheinfelden. [Darin bes.: "Der Gedichtzyklus *Die Zaren*", 44-58.]

Nivelle, A. 1989. "Rilke, Rußland und *Das Buch vom mönchischen Leben*", *Études allemandes et autrichiennes. Hommage à Richard Thieberger*, Paris, 281-297.

O'Connor, K. 1993. "Reflections on the Genesis of the Pasternak–Tsvetaeva–Rilke–Correspondence", *Festschrift in Honor of Vladimir Markov*, Moskva.

Onasch, K. 1986. "Recht und Grenzen einer Ikonensemiotik", *Theologische Literaturzeitung*, 111, 241-58.

Rakuša, I. 1981. "Nad-nacional'nost' poėta: Cvetaeva i Ril'ke", *Odna ili dve russkich literatur?*, Lausanne, 31-40.

Reshetylo-Rothe, D. 1990. *Rilke and Russia - A Re-Evaluation*, New York etc. [Darin bes.: "The Land of the Future. *Die Zaren*", 67-108.]

Rothe, D. 1980. "Rilke's Poetic Cycle *Die Zaren*", *Rilke. The Alchemy of Alienation*, Lawrence/Kansas, 137-50. [Umgearbeitete Version vgl. Reshetylo-Rothe 1990].

Rudnickij, M. 1968. "Russkie motivy v 'Knige časov' Ril'ke", *Voprosy literatury*, 7, 135-49.

Rudova, L. 1994. "Pasternak and Rilke", dies., *Pasternak's Short Fiction and the Cultural Vanguard*, New York etc., 43-78.

Ryan, J. 1972. *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, München.

Scheithauer, K. 1993. *Rilke und Rußland. Rilkes Rußlandbild als Reflex seiner Ästhetik und Weltanschauung*, Magisterarbeit Universität München. [unveröff. Typoskript]

Schnack, I. 1984. "Zwei Briefe Rilkes an Max Lehrs zur russischen Kunst", *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 11-12 (1984/85), 117-31.

Soloveitchik, S. / Gladding, E. 1947. "Rilke's Original Russian Poems", *Modern Language Notes*, 42, 514-22.

Stahl, A. 1980. "...und es war die Znamenskaja. Rilke und die Kunst der Ikonenmaler", *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 7-8 (1980-81), 84-91.

Tavis, A. 1987. *Rainer Maria Rilke's Dialogues with Russia*, Diss. Princeton University.

—— 1993. "Russia in Rilke: Rainer Maria Rilke's Correspondence with Marina Tsvetaeva", *Slavic Review*, 52, 494-511.

—— 1994. *Rilke's Russia. A Cultural Encounter*, Evanston/Ill.

Uspenskij, B. 1971. "Zur Semiotik der Ikone", *Semiotica Sovietica*, Aachen 1986, 755-825. (Russ. Orig. 1971).
—— [Uspensky]. 1976. *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse.

Webb, K. 1982. "The Icon and *Jugendstil* Monks. The Influence of Russia upon the Young Rilke", *Modern Austrian Literature*, 15, 239-54.

Wulff, O. 1907. "Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance", *Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, 1-39.

Wunderlich, E. 1947. "Slavonic Traces in Rilke's 'Geschichten vom lieben Gott'", *The Germanic Review*, 22, 287-97.

Žegin, L. [Shegin, L.]. 1982. *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*, Dresden. (Russ. Orig.: *Jazyk živopisnogo proizvedenija*, Moskva 1970).

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 269–310

Anton Sergl

MEIN RUSSLAND ALS VERLORENES PARADIES
Rußlandbilder in Vladimir Nabokovs Autobiographik

„Wer nicht weiß, was vor seiner Geburt war, bleibt sein Leben lang ein Kind.", Cicero

„O rus!.. *Hor.* O Русь!"

> The first („O countryside!" is from Horace [...] The second, *Rus'*, is the old form, and lyrical abbreviation, of Russia, *Rossiya*. I find the following in Stendhal's diary for 1837: „En 1799... le parti aristocrate attendait les Russes à Grenoble [Suvorov was in Switzerland]; ils s'écriairent: O Rus, quando ego te aspicam!..." (*Journal*, Paris, 1888 ed., App. VII). Stendhal chose the same motto („O rus, quando ego te aspicam!" for ch. 31, „Les Plaisirs de la champagne, " of his novel *Le rouge et le noir* (1831).[1]

Puškin und Stendhal verweisen auf eine gemeinsame Quelle: V. Hugo. Als Motto des zweiten Kapitels von *Evgenij Onegin* schreibt Puškin das fragmentierte Vergilzitat des Mottos von V. Hugos „Ode dixième": *À G... Y.* aus den *Nouvelles Odes* (1823) „Hor." zu. Puškin korrigiert Hugo zu Recht: Die Verse „o rus, quando ego te aspicam quandoque licebit | nunc vetrum libris, nunc somno et inertibus horis | ducere sollicitae iucundo obliva vitae?" finden sich bei Horaz: Sermones II, 6, 60ff, nicht bei Vergil. Der aufmerksame Leser erkennt sie jedoch als Quotierung eines von Horaz wiedergegebenen Gesprächs zwischen einem Verteidiger des Landlebens und Maecenas, wobei ersterer Gegenstand der „Satire" ist. Hugo folgt der exegetischen Tradition, wenn er in der Figur ein Portrait Vergils und in den Versen eine Referenz auf das erste Buch der *Georgica* (bes. V. 156ff) ausmacht. Hugo war ein Kenner Vergils und hatte seit 1816 *Georgica* und *Bucolica* neu ins Französische übertragen. Ein Zitier-Fehler ist ausgeschlossen.[2]

„o rus" ist bei Hugo wie bei Puškin satirische Onomastik. In beiden Fällen wird die anagrammatische Huldigung an *Rous*seau und dessen Forderung ‚Zurück-zur-Natur' versteckt: Der Lobpreis des Landlebens ist gebrochen durch die Erfahrungen Verführung, Flucht und Verbannung, durch den Diktator, heiße er Augustus, Robespierre, Napoleon, Aleksandr, Nikolaj, Lenin oder Stalin. Puškin legt den Akzent auf die sich im Namen Horaz spiegelnde Euphonie „or", die

das ironisch evozierte Genrebild mit Gold überzieht. Durch die Repetition hindurch läßt sich jedoch die satirische Kombination „Horror" als Kehrseite des Rousseauschen Idylls mitlesen: O rus - horr(or)us! Nabokov interpretiert *Evgenij Onegin* als Fortschreibung der *Nouvelle Héloise*. Seine Autobiographie ist eine Fortschreibung von Puškins bzw. Stendhals Fortschreibung Rousseaus.

Mit Datum vom 24. September 1820 hatte Puškin in einem Brief an den Bruder aus Moldawien Nabokov ein Stichwort für den Titel seiner Autobiographie geliefert. Der Vergil der Verse des Horaz entpuppt sich als aufs Land verwiesener Intellektueller: „Teper' on pod sudom – i, podobno stariku Virgilija, razvodit sad na beregu morja, ne daleko ot goroda".[3] Ein Candide, der seinen Leibniz durch Rousseau ersetzt hat und vor Revolutionen und Despoten endgültig geflüchtet ist, bestellt sein Gärtchen an anderen Ufern. Aber er ist ein Bote der Erinnerung, der die authentischen Erfahrungen der Texte zur Katabasis an die Schwelle des Jenseits geleitet. Erinnerungskunst, bei Puškin als Kunst des Auswendiglernens und des Schnell-bei-sich-Behaltens, bedeutet auch, die Dinge, die man sich da merken muß, irgendwie bereits zu kennen. Dies ist der Affekt der Professionalität, der den Virtuosen der Erinnerung mit Horaz auch den in die bitterironische Idylle seiner eigenen *Bucolica* exilierten und sterbenden Vergil in Rußland finden läßt. Puškins verdeckt (mit Hugo) „Rousseau" huldigendes Motto wird von Nabokov zum Thema und Schlüsselkode seiner *Confessions* umformuliert. Aus „o rus" wird „uzor".

Autobiographische Pathosformeln. Absenz und Präsenz

> [Es ist der] horazische Anspruch, daß der poetische Text und nur er volle und über den Tod des Schreibers erhabene Rede ist, weil ihn das mythische Gedächtnis (*Mnemosyne*) heiligt, das er heiligt (*Car.* III, 30).[4]

Nabokovs Autobiographie[5] hat eine komplizierte Entstehungs- und Publikationsgeschichte, die der Autor im Vorwort der definitiven Fassung *Speak, Memory* (1966) kommentiert. Keiner seiner Texte greift auf mehr Fassungen, Sprachen und Orte zurück.[6] Es wird von der Forschung hervorgehoben, daß die Autobiographie in ihrer ursprünglichen Gestalt Nabokovs Abrechnung mit seinem „russischen Werk" und dessen russischer Identität ist. Es bietet Aufarbeitung und „Recollection" der eigenen Geschichte.[7] Diese Einschätzung ließe sich auch auf Fiktionserzählungen ausweiten, die Nabokov parallel zur Erstfassung seiner Memoiren im Umfeld des zweiten Weltkriegs und seiner Übersiedlung in die USA verfaßt hat: *The Real Life of Sebastian Knight* und *Bend Sinister*. Das Merkmal dieser Werkgruppe ist die Dichte, mit der die Texte von existentialistischen Philoso-

phemen durchsetzt sind, die nicht ironisiert werden. Es herrscht positiv konnotierte Authentizität bzw. Zuverlässigkeit der Erzählerpositionen.[8] Polemische Einschübe werden psychologisch motiviert und sind diskursiv markiert.

Erinnern meint in *Drugie berega, The Real Life of Sebastian Knight* und *Bend Sinister*: sich sammeln, wiederlesen, etwas sammeln. Die Helden und Erzähler dieser Prosa sind Naturwissenschaftler. Wie beim Sammeln von Schmetterlingen, dessen wissenschaftliche Ausbeute Nabokov in der Mitte der vierziger Jahre in New York professionalisiert, geht es in diesen Texten darum, Erinnerungen einschließlich ihrer Lücken und Nichtrekonstruierbarkeiten zu dokumentieren.[9] Nabokovs Texte der Jahre der Immigration nach Amerika bemühen sich um die Notation spezifischer Qualitäten von Vagheit, für die es in der Wissenschaft noch keine Konventionen gibt. Mit der Thematik von Kindheit, Biographie und Vaterschaft schließt Nabokovs Detailbesessenheit an die Poetik von Marcel Prousts Romanzyklus an, mit dem einzigen Unterschied, daß sein Text den Vorwand der fiktiven Literarizität nicht mehr benötigt.[10] Nabokov stilisiert seinen Text als Schmetterlingskasten, Fotoalbum, als Diaabend („Tut budut pokazyvat' volšebnyj fonar', no sperva posvol'te sdelat' nekotorye otstuplenii...", 142). Bilder besitzen einen Rahmen, hinter die sich der Erzähler zurückgezogen hat und die ihm den „autobiographischen Pakt" absichern helfen.[11] Er „spielt" diesmal nur den Kommentator, der den tonlosen Bildern, – „A systematically correlated assemblage of personal recollections" – seine aktuelle und historische Stimme leiht.[12] „Speak, Memory" ruft „Mnemosyne" auf,[13] eine Figur, die auch im Text in fast jedem Kapitel mehrmals angesprochen wird und eine leitmotivische Klammer zwischen den einzelnen Kapiteln – bzw. Erzählungen des Werks schafft. Doch Mnemosyne spricht trotz der Aufforderung nicht, zu starr sind die Blicke auf sie gerichtet. Freud, der der geständigen Erinnerung sein Ohr leihen würde, während er den Blick von ihr abwendet, enthüllt den Zusammenhang zwischen kindlicher Sexualität und Katharsis der Erinnerung als Inzenierung.[14] Nabokov konzentriert sich auf die „Sprache", den „Kode" der Bilderinnerung. Bei ihm spricht ein Kommentator hinter den Bildern, der gegen vorschnelle Identifikationen zwischen seinem jetzigen und seinem früheren Sein gewappnet ist. Mit diesem Verfahren fixiert Nabokov sein einstiges und sein jetziges Sprechen und gibt ihm einen Rahmen. Jemand spricht das Wort, niemand aber schreibt oder träumt es. Nabokov hat das Verfahren der Aufforderung zum Sprechen, der Einladung zur Kommunikation auch in seiner Fiktionsprosa angewandt, dort allerdings immer, um „Geständnisse" ästhetisch zu formalisieren.[15] Humbert Humberts Bericht in *Lolita* dokumentiert sein manisches Sprechen. Das Dikatat des Patienten versetzt den Leser in eine Spannung des Rollentauschs. Fesselung wird durch Abscheu erzeugt, wenn der Leser den Konventionen eines Diskurses über Sexualität folgt, der erst der Bericht, das Geständnisritual eines Fremden und Perversen zu sein scheint, nach und nach aber als gesellschaftliche Konvention

kenntlich wird, der jedes diskontinuierliche Ich unterworfen ist. Ganz im Sinne von C. Lombrosos Typologie des im Genie verjährenden Verbrechens ist Humbert kein schlechter Erzähler, doch er bleibt ein schlechter Mensch.[16]

Der Erzähler in *Otčajanie* entpuppt sich am Schluß als der mit sachlicher Kühle sein Geständnis ablegende Held Herrmann.[17] Der Leser dieser Prosa wird so in die Rolle des Zeugen gedrängt. Das Sprechen des Erzählers in der Autobiographie versucht sich unabhängig von Geständnis-Diskursen fortzubewegen, es ist frei von Dostoevskismen. Der Leser ist Gesprächspartner und in Zusammenarbeit mit ihm enststeht Nabokovs „Autobiography revisited". Neue Begleiter revidieren Blick, Interesse und Perspektive. Nabokov läßt sich jedoch nicht zu sehr auf authentische Nähe ein. Er weiß, daß ihn der Leser beobachten will, ebenso wie seine Fiktionserzähler beständig jemand beim Reden, beim Erzählen ihrer eigenen Geschichte zusehen wollen. Nabokov löscht das Licht, er zeigt Dias, er souffliert aus dem Off, um seine Tränen nicht zeigen zu müssen. Diese Literatur entsteht im Zwielicht, im Claire obscure, wie die englischen Werke Sebastian Knights, von denen selbst der Bruder und Biograph V. nicht zu sagen weiß, ob sie nun vom Ritter selbst oder von dessen Muse Claire verfaßt wurden.

Nabokov meint mit Mnemosyne mythopoetisch die Mutter aller Musen, er okkupiert als „syn" der Mnemik den Platz Puškins im Almanach *Mnemosyne*, dem Geburtsort der russischen Romantik. Nabokov bezieht sich auch auf Warburgs, von Saxl ansatzweise ediertes Bildatlasprojekt „Mnemosyne". Im Bildteil von *Speak, Memory* findet sich eine Zeichnug von Bakst, die Nabokovs Mutter in eben jener sitzenden Pose mit dem schräg nach innen gedrehten Blick zeigt, die Warburg der „Pathosformel" der Seherin, Sybille, Musenmutter und Priesterin zuordnet (Abb. 1). Und das Fotoportrait von Vera Nabokov, die ihren Mann bei der Arbeit an *Zaščita Lužina* knipst, inszeniert es nicht – neben all den von Nabokov selbst bemerkten Details wie der Schachbrettischdecke, den Schmetterlingen auf der Tapete, dem vierbändigen Dal', den kleinen Portraits auf der Anlage, worunter sich auch wiederum jener Bakst befindet – die Pathosformel des inspirierten Schreibers, exakt aus jener Perspektive, in der die Hl. Augustinus und Hieronymus gezeigt zu werden pflegen (Abb. 2)? Nabokov präsentiert keine Symbole, sondern Posen, Arrangements, „Pathosformeln" des erinnerten Körpers aus denen die Dynamik der Entwicklung des Subjekts zum Künstler abgelesen werden sollen. Nabokov „bildet" solche Körperstellungen ab und weist ihnen Ausdruckswert zu, unterschlägt dabei jedoch durchweg das „Sujet". Figuren werden in einer bestimmten Stellung eingefroren, gebannt, sie werden fixiert: fotografiert und mit Unterschriften, mit Namen versehen. Mein Rußland, wie es es Nabokov in den Text einmontiert, bedeutet das, was meinen Körper und seine Ausdruckssprache, seine „expression" bzw. „vyraženie" umgibt. Die Erinnerung rekonstruiert Dynamogramme, die den Körper in einem bestimmten Raum-Zeitpunkt umgeben bzw. umschreiben. Verliert den Körper den Raum Rußland der ihn umgibt, so verliert

er wie etwa Sebastian Knight im Exil den Ausdruckswert seines lebendigen Körpers. Mein Rußland ist der Topos, der vom Dynamogramm des erinnerten Körpers geprägt wird: diskontinuierlich, gebrochen, oft von „Leere" durchbrochen. Es erscheint bei allem Rückbezug zur „Natur" in Muster, synästhetisch konnotierten Monochromen und Abstraktionen. Solche Räume um den erinnerten Körper sind „Wiege", „Gefängnis", „Spirale", „Labyrinth", „Schachfeld", „Kokon", „Tennisplatz". Diese Orte sind Leeren, sie warten auf den erinnerten Körper. Die Wiege schaukelt noch bevor der Held zur Welt kommt; der Tennisplatz ist nach einem Regenguß unbespielt, von Wasser und Sonnenlicht in ein Niederländisches Gemälde verwandelt. Die Leere amalgamiert synästhetische Wahrnehmungen von Buchstaben, Farben und Geschmacksrichtungen. Bewegung durch das holistische Raumkonzept erlauben Konstrukte wie „Fahrrad", „Schiff", „Dampfer" und „Eisenbahn". Auf den Fotografien schaffen sie allegorische Identität. Statt eines Ich-Helden, der die Welt als Subjekt integriert, wie noch bei Proust, präsentiert Nabokov ein integratives Raum-Zeitkonzept, in dem das Ich in bestimmten objektiven Korrelationen neben einer Vielfahl anderer Elemente wie in einem Ornament fungiert. Die Abstraktion des Beziehungsfelds bei Beibehaltung der körperlichen Präsenz (auch hinter Hüllen, Umkleidungen, Montagen und Deformationen, die Gelenkstellen umbauen und stillstellen) ist Kennzeichen von Nabokovs Rußland, das sich so als Museum der Lebens-Modelle zu erkennen gibt.

Als Abfolge nachgestellter Pathosformeln zeigt Nabokov auch seine erste sexuelle Erfahrung im Paradies Rußland – den ersten Kuß. Nach unschuldigem Herumwandeln in Parks und Gärten müssen sich Tamara und der junge Held im Winter heimlich treffen. Die froststarre Großstadt bietet Museen und Kinos. Die Liebenden ziehen sich hinter Plastiken und Leinwände zurück, und sie imitieren die Affekt-Posen, die sie umgeben: Die Statuen im Park von Carskoe Selo, die Rubenschen Umarmungen, die Verführungsszenen des noch jungen Films. Sie rekonstruieren die Pathosformeln, die ihnen vom nationalen kulturellen Erbe Petersburgs und von den „neuesten Fortschritten in der Kinokunst" – speziell dem Schauspieler Mozžuchin – angeboten werden.[18]

Das Leben: Hauptstimmen, Unterschrift und verkehrte Welt „revisited"

„... setzt Haupt sich so ins Werk, indem er die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden verwischt." F.P. Ingold, *Haupts Werk. Das Leben*, München, Wien: Hanser 1984, 8.

Vorherrschend ist in *Drugie berega* das Erzählpräteritum, dem zwei Stimmen zugeordnet sind:[19] diejenige eines distanziert sich an Rußland erinnernden Ichs

bzw. des Autors, der der gealterte Held der Erzählung ist (E1) und diejenige des jungen Helden selbst, der im Text der Memoiren zitiert und evoziert wird (E2). E2 agiert aus dem Präteritum heraus, leitet aber oft im Rahmen der indirekten Rede in präsentische Nebensätze oder Satzfolgen über, die vom Präteritum gerahmt bleiben. In diesen Kontext gehören auch die Redetexte der anderen Figuren. Sie sind Teil von E2, denn sie geben vom Ichhelden einstmals Gehörtes wieder oder sie bestehen aus Reden, die von der Stimme des Helden, der ein Meister der Stimmen- und Diskursimitation ist, nachgeahmt werden. E1 spricht vom Punkt der Abfassung des Textes bzw. vom Moment der Revision des Textes aus und bevorzugt imperfektive Verben; E2 dagegen ist oft perfektiv und damit punktuell in der erinnerten Episode evoziert. Neben diesen Erzählerstimmen steht eine reflektierende und in den für das Russische typischen unpersönlichen Konstruktionen der dritten Person Singular/Plural formulierende Gedächtnisebene (G), die präsentisch formuliert ist, auch wo sie Zeitloses zu übermitteln hat. Sie transportiert den Erzählertext im Raum-Zeitkontinuum und dient dazu, Gesetzmäßigkeiten der Erinnerungstätigkeit und Schwierigkeiten der Ausformulierung von Erinnerung in Texten zu reflektieren. G ist die Stimme der Theorie des Gedächtnisses, das im Russischen meist als „pamjat'" gegenüber der erzählbaren Erinnerung „vospominanie" auftritt.[20] „Pamjat'" wird durch die ironische Personificatio in mythologische Mutter der Musen gegen barock-allegorische Erinnerungsmodelle abgesetzt. Sie ist weder nur Statue noch nur Sophia: Mnemosyne hat Hand und Stimme.

> Недостатки объявились такие, так отвратительно таращилась иная фраза, так много было и пробелов и лишних пояснений, что точный перевод на русский язык был бы карикатурой Мнемозины. Удержав общий узор, я изменил и дополнил многое. (8) Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности (15), [...] за ту личную мою границу, которую Мнемозина провела столь изящно, с такой экономией средств (84), В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина (85), Рука Мнемозины (89), Еще в первые годы изгнания, моя мать и я могли без труда обойти весь парк, и старую и новую его часть, по памяти, но теперь замечаю, что Мнемозина начинает путать и растерянно останавливается в тумане, где там и сям, как на старинных картах, виднеются дымчатые, тайнственные пробелы: *terra* incognita (125), И вот тут-то, при этом сладчайшем содрогании Мнемозины, случается чудо: я снова пытаюсь вспомнить [...] (141), [...] нанять [...] волшебный фонарь («с длиннофокусным конденсатором», повторяет, как попугай, Мнемозина) [...] (153), Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины (162), [...] глаза Мнемозины настолько пристально направлены на маленькую фигуру [...] (261), [...] ритм Мнемозины, которого я смиренно слушался с самого начала этих замет (265)

Nabokov ist mit Mnemosyne verknüpft. Er ist ihr Kind, er hat sie als Zina alias Vera in *Dar* in Literatur verwandelt, um das Band der Ehe mit ihr zu knüpfen. Mnemosyne ist die Penelope der außerhalb der Kausalität und Wahrscheinlichkeit existierenden Muster („uzory"), die das im Gedächtnis haftende Leben durchziehen und die den Teppichboden der Heimat Rußland bilden. G ist im Gegensatz zu E1 und E2 nicht an die erste Person Singular gebunden, steht jedoch der Axiologie von E1 nahe. Neben diesen Hauptstimmen treten in direkter und indirekter Rede weitere Stimmen auf, die den von E1 erinnerten Personen zugehören. Die Perspektive der zweiten Person Singular ist durchweg der Frau des Erzählers vorbehalten, was jedoch erst in den beiden abschließenden Kapiteln offenbar wird: „Uže k koncu dvatcatych godov stali prinostit' priličnye den'gi, perevodnye prava moich knig, i v 1929-om godu my s toboj priechali lovit' baboček v pireneach." (241). Die Widmung des Werks: „Posvjaščaju moej žene" (5) erklärt Mein Rußland keiner Fremden. Die erste Person Plural kann sich sowohl auf die Ich-Du-Konfiguration der Ehe beziehen, als auch auf den Ichhelden und seinen Bruder, was etwa in folgender Passage nur durch den Kontext der Altersangabe deutlich wird: „[...] kogda my, pjatiletnyi i četyrechletnyj, bežali iz-pod ee nadzora i kakim-to obrazom pronikli v tolpe turistov na parachod." (77)

E1 ist in sich vielfach logisch, psychologisch und ethisch gebrochen. Metonymisch markierende Motive ziehen sich durch den Text, die mit dem Thematisieren von Erinnern als Wiederholen zu tun haben. E1 versichert, daß sie sich bzw. daß sie sich nicht an etwas erinnert. Dieser Stimme ist der Gedanke fremd, daß außerhalb ihrer eigenen Textualität nichts existierte. Sie ist esoterisch.

> Была одна пугавшая меня картинка с каким-то зеркалом, от которой я всегда так быстро отворачивался, что теперь не помню ее толком (71), Я помню постепенную гибель этого защитного листика (179), Помню один такой вечер (196), Помню, как я медленно выплыл из обморока шахматной мысли (249)

In E1 dominiert der Lebenstext die objektive historische Zeit. Jahre werden in Altersangaben, nicht in Daten gemessen. Die „Umrechnung" beider Systeme wird erschwert, da die Geburtsdaten des Helden und seines Bruders erst zu Beginn des achten Kapitels nachgetragen werden. In *Speak, Meomory* kann sich der Leser im Namensglossar der Lebensdaten aller Figuren versichern.

> В 1903 году моя мать, единственный человек, с чьим присмотром он мирился, ходила за ним в Ницце; брат и я – ему шел четвертый, а мне пятый год – жили там же (49), Мне было шесть лет, брату пять, когда в 1905 году (85), Я был моложе его на два года (184), Я первые увидел Тамару – выбираю ей псевдомим, окрашенный в цветочные тона ее настоящего имени, – когда ей было пятнадцать лет, а мне шестнадцать (197)

Formeln, welche die Beschränktheit der Erinnerung hervorheben, helfen implizit den Anspruch auf die Authentizität des Mitgeteilten zu unterstreichen.

> Ужасно жалею, что мало расспрашивал мать впоследствии об этой странной поре на начальной границе моего сознания и на конечном переделе сознания дедовского (50)

Zu E1 gehören Formulierungen, die den Erinnerungsvorgang als Technik, als Performanzvorgang oder als Vorstellung metonymisieren. Erinnern erfolgt über bestimmte Rituale oder Mnemotechniken: Theater und Lüge, Wiederlesen von Büchern, Bildbetrachtungen, Durchblättern von Fotoalben. Der Erinnernde initiiert sich durch solche Techniken und schafft gleichzeitig Initiationsvorwände für die Thematisierung von Erinnerung als Kommunikationsgegenstand. Oft finden sich solche Hinweise deshalb am Beginn von Kapiteln bzw. Abschnitten. Leseranrede wird dadurch hergestellt, daß der Rezipient auf analoge Erinnerungstechniken verwiesen wird und so in die Vorstellung miteinbezogen werden kann.

> Декорация между тем переменилась. И неистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. (95) Сейчас тут будут показывать волшебный фонарь, но сперва позвольте сделать небольшое вступление. (142) Недавно в библиотеке американского университета я достал этого самого *The Headless Horseman*, в столетном, очень непривлекательном издании без всяких иллюстраций. Теперь читать это подряд невозможно (181) Я собираюсь продемонстрировать очень трудный номер, своего рода двойного сальтомортале с так называемым «вализским» перебором (меня поимут старые акробаты), и посему прошу совершенной тишины и внимания. (185) Прежде чем расстаться с этим невязчивым образом, мне хотелось бы задержать перед глазами одновременно две катрины. Одна из них [...] Второй образ относится (193f)

E2 ist die Stimme des sich selbst imaginierenden Ichs, welche die rekonstruktive und mimetische Darstellungsweise von E1 durchbricht. Sie vertauscht oder zerstört Kausalität, Wahrscheinlichkeit, Zeitfolge. E2 erscheint nie als dem Helden zugeordnete wörtliche Rede, ist exoterisch. Der Held ist das Opfer seiner Erzählung: Er schweigt.[21] Es fehlen szenische Formeln des Autobiographen, wie z.B. „Damals sagte ich ihm.", „Ich antwortete ihm", „In diesem Moment schrieb ich in mein Tagebuch" usf.[22] Andere Figuren werden dagegen in wörtlicher Rede präsentiert, die charakteristisches Redeverhalten skizziert. Die Präsentation erfolgt in einer vom Erzähler thematisierten Reduktion, die auf die Uneigentlichkeit wörtlicher Rede hinweist. Jeder gesprochene Satz ist auch ein Zitat.

> У нее (Тамары, А.С.) были всякие неожиданные прибаутки и огромный запас второстепенных стихов [...] вроде «Ваш уголок я убрала цветами» или «Христос воскрес, поют во храме». Сказав что-нибудь смешное или чересчур лирическое, она, сильно дохнув через ноздри, говорила иронически: «Вот как хорошо!» (199)

Die Stimme des historischen Helden schweigt. Er bleibt auf sein Sichtfeld beschränkt. Der sich erinnernde Erzähler stellt daneben auch das vom Helden Gehörte in den Vordergrund. Die folgende Szene wird vom Helden belauscht. Es ist die umfangreichste Dialogpassage des gesamten Erinnerungswerks!

> Я беспокоился не меньше его (Ленского, А.С.), и в порыве деятельного сострадания не мог удержаться от соблазна подслушать у двери, как по его же просьбе мой отец проверяет в виде репетиции к экзамену его знание «Принципов Политической Экономии» *Charles Gide*. Листая книгу, отец спрашивал например: В чем заключается разница между банкнотами и бумажными деньгами? – [...] и только раз с отчаянием и надеждой страдалец воскликнул: «Владимир Димитревич, я протестую. Этого вопроса в книге нет.» Но вопрос в книге был. И наконец отец закрыл ее почти беззвучно и проговорил: «Голубчик, вы не знаете ничего». «Разрешите мне быть другого мнения», ответил Ленский с достоинством. (159)

Wörtliche Reden sind immer vom Helden gehörte Rede anderer Figuren, die sich notwendig bei der Rekonstruktion der Bilderinnerung ergänzen. Es sind gestische Charakteristika, die die festgehaltenen Posen verfüllen. Daneben steht jene innere Rede, die der Held nur in seiner Phantasie imaginiert. Dieses „déjà-écouté" beruht auf dem Widerspruch zwischen dem verschließbaren Auge und den nicht verschließbaren Ohr. Es schließt auch das ausdrückliche Nichtgehörthaben und das Befremden über das eigene Hören als konstitutive Elemente kindliche Psychologie mit ein: Die Verwunderung darüber, Realisation des Paradoxes eines Texts in der Ichperspektive zu sein, dessen Held nicht spricht, fällt zusammen mit der Urangst der Verstoßung. Spiegelstadium des Selbstbetrachters und des Selbstbelauschers differieren oft um mehrere Jahre. In der Angst des Emigranten, seine Sprache zu verlieren bzw. sie nicht mehr richtig oder nie richtig von sich selbst gehört zu haben, wiederholt sich dieses Trauma des Auseinandertretens von Spiegel- und Echoerfahrung als Disjunktionen der Erfahrung, Kontrolle und Sinnlichkeit der Sinne, z.B. durch das Lesen-Lernen, den Umgang mit Medien.

> Я научился читать по-английски раньше, чем по-русски; некоторая неприятная для петербургского слуха – да и для меня самого, когда слышу себя на пластинке – брезгливость произношения в разговорном русском языке сохранилась у меня и по

> сей день (помню при первой встрече, в 1945 что ли году, в Америке, биолог Добжанский наивно мне заметил: «А здорово, батенька, вы позабыли родную речь»). (68) Затем вижу [...] (73), Однако то обстоятельство, что я вижу сквозь жестикуляцию бедняги взмах его романтического плаща, наводит меня на мысль [...] (146), Он не был писателем, и я не слышу его голоса, например в описании посещения английских окопов во Фландрии (219), [...] я позволял себе роскошь закрыть глаза, и в таком положении слушал плотный стук сердца, и ощущал слепую морось на лице, и слышал звуки все еще далекой игры, и думал о себе, как об экзотическом существе, переодетом английским футболистом и сочиняющим стихи, на никому неизвестном наречии, о заморской стране. (229)

G ist die Stimme, der die Proklamation von Dianoia vorbehalten ist: Überzeugungen, Philosophemen, Ideologemen usf. Nabokov präsentiert solche „Sentenzen" rhetorisch gern aus einer Position, die Negationen positiviert. Durch G werden Erfahrungswerte aus E1 und E2 so miteinander verbunden, daß aus empirischer Psychologie a posteriori allgemeingültige Regeln über die Wirklichkeit abgeleitet werden können.

> Дабы восторг жизни был человечески выносим, давайте (говорит читатель) навяжем ему меру. Против всего этого я решительно восстаю. Я готов, перед своей же земной природой, ходить, с грубой надписью под дождем, как обиженный приказчик. (10) В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость. (11)

G exponiert Nabokovs negative Physik, eine empirische Seelenlehre, die Zeit und alle mit dem Parameter t konstruierten Formeln als Fiktionen des Künstlersubjekts denkt. Nabokov konfrontiert die vektorale Konstruktion eines irreversiblen Zeit-Vergehens mit den gegenvektoralen Prozessen der Erinnerung und des Wiederaufrollens der Zeit zu komplexen raum-zeitlichen Spiralen. Hier kann Geist durchdringen und quasi seitlich in jeden Bild-Raum hineinschreiten. In der Hand Mnemosynes wird die Zeit zum Spielzeug. Als kleine Glasmurmel, die von farbigen Spiralen durchzogen ist, rollt sie vielfach gespiegelt durch einen opaken Raum in jede Richtung, in die das Ich sie auswirft.

> Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь. (10) [...] который побуждает меня подбираться к этому столу (мы, призраки, так осторожны!) не со стороны дома, откуда сошлись к нему остальные, а из вне, из глубины пар-

> ка, точно мечта, для того, чтоб иметь право вернуться [...] (162), Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни. (235)

Größe und Geschwindigkeit werden vom Leben diktiert, in dem Raum und Zeit identisch sind. Biologie triumphiert über Physik und macht sie durchsichtig.

> Обращаюсь ко всем родителям и наставникам: никогда не говорите ребенку «Поторопись!». (75) Арарат на стеклянной пластинке уменьшением своим разжигал фантазию: орган насекомого под микроскопом был увеличен ради холодного изучения. Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание точки, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства. (158)

Mit signifikanten Reihen (z.B. „krug"/„krup"/„krep", „prikazčik"/„prizračno"/„prozračno" zieht G seine Ideologeme wie die Spiralschlieren der Murmel durch den sich bewegenden Erinnerungstext, um sich vor allem an Kapitelschlüssen zu Verallgemeinerungen zu verdichten, in denen Nabokov seine Meta-Psychik der Erinnerung auf den Punkt bringt.

> Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет. (66) Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить ее, все, что я люблю в мире. Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern – не знаю, к кому и к чему, – гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца. (129)

Dislokationen des Empirischen

> „Ein Zeichen sind wir, deutungslos, I Schmerzlos sind wir und haben fast I Die Sprache in der Fremde verloren." F. Hölderlin, *Mnemosyne*, 2. Fassung, V. 1-3

Drugie berega sind ein aus selbständigen Erzählungen kompilierter Text, in dem sich nicht alle Kompositions- und Stilmittel, Erzähl- und Motivreihen als Verfahren lückenlos in ein formalisierendes Genre- und Sujetkonzept einordnen. Weniger das Mittel des Erzählers als vielmehr die Identität des Erzählers hält den Text

zusammen. Nabokovs Übersetzungen seines Selbst-Schreibens spiegeln den Wechsel seines sozialen Status innerhalb der literarischen Emigration, vor allem aber die Ortswechsel gegenüber Rußland, das jeweils aus spezifischen perspektivischen Verzerrungen erscheint. Der Diskurs des Campus der amerikanischen Universität unterscheidet sich von dem der Beliner „bohème russe" oder von dem im Palace in Montreux. Nabokov erweist sich als Übersetzer seiner Selbst und seines Rußland (wie auch in seiner Ausgabe des *Evgenij Onegin*) jedoch als „pe(n)dant".[23] Wo es um Rußland und um russische Kultur als Eigentum geht, da verliert der Meister der Pointen jeden Humor. Nabokov belastet sein Rußland aus der Perspektive des anderen Ufers mit einem hypertrophen Wertüberschuß, dem in keiner Wirklichkeit zu entsprechen ist. Diese Axiologie kennt Richtiges und Falsches, Gutes und Schlechtes, Großes und Minderwertiges, Ganzes und Verstümmeltes. Diese Werte führt Nabokov in anderen Zusammenhängen ad absurdum, und doch „bestehen" sie in Bezug auf Rußland; bereits *Podvig* gründet auf diesem Widerspruch, später wird in *Pnin* damit eine anrührende Kapitulation vor der Hinfälligkeit der eigenen Wertvorstellungen inszeniert. Mein Rußland ist das gute, richtige, große und integrale. Auf diesem Hintergrund wird der Dissens mit progressiven Kräften der Emigration nachvollziehbar; z.B. das distanzierte Verhältnis zu R. Jakobson. Nabokov konnte keine Poetik und Kritik akzeptieren, deren Grundlage nicht eine autonome Wert- und Wertungstheorie war. Als bedingungsloser Antipositivist wollte Nabokov nicht akzeptieren, daß Werte von sozialen Beziehungen abhängig sind. Nabokovs Empirie rekonstruiert ein Apriori. Daß Logik, Intellekt und jede Wissenschaft letztlich Teilaspekte einer behaviouristischen Psychologie oder Phänomenologie sein sollen, bezeichnet selbst der Übersetzer Nabokov als Zynismus von Dilettanten. Daß sich der Autor und der Rezipient von der Axiologie fernhalten, sie allenfalls als einen historisch-dynamischen und implizit funktionalen Aspekt des Kunstwerks akzeptieren sollen, bestreitet Nabokov. Er setzt dagegen sein Rußland als ein Integral der positiven Werte seiner poetischen Pragmatik. Rußland heißt das Original; Russisch ist das Apriori.

Warum schreibt Nabokov eine Autobiographie? Will er ein Exemplum setzten, will er von einer Bekehrung, einer Heilung aus der oder gar durch die Erinnerung berichten?[24] Hat er eine Methode entdeckt, die den Intellektuellen vor Melancholie und Selbstmord, vor dem Schicksal Hamlets bewahrt wie Adam Krug in *Bend Sinister*, wenn er ein Zeichen der eigenen Genesung wahrnimmt: „Am Grunde der Klosettschüssel schwamm eine Rasierklinge mit Dr. S. Freuds Gesicht und Unterschrift."[25] Warum will gerade dieser Künstler, der das Authentische so verächtlich behandelte, seine eigene Geschichte als Reise, als Migration und als Vertreibung aus dem Paradies des Kindheit „covern"? Die Antwort gibt er selbst: Die verlorene Kindheit soll dargestellt werden, ein Paradies skizziert werden, das das Authentische war: *Conclusive Evidence* hieß denn auch der Titel auf einer der Fassungs-Matreškas. Die Evidenz, auf die hier geschlossen wird, ist verschlos-

sen. Der Held ist daraus verbannt. Es ist inadäquat, mit Proust zu denken, Nabokov glaube, daß um die Evidenz getan sei, weil die Kindheit vorbei sei. Diesen Abschied hat er nicht akzeptiert. Er hält ihn – seine Zeitphilosophie versucht dies ebenso zu untermauern wie seine alptraumhaften Texte der Verweisung und Migration – für eine Täuschung. Die Suche nach der verlorenen Zeit sollte verboten werden, sie fesselt an eine totalitäre und barbarische Gegenwart, die nur durch falsche Macht bestimmt ist. So wie Nabokov Proust kommentiert hat, sollte man auch ihn selbst verstehen. Es geht um eine Beschwörung. Mein Rußland, das meine paradiesische Kindheit ist (und nicht: das meine Kindheit war): Rossija – ros i ja – ja vyros – Auch ich wuchs in Arkadien.

Einsteins Tennisschläger oder Andere Ufer lokalisieren

„map – picture, embodiment; mappery – mapmaking". Shakespeare-Glossar

Bereits der Beginn von Nabokovs Text gibt den Blick frei auf die Konstitution von seiner Erinnerungswelt, die weitgehend mit der Konstitution des Kinds identisch ist. Es ist die Erinnerung an eine Erwartung von Evidenz. Alles liegt noch vor dem Helden. Ein typisch russisches paradiesisches Landgut, Oblomovs Kindheit, ein Sommer mit Garten und Veranda wartet auf die Ankunft dessen, der bleiben wird, nachdem sie einst verloren sein wird. Die Metaphern von Helligkeit und Dunkelheit werden herbeigerufen, wobei erstere mit dem Bewußtsein, zweitere mit dem außerhalb des Bewußtsein Seienden oder Nichtseienden assoziiert wird. Nabokov stellt die Frage der Metempsychose, der Mimikry, der Metamorphose, ohne sich in das Konstrukt eines Ausgangszustands zu verwickeln.

Nabokovs Leben im autobiographischen Bericht zerfällt in zwei Teile, die erst in der dialektischen Stufe der literarisierten Erinnerung wieder zueinander geführt werden.[26] Zwischen diesen beiden Teilen klafft ein Abgrund: die Vertreibung aus dem Paradies, die Flucht mit Zug und Dampfer durch Rußland nach Odessa, auf dem Schwarzen- und Mittelmeer und schließlich bis nach Oxford und Berlin, die Abreise von Le Havre in die Vereinigten Staaten im Jahr 1939. Es gibt ein Ufer Rußland, dann einen Abgrund, dann die Zeit der Migration, des Nansenpasses, dann Nabokovs Passage nach Amerika, das andere, rettende Ufer. Das Ganze hat eine Kontinuität auf der Seite der „predmety": Der kleine Dampfer, mit dem der vierjährige in der Badewanne spielt, wächst und wandert mit den Nichtschwimmer mit und dient schließlich zu Flucht und rettender Überfahrt. Auch die Badewanne geht nicht verloren: Nabokov rühmt sich, mit einem Zahnputzglas Wasser baden zu können, wenn dieselbe (zusammenklappbare) Wanne dabei ist, wo immer er auch sei. In dieser Wanne als Realisation der hydraulischen Metaphorik der Psychologen arbeitet, erinnert und „dichtet" Nabokov. In diesem Abgrund leitet er seine Memoiren ab. Zwischen diesen Ufern kann er kreativ sein.

Die Vertreibung ist eine orphische Reise. Der Held darf den Blick nicht wenden, bevor er das jenseitige Ufer, den hellen Tag erreicht. Sie führt sehenden Auges aus dem Licht in die Finsternis (um die mise en abyme des Titels von Faßbinders Meisterwerk *Reise ins Licht* auf Nabokov zurückzuprojizieren). Sie ist traumatisch und wie das Initiationsritual eines barbarischen *Sacre du Printemps* der Jugendlichkeit.[27] Der Auserwählte und Erstgeborene wird durch die Ahnen der Mutter Erde Rußland dargebracht, auf daß sie den revolutionären Frühling erlebe. Nabokov entzieht sich dem Opfer und weiß seitdem, daß sein Leben aus mindestens zwei Hälften besteht, die ein für allemal auseinandergeschnitten wurden. Auf ihm liegt ein liturgischer Fluch, denn er hat die paradiesischen Schönheiten jener mythischen Welt genossen, deren grausame Kehrseite er nun nicht akzeptieren will. Der Bruch bedeutet das Ende der Kindheit und die Initiation in die Mannbarkeit. Er zieht sich hin, bis ihn die Ermordung des Vaters 1922 in Berlin bei einem Parteikongreß besiegelt. Die Endgültigkeit der Entsetzung aus dem Paradies wird im Tod des Vaters manifest. Isaak erlebt den Tod des Abraham. Erst jetzt gibt es nichts mehr daran zu rütteln. Keine falsche Sentimentalität: Der Vater mußte dafür sterben, daß der Erstgeborene das ihm auferlegte Opfer von sich wies, daß derselbe Schicksalsgott, der erst sein Opfer forderte, plötzlich die Fronten wechselte. Dies ist der Moment des Aufblickens, da sich das Schicksal erfüllt, da Mein Rußland verlassen ist. Nabokov weiß nun, daß er mit allen den seinen verurteilt ist für die Sünden der Erziehung, die begangen wurden. Dies ist die Quelle seiner Mystik: Denn das sich der Verantwortung für die Folgen des Paradieses-Entziehen verleiht ihm die Kraft des prometheisch verfluchten Lästerers: Wenn andere Paradiese versprechen, die erst noch kommen werden, so hat er ein Paradies zu dokumentieren, das schon war und nicht mehr sein wird. Wenn andere das Leben ankündigen, so hat er es verloren. Nabokov erlebt diesen Bruch in seiner Literatur immer wieder, er aktualisiert ihn; so sehr insistiert er darauf, daß sich das Leben vor der Vertreibung auf einen immer wieder repetierten Augenblick verdichtet. Es ist das Dasein selbst. Es ist im Paradies komprimiert. Dieses Rußland ist ein Ort, der keine Geschichte hat, ein Augenblick, ein Topos als Epoche. Nabokov kämpft mit der Differenz: Es geht ihm nicht um die Intensität des Verlustes, so unterstreicht er, sondern um die Evidenz und Qualität des Verlorenen selbst. Nicht das Nachher soll das Vorher als Relatives definieren, sondern das Vorher ist absolut.

Wie der Held der *Recherche du temps perdu* betreibt auch Nabokov Namens- und Ortsnamenskunde, jedoch mehr und mehr gelöst von der Etymologie und den Stammbäumen. Er skizziert sein Rußland auf einer Karte am Beginn von *Speak, Memory*, eingeschoben zwischen Vorwort und erstem Kapitel (Abb. 3). Die Graphik steht nach kartographischen Konventionen auf dem Kopf, so als hätten sich mit der Vertreibung an andere Ufer die Magnetpole vertauscht: Süden ist oben, Norden und damit der Weg nach Petersburg ist unten, wobei zwei Schmetterlinge

Richtung Süden flattern. In der Mitte befinden sich die Landgüter von Roždestvenno, Batovo und schließlich Vyra. Ein Dorf nahebei und doch außerhalb der Skizze trägt den vielsagenden Namen „Grjazno Village" und prophezeiht allen unter Waschzwang Leidenden Unheil. In Vyra unweit von Roždestvenno-Bethlehem erfüllt sich die Funktion des Heimatguts auch als Name: „vyrasti" – es ist der Ort des Auf- und Großwachsens – und „vyraženie", ein Ausdruck, den Nabokov späterhin gern als „chliché" (Klischee) ins Englische übertrug. Das Landgut der Nabokovs ist in analytischer wie in erinnerter Perspektive eine klischierte Aufnahme, eine Retouche, die das Berührende inszeniert und ins Vergangene bannt, die das „Schmutzige" jedoch wegschnippelt.

Das Kind weiß auch um seinen eigenen Namen, der wie in jedem Mythos alles sagt, was er für das Leben des Helden bedeutet: Vladimir = der Herrscher, aber Nabokov = an den Rändern. Ein Herrscher, der an den Rand gedrängt, hinausgeworfen werden wird und der sich nun da ansiedelt, wohin ihn sein Name verschlägt. An anderen Ufern oder auch Akkusativ der Richtung: An andere Ufer. „Bok" und „bereg" sind etymologische Geschwister.

In Amerika wird Rußland aus den Buchstücken wieder zusammengesetzt. Es ist nichts verlorenen gegangen, Nabokov hat alles, was zählt, mit sich genommen, aber **dasselbe** ist verrutscht, es ist in eine „falsche" Ordnung geraten.[28] Die einzelnen Scherben sind vorhanden, nicht mehr aber das Muster der Vase, auf das sie aufgeklebt werden müssen, um sie zu einem Gefäß zu machen. „Ja pomnju"/„I remember" bedeutet: Ich werde wieder Teil von mir. Dieses Ich ist die Sache SElbst, GOttes Zeigefinger, der sich nicht beim Würfeln erwischen läßt. Der Erzähler müht sich um eine Selbstteilhabe, an der er nicht mehr teilhat. Er ist weit weg von Mein Rußland, vom Ort des Erzählten, von der Ausgrabungsstätte, die die einzelnen Scherben der Vase in der Erde birgt. Er setzt zusammen – in einem Museum an anderen Gestaden. Er ist selbst in der Dialektik der Spirale, die er sich von Belyjs phantasmagorischer Phänomenologie *Linea, krug, spiral'* entliehen hat,[29] auf dieser höheren Stufe kein Auferstandener, sondern ein Synthetisierer im Geiste, eine überlegene Gespensterexistenz in Bezug auf das, was das Kind war, ein Geist, der zwischen Räumen und miteinander unvereinbaren Welten migriert. Belyj rettet sich noch zu Steiners Pantheismus: Der Tod beendet das irdische Dasein, nicht aber die Existenz. Nabokovs Tod beendet die Existenz, nicht aber das irdische Dasein, ebenso wie mit der Geburt, der primären Lichterfahrung und -erinnerung des Ich nicht das irdische Dasein, sondern die Existenz überhaupt beginnt. Im Kaleidoskop brechen sich die Symmetrieachsen der Raum-Zeit. Belyj versöhnt Bergsons psychologische Zeit mit der thermodynamisch-Maxwellschen der Neukantianer. Nabokov weiß um die allgemeine Relativität. Sein Licht krümmt das Zeit-Raum-Kontinuum und wird nicht in die psychologische Wärme des Realismus umgewandelt, um der Entropie entgegenzusteuern. Nabokov präsentiert Einsteins Modelle: den Tennisschläger, der von einem unsichtbaren Licht-

ball ausgebeult wird, das Schmetterlingsnetz der Faltung des Kosmos, den Ereignishorizont des Lichtstrahls des Diaproektors, in dem die Materie wirbelt. Es gibt keine Singularität außer das Ich. Wenn alle Sterne ausgebrannt sind, wird das intelligible Muster weiter leuchten. Kein schwarzes Loch wird es jemals einfangen. In den Spiralen des Kosmos werden wir unsere Mutter wiederfinden, bevor man Ich in ihr zeugte. Nabokovs biologische Sicht der Physik entlarvt die Symmetrie von Ausdehnung und Schrumpfung als Wunsch. Es ist absurderweise kein Zufall, daß sein Schmetterling zur Allegorie des Antideterminismus eines neuen Skeptizismus in den Naturwissenschaften geworden ist. *Drugie berega* impliziert das Übersetzen und das sich Entsetzen über die Abgründe der Raum-Zeit ohne Singularitäten. Die Ufer sind nur entzerrte Fronten, zwischen denen als Puffer das Wasser des Vergessens schwappt. Der Erzähler, der am, nicht im Werk ist, verbringt ein Leben ohne Abenteuer. Als Schmetterling ist er geboren, zur Raupe geworden, und nun erhascht er sich selbst als Sammler im Netz.

Nabokovs Leben wäre nicht das eines mythischen Helden, wenn sein Schicksal nicht auch durch andere Indizien abgesichert wäre. Seine dialektische Versöhnung von Kindheit und Vertreibung kann erst aus der Perspektive Amerikas stattfinden. Erst in Amerika entsteht aus Bruchstücken Mein Rußland. Dort am anderen Ufer soll der Literaturprofessor die Traditionen der russischen Autobiographie im 19. Jahrhundert unterrichten. Doch abgesehen von Tolstojs frühen Povesti (die er nichtsdestoweniger ausschlachten wird) findet sich nur das Werk des Aleksandr Gercen. Gercen schreibt in den Revolutionswirren zwischen 1848 und 1852 für seinen kleinen Sohn ein Erinnerungswerk unter dem Titel *S drugogo berega*, dessen Erzählmontage der Du-Perspektive Nabokov weiterführt, eben weil er bei Gercen viele emirgative Motivationen vorfindet, an die sein Schicksal anknüpfen kann.[30] Die Parallelen sind vom feudalen Standpunkt aus eklatant: Gercen, unehelicher Sohn eines Großfürsten, ist ein Millionenerbe in der Vertreibung. *Speak, Memory* präsentiert in der Buchmitte einen Fototeil, der mit einer Aufnahme des nabokovschen Stadthauses in Petersburg eröffnet wird.

> This photograph, taken in 1955 by an obliging American tourist, shows the Nabokov house [...] in St. Petersburg, now Leningrad, 47, Morskaya, now Hertzen Street. Aleksandr Ivanovich Hertzen (1812-1870) was a famous liberal (whom this commemoration by a police state would hardly have gratified) as well as the talented author of *Biloe i Dumi* (translatable as „Bygones and meditations"), one of my father's favourite books. (1966, o. Seitenzahl)

Die Nabokovs wohnen also nicht nur in Vyra an den Ufern des Ordež und knapp jenseits von „Grjaznoe", sondern auch am Meeresufer in der Morskaja, die nun, als sei das Haus dem zugefallen, dem nichts verloren geht, ulica Gercena heißt. Nabokovs Haus ist mythisch in das Eigentum seines literarischen Ahns überge-

gangen, der noch dazu der Autor des Lieblingsbuchs des Vaters gewesen ist. Gercen schreibt für Nabokov den Titel seiner eigenen Erinnerungen.

Profane Apotheosen

„*Poniedziałek* Ja. *Wtorek* Ja. *Sroda* Ja. *Czwartek* Ja."
W. Gombrowicz, *Dziennik 1953*, I

Dieses Spiel der Indizien beschäftigt Nabokov. Er lernt, jenseits dieser „objektiven" Bestätigungen intuitiv von allem Anfang an, daß er alleine Vladimir ist, der Erstgeborene seiner Eltern. Daß sein Vasallentum einzig darin besteht, dem Vater treu zu dienen, aber außer diesem ist keiner über ihm, auch wenn Nabokov der Oma zuliebe ein ordentliches Sonntagsgebet exekutiert, nicht ohne anzumerken, daß der Mutter die Riten und geldgierigen Popen der Orthodoxie zuwider sind.

Nabokovs Rußland ist kein sakraler Raum. Religion kann erst nach der Vertreibung aus dem Paradies entstehen. Der Tod des Vaters kann als Appell zur Religion verstanden werden. Das ist die Kehrseite von Nabokovs Rettung aus Mein Rußland. Sie kostet die Tränen des Trostes. Der Tod des Vaters wäre tragisch gewesen in Rußland (dem Reich, wo niemand verloren gehen kann), in der Emigration ist Tod kein Opfer, sondern „bloß" Groteske. Der Mord ist ein Indiz für die Regression in die Barbarei, ein Indiz der Projektion des schäbigen Täters. Auch wenn es jeden ereilt: Der Vater als Mordopfer ist ein Fehlgriff, eine willkürliche „Apotheose der Grundlosigkeit" (Šestov). Hier ist es keine Überraschung, daß die „Hinrichtung" den Vater trifft, daß Dostoevskij recht hat, daß sich der Faschismus damit bei Laune hält. Das Schockierende und das Geheimnis sind zurückgeblieben. Was mit Rußland verloren gegangen ist, könnte man das Recht auf Infantilismus als Religion nennen: Die Natürlichkeit und Selbstbezüglichkeit mit der noch Belyjs *Kotik Letaev* oder Stravinskijs *Renard* Kindheit zurückholen, gelingt nun nicht mehr. Mein Rußland gehört anderen, die es für mich nicht gibt. Doch es gehört sich nicht. Mein Rußland ist, was Tabu ist für Veränderungen.

Nabokov kann nicht mehr aus ethischen Gründen verzichten: auch nicht auf sein Rußland. Er wurde vertrieben, bevor er verzichten konnte. Nabokov kennt die Geschichte der russischen Avantgarde, zu der seine Kunst Stellung zu beziehen hat. Wenn die avantgardistische Leistung eine Verzichtsleistung aus ethischen Gründen ist, dann lastet auch auf ihr ein authetischer Verdacht: Verzichten Kandinskij und Malevič gar so schweren Herzens auf die Gegenständlichkeit, wie sie vorgeben? Oder – dieser kindlich-naive Verdacht scheint dem „primitivistischen" Effekt implizit – tun sie es doch nur, weil sie gar nicht richtig „gegenständlich" malen konnten? Werfen die Futuristen nicht Puškin et altera vom Dampfer, weil ihnen keine Reime mehr gelingen wollen? Und verzichtet nicht Kuzmin mit

einem süffisanten Lächeln statt weinenden Auges auf die Heterosexualität, weil sie ihm nie etwas bedeutet hat? So steht auch Nabokov unter einem Verdacht: Ist sein Verzicht auf Rußland nicht eine pathetische Geste in Bezug auf etwas, das er so und so verloren hatte? Wenn er dennoch ohne Ironie verzichten will, muß er es aus geschichtsphilosophischen und nicht aus ethischen Gründen tun. Falsche Welt hin oder her – zum Hegelianer taugt kein Autobiograph. Deshalb entschädigt er sich und seine Kunst durch eine Überfülle, ein Überangebot aus abgegriffenen Formeln der Authentizität. „Arbeiter aller Länder", kalauert das Finale, „geht auseinander. Die Welt wurde an einem Sonntag geschaffen".

Nabokov verzichtet auf sein Rußland. Er wird zu einem Objekt seines Verzichts, N.'s Iris – „Sirin" –, Rousseaus Auge, das sich nicht sieht, aber selbst incognito beobachtet.[31] Wer Verzicht übt, der befindet sich notwendigerweise in Konflikt mit der Konzeption der Ausbeutung. Nabokov haßt die Vorstellung der ausgebeuteten Menschheit, er ignoriert Arbeit, Entfremdung, Maschine und Reproduktion, er gibt sogar vor, sich im Mehrwert seiner Werke, auf die er ein Copyright angemeldet hat, selbst wiederzuerkennen.[32] In erster Linie ist es das Diktum der Allgemeinheit, das Nabokov aufbringt: Wenn alle ausgebeutet sind, dann ist die Ausbeutung selbst entwertet; doch dies bedeutet im Umkehrschluß nicht, daß, wenn alle verzichteten, auch der Verzicht unbemerkbar und wertlos geworden wäre! Nabokov will sich keinesfalls in eine moralische Konstruktion verwickeln lassen, die den Künstler vor den werterzeugenden Abgründen einer „romantischen" Ausbeutung und eines „avantgardistischen" Verzichts bewahrt.

Als Schutzschild gegen eine moralische Axiologie versichert sich Nabokov der vielfachen Perspektivbrechung, die dem Auge „Objektivität" durch Facettenreichtum ermöglichen soll. Die Linse muß scharfgestellt werden, der Rahmen wird reflektiert. Die offengelassenen Ränder bedeuten den Verzicht, ohne der Verzicht zu sein. Innerhalb des Rahmens bricht der Blick in die allgemeine Ausbeutung ein, die er selbstkontrolliert mitvollzieht, ohne sich von ihm aufsaugen zu lassen. Das „Authentische" bei Nabokov wird wie eine Versuchsanordnung präpariert. Logik, Kausalität, Moral, Recht usf. werden explizit eingeführt, vor allem soweit sie zur Irritation der Objektivität beitragen. Ein Foto der Konvention scheint den Gebrauchsanweisungen, die im Versuch realisiert werden, zugrunde zu liegen. Der Fototeil der Autobiographie dokumentiert die „Authentizität" als „Rahmen", in jenem Sinne wie ihn Lotman definierte.[33]

Alles auf eine Karte setzen

> „Figures. I Je bats comme des cartes I Malgré moi, des visages I Et tous, ils me sont chers."
> J. d. Superville, *Les amis inconnus* (1934)[34]

Mein Rußland ist der Haushalt, wo keiner außer dem Vater über mir ist. Der spielende kleine Vladimir, Herrscher von Rußland an seinen eigenen Rändern, während seiner letzten Momente, der mit seinem Ball und Kissen hinter dem Divan Höhlen baut oder den „babočki" hinterherhüpft, ist alles andere als ein Freudianisches Monster, das regredieren will. Er tut es nicht, um ins Dunkel der Mutterhöhle zurückzukriechen, sondern um das Heraustreten vor den Vater und in die Unschuld immer wieder zu genießen. Sein Glück, das mit ihm hervorkriecht, ist, daß er zum Haushalt gehört, wie der Ball, die Kissen und der Divan. Die Gegenstände im Haushalt des Paradieses sind konstant; nichts geht verloren; alles ist gefüllt. Nabokov – genauso wie jeder andere Gegenstand im Haushalt – kann umgruppiert werden, ohne daß dies Versetzungen in Hierarchien bedeutete. Alles in diesem Paradies ist ornamental und kaleidoskopisch. Es purzelt und kippt schwerelos durcheinander wie im Vakuum, und fügt sich doch stets zu Symmetrien und Gleichgewichten. Dies ist auch der Körper von Nabokovs Rußland. Ein Blick auf die Skizze von Vyra genügt: Diese Welt und ihre Wege sind ebenso achsensymmetrisch wie ein Schmetterling; der Mensch und sein Körper als Schönheitsideal bewegt sich wie der Tänzer des russischen Balletts um eine ideale Körperachse.[35] Es ist eine Welt, die ihr eigenes Spiegelbild substantiell mit enthält. Alles ist weich: Kissen und Divan verhindern, daß man sich wehtut. In diesem Paradies gibt es keinen Sturz. Rußland ist das Land *Through the Looking Glass*, das dauernder Besitz gewordene Moment des Spiegelstadiums. Erst die blinde Revolution reißt die Spiegel heraus: Nabokov, dem jugendlichen Gott Narziß, werden Vyra und vyraženie entrissen. Ohne sich zu erkennen und auf der Hut davor, sich zu erkennen zu geben, verschwindet er: Ist dies nicht auch ein Tod, jene tiefste Kränkung für den Narzißten?

Rußland, wie es sich in Nabokov festsetzt, bedeutet Gnade. Gnade bedeutet Sprache und Sprachbeherrschung.[36] Es ist ein Reich, in dem der Reichtum nicht nach dem Preis von Zucker gemessen wird. Verdächtig ist allein: Alles ist geschenkt, alles ist Gabe,[37] nichts ist erworben, nichts ist erkämpft. Darwin und die metaphorisierte Biologie seiner Diskursordnungen existieren nur in Romanen.[38] Das Glück ist nicht belastet vom Denken der Differenz.[39] Rußland ist ein Hausstand, der sich nicht in Äquivalenten, nicht in analem Geld beschreiben läßt: Nabokov als Teil des Haushalts ist das perfekte Stück Eigentum. Da ist die Wiege, die vor der Geburt für ihn bereitsteht, für die er bestimmt ist wie Christus für die Krippe, mit dem messianischen Wissen, daß er selbst als sein eigener Vasall ge

boren wird. Der Haushalt, dessen Teil er ist, gehört ihm. Er wird das Inventar besitzen, in dessen Liste er fungiert.

Rußland ist kein organischer Körper: Identität, die Besitz anzeigt – Mein und Dein –, definiert sich nicht durch Stoffwechsel oder Atmung; hier gibt es keine Krankheit (wenn die Vertreibung und Ermordung nicht Geisteskrankheit anderer ist); deshalb benötigt man für Wunden keine Heilung. In Nabokovs Rußland wird nicht gegessen und nicht getrunken. Wie die Schmetterlinge leben die Nabokovs von der Psyche – „ot duši". Das Kind, so fix es dem Tennisball beikommt, kennt kein Theater. Schauspielerei, Puppen, Kostüme, Maskeraden scheint es zumindest aus der Perspektive der Erinnerung nie gegeben zu haben. Allenfalls gibt es den Zauberer, dessen Meisterstück es war, sich selber wegzuzaubern, wie es in *Kamera obskura* heißt. Nabokov hat seine Konstruktion von Identität nie verletzt. Noch als Fünfzigjähriger ist er das Kind, das er hatte werden sollen.

Bleibt noch die Kategorie des Geschlechts. Hätte auch Nabokov – zumindest dem Wunschdenken der Mutter entsprechend – ein Mädchen sein sollen? Sicher waren die Verhältnisse nicht so neurotisiert wie in der Familie Bugaev. Dennoch bleibt die Frage an den Autor, warum das mächtigste Phantasma, das er (abgesehen vom Selbstportrait als Kind in Rußland) in seiner Literatur erzeugt hat –, warum also Lolita ein Mädchen ist. Um Flaubert zu paraphrasieren: Lolita, c'est moi. Es genügt nicht, in Nabokov und Carroll potentielle Mädchenschänder zu entdecken, die ihre latente Perversion in Kunst zu sublimieren vermochten.[40] Nabokov scheint seiner Potenz nachzuforschen: Wie und was wäre mein Leben gewesen, wenn ich ein Mädchen gewesen wäre? Wie hätte sich meine Lektüre verändert, wenn ich durch die Schule der Mädchenbücher gegangen wäre? Wie sähe Mein Rußland als weibliches Ideal aus, wenn ich zur Frau heranwachsen hätte können? Als Lolita begehrt der Narziß sich selbst. Er ist jenes Mädchen, das er in seiner Kindheit hätten sein können, wollen oder sollen. Auch Lolita will – wie einst Wedekinds Lulu – ein Mann sein: Ihr Mann.

Sur – O. – moi

> „C'est donc toujours dans le rapport du *moi* du sujet au *je* de son discours, qu'il nous faut comprendre le sens du discours pour désaliéner le sujet. Mais vous ne sauriez y parvenir si vous vous en tenez à l'idée que le *moi* du sujet est identique à la présence qui vous parle." J. Lacan, *Écrits I*, Paris: du Sueil 1966, 186.

Nabokovs Kindheit kennt die Unschuld des Märchenprinzen. Im Märchen ist der Held sexuell unschuldig. Das weiß der Erinnerungskünstler in seiner Polemik gegen Freud, den Propagator des Vergessens, wobei er sich an Havelock-Ellis

und die Kinderpsychologie W. Sterns anlehnt. Wenn er Freud die Vorstellung vom Kleinkind als dem Spion im Schlafzimmer der Eltern unterstellt, dann kann der Prinz leicht reden, der ein eigenes Zimmer, einen eigenen Flügel des Palastes sein nennt, und nicht zusammen mit der Familie oder gar mehreren ein Schlafzimmer teilen muß, wie es in den Petersburger Mietskasernen um die Jahrhundertwende gang und gäbe ist. Für Freud ist das Erinnern ein Tabu-Pool unter der Folie des Wunderblocks. Das blockt Nabokov ab. In seiner Erinnerung existiert keine Dominante des Verbots. Erinnerung erscheint als Paradieshort, der unversehrt ist und in dem zumindest er den Apfel nicht vom Baum gepflückt hat. Ja, er hat die Schlange nie im Blitz gesehen. Erinnern und Bewußtsein fallen zusammen, denn sie basieren auf dem Wunsch.[41] Was nicht erinnert wird, hat es nie gegeben.

Das Kind weiß, daß Unschuld keine eigene Leistung ist, sondern die Qualität der Umgebung, des Lands seiner Kindheit. Unschuld meint, seine Kindheit feudal besitzen. Unschuld ist ein Glück, das uns widerfährt, dem wir ausgesetzt sind und mit dem wir, solange sie nicht zerstört wird, ununterbrochen beschenkt werden. Die Unschuld ist das, was dem Kind in der Differenz zum Erwachsenen am verdächtigsten ist. Denn attribuiert das dankbare Kind den Eltern jene Unschuld, für die es selbst belobt wird, dann sträuben jene sich, als hätte man ihnen etwas ganz lächerliches zugemutet, als hätte man sie parodiert. Das Glück und die kindliche Unschuld sind Ehrengaben. Nabokov erhält sie geschenkt; Rußland verschenkt sie – an den richtigen. Nabokov versucht lebenslänglich durch die Massierung von Provokation, durch die Denunziation von Ethik, diese Unschuld zu verlieren; es wird ihm nicht gelingen. Zwar wird erst aus der Perspektive des verlorenen, des nun verschlossenen Paradieses deutlich, wie groß das Geschenk war, doch auch innerhalb der Grenzen des kindlichen Augenblicks ist das Geschenk, die Gabe von zentraler Bedeutung. Es wird immer wieder aktualisiert: Spielzeuge, Freiheiten, Zugeständnisse, Liebesbeweise, Begabungen, Chancen usf. Damit ist Rußland übervoll. Dieses Kind ist ein Russe, es ist nicht undankbar: Es spielt mit den Spielzeugen, es liebt die Freiheiten und die Zuwendungen, es umfaßt den Raum, es nützt seine Begabungen optimal. Nabokov ist ein glänzender Schüler ohne Streberei und Spielverderberei. Er ist brav, er ist intelligent und wenn auch vielleicht nicht der stärkste, so doch ein sehr geschickter, nie hinterlistiger Bube. Dieses Kind hat Eltern, die es zurecht für sich beansprucht, die es im Falle des Vaters zurecht verehrt, das sind der König und die Dame. Die Eltern sind reich, aber sie sind gerecht und sogar sparsam. Nabokov wird nicht verwöhnt und akzeptiert es, mit anderen Kindern, die eigentlich seine Vasallen sind, von gleich zu gleich zu spielen. Er ist loyal zu seinen Untertanen, auch dann, wenn er sie haßt.

Unschuld des Märchenprinzen bedeutet auch sexuelle Unschuld. Wie hält Nabokov es mit der Frau, mit der Jungfrau, mit Mademoiselle? Die leere Mademoiselle O., die hilflose Gouvernante des fünften Kapitels, mit der Nabokov die Arbeit an seiner Erinnerung im Jahr 1935/36 beginnt, ist das Demonstrationsobjekt

des sozialen Trainings zum guten Russen. Nabokov verachtet Mademoiselle O., weil sie ein prädestiniertes Opfer ist, er sieht durch sie als Person wie durch den Buchstaben hindurch.[42] Sie wird von allen für eine Null gehalten. Das eingesperrte „moi" übt Buchstabengehorsam. Was jenseits dieser Person jedoch ist, jenseits der Lächerlichkeit, das nützt es. Nabokov lernt ihr Französisch, weil sie von den verehrten Eltern angestellt und bezahlt wird. Sie läßt sich bezahlen, ihn zu lieben, aber er liebt diejenigen, die bezahlen können, daß er geliebt wird, um Französisch und gute Manieren zu lernen. Die Mutter braucht die Hilfe von Gouvernanten. (Der Vater dagegen unterrichtet sogar die männlichen Hauslehrer, obwohl er sie bezahlt.) Was Nabokov nicht ausdrücklich so erwähnt, läßt sich doch für jeden Leser rekonstruieren. Die Mutter (in diesem) Rußland ist gesundheitlich labil; Liebe kostet sie viel Kraft. Der Vater ist selten zuhause, manchmal gar arrestiert. Die Onkel sind homosexuell, die Tanten bigotte Hysterikerinnen. Mademoiselle ist ein Mißgriff, den man den Eltern nicht zum Vorwurf machen kann. Wegen ihrer Fähigkeiten als Lehrerin kann sie unmöglich nach Rußland geholt worden sein. Mademoiselles Naivität hat sie nach Rußland gelockt. Nabokov düpiert die Lehrerin, indem er bei ihrem miserablen Unterricht zum Musterschüler wird. Der Erinnerungstext ist das Pastiche einer Strafaufgabe, die sich Nabokov als Buße selbst in französischer Sprache auferlegt. Wer sich erniedrigt, wird erhöht werden. Er fährt, um seine Erinnerungen zu verifizieren, zu ihr an den Genfer See, wo sie als alte Dame – gleichsam eine russische Emigrantin – in einem Sanatorium lebt. Als der Autor nach Lausanne aufbricht, um Mademoiselle zu besuchen, geht er davon aus, daß sie längst tot ist. Sie erschien ihm doch als Kind schon uralt. Er erwartet, eine Leiche vorzufinden. Doch da sitzt sie wie einst – und sogar sie trauert dem verlorenen Paradies nach, das mit seinem Eigentümer verschwand. Der Autor findet hier nur die Surrealität der Migration von Diskursen wieder.[43] Ist es ein Zufall, wenn Nabokov nach diesem ersten literarischen Versuch in französischer Sprache auch aus dieser Enklave flieht, um dann doch nach Abschluß seines Erinnerungswerks in Amerika gerade wieder an den Genfer See zurückzukehren, wo er in ein Zimmer in Palasthotel von Montreux – jenem angelandeten Luxusdampfer aus *Ada* – einziehen wird, das ihm Tag und Nacht den Blick nicht auf Rußland, sondern auf das leere Zimmer von Mademoiselle in Lausanne erlaubt? Andere Ufer: „Gde" perevraščalos' u nee v „Gidi-é". Wo liegt das Rußland des verlorenen Paradieses, wenn nicht im späten Anschluß an die Verlorenheit des Vertriebenen und Verachteten! An Mademoiselles Hand – der Hand, die Mnemosyne reicht – blickt Nabokov auf einen Aspekt seiner Unschuld, der vielleicht das Russischte ist, was er prädestiniert – „na bokov" – zur Seite geschoben und verdrängt hat: Die Grausamkeit des unschuldigen Kindes und im Ausgleich seine Fixation auf die Leiche. War es nicht Mademoiselle, die zur Seite geschoben worden ist? Die Erinnerung an die Allegorie der „Erinnerung" modelliert Nabokov als Film-Still

vor „gewechselter Dekoration" (95): Mademoiselle, die immer die Stille als Melodie gehört haben wollte und vielleicht doch nur schwerhörig war (105), geleitet über die Wasser des Vergessens: „Pamjat' ob étoj pasmurnoj progulke vskore zaslonilas' drugimi vpečatlenijami; no kogda goda dva spustja ja uznal o smerti siroty-staruchi (udalos' li mne vyzvolit' ee iz moich sočinenii, ne znaju), pervoe čto mne predstavilos', bylo [...] immeno tot bednyj, pozdnij, trojstvennyj obraz: lodka, lebed', volna." (110)

Uzor – rozu. Muster und die Mysterien der Rose

> „... am farbigen Abglanz haben wir das Leben." J.W.v. Goethe, *Faust II*, V. 4727

Nabokovs Maximen fußen auf einem biologistischen Phantasma. Die Verknüpfung farbiger Muster repräsentiert das Leben. Die Erzählung spinnt diese Muster nach, wobei es ihr nicht um die Hervorhebung der abstrakten Strukturen, sondern vor allem um das farblich-ornamentale Spiel der Elemente zu tun ist. Muster haben keinen Informationswert, aber sie evozieren. Es sind nicht Zeichen, sondern ästhetische Körper. Sie machen eine Entwicklung (razvitie) durch, die den Darwinistischen Streuungs- und Selektionsprozeß illustriert: Das Leben, die Biologie werden durch Farbfraktale abgebildet, die in den Empfindungsverschaltungen von Autor und Rezipient synästhetische Reizkomplexe nach sich ziehen.

> Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю только подняв ее на свет искусства (16) Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста (19) That order had been established in 1936, at the placing of the cornerstones which already held in his hidden hollow various maps, timetables, a collection of matchboxes, a chip of ruby glass, and even – as I now realize – the view of my balcony at Geneva lake, its ripples and glades of life, black-dotted today, at teatime, with coots and tufted ducks. (1966, 8)

Die Aufgabe des Autobiographen ist es, Übereinstimmungen im Chaos der unendlich vielfältigen Muster aufzufinden. Kongruenzen gliedern das Leben als Geschichte im Doppelsinn des Worts. Identität von Mustern „existiert" sowohl auf der Ebene der Semiosphäre – Ornamente oder zweidimensionale platonische Abbilder drei- oder mehrdimensionaler Welt – als auch auf derjenigen der Biosphäre in Phänomenen der Mimikry und der Metamorphose, z.B. der nicht vollständig kalkulable Wetterprozeß. Nabokov ist auf der Suche nach dem Ineinanderfallen von Semio- und Biosphäre, nach der Deckungsgleichheit ihrer Mu-

sterungen: „Sovpadenie uzorov est' odno iz čudes prirody." (146) Die Übereinstimmung von Raupe und Blatt im Raum wiederholt sich im menschlichen Leben in der Raumzeit als Übereinstimmung differenter Elemente. Das Verfolgen solcher Muster durch den Text konstituiert Spuren und Fährten der Erinnerung, aber auch die Lesespannung der Paradigmatik für das Sujet. Der biologistisch gelesene Text der Muster ist auch ein Indizientext, ein Kriminalroman.[44]

Unterkapitel von *Drugie berega* sind auf je ein paradigmatisches Muster-Motiv abgestellt. In I,3 symbolisiert das Anzünden von Streichhölzern jeweils „Epochenschwellen" der russischen Geschichte. General Kuropatkin (auch er ein Autobiograph) ist 1904 zu Gast im Hause Nabokov. Er führt dem jungen Helden gerade ein Kunststück mit Streichhölzern vor, als er einen Telefonanruf erhält, in dem man ihm das Oberkommando für den Japanfeldzug anträgt, den er später als unverantwortliche Zündelei verurteilen wird. Das Kunststück ist Prophetie der Seeniederlage von Tušima.

> Желая позабавить меня, коренастый гость высыпал рядом с собой на отоманку десяток спичек и сложил их в горизонтальную черту, приговаривая: «Вот это – море – в тихую – погоду». Затем он быстро сдвинул в угол каждую чету спичек, так чтобы горизонт перевратился в ломаную линию, и сказал: «А вот это – море в бурю». (18)

Im Jahr 1917, auf der Flucht vor der roten Armee, begegnet der als Bauer verkleidete General dem Vater des Helden und bittet ihn um Feuer.

> Через пятнадцать лет маленький магический случай со спичками имел свой особый эпилог. Во время бегства отца из захваченного большевиками Петербурга на юг, где-то снежной ночью, при переходе какого-то моста, его остановил седобородый мужик в овчинном тулупе. Старик попросил огонька, которого у отца не оказалось. Вдруг они узнали друг друга. (18)

Das Muster vervollständigend kann man sich vorstellen, wie Kuropatkin während des Schneetreibens in der Seeschlacht den Befehl gibt, zu feuern, aber als Antwort nur Feuer für seine Zigarette erhält, wie er es in seinen Erinnerungen beschreibt, die Nabokov nicht erwähnt, sondern nur mit dem Muster seiner Erinnerungen bereichernd umschreibt.[45]

Thematische Muster dienen als Leitmotive ganzer Kapitel, was die Überschriften andeuteten, die die einzelnen Erzählungen bei der Erstpublikation trugen, die später aber durch Ziffern ersetzt wurden: „Butterflies", „Latern slides", „Curtain raiser", „Gardens and Parks". Die Ziffern haben teilweise ikonische Funktion. Das Kaptitel „6" hat der Schmetterlingsjäger den Subjekten seiner Begierde gewidmet: Die Ziffer zeigt hypnagogisch das ausschwingende Netz mit dem sich

Nabokov auch am Foto präsentiert. Im Schmetterlingskapitel werden die Stadien der metamorphotischen „razvitie" vom Ei über Raupe, Kokkon bis zum beflügelten Insekt über die ganze Welt hin verfolgt, getrieben und vertreibend, die Vertreibung und das Exil im Gefangenwerden einholend.

> Но когда на другое утро Mademoiselle отперла шкаф, чтобы взять что-то, бабочка, с мощным шорохом, вылетела ей в лицо, затем устремилась к растворенному окну, и вот, ныряя и рея уже стала превращаться в золотую точку, и все продолжала лететь на восток, над тайгой и тундрой, на Вологду, Вягду и Пермь, а там – за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск, а из Верхнеколымска – где она потеряла одну шпору – к прекрасному острову Св. Лаврентия, и через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль Слаистых гор, где наконец, после сорокалетный погони, я настиг ее ударом рампетки «сбрил» с ярко-желтого одуванчика, вместе с одуванчиком, в ярко зеленной роще, вместе с рощей, высоко над Боулдером. (112)

Einen Buster-Keaton-haften Wiederholungseffekt erzielt der Held als Student in Cambridge. Er betritt den Raum des Tutors, um sich vorzustellen und zertritt das in dem engen Zimmer am Boden stehende Teeservice. Als der inzwischen avancierte Schriftsteller Jahre später nach Oxford zurückkehrt, um einen Vortrag zu halten (der zur Keimzelle des zwölften Kapitels der Autobiographie wird), hat sich dort nichts verändert. Das Wetter ist dasselbe; der Tutor Garrison amtiert noch im selben Raum.

> [...] но он (Гаррисон) не умер, на мой стук отозвался издалека знакомый голос. «Не знаю, помните ли вы меня», начал я, идя через кабинет к тому месту, где он сидел у камина. «Кто же вы?», произнес он, медленно, поворачиваясь в своем низком кресле. «Я так будто не совсем...». Тут, с отвратительным треском и хрустом, я вступил в поднос с чайной посудой, стоявшей на ковре у его кресла. «Да, конечно», сказал Гаррисон, «конечно, я вас помню». (234)

Nicht nur die Destruktion des Teegeschirrs wiederholt sich. Konstant bleibt die wie aus der Ferne klingende leise Stimme des Tutors mit den anaphorischen „kabinet", „kamin", „kreslo". Auf dem Boden verstreute Teeblätter fügen sich zur Impression Cambridges: herbstlich, windig und papieren.

Schließlich gibt es thematische Muster, die sich durch den Gesamttext ziehen, die verschiedene Kapitel miteinander verklammern und den Text in das Gefüge der russischen Literaraturgeschichte einblenden. Der Held findet die Lorgnette wieder, die einst Čechovs Dame mit dem Hündchen an der Mole von Jalta verlor.

Die Explikation des synästhetischen Erlebens des Helden – der „audition colorée" und der widersprüchlichen emblematischen Wahrnehmung der Buchstaben des lateinischen und des kyrillischen Alphabets – verknüpft das zweite (26f) mit dem sechsten (118, 124) und dem dreizehnten Kapitel (251). Im achten (143), zehnten (189) und elften Kapitel (215) spielen Farbfiguren Tolstojs eine Rolle. Die Distanzierung von Revolution und Bolschewismus findet sich im dritten (61), im elften und zwölften Kapitel (233). Die Farbkontraste und das Musterspiel von verschiedenen Schulen fungieren im sechsten (115), im dreizehnten (246) und im vierzehnten Kapitel (265). Spielzeuglokomotiven (84, 258), Kinderwägen (9, 256f) und Nasenpässe (236, 250) wechsen Besitzer und Hintergrund. Mimikry und Schmetterlinge sind stets präsent (bes. 75, 83, 116, 162, 254, 255); auch verschiedene Hunde, deren Namen sich so regelmäßig wiederholen, wie ihre Rasse sich ändert, haben ihren Auftritt.

Die Quelle des farbigen Musters ist das Licht: im fünften Kapitel wird die Laterne aufgestellt und beginnt, durch den Park zu wandern (87), im siebten Kapitel wird das Kino eröffnet, im achten Kapitel werden durch die Laterna magica Lichtbilder an die Wand geworfen (142, 148), im sechsten und siebten Kapitel flattern Falter um den „fonar'" (124, 135), im zehnten Kapitel durchleuchtet eine Fahrradlampe die nächtliche Landschaft (200). Das Licht erzeugt die „uzory", jene Ornamente, die der Betrachter als Natur wahrnimmt. Als Lebensmuster motivieren sie die autobiographische Erzählung jenseits des Sujets. In einem Spielzeugfederhalter ist ein kleines Panoptikum durcheinanderfallender Glassteinchen integriert. Beim Blick in diese minimalisierte „kamera lucida" entsteht aus Scherben eine Welt von Buchten und Klippen, an die das Meer im benetzen Auge schwappt.

> [...] предметик – вырезную пенковую ручку, с хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце над противоположном от пера конце. Если один глаз зажмурить, а другой приложить к хрусталику, да так, чтобы не мешал лучистый перелив собственных ресниц, то можно было увидеть в это волшебное отверстие цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком. (140)

Die farbigen Strukturen unter dem Mikroskop und die groben Körner einer vergrößerten Fotografie öffnen den Blick auf eine Welt, in der die Gegenstände ihre autonome Bedeutung, ihr eigenes Leben besitzen. Im russischen Paradies konnte jedes Muster authentisch sein: die Farbabstufungen herbstlicher Blätter, die sich zum vollständigen Regenbogen zusammensetzen, die sich in Lautornamente („zvukovye uzory", 75) und Wörter und schließlich in gegenständliche Bilder verwandeln, ohne daß Zwang auf sie ausgeübt würde (262). Muster stehen nicht in Abhängigkeit von Personen, sie werden nicht als Metonymien bestimmten Figuren oder Situationen zugewiesen. Sie treiben ihr Spiel und ordnen sich

einander wechselseitig zu: Der Betrachter schafft diese Ordnung nicht, er erkennt sie nur. Für ihn entsteht der Reiz des Vexierbilds, das er nachzuordnen hat. Der Betrachter erhascht mit dem Schmetterling einen Teil der Ordnung der Natur. Die Schmetterlinge kreisen um die Laterne, die ihre Projektionen spektral gebrochen an die Zimmerwände wirft; der Kugelraum der Lichtquelle wird mit jenem Licht des Lebens zwischen den Unendlichkeiten des Dunkels verglichen, das das Auge umpolt. Es steht seitlich und beobachtet den Strahl analytisch, als würfe nur ein Projektor seine Helligkeit auf die Leinwand.[46]

Der Hüter meines Bruders oder Das Russische als das Homosexuelle

„Ну, память – экономка | Воображенье – boy, | Не пропущу вам даром | Проделки я такой!" M. Kuzmin, *Forel' razbivaet led*

Das Motiv der Homosexualität ist in Nabokovs Kunst untrennbar mit dem Erinnerungskonstrukt Mein Rußland verknüpft. Jener verantwortungsvolle Umgang mit dem eigenen Narzißmus, der Nabokovs Ich in der Autobiographie als ReInszenierung oder Vadim Vadimich (dem Helden von *Look at the Harlequins!*) bei seinem Incognitobesuch in Leningrad gelingt, scheitert im Falle der homosexuellen Helden. Der Homosexuelle verliert sein Paradies Rußland endgültig und er bewahrt es als ästhetizistisches Relikt auf in einer sterilen Kunstkammer wie der Slavist Prof. Moore in *Podvig*. Nabokovs homosexuelle Figuren können von der Erinnerung an den eigenen glücklichen Narzißmus nicht loslassen; sie können zwischen Eigentum und Projektion, d.h. lacanistisch zwischen Signifikant und Signifikat nicht unterscheiden. Deshalb verfälschen sie ihre Erinnerung, deshalb wollen sie russischer sein als selbst die eitelsten Russen.

Zwei der wichtigsten Bezugspersonen in Nabokovs russischem Leben waren Homosexuelle: Der Onkel Ruka, der Nabokov sein Millionenvermögen vererbte, auf dem der Fluch der Vertreibung zu liegen schien, und der jüngere Bruder Sergej, dessen Tod im Nazi-Vernichtungslager er nicht verhindern konnte. Nabokovs Biograph, A. Field hat gar die Behauptung aufgestellt, Nabokov habe mit seinem Jugendfreund Jurij Traubenberg ein initiales Verhältnis verbunden. Ob dies wahr oder falsch ist, spielt keine Rolle: Nabokov hat sich Zeit seines Schriftstellerlebens von der Homosexulalität zu distanzieren versucht, einerlei ob es eine latente eigene oder die der anderen war. Sie war sein jüngerer Bruder. Er hat Homosexulität in seinen Texten in ein Zwielicht gesetzt, das seine Schwierigkeiten mit ihr beleuchtet und das mit jenem Zwielicht identisch ist, in den das verlassene Rußland als zurückgelassenes Eigentum gesetzt ist. Die Palette seiner Äußerungen ist weit gestreut und reicht von Witzeleien über „Päderasten" und seiner Verachtung Adamovičs bis zu den differenzierten Analysen homosexueller Poetik bei Gogol' und Proust. Nabokov ist weit vom primitiven Schwulenhaß des russischen

Neoklassizismus entfernt, wie er in Achmatovas unsäglicher *Poėma bez geroja* gipfelt. Die Poetessa denunziert Schwule, namentlich Mejerchol'd und Kuzmin, als Verderber des Vaterlands, der Muttererde Rußland. Für deren sexuelle Sünden habe ein ganzes Volk durch die Revolution und den Stalinismus selbstreinigend zu büßen. Nabokov ist fasziniert vom ästhetischen Projekt der Dekadenz, von der Homosexualität als dem künstlerischen Ausdruck der Epoche von *Mir iskusstva*. Er distanziert sich persönlich von der Homosexualität, aber im Gegensatz zu Achmatova reflektiert er, warum sie ihm unheimlich ist, warum parallel zum Antisemitismus oft auch Antihomosexualismus erscheint. Er agiert dabei offen und zeigt seine Verletzbarkeit. Homosexuelle zeigen sich bei ihm in erster Linie als anmaßend. Sie sind sich selbst eines Subjektstatus und einer Authentizität sicher, die der Autor für sich nur mit äußersten Anstrengungen und unter Zuhilfenahme kompliziereter Rahmungen in Anspruch zu nehmen wagt. Während Nabokov den Konsequenzen Rechnung trägt, ignorieren sie alle Implikationen hinter dem Wunsch, etwas bestimmtes zu sein.[47] Sie wollen Künstler sein, aber denken nicht darüber nach, daß es dafür nötig wäre, etwa den Stift zur Hand zu nehmen. Sie wollen Mörder sein, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, daß sie dafür eine Pistole erwerben und eine andere Person töten müssen. Diese selbstbezügliche Vorsätzlichkeit macht anfällig den schlechten Geschmack, die Unfähigkeit zur Selbstkritik, eine Manipulierbarkeit, die nicht mehr durch einen Autor gelenkt wird. Hier entwerten sich alle Qualitäten. Das Böse sinkt zur Banalität herab. Unnaivität wird identisch mit Dummheit.[48]

Die Welt der Homosexuellen ist das Komplementäre, das versunkene Rußland, von dem der Abschied nicht gelang. Der Homosexuelle ist der eigene Antipode, der im vorrevolutionären Früher seinen Schatten auf das Eigene vorauswirft. Dieser nicht räumlich, sondern zeitlich antipodische bzw. antiposische Andere ist eine absurde und in realer Gegenwart immer unpassende Hälfte des Abseitigen, die sich der Narzißt hinzudichtet. Er wird für ein Spiegelbild oder einen Doppelgänger gehalten, obwohl „objektiv" von außen, d.h. von einem Nichthomosexuellen und nichtvorrevolutionären Blick aus erfaßt, nichts als ähnlich erkannt werden kann. Der Homosexuelle besteht aus zwei gänzlich unpassenden Gesichtshälften, er ist historisch janusköpfig und paßt selbst mit sich nicht zusammen. Homosexualität war, darauf verweist Nabokov stolz, eines der Spezialgebiete des Vaters als Jurist und Staatsrechtler. Hirschfeld publizierte seine Expertisen im *Jahrbuch für sexuelle Zwischstufen*. Die liberalen Interessen des Vaters und die Liberalität des vorrevolutionären Rußland manifestieren sich im Gegensatz zum britischen Vikorianismus wirtschaftlich und sexuell. Homosexualität meint eine nicht juristisch und konstitutionell abgesichterte, dennoch im nationalen Konsens als etwas „eigenes" geduldete, ja akzeptierte späte Spielart der Feudalität. Sie kann sich ästhetisch in der Dekadenz der Operettenreiche von „Ultima Thule" spiegeln, die den Schauplatz von *Izobretenie Val'sa, Priglašenie na kazn', Ultima Tulė,*

Solus Rex, Bend Sinister, Pale Fire, Ada und kürzerer Erzählungen abgeben, oder kann implizit à la *Dorian Gray* bleiben wie in der Darstellung Rußlands in *Dar* und der Autobiographie.

Für Nabokovs homosexuelle Helden, die fast immer homosexuelle Autoren bzw. Plagiatoren sind (welche allerdings im Gegensatz zu ihren heterosexuellen Imitatoren verklemmter und zweiter Ordnung über Geschmack und Begabung verfügen), gilt durchweg, daß bei ihnen das Wort Dingcharakter hat. Das Ich als Objekt ist ihre Projektion der Sprache auf meinen Körper. Der Dingstatus wird abstrakten Größen wie z.B. dem Wort „Rußland" bzw. „Ultina Thule" zugewiesen. Solche Dinge sind pseudoexistentiell, sind beliebig ausbeutbares Objekt, das sich seinem narzißischen Eigentümer immerzu ergibt und ihm so zur ersatzweisen Selbstbefriedigung dient.[49] Der Autor Nabokov dagegen drängt zur Subjektivierung und will das Wort als Subjekt erfassen. Jedes Wort – auch das Prädikat, das Adjektiv, das Wort „Schwuler" – ist ihm ein Subjekt als Gegenstand. Dieser Gegenstand hat kein objektives Sein, aber dafür eine Seele. Nabokovs homosexuelle Helden sind deshalb auch als Narzißten außerstande zu lesen. Sie sind schlechte Leser der Texte anderer, sind beständig versucht, sich fremdes Texteigentum unter den Nagel zu reißen. Andererseits legen sie es darauf an, daß andere ihnen ihr Texteigentum wieder entwenden. Sie lassen es unverblümt und ohne Aufsicht in aller Öffentlichkeit liegen; sie drängen es anderen auf – ob diese wollen oder nicht; sie unterstellen es anderen. Dem Homosexuellen wird im Umgang mit dem Text vom Autor Nabokov jene anmaßende Geste beständig attestiert, die auch Nabokov auszeichnet. Der Homosexuelle als Autor demütigt sich nicht, auch wenn es für ihn wie für Nabokov persönlich nicht angebracht ist. Seine gepflegte Höflichkeit endet, wo es um seine Selbstüberzeugtheit geht; dabei ist er alles andere als ein verführerischer Engel, der andere mit Sicherheit zu blenden vermag.[50] Im Konflikt zwischen dem Willen zur absoluten Transparenz und dem unbezwingbaren Hang zur Sakralität, den der Homosexuelle mit Rußland analogisierbar macht, manifestiert sich der spezifische Charakter eines uneigentlichen Narzißmus, der nicht wie einige Schmuckstücke und Bilder in die Emigration mitgenommen werden konnte. Der eigentliche Homosexuelle und das eigentliche Rußland sind in ihrem Narzißmus naiv und ungebrochen. Sie sind nicht deshalb oder solange glücklich, weil sie sich in dem von sich Dargebotenen nicht erkennen. Sie sind glücklich, weil sie exhibitionistisch etwas darbieten und dafür wie Schauspieler die Aufmerksamkeit eines Publikums beanspruchen können, vor dem sie sich in unzähligen und bis zum Überdruß ausgespielten Todesszenen als Repetition thematisieren. Der emigrierte Narziß dagegen, den Nabokov in seiner eigenen Diesseitigkeit in Godunov-Čerdyncev und in seiner eigenen Abseitigkeit in Humbert Humbert analysiert, ist über das von sich selbst Dargebotene zutiefst unglücklich. Weil er sich im Spiegelstadium erkennt, bestraft er die Kultur, die ihn hervorgebracht hat mit seinem eigenen Unglück und seinem notwendigen so

fortigen Tod. Kein Zuschauer will glauben, daß die Leiche, die da liegt, wirklich tot ist, daß die Theaterpistole mit echten Kugeln geladen worden war.

Es ist Nabokovs homosexuellen Helden-Autoren unmöglich zu lesen, was sie selber geschrieben haben (außer sie halten das eigene für das Werk eines anderen). Sie sterben eher. Deshab scheitern die Autobiographien von Nabokovs schwulen Erzählern. Herrmann in *Otčajane* erkennt sich selbst nicht als Helden seines eigenen Texts; daran und nicht am „Doppelgänger" scheitert sein Verbrechen. Kinbote in *Pale Fire* erlügt sich eine authentische Geschichte, die er durch sein Objekt des libidinösen Selbstbegehrens und Schatten-Alter-Ego – den Dichter Shade – in den Rang einer Biographie aufgewertet wissen möchte. Es ist die autonom gestaltete Lebensgeschichte, die er – der selbst Objekt seiner Leidenschaften ist – sich selbst nicht schreiben kann – aber doch diktiert. Der authentische Autor der Autobiographie dagegen liest sein Lesen wieder, vor allem indem es ihm gelingt, die früheren Fassungen seines Schreibens wiederum aufzusuchen. Dieser Autor billigt sein früheres Schreiben und hat beim Wiederlesen sein Vergnügen in der Erinnerung daran. Diese Konstruktion des autobiographischen Paktes zerstört die der Authentizität implizite Vorbedingung der Gerechtigkeit. Anstatt eines gerechten Vertrags offeriert Kinbote ein mafiöses und erpresserisches Abkommen, das vor allem deshalb so schwer zu durchblicken ist, da es sich für ihn selbst nicht rechnet. Der autobiographische Pakt, wie ihn Kinbote anbietet, beutet Kinbote aus, der alles gibt und nichts zurückerhält. Kinbote wie alle Homosexuellen bei Nabokov paktiert, teilweise mit überaus findigen und durchtriebenen Konstrukten, gegen seinen eigenen Vorteil. Es ist unklar, ob dies geschieht, damit er endlich als Märtyrer erkannt werde, der – wenn auch auf eigene Initiative – von anderen ausgebeutet und gepeinigt wird. Will der Homosexuelle gerettet werden oder auch nur getröstet wegen seines eigenen Versagens? Und von wem? Gar von sich selbst, wie Kinbotes Kommentar das an seinen selbstmitleidigen Passagen demonstriert? Oder ist auch dieses Gefühl nur wieder ein Täuschungsmanöver vor der Kontrollinstanz der Authentizität? Genießt der Homosexuelle die eigene Idiotie auf ganz perverse Weise, weil er sie in jedem Teilbereich initiiert und kontrolliert wie der Masochist den Sadisten? Nabokovs Homosexuelle möchten bestohlen werden. Da ihnen aber niemand etwas – vor allem nicht ihre literarischen Hervorbringungen – stiehlt, auch wenn sie noch so verführerisch ausgelegt werden, bestehlen sie sich selbst bzw. sie initiieren, planen und kontrollieren ihr eigenes Bestohlenwerden.

Dieses Konzept der Verführung bleibt in der russischen Welt von Nabokovs Homosexuellen ausgespart. Humbert Humbert und Van Veen sind gerade nicht homosexuell – aber sie sind auch mit sich selbst nicht glücklich. Kinbote dagegen rührt keinen Finger, um zu verführen. Er ist der vollendete Passive, der Hingabe ganzer Länder und Völkerschaften einfach dafür erhalten will, daß er sein Hinterteil als Ultima Thule lasziv hinbreitet. Dieser Homosexuelle will der König sein,

der die Befehle schreibt und ist doch ein subalterner Chauffeur seiner eigenen Wunschwelt. Sein Pensum als König muß er als Gogolesker Held solange abschreiben, bis er verschwunden ist. Seine Individualität ist sein Verschwinden in der Reinschrift. Die Dürftigkeit seiner penetrierten Phantasie und seiner Planungen korreliert spiegelbildlich zur penetranten Bedürftigkeit des Vorstellenden. Dieser Homosexuelle ist das vorrevolutionäre Rußland, zumindest sein sensiblerer Bruder: Es träumt ein und denselben Traum zweimal, dreimal. Es kann sich so versteifen, daß es nachts überhaupt immer nur denselben Traum träumt, immer nur dasselbe Trauma abarbeitet und so tagsüber ununterbrochen damit beschäftigt ist, reales Material für dieses Trauma anzusammeln.

Die Enteignung des Todes

> „... und heute wissen wir nicht einmal, ob das Kulturleben überhaupt das Verschwinden der Domestiken wird überdauern können..." A. Besançon, *Etre russe au XIX siècle*, zit. n. P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, 29.

I. Smirnov attestiert Nabokov[51] ein fixes Interesse an der Dummheit des Masochisten, die als Projektion des Autors auf seine Opfer zu verstehen wäre. Diese Neurose betrifft ausschließlich die „russischen Helden" Nabokovs, die sich um die Rekonstruktion des Paradieses ihrer Kindheit bemühen, die das Glück zum Teil des Haushalts ihres kleinen Rußland machen wollen. Der Masochismus ist eine geradezu sozialpsychologische Kategorie. Das Leiden wird herbeigerufen, herbeiprovoziert, herbeigearbeitet, weil trotz akkurater Beachtung aller möglichen ephemeren Tricks das Offensichtlichste ignoriert wird. Zu ergänzen ist die Nekrophilie, die unmittelbar aus der Bewältigung bzw. Überwältigung seines Rußland erwächst. Das meint nicht die sexuelle Deviation, sondern ein ästhetisches Prinzip, das mit der Kategorie des Russischen bzw. seiner Chiffren („Ultima Thule", „Zembla", „pozračnost'" – *Transparent Things* u.ä.) assoziiert ist.[52] Nabokov ist nicht der Nekrophile, er kokettiert mit der Nekrophilirerei. Das Schöne ist das Tote der Russen. Nabokov hantiert in seiner Kunst mit den abgenagten Knochen (9f), die ihm die russische Tradition anbietet und zu der er sein eigenes „russisches" Leben hinzuaddiert. Den authentischen Ausdruck hat er verabschiedet, weil das Authentische, das auszudrücken wäre, nicht mehr existiert. Um Cocteau zu paraphrasieren: Wir sind die Generation, deren Fauvismus noch keine Kunst war, sondern echte Kindheit. Unser Schock, unsere Panik, unser Mittag waren nicht Produkte des Ateliers, sondern unser Kinderzimmer.

Nabokovs Texte fixieren auf die durchsichtige Leiche, es sind Nachrufe eines professionellen Grabredners auf die Psyche des Schmetterlings, der nun auf eine Nadel gespießt ist. Sammler sind Arrangeure des Toten. Nabokovs Werke stilisieren Idiome des Toten, sie parodieren das Gespräch Lebender über Leichen – vom Standpunkt der Toten aus. Eines seiner frühen Stücke heißt schlicht *Smert'*. Die biblische Unsterblichkeit der Protagonisten von *Ada* ist bittere Groteske. Die ewige Jugendschönheit Ada ist die in einem Marionettentheater-Sarg aufgebahrte Leiche, die zwischen den Blumengirlanden immer wieder zum Teenager aufbereitet wird. Lolita lebt ihren dummen Masochismus nur, um schließlich im Kindbett an ihrer Reproduktion zu sterben. Ihr Verführer H.H. verewigt die Tote und versucht Schneewittchen im Glassarg zu begehren. Seine Beichte verdankt sich der Tatsache, daß er über ihren Tod nicht hinwegkommt. In der Novelle *Sogladatyj* von 1930 hat Nabokov ein Szenario entworfen, in dem ein Toter die Lebenden belauscht und beäugt. Es ist der Triumph des Kynikers und existentialistischen Agnostikers, der mit Gnostizismus nicht in Verbindung gebracht werden will: Comme un fou se croit dieu nous nous croyons mortels, oder kurz: Vive la mort. Dies ist der ästhetische Triumph von „trupoložestvo" als ästhetischem Prinzip. Damit rächt sich Nabokov an seinen Enteignern. Lenin war es, der – wie E. Fromm in seiner *Anatomy of Human Destructiveness* rekonstruiert[53] – den Begriff „trupoložestvo" – den er Dobroljubov, Pisarev und Lavrov-Mirtov verdankte – als psychohistorischen Terminus der Situation des durch die Revolution auferstandenen Rußland des neuen Bundes verwandt hat.[54]

Die Perfektion des Zerstückelns, die Anatomie als formalistische Mördergrube, die falschen Töne und die falschen Toten sind das Objekt, der Besitz des konstruktiven Virtuosen Nabokov. Wenn sein Rußland das Authentische ist und diese Authentizität nekrophil war, dann existiert Mein Rußland nicht als Kontingenz, als lebendiger Organismus, nicht als Ontologisches. Nabokovs Kindheit ist frei von „Sein". Sie ist ganz Phänomen, Zeug, Skelett. Deshalb ist sie frei von Verschleiß. Rußland ist die Welt derjenigen Phänomene, die nicht verschleißen. Das teilt sie mit der „lebendigen" Kunst. Nabokovs Rußland mokiert sich über das Pathos der humanistischen Kunst, die Sentimentalität der Sterblichkeit, die romantische Entbehrung und die Mühen der Kreativität. Es ist eine Allegorie der Dekonstruktion. Doch Nabokov, die Schlange, riet A. Apple: „Ignore allegories"![55]

Nabokovs Rußland darf nicht mit der authentischen Nekrophilie der Dekadenz, den Sümpfen Bal'monts und den Pfühlen Bloks verwechselt werden. Dieser Ort hat nichts mit der schlaffen Authentizität der Neuromantiker zu tun. Erträglich ist ihm auch Blok nur, wo er das Triviale als das Tödliche montiert, wo er Gemeinplätze auf Teufel komm raus reimt. Bloks Italien-Reisegedichte muß Nabokov seiner Mutter nach dem Tod des Vaters als Trost vorlesen. Nabokov will keine Morbidezza. Trotzdem insistiert er auf einer Authentizität als Leerstelle und zwar komprimiert in seinen Erinnerungen; die Autobiographie „zitiert" deshalb auch

Authentizitirerei, die in anderen Werken Nabokovs umkreist wird: Die Tamara-Episode repetiert *Mašenka*, die Oxford-Episode um den Professor Moore, einer wunderlich entfremdeten Hommage an Nabokovs spätere Puškinologie, ist Zitat aus *Podvig*, Fedor Godunov-Čerdyncev und *Dar* liefern lyrische Vorlagen für Nabokovs Erinnerungsprosa, die Leben von Sebastian Knight und noch nicht ausgegorenen Figuren wie Pnin und Van Veen finden hier Exempla. Die Rußlandbilder seines restlichen Werks sind dagegen radikal zugespitzte Jarrysche, Gombrowiczsche Grotesken, ein anal-homosexuelles Ultissima Thulala einer billigen Revue. Dieser ganze Horror ist errichtet, um das Prinzip der Authentizität des Mein Rußland in der Autobiographie um so heller strahlen zu lassen. Wenn die Kindheit und ihr Ort auch ein Traum sind, eine gesellschaftliche Wirklichkeit, der nichts mehr entspricht, so sind sie doch in ihrer Ephemerität real und mächtig. Rußland als Leiche ist das unverstellt Ästhetische. Der Künstler schlägt sich auf die Seite der Objektivierung, der Dokumentation, der facta. Er distanziert sich vom Esspessivo und gibt das authentische lyrische Subjekt preis. Und all denen, die behaupten, eben darin läge das regressive Element Rußlands, daß der Künstler sich nicht mit einem Subjekt als stabiler Charakter konstituierte, droht er mit seinem Kommentar zum *Onegin*. Zivilisation? Ist denn Kindheit zivil?

Der bürgerliche Künstler im Atelier ist als Wertideal ebenso passe wie der impressionistische Blick um seiner selbst willen. T.W. Adorno hat in seiner *Philosophie der neuen Musik* von 1949 – erstmals veröffentlicht im selben Jahr wie Nabokovs Autobiographie – im Hinblick auf Stravinskijs Werk der Emigration seit der *Histoire du Soldat*, das ich lieber ein Werk der Migration nennen würde, behauptet: „Es ist, als komponierte die Dekomposition vollkommen sich selber."[56] Sogar hier am Friedhof in der Fremde ein Stück, wenn auch von den Würmern angefressenes Mein Rußland – und gerade das reizte Nabokov: Die Vollkommenheit, in der bereits der Wurm steckt. Die Rücknahme der authentischen persona aus dem Kunstwerk zensiert auch den allmächtigen Narzißmus, dem keine „Funktion" mehr referiert.[57] In der Autobiographie (nicht in ihrer Komposition aber) wird nun das narzißtische Ich noch einmal ausgestellt und muß sich der Dekomposition am eigenen Körper unterziehen. „Natürlich" ist Nabokovs Masochismus nicht perfekt, versucht er sich dieser Operation zu entziehen. Er setzt das Messer doch nur zum Schein an. Sei es nur einmal mehr die Täuschung! Die Absicht verrät, was Adorno bei Stravinskij nur in den Kategorien der Pathologisierung zu fassen vermochte.

> Die Abweisung des Ausdrucks, das sinnfälligste Moment von Depersonalisierung bei Strawinsky, hat in der Schizophrenie sein klinisches Gegenstück an der Hebephrenie, der Gleichgültigkeit des Kranken gegen das Auswendige. Gefühlskälte und emotionale Flachheit, wie sie an Schizophrenen durchweg beobachtet wird, ist keine Verarmung der vorgeblichen Innerlichkeit an sich. Sie entspringt dem Man-

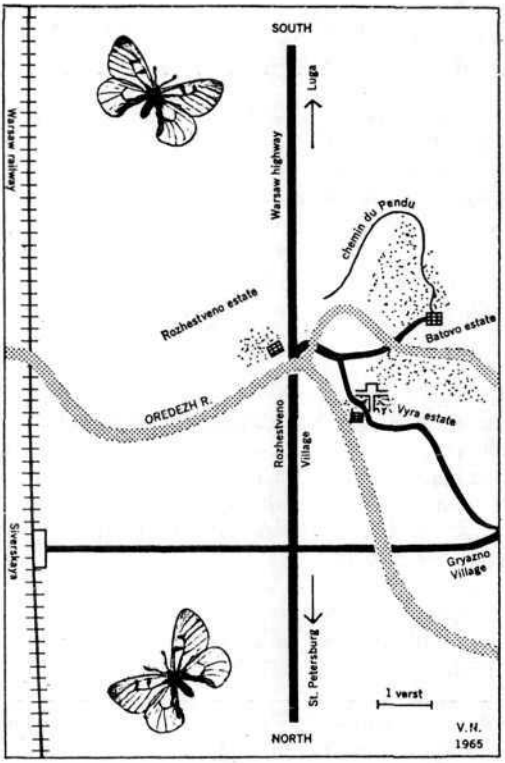
> gel an libidinöser Besetzung der Objektwelt, der Entfremdung selber, die nicht das innere sich entfalten läßt, sondern es gerade zur Starrheit und Unbeweglichkeit veräußerlicht.[58]

Auch wenn Adorno hier vor allem verletzen möchte, so trifft er doch ins Schwarze: Nabokovs Rußland als Gegenstandswelt, in der das Ich selber zum Gegenstand wird, entzieht das Ich der libidinösen Besetzung durch sich selbst.

Bei Stravinskij wie bei Nabokov geht es nicht um die Eindeutigkeit der Verweisung in die Schizophrenie, sondern um die border-line-Symptomatik zwischen hyptertropher Melancholie und schizoiden Schüben von „Svoeobraznost'": Es geht um die Authentizitirerei, die Gleichgültigkeit des Authentischen gegen das Authentische, des Russen gegenüber Rußland und dem Russischen. Es gibt kein Geständnis und keine Disziplinierung, keine Schuld und keine „Bewältigung" in diesem erstarrten Heroismus. Nabokov weigert sich, unter seinem Narzißmus zu leiden und er nimmt nicht in Kauf, daß man Mein Rußland – O RUS'! für Gold und Geld preisgeben muß, nur weil man es nicht mehr als sein Tusculum besitzt. Dafür setzt er seine Ehrenerklärung als „memuarist" in Anführungszeichen:

> «Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами. Презираю россиянина-зубра, ненавидящего коммунистов, потому что они, мол, украли у него деньжата и десятины. Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству». И еще: Выговариваю себе право тосковать по экологической нише – в горах Америки моей вздыхать по северной России. (61)

Abbildungen







Anmerkungen

1 *Eugene Onegin*. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin, Translated from the Russian by V. Nabokov, Bd. 2, New York 1964, 217. Vgl. dazu H. Meyer, *Romantische Orientierung*, München 1995, 320f.

2 Vgl. *Enciclopedia Vergiliana*, Bd. 2, Roma 1985, 865ff. K. Schneider, *Villa und Natur*, München 1995, 117ff.

3 A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 13: Perepiska 1815-1827, Moskva 1937, 19.

4 H. Turk, F.A. Kittler, „Einleitung", in: dieselben (Hg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt/M. 1977, 9-43, hier 34.

5 Nabokov markiert das nichtfiktionale Genre der Autobiographie sowohl im Untertitel von *Speak, Memory* – „An Autobiography revisited" – als auch im Vorwort der russischen Fassung: „predlagaemaja čitatel'ju aftobiografiju". Zitat hier und im folgenden nach einfacher Seitenzahl in runder Klammer nach der Ausgabe: V. Nabokov, *Drugie berega*, New York 1954, 7. *Speak, Memory*, Harmondsworth 1966 wird zitiert in einfacher Klammer durch Seitenzahl mit dem Zusatz: 1966.

6 Zumindest vier Fassungen sind zu unterscheiden. Die letzte und auch in der neuen Nabokov-Gesamtausgabe des Rowohlt-Verlags zugrundegelegte entspricht *Speak, Memory* von 1966; davor steht die russische Fassung von 1954: *Drugie berega*. Dieser liegt die erste amerikanische Edition *Conclusive Evidence* von 1951 zugrunde, welche – als Erstpublikationen – sich aus einzelnen Kapiteln, die als abgeschlossene Erzählungen für verschiedene Zeitschriften entstanden, zusammensetzte: „Mademoiselle O." bereits 1936 in französischer Sprache für die *Mésures*, später in Amerika zwischen 1947 und 1951 die restlichen Kapitel für *Harper's Bazar*, *Partisan Review* und *The New Yorker*. Nabokovs Memoiren sind Hintereinanderstellungen von 14 bzw. 15. einzelnen, in sich abgeschlossenen Erzählungen. Diese Erzählungen sind Nabokovs Visitenkarten in fremden Sprachen. Als zusammenhängende Konstruktion einer Autobiographie waren Werke wie *Dar* oder *The Real Life of Sebastian Knight*, später auch *Ada* und *Look at the Harlequins!* dem Genrevorbild weit mehr verpflichtet, als diese tatsächliche Autobiographie. Nabokovs Erzählwerk, das nun auch nicht mehr in den von Nabokov selbst komponierten Sammelbänden, sondern in chronologisch geordneten Gesamtausgaben vorliegt, wird von den Erzählungen der Autobiographie abgeschlossen. Nach *Drugie berega* hat Nabokov keine weiteren Erzählungen mehr geschrieben. Vgl. Vf., *Nabokov als Memoirenschreiber*, Magisterarbeit, Universität München 1989.

7 Vgl. J. Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford 1977. D. Barton-Johnson, *Worlds in Regression*,

Ann Arbor 1985. J.B. Forster, *Nabokov's Art of Memory*, Stanford 1992.

[8] Von einem „unreliable narrator", wie ihn z.B. R. Hof, *Das Spiel des ‚unreliable narrator': Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk Nabokovs*, München 1985, bes. 151f als Dominante von Nabokovs Poetik ausmacht, kann in Hinblick auf diese Texte keine Rede sein. Letztlich ist der unglaubwürdige Erzähler und der Mystifikator im Werk Nabokovs eine vorgeschobene Täuschung. Interpreten, die bei Nabokov „postmodernen" Gestaltungsprinzipien nachspüren, neigen dazu, das Auftreten solcher Verfahren überzubewerten bzw. Figurenperspektiven mit der Poetik des Autors gleichzusetzen. Nabokovs ‚schlechte' und ‚unvertrauenswürdige' Erzähler erweisen sich bei näherer Prüfung als herausragende und genaue Berichterstatter; mystifikatorische Exkurse haben auktorialen Wert (4. Kapitel von *Dar*!); auch die *Evgenij Onegin*-Übersetzung enthält keinerlei mystifikatorisch-fiktionale Bestandteile, wie das M. Eskin, *Nabokovs Version von Puškins ‚Evgenij Onegin'*, München 1994, 102ff unterstellt.

[9] Vgl. J. Karges, *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*, Ann Arbor 1985. A.S. Byatt, *Morpho Eugenia*, London 1992 bietet ein geniales Pastiche, das Nabokovs Poetik ins 19. Jahrhundert projiziert.

[10] Vgl. G. Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992, bes. 26. Dazu auch Vf., *Literarisches Ethos*, München 1994, bes. 123ff.

[11] Vgl. J.R. Döring-Smirnov, „Uznat', čto budet kogda...", *Die Welt der Slaven*, 28 (1983), 339ff. W. v. Koppenfels, „Das Exil und das Reich: Amerikas russischer Romancier Nabokov", Vortrag am 23.2.1996 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

[12] Nabokovs Projekt kann als eine Form der Selbstmusealisierung verstanden werden, die sowohl auf die frühen Formen von Musealisierung verweist, welche naturkundliche, dokumentarische und Kunstsammlungen noch geschlossen präsentiert, als auch auf eine Materialsammlung für ein späteres Nabokov-Museum, z.B. im Sinne der russischen Tradition der Schriftstellergedenkstätte als Ort nationalkultureller Repräsentanz.

[13] Komplementär dazu wird in *Bend Sinister*, Reinbek 1995, 73 Clio, die Muse der Geschichte in einem „Krugismus", der bereits H. Whites Thesen, *Auch Clio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986 herbeizitiert. „In Wahrheit kann sich Clio nämlich nur unbewußt wiederholen."

[14] Vgl. S. Schade, „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel' als Inzenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption", S. Baumgart, G. Birkle, M. Fend, B. Götz, A. Klier, B. Uppenkamp (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg*, Berlin 1993, 461-484, bes. 477f.

[15] Vgl. N. Luhmann, „Die Autopoiesis des Bewußtseins", A. Hahn, V. Kapp (Hg.), *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt/M. 1987, 25-97.

[16] Vgl. A. Schäfer, *Biopolitik des Wissens*, Würzburg 1996, bes. 62ff.

[17] Vgl. zum Konnex von Geständnis und der „Periodisierung" des sozialen und sexuellen Geschlechts durch Unterordnung unter verschiedene Repressionsmechanismen, die ihrerseits im Diskurskontext die (Fortpflanzungs-)Funktion des biologischen Geschlechts symbolisieren und absichern, M. Foucault, „Das Dispositiv der Sexualität", in: ders., *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt/M. 1983, bes. 142f.

[18] Vgl. zu Mozžuchin A. Schwarz, „Russische Emigranten im deutschen Film", *Wiener Slawistischer Almanach*, 30 (1992), 153-196, bes. 193f. Mozžuchin publizierte in der Emigration eine vielbeachtete Autobiographie unter dem Titel *Quand j'étais Michel Strogoff*, die allerdings ein „ghostwriter" verfaßte.

[19] Dem gesamten Text eigent ein Duktus vorgeblicher Mündlichkeit, die sich durch implizite Leseranrede manifestiert. Der Leser wird als Zuhörer bezeichnet (Kap. 4), er wird aufgefordert sich „gemeinsam" Dias anzusehen (Kap. 8), verschiedene Parks zu besuchen (Kap. 14) usf. Der Begriff der Stimme kann also sowohl konkret als auch im Sinne Bachtins verstanden werden.

[20] Die drei Stimmebenen stehen in dialogischem Wechselverhältnis, das dem Text performative Qualitäten verleiht. Nabokovs autobiographischer Diskurs entspricht nicht dem von M.M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München, Wien 1971, 222f, als „aktiver Typus" beschriebenen, in dem das fremde Wort von außen wirkt und reflektiert werden muß, sondern eher dem eines gleichgerichtet zweistimmigen Diskurs. Nabokovs Stil parodiert die „skaz"-Tradition und bedient sich rhetorischer Mittel, die der Autobiographik Zoščenkos entstammen. Ist der „skaz" als Parodie bei Zoščenko jedoch eine negative Folie, die zur Analyse von Deformiertheit dient, so bleibt er bei Nabokov Ausweis des naiven Ich, das unbeschädigt von Selbstkritik agiert.

[21] Vgl. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt/M. 1974.

[22] Vgl. P. Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/M. 1994, 60f. W.C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988, bes. 126-141.

[23] Vgl. B. Boyd, *Vladimir Nabokov. The American Years*, London 1991, 236.

[24] Zu Nabokovs Auseinandersetzung mit der Form und der Tradition der Autobiographie als agnostische Heilungserzählung in der Sowjetliteratur (bes. die Variante der Heilung durch Lektüre), vor allem aber bei dem von ihm geschätzten Zoščenko (*Pered voschodom solnce*) vgl. Vf., a.a.O., 1989, 6.

[25] *Bend Sinister*, a.a.O., 126.

[26] Vgl. M. Butor, „Eine dialektische Autobiographie (Michel Leiris)", ders., *Kreuzfahrten durch die moderne Literatur*, Frankfurt/M., Paris 1984, 257-273.

[27] „Junost', konečno, očen' podveržena takim navaždenijam [...]" (9)

[28] Nabokovs Begriff der Geschichte bzw. Zeit als kaleidoskopische Umschichtung von Mustern aus einer stabilen Materie hat positivistische Tradition im naturkundlichen Anthropologismus von Petr Lavrov, *Istoričeskie pisma*, Berkeley, Los Angeles 1967, 338f.

[29] Die Dialektik läßt sich zurückverfolgen. Nabokovs lineare Antihelden tragen auch „Linien"-Namen wie z.B. Gradus in *Pale Fire*. Als Antithese findet sich die Erzählung *Krug* sowie der gleichnamige Held des Romans *Bend Sinister*. Die beiden letztgenannten Texte „spielen" z.B. mit der Vorstellung, daß sich alle sieben Jahre im menschlichen Organismus einmal alle Zellen erneuert werden. Spätestens danach ist Ich als materielles Wesen ein anderer. Diese Innovation betrifft auch die Substanz eines Rußland, wenn es materialistisch gedacht wird. Bedeutet dies aber für den autobiographischen Dialektiker auf der „Stufe" der Spirale nicht, daß alle sieben Jahre spätestens mein frühres Selbst in den kontemplativen Abgründen der Metamorphose verschwunden ist, daß Mensch kein Eigentum seiner eigenen Identität ist?

[30] Zu Gercens erster autobiographischer Schrift *S drugogo berega* vgl. I. Berlins Einleitung in seiner Edition von 1965 (New York) und F. Venturi, *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*, New York 1960, bes 445-468.

[31] Nabokovs Einstellung gegenüber Anagrammen ist dialektisch. D Barton-Johnson, *Worlds in Regression*, Ann Arbor 1985 und R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/M. 1991 vermuten eine authentische, aber „gnostisch" chiffrierte Botschaft des Autors. Andererseits muß man sich vor Augen halten, daß es ausgerechnet der Diktator Paduk in *Bend Sinister* ist, dessen Kreativität sich auf die manische Herstellung und Interpretation „sinnvoller" Anagramme konzentriert.

[32] Vgl. zum Interview mit B. Pivot in *Apostrophes*: A. Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, London 1988, 369.

[33] Vgl. Ju. M. Lotmans Überlegungen über das Ende als „Rahmen" in ders., *Die Struktur des literarischen Texts*, Frankfurt/M. 1973, 320ff.

[34] J.d. Superville, *Choix de poèmes*, Paris 1947, 138. Nabokov hat dieses und andere Gedichte Supervilles ins Russische übersetzt. Supervilles Novelle *Le voleur d'enfants* (1927) war eine Anregung zum *Lolita*-Stoff.

[35] Vgl. die Interferenz der Körpermotivik zwischen dem imaginierten Paar Held-Mašenka und dem realen Paar der beiden schwulen Ballettänzer in *Mašenka*.

[36] A. Field, „Marginalien", Vladimir Nabokov. *Fahles Feuer. Marginalien*, Reinbek 1968, 91f hat Nabokovs Interesse konstatiert, „seine Leser dazu zu verpflichten, sein eigenes exotisches Zemblanisch zu lernen – die russische Sprache." Über seine Fasziantion für die Hölle, das Tote, die sexuelle Perversion wird der Leser in das Paradies der Sprache integriert.

[37] Vgl. A. Sturm, *Text – Zersplitterung – Textur. Perspektive auf die Physis des Romans ‚Dar' von Vladimir Nabokov*, Magisterarbeit, Universität München 1992, bes 53ff.

[38] Vgl. G. Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth Century Fiction*, London, Boston, Melbourne 1983. G. Levine, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Mass., London 1988. H.J. Schnackertz, *Darwinismus und literarischer Diskurs. Der Dialog mit der Evolutionsbiologie in der englischen und amerikanischen Literatur*, München 1992. A. Schäfer, a.a.O., 247ff. Diese Arbeiten können sich auf Nabokovs Anregung berufen, bei der Lektüre von Romantexten des 19. Jhs. das Augenmerk auf naturwissenschaftliche Metaphorik und wissenshistorische Konzeptionen zu richten. In der Slavistik bleiben solche Untersuchungen Desiderate.

[39] Vgl. J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Paris 1983, 18f. D. Kiš, *Život literatura*, Sarajevo 1990, 59-77.

[40] Vgl. J. Kisina, „Die fakultative Welt der Kinderliteratur. Eine Unterrichtslektion", *Messungen* 3 (1993), 166f.

[41] Vgl. W. Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, [1920] Heidelberg ^{7}1952, bes. 204ff. Stern hebt gegen die von Freud ausschließlich fokussierten „freisteigenden" die „determinierte Erinnerungen" als den „Willen" des Kleinkinds hervor, „sich etwas zu merken".

[42] ‚Kaleidoskopische' Bausteinchen: In Kleists Erzählung *Die Marquise von O.* wird die Heldin von einem jungen Russen zuerst vor der Vergewaltigung durch plündernde russische Soldaten gerettet. Dann aber verliert die Heldin durch jenen jungen Russen doch noch ihre Unschuld – ohne diese „Vergewaltigung" zu bemerken. Nabokov reiht Kleist in *Speak Memory* in die Ahnengalerie seiner Mutter.

[43] Kein früherer Text Nabokovs bemüht sich um Mimesis wie „Mademoiselle O."; der Autor gibt im französischen Debüt sein mimetisches Meisterstück und seine Signatur unter Anspielung auf Giottos „O". Der romantische Topos des Lac Léman ist dabei genauso wichtig wie die intertextuelle Migration der Diskurse – hin zu *L'histoire de la O*. Vgl. M. Farin, „Priesterinnen des Bizarren.

Die andere Seite des Feminismus: Jean(ne) de Berg und Pauline Réage, die Autorin der ‚Geschichte der O'", *Süddeutsche Zeitung* 99 (1995), III.

[44] Vgl. R. Alewyn, „Ursprung des Detektivromans. Anatomie des Detektivromans", *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt/M. 1982, 361-394, bes. 364f.

[45] *Zapiski generala Kuropatkina o russko-japonskoj vojne. Itogi vojny*, Berlin [2]1911, 213f.

[46] Vgl. A. Pjatigorskij, „A Word about the Philosophy of Vladimir Nabokov", *Wiener Slawistischer Almanach*, 2 (1978), 5-17, bes. 12: „The philosophy of lateral sight"; W.W. Rowe, *Nabokov's Spectral Dimensions*, Ann Arbor 1981, 34f.

[47] Vgl. J.-F. Lyotard, *Ökonomie des Wunsches. Économie libidinale*, Bremen 1984, 33f.

[48] Vgl. Field, a.a.O., 89: „Kinbotes Zembla ist – abgesehen davon, wofür *er* es hält – ein kartographischer Aufriß des menschlichen Unterbewußtseins. Nabokovs ganzes *œuvre*, vor allem natürlich *Fahles Feuer*, ist der überwältigende Beweis dafür, daß das Unterbewußtsein nicht nur in der Freudschen Version existiert." Es ist signifikant, daß Nabokov das menschliche Bewußtsein in *Drugie berega* an sich selbst als heterosexuellem Sohn und Vater kartographiert, das Unterbewußtsein dagegen durch den Schatten seines lyrischen amerikanischen alter ego Shade, also durch den Homosexuellen Kinbote. Dieser mag in *Pale Fire* mag als Antiheld konzipiert sein. Im Argument jedoch trifft er sich mit seinem Schöpfer: Er lehnt die Psychoanalyse ab, weil sie Ursachen für Homosexualität (vor allem die frühkindliche Mutterbeziehung) ausmacht und damit Kausalität anstelle der Beschreibung von Varietäten supponiert. Abgesehen davon, daß die Psychoanalyse dieser positivistischen Methodik nicht gerecht werden kann, mockiert sich Nabokov mit Kinbote zurecht über die panische Angst der Psychoanalyse, von Homosexuellen penetriert zu werden. Die Reaktion auf Homosexualität macht die Differenz zwischen Analytikern und Nabokovs Psychologie transparent. Nabokov bewertet den Regreß positiv. Er kann die Regression des Homosexuellen deshalb weder ethisch verurteilen, noch als Grund eines Leidensdrucks anerkennen.

[49] Vgl. J. P. Sartres Charakterisierung A. Gides in *Saint Genet*, Reinbek 1977, 710f.

[50] Vgl. Vf., „‚Die Deutung ist vor dem Traum', Thesen zur Definition eines Gedächtnisdenkens bei T. Mann unter besonderer Berücksichtigung der Kategorien der falschen Erinnerung und des falschen Vergessens", Papier auf dem Symposium der Graduiertenkollege München und Konstanz 1995.

[51] Vgl. I. Smirnov, *Psichodiachronologija*, Moskva 1995, 303.

[52] Vgl. H.-K. Metzger, „Strawinsky und die Nekrophilie", *Musik-Konzepte* 34/35 (1984) – Igor Strawinsky, 99-106.

[53] Vgl. E. Fromm, *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbek 1977, 372.

[54] Vgl. zur analogen Wortbildung „psicholožstvo" in der antiformalistischen Literaturkampagne der zwanziger Jahre A. Flaker, „Psicholožestvo", *Psychopoetik. Wiener Slawistischer Amanach*, Sonderband 31, 1992, 339-346.

[55] Vgl. L.S. Dembo (Hg.), *Nabokov – The Man and His Work*, Milwaukee, London 1967, 22f.

[56] T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1976, 160.

[57] Vgl. H. Schmid, „Der Beitrag der russischen formalen Schule zu einer Theorie der literarischen Wertung", B. Lenz, B. Schulte-Middelich (Hg.), *Beschreiben, Interpretieren, Werten. Das Wertungsproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden*, München 1982, 66-94, zur „ästhetischen Funktion": 67.

[58] Adorno, a.a.O., 161f.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 311–336

Walter Koschmal

KULTURBESCHREIBUNG AUS DER PERIPHERIE: BABEL'S ODESSA-POETIK

Odessa und Sankt Petersburg sind als Stadttexte eng miteinander verwoben. Die Geographie vereint sie: der neue Ort, an dem plötzlich eine Stadt entsteht: die Lage am Meer. Schon die Gründungsgeschichte – aber auch die Revolutionsgeschichte – verbindet die beiden neuen Städte nicht nur, sondern trennt sie auch. Die Zarin Katharina II. grenzt ihre Stadtgründung Odessa vom Ende des 18. Jhs. (1794) bewußt gegen jene parallele vom Anfang desselben Jahrhunderts ab: Dem männlichen, fremden Stadtnamen des männlichen Gründers setzt sie einen gleichfalls fremden, doch weiblichen Namen entgegen: das griechische Odessos muß Odessa werden.

Beide Städte werden auf dem Reißbrett entworfen. Sie geben sich noch heute als Ergebnis rationaler Planung, nicht historischen Tradierens zu erkennen. Ihr Wachstum verläuft denn auch ahistorisch schnell: Odessa besiedeln im Jahr 1795 erst 2349 Menschen (1813: 35 000), im Jahre 1850 zählt es bereits annähernd 100 000 Einwohner.[1]

Beide Städte sollte ihre exzentrische Lage für Offenheit und kulturelle Kontakte prädestinieren.[2] Beide entwickeln sich zu Zentren des Europäismus im Russischen wie im Sowjetischen Reich, zu fremden Elementen innerhalb der russischen Kultur.

Isaak Babel' beschreitet – in biographischer Hinsicht – den 'kleinrussischen' Weg Nikolaj Gogol's von der Ukraine nach Petersburg: In seinen frühen Texten, den Odessa-Texten einerseits ("Odessa", "Listki ob Odesse" bis hin zu den "Odesskie rasskazy"), in den Petersburg-Texten andererseits, in "Dnevnik", "Publičnaja biblioteka", in der Erzählung "Gjui de Mopassan", in fiktionalen wie halbfiktionalen Werken, findet dieser Weg seinen künstlerischen Niederschlag.[3]

Die These dieses Beitrags läßt sich vorab wie folgt knapp zusammenfassen: Aus der Polarität der Lesarten beider Stadttexte erwächst Babel's dazu homologe Poetik, die sich als Odessa-Poetik konzipieren läßt. Diese kann man nicht innerhalb oder gar im Zentrum russischer Kultur verorten, sondern an deren Peripherie. Als periphere bringt sie zum einen die seit dem 19. Jh. vielfach konstatierte russische Kulturpolarität zwischen Petersburg und Moskau zu einem synthetisierenden Ausgleich, zum anderen ist sie als das 'neue', fremde 'Wort' in

der russischen Literatur intendiert. Der odessitische Stadttext setzt sich in grundlegenden poetischen Verfahren auch dann fort, wenn der thematisch verankerte Odessatext bereits der Vergangenheit angehört: Das Signifikat tradiert sich somit im Signifikanten. Der – von der Tartuer Schule begründete – Dualismus der Kulturbeschreibung wird deformiert und öffnet sich aus dieser südlichen Perspektive auf einen ternären Typus hin.

1. Der odessitische Stadttext vor Babel'

Bei der Fülle an vorhandener Literatur erscheint es müßig, überhaupt noch ein Wort zur Konzeption Petersburgs in der russischen Kultur zu verlieren. Doch ist die Tatsache der Fülle selbst bemerkenswert, da dieser eine erstaunliche Armut an Forschung zur Moskauliteratur gegenübersteht. Dies mag seinen Grund darin finden, daß es den eigentlichen 'Moskautext' – wie V. N. Toporov[4] ausführt – im Unterschied zum "Petersburgtext" gar nicht gibt, die primäre Petersburgliteratur zudem reicher und von größerem ästhetischen Interesse als die Moskauliteratur ist. Doch sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß Forscher wie Toporov, daß vor allem die Vertreter der Tartuer Schule einerseits den Dualismus von Petersburg und Moskau propagierten, andererseits aber die Analyse fast ausschließlich auf den einen Petersburger Pol beschränkt haben. Damit kommt es zu Verzerrungen bei der Beschreibung russischer Kultur, die kritisch zu hinterfragen sind.

Erübrigt es sich also, noch ein Wort zum Petersburgtext zu verlieren, so kann das für den wenig bekannten Odessatext, insbesondere aber für jenen v o r Babel', ganz und gar nicht gelten. Nicht der historischen Vollständigkeit halber muß er an dieser Stelle zumindest in seinen grundlegenden Topoi vorab festgehalten werden, sondern wegen seiner Bedeutung für Babel's Frühwerk und seine Poetik insgesamt: Könnte man doch leicht dem Irrtum unterliegen, die in dem – von manchen[5] als literarisches Manifest Babel's bezeichneten – dreiseitigen "Odessa"-Text (1916) angeführten Topoi gingen auf die 'inventio' des Autors zurück. Vielmehr summiert der Autor – zitiert damit letztlich nur – wiederkehrende Topoi Odessaer Stadttexte, deren zahlreiche Verfasser – in diesem Beitrag – im einzelnen nicht explizit genannt werden. Von diesen Stadttexten muß deshalb zunächst die Rede sein, ehe deren spezifische literarische Transformation durch den Autor analysiert werden kann.[6]

In nicht-fiktionalen wie fiktionalen Stadttexten wird der "jungen Stadt" (molodoj gorod, Atlas 1911, 202) ein rapides, fast unnatürliches W a c h s t u m, "ne po dnjam, a po časam" – so etwa von dem Lyriker Podolinskij (Atlas 1911, 123, 12), bescheinigt: Diese Dynamik läßt – insbesondere russische Beobachter – fremdes, ja dämonisches Einwirken als Ursache mutmaßen.

Im 19. Jh. – in erster Linie unter dem Zaren Aleksandr I. – wächst vor allem der Reichtum dieser Stadt ins Märchenhafte, so daß sie als "zolotoj gorod / istočnik" (Atlas 1911, 38, 49), ja in den fremden Texten Reisender wie in der eigenen Stadtfolklore – mit Hilfe eines Oxymorons – als "raj na zemle" (Atlas 1911, 106, 174, 201: "zemnoj raj") apostrophiert wird. Der Handel, die Kommunikation nach allen Seiten hin, habe die einst unfruchtbare (besplodnyj, 125) Steppe in den vierziger Jahren zur reichsten Stadt des russischen Imperiums erhoben (vor Petersburg, gefolgt von Moskau) (Atlas 1911, 92). In den 50/60er Jahren des 19. Jhs. überzieht Odessa freilich eine Armut, die im Jahre 1926 noch Joseph Roth[7] als Elend der armen Juden, besonders der Moldavanka, tief betrübt.

Freilich sieht er diese Not durch die "Freizügigkeit" gemildert, die Odessa in allen Stadttexten schon immer bescheinigt wird. Im Gegensatz zu Rußland lebe man hier "frei", keinem Herrn als Sklave untergeordnet. Leibeigenschaft herrschte hier ebenso wenig wie in einem anderen peripheren Raum russischer Kultur, in Sibirien. Der Freiheitstopos ("porto-franko") gilt für die Wirtschaft (Odessa als Freihandelshafen), für die Politik – die weitergehende Freiheit von Gesetzen und der politische Liberalismus (63), der "offene Rede" (otkrytaja reč') gestatte – sowie für die sittliche Freiheit. Auch das einfachere Volk der Gegend geht nach "Gades" zum Feiern: "v Gadesi dobre žiti" (Atlas 1911, 169). So verbindet sich mit Odessa als rechtsfreierem Raum schon immer Abenteurer- und Banditentum. Doch Odessa wird damit auch als "otkrytaja dver'" (Atlas 1911, 205) zu den Landsleuten (soplemenniki) verstanden, als Tür zum Osten: Odessa ist Türe, Tor, öffnet Grenzen.

Der Handel ohne Grenzen läßt "neue Leute und Ausländer" (novye ljudi i inostrancy) in diese "junge Stadt" von Novaja Rossija kommen, die Stadt zu einer vorwiegend fremdländischen werden. Die erste Zeitung, die dort erscheint (ab 1820), wird in französischer Sprache gedruckt, die erste russische Zeitung erscheint erst acht Jahre später (Vachrenov 1869, 60), zudem zweisprachig. Die große Vielfalt der Ethnien, der Polyglottismus kehren als Topoi wieder. Das Leben werde auf 'fremdländische Weise' (zagraničnyj lad, Atlas 1911, 90) geführt. Odessa figuriert in zahlreichen Quellen des 19. Jhs. als Zwitter, als "seltsame Mischung von Westen und Osten" (strannoe smešenie Zapada s Vostokom, Atlas 1911, 97), auch als Mischung von Provinz- und Hauptstadt. Im "russischen Italien" Odessa erwächst dem russischen Imperium ein insulares Ausland innerhalb seiner Grenzen.[8]

Die Stadttexte zeichnen unter dem Einfluß von Aleksandr Puškins Odessa-Versen, aber auch ohne diesen, die Stadt als europäische, als jene die "Europa atmet"[9] und "Spiegelbild Europas" (otraženie Evropy, Atlas 1911, 23) ist. Italienische Bauten gehen in diesem russischen Marseille oder Florenz – so die Quellen – mit 'Franzosen-Leidenschaft' einher. Jakov P. Polonskij vermag

nirgends sonst in Rußland – auch nicht in Petersburg – so viel "evropeizm" zu finden. Die Stadt gerät gleichsam unter Rechtfertigungsdruck: sie habe erst zu beweisen (Atlas 1911, 123), daß sie eine russische sei.

K. Zeleneckij (Atlas 1911, 124) mag ihr dies einfach bestätigen, doch differenziert schon der Odessaer Dichter A.I. Podolinskij (123) in den dreißiger Jahren in seinem Odessa-Gedicht die russische Mutterschaft, wenn er die Ferne der Tochter Odessa zur Mutter Rußland thematisiert:

Ot sem'i rodnoj daleko,
Gde gluchaja step' legla,
Mat'-Rossija odinoko
Doč' men'šuju rodila [..]

Der Druck der "Mutter" Rußland, den sie dadurch auf Odessa ausübt, daß sie die Städte Nikolaev oder Cherson als dezidiert russische Gegengründungen unterstützt, verstärkt sich mit dem wachsenden Reichtum der 'fernen Tochter'. Ohnehin seien die russischen Städte – im Gegensatz zum fremden Odessa – von der Natur begünstigt. Odessa sei eine künstliche Gründung, eine "zufällige Stadt" (slučajnyj gorod). Odessa wird von Russen kritisiert, da Ausländer, Griechen vor allem und Juden ("židy"), die russischen "Landsleute" (edinozemcy) unterdrückten. Haß auf die A u s l ä n d e r s t a d t geht mit "Mitgefühl" (sočuvstvie, Atlas 1911, 82-83) für die Russen in Odessa einher. Tatsächlich war der administrative Druck in Odessa weniger zu spüren, tatsächlich schloß man nicht selten die russischen Kaufleute wegen ihrer Ungebildetheit aus einschlägigen Klubs aus. Rußland – so berichtet Ivan Aksakov (Atlas 1911, 176-177) – erscheint selbst den Russen in Odessa, meist Flüchtlinge aus dem russischen 'Gefängnis', als "Schreckgespenst, als Land der Kälte, der Unfreiheit, des Soldatentums, der Polizeiherrschaft" (strašiliščem, stranoju choloda, nevoli, soldatstva, policejščiny). Das alte Rußland ist – im Gegensatz zum 'Neuen Rußland' – das fremde Land, zu dem man sich gerade in der D i f f e r e n z begreift.

Damit aber setzt sich Odessa als "Hauptstadt des südlichen Rußland" (stolica južnoj Rossii, Atlas 1911, 106)[10] in Gegensatz zur nördlichen Hauptstadt, zu Sankt P e t e r b u r g , die der lokale Dichter Podolinskij als männliche in ihrem Verhältnis zum weiblichen Odessa apostrophiert (Atlas 1911, 124):

Solnce Severa – naš Car'!

Den "stolzen Norden" (sever gordyj) mit seinem "narodnyj duch" stellt der Dichter Vasilij I. Tumanskij (1800-1860) in seinem Gedicht "Odessa" (1824) der "Harmonie" (garmonija) Odessas gegenüber (Atlas 1911, 74, 76). Anders als in den übrigen russischen Städten sei die Zarenstadt in Odessa niemals imitiert worden. Die russische Kaserne finde – aus odessitischer Sicht – in der Stadt

Petersburg ihre Disziplinarabteilung. Umgekehrt wird dort immer wieder der disziplinieren wollende Wunsch laut, daß Novaja Rossija und Odessa russifiziert werden sollten.

Doch diente auch den Petersburgern Odessa als Freiraum, als Flucht- und Heilort, als städtisches Komplement, insbesondere in den Sommermonaten. Wenn die – politische – "Sonne des Nordens" zu sehr drückte, flohen viele in die wärmend-unpolitische, wirkliche Sonne des Südens, Odessas.

Rußland war ihrer Tochter fern und die Sonne des Südens ("rodnoe solnce", 76) trat – so die Quellen – an die Stelle der Mutter-Rußland. Die Opposition fremd / inländisch löst sich in der ungewöhnlichen Harmonie der in Odessa n i c h t mehr wirksamen G e g e n sätze von Stadt und N a t u r auf. Die Elemente der Natur werden zur Beschreibungssprache für Odessa, auch das ein früher Topos: die "Blume des Südens" (cvetok juga, 90) Odessa, der "cvetuščij gorod" (die blühende Stadt, Atlas 1911, 84) mit seinem "Wohlgeruch" (blagouchan'e, Atlas 1911, 76), diese "roza", verstanden als "cvet ljubvi" (Farbe der Liebe), in der man im Unterschied zu Petersburg, wo es untersagt wurde, Blumen im Knopfloch zu tragen, von einem "Gefühl einer gewissen Leichtigkeit, gleichsam eines Triumphs der Seele" (čuvstvo kakoj-to legkosti, kak by toržestva duševnogo, Atlas 1911, 106) erfaßt wurde.[11]

Die K u n s t verband sich hier mit der N a t u r: Der "Leidenschaft für die Musik" (strast' k muzyke), insbesondere für das synthetisierende Gesamtkunstwerk der O p e r wurde in dieser Stadt nicht nur im architektonischen Zentrum, nicht zufällig das Operngebäude, sondern gerade auch in der Natur, im Freien gefrönt: in den vielen Gärten, unter den zahlreichen Bäumen (Akazien vor allem, Kastanien), die schon von Herzog Richelieu gepflanzt, aus Südfrankreich eingeführt worden waren (Vachrenov 1869, 8), auf den Straßen, die meist von "lärmenden Menschenmengen" (šumnye tolpy, Atlas 1911, 97) bevölkert wurden, gärte es vor fröhlichem Leben. Vergnügen und friedliche Harmonie gehen mit einer gewissen – auch erotisch zu verstehenden – Leichtigkeit der Sitten einher. Die Odessaer Stadttexte zeichnen so eine sinnlich vielfach wahrnehmbare, Kunst und Natur in harmonischen Einklang bringende Stadt. In Babel's vermeintlichem "literarischen Manifest" "Odessa" und in "Listki ob Odesse" (1918) kehren alle diese Elemente – freilich ohne Hinweis auf die Quellen, auf den Zitatcharakter dieser Topoi – wieder.

2. Babel's Petersburger Stadttexte und ihre Poetik der Negation

2.1. Petropolis als Nekropolis

Im Jahre 1918 erscheint Babel's "Dnevnik" (Babel' 1989). Dieser Stadttext gestaltet sich als fortgesetzte Negation, die letztlich eine Negation aus der Perspektive des Odessa-Textes darstellt.

Petersburg wird ganz in der Tradition der defizitären Petersburg-Beschreibung als die Stadt der Verneinung des Lebens und des Menschen in einer Sprache der Negation gezeichnet. Über die nicht funktionierende Erste Hilfe in der Stadt schreibt der Autor ("Pervaja pomošč'", 1918, Babel' 1989, 41):

> Esli net lošadej, net benzina, net raboty, net doktorov, net pekuščichsja, net opekaemych – začem že togda komplekty? [..] Vsego étogo dejstvitel'no net.
> Wenn es keine Pferde gibt, kein Benzin, keine Arbeit, keine Ärzte, keine Leute, die sich kümmern, und keine, um die man sich kümmern muß – wozu braucht man dann Akten? [...] All das fehlt tatsächlich.

In "Nedonosiki" ("Frühgeburten", 1989, 45-46) benennt der Autor die nicht ausgetragenen Kinder der "gesichtslosen, seelenlosen" (bezlikij, bezdušnyj, 46) Frauen von Petrograd als (1989, 45):

> [...] plody iz"edennych, bezdušnych, nizkoroslych ženščin
> [...] Früchte ausgezehrter, seelenloser Frauen von niedrigem Wuchs

Das von Babel' griechisch symbolhaft-bezeichnete "Petropolis" – eine auch im 18. Jh. durchaus übliche Benennung – mit seiner "kalten Sonne" (cholodnoe solnce, 43) wird zur "Leichenhalle" (mertveckaja), in der alle als "Totengräber" fungieren: "Vse – mogil'ščiki" (44). Das Essen (nedoedajuščij, 42), das (Schlacht-)Vieh kommt der Stadt ebenso abhanden wie die Sauberkeit, den Kindern die Eltern, den Menschen die Arbeit. Die Ammen geben ganz im Gegensatz zu den nach 'Milch und Meer' duftenden "moločnicy" in Odessa – so in der Erzählung "Kak éto delalos' v Odesse" – keine Milch mehr. Die Menschen stürzen sich von den Brücken der Neva in den Tod (41). Statt der echten, Fleisch liefernden Ochsen stehen die Tiere nur noch als Bronzefiguren am Eingang zum Schlachthof, als "Symbole der Kraft". Im Vergleich dazu sind die gleichfalls bronzefarbenen muskulösen Körper in Odessa im gleichnamigen Text (Babel 1989, 16) sonnengebräunte Körper junger Männer, die vor Leben und Kraft strotzen und darin ganz zum Ausdruck ihrer Stadt werden. Der Flaneur durch die Häßlichkeiten Petersburgs hingegen nimmt die bronzenen Figuren nur mehr als architektonisch-leblose Symbole wahr, die "ihr eigenes, iso-

liertes Leben leben" (živut sobstvennoj otdel'noj žizn'ju, 43). Sie erinnern nur mehr an lebendige Wesen.

Bewegungslosigkeit (ne ševeljas', 66), Lebensmüdigkeit (ustavšij ot žizni, "Publičnaja biblioteka", 1916, 1989, 10) und Langsamkeit der Bewegung künden vom "Ersterben" (zamiranie) der Stadt in Statik, künden von Unfreiheit. Die Elemente der Stadt werden isoliert, die ohnehin kalte Sonne ist "einsam" (odinokoe, 74), das Polizeirevier schließt sich von der Welt ab (otgorodilsja ot mira, 67), die Neva ist "eingeschlossen in unbewegliche Ufer" (zaključennaja v nedvižimye berega, 68), die Menschen leben in ihrem aus der Petersburger Beamtenliteratur hinlänglich bekannten "ugolok", in ihrem Winkel für sich, selbst die Sonnenstrahlen erscheinen in diesem Stadttext "unbeweglich" (Zemlja bela ot nedvižnych lučej, 74).

Dieser fortgesetzten Negation des ungebundenen Lebens und der Dynamik entspricht jene der sinnlich wahrnehmbaren Körper und der Farbigkeit. Petersburg hat seine der Beobachtung zugängliche "fiziologija" eingebüßt. Die goldenen Turmspitzen verschwinden unter der "körperlosen Decke der Nacht" (besplotnoe pokryvalo noči, 68): Die sinnlich wahrnehmbaren Elemente dieser vom Leben in den Tod hinüberwachsenden Geisterstadt (prizračnyj, 68) verlieren sich in Nacht und Nebel (45):

> Ne vidno Fontanki [...]. Ne vidno tjaželogo kruževa naberežnoj, zachlestnutoj vspuchšimi kučami nečistot iz rychlogo černogo snežnogo mesiva.
> Die Fontanka ist nicht zu sehen [...]. Die schwere Spitze der Uferstraße ist nicht zu sehen, die von Schmutzhaufen aus bröckligem schwarzen Schneegemisch überschwemmt ist.

Die Farbpalette reduziert sich auf weiß und schwarz, auf jene "gamma temnoserych cvetov" (1989, 10), die vom 'schwarzen Schnee', von den "schwarzen Pfützen" (černye luži, 47) über die "grauen" Gesichter der Fuhrleute oder der Mütter (49) bis zum milchigen "vsevlastnyj tuman" (allmächtiger Nebel, 47) reicht. Die Farblosigkeit dominiert den Stadttext nicht weniger als die – tödlichkalte – "nördliche Sonne" des Zaren von Petersburg. Isaak Babel' greift damit durchaus auf Klischees des Petersburgtextes (Toporov 1984, 20-21) zurück, war doch Petersburg schon aufgrund eines eklatanten Männerüberschusses eine in der Zukunft vom Aussterben bedrohte Stadt familienloser Beamter.[12]

2.2. Lesen des Stadtbuchs: die "langue" des Petersburger Stadttextes

Der Petersburger Stadttext ist von der Gründung her – so auch bei Isaak Babel' – geometrische (Reißbrett-)Linie. Deren uneingeschränkte Herrschaft negiert jegliche Farbe. Die monochrome Linearität läßt Babel' seinen Petersburger

Stadttext als B u c h konzipieren. Die klar gezogenen Linien von Straßen und Gebäuden finden nämlich in den Zeilen eines Buchs ihre linear-monochrome Entsprechung. In seinem "ästhetischen Credo"[13] "Linija i cvet" ("Linie und Farbe", 1923) postuliert Babel' die Unverzichtbarkeit von Linie u n d Farbe für die Malerei. Doch wie Petersburg die Farbe einbüßt, so geht Babel's Petersburger Stadttext die Dimension der gesprochenen Sprache verloren. Der Petersburgtext ist ganz schriftlich-regelhaftes Sprachsystem, ist "langue". Kerenskij äußert in "Linija i cvet" (Babel' 1989, 120):

> Mne ne nužna vaša linija, nizmennaja kak dejstvitel'nost'.
> Ich brauche eure Linie nicht, die niedrig ist wie die Wirklichkeit.

Die Rededimension unterliegt im Petersburgtext gleichfalls der schon aufgezeigten Negation. Die Architekturdenkmäler des "imperatorskij Petropol'" (49), des versteinerten Machtzentrums "schweigen" ebenso wie die verhungernden Tiere im Zoo (72): "Zver' – on molčit..." Auch die Frühgeborenen schreien nicht: sie schweigen (molčaščie urodcy, 45). "Keine einzige Stimme" ist zu hören (ni odnogo golosa, 43), "kein einziges Gräschen" (ni odnoj travinki) auf der Erde zu sehen (43). Die "Sprachlosigkeit" (bezmolvie) verbirgt den Gedanken (68), die Ideologie, die im Buch verankerte russische Geistigkeit, die im Petersburgtext nur visuell, nicht auditiv wahrnehmbar ist.

Vor allem im Zentrum der von Sprachgesetzen geprägten "langue" des Buches, in der Bibliothek, in der "Publičnaja", verstummt jegliche Rede: Die Bibliotheksbesucher benehmen sich "geräuschlos" (nešumliv), "unauffällig" (neprimeten), "sprechen leise" (negromko govorjat, Babel' 1989, 9), im üblichen Flüsterton (privyčnym šepotom). Nur eine große Frau äußert sich "unerwartet laut" (neožidanno gromko). Mit begeisterter Verwunderung spricht sie mit ihrem Nachbarn über die Wörter in den Büchern, hebt sie aus der stummen "langue" des Buches in die hörbare "parole": "vostorženno udivljaetsja knižnym slovesam". Erst im Zusammenhang des Petersburger Stadttextes erhält die aus diesem Anlaß gestellte Frage des Erzählers den adäquaten Rahmen: "Ist die denn noch normal?" (Normal'na li ona?). Das Wahnsinnsmotiv des Petersburgtextes klingt an. Petersburg verkörpert Norm und Gesetz, im Petersburg-Buch spiegelt sich dies graphisch-sprachlich wider. Das von Babel' so akzentuierte Buch-Motiv steht in Einklang mit Petersburg als geistiger Stadt, als Stadt der Bildung und Intelligenz.

Der Stein schweigt im Petersburger Stadttext ebenso wie Mensch und Tier: Der Gang durch die Stadt realisiert sich als ein Lesen steinerner Wortlinien, Wortzeichen, die keinen Laut von sich geben. Das Gehen durch die Stadt ist vor allem ein lineares, den Zeilen des Stadtbuches gezielt folgendes, bewußt-gewolltes. Die Granitstraßen und die – symbolisch-mächtigen – Gebäude schweigen ("Večer", 1989, 68):

> Molčali mosty, dvorcy i pamjatniki [...]. Ljudej ne bylo. Šumy umerli.
> Es schwiegen die Brücken, die Paläste und Denkmäler [...]. Es waren keine Menschen da. Die Geräusche erstarben.

Der harte, schweigende Stein der Hauptstadtarchitektur wird zur visuellen Metonymie für das Stadtbuch, für die lautlos-tote Stadt. Die in Petersburg lebenden Menschen werden gleichfalls von dieser Versteinerung erfaßt, so das Dienstmädchen in der Erzählung "Gjui de Mopassan" (Babel' 1979, 82):

> V serych [...] glazach okamenelo rasputstvo [...].
> In den grauen [...] Augen war die Lasterhaftigkeit versteinert [...].

Der Stein ist damit in seiner kultivierenden Funktion als Gegenpol zum Natur-Element des Wassers keineswegs – wie in Lotmans (1992) Petersburg-Symbolik – positiv zu werten.[14] Er wird als Zeichen des Todes gebraucht, der toten Linie, die als Kurve auch den Tod der Frühgeburten visuell verkündet.

In "Pervaja pomošč'" werden in das "Buch der Absagen" (kniga otkazov) all jene Hilfeersuchen eingetragen, denen nicht Folge geleistet werden konnte (42):

> Puchlaja kniga, samaja važnaja, edinstvennaja kniga. Drugich ne nado.
> Ein voluminöses, das wichtigste, das einzige Buch. Andere sind nicht notwendig.

Der Petersburgtext realisiert sich als monochrom-monologische Linie in dem e i n e n allmächtigen Buch der Negation. Selbst der Nebel figuriert – in "Dvorec materinstva" (49) – als "papierener Nebel" (bumažnyj tuman).

Der "vsevlastnyj tuman" (allmächtiger Nebel), die kalte "Sonne des Zarentums" – sie verdichten sich in der Bibliothek, in "Publičnaja" zu "carstvo knigi" (Reich des Buches, 9). Die Bibliothek wird zu jenem den Petersburger Stadttext kondensierenden Raum, in dem die Menschen, "vom Buch verdorben" (isporčeny knigoj) nicht einmal mehr "herzhaft gähnen" (sočno zevnut') können. In "Ulica Dante" (1934; Babel' 1989, 189) bemerkt Babel', sein französischer Freund, der ihn durch die Pariser Bordelle und Etablissements führt, habe ihn Frankreich besser kennen lernen lassen "als Bücher". In dem Text "Paris" fragt Babel' eher rhetorisch, ob man in solchen Häusern auch noch "kontorskie knigi" (1989, 252) führe. Hinsichtlich des Buches steht Paris im Gegensatz zu Petersburg, durch die Vielfalt der Sprachen ("Putešestvie v Franciju", 1937), die man dort höre (sic!), verbindet sie sich mit Odessa. Das Wort von Odessa, das Widerspiegelung Europas (otraženie Evropy) sei, verkehrt Babel': Die Petersburger

Buch-Menschen seien bloße "Widerspiegelung lebender, wirklicher Menschen" (otraženiem živych, nastojaščich ljudej, 1989, 9).

In der Erzählung "Gjui de Mopassan" (Babel' 1979, 84) wandelt sich der Stadttext bereits zum poetischen Darstellungsmodus, wenn der Autor das Saffianleder der Bücher, "das schöne Grab des menschlichen Herzens" (prekrasnuju mogilu čelovečeskogo serdca) von der Sonne mit tauenden Fingern (tajuščimi pal'cami) berühren läßt. Dies ist freilich bereits die poetisch transformierte Odessaer Sonne.

Der letzte Text in Babel's "Tagebuch" mit dem auf das neue Rußland verweisenden Titel "Novyj byt" (Juni 1918; Babel' 1989, 78-80) läßt sich bereits als südlich-odessitischer Antitext innerhalb der Petersburgtexte verstehen. Nicht zufällig wird er in einem ländlichen Gegenraum vor der Stadt situiert, wo soeben Gemüse gebaut wird. Die Gebäude sind "leicht", die Säle "hell" und das Glas "bunt". Die Sonne steht hoch am Himmel und wärmt. Die Zeit des Tages wird mit jüdischem Maß (Čas šabaša, 80) gemessen. Die Kartoffel setzenden Mädchen sind wohlgenährt, ihre kräftigen Brustwarzen treten – wie in "Gjui de Mopassan" – unter den Kleidern hervor: Auch in den fortwährend von ihnen gesungenen Liedern knistert es vor Erotik. Die Merkmale dieses peripheren Petersburgraumes sind bereits jene der Odessatexte. Von der Odessaer Architextur der Assimilation muß deshalb nun die Rede sein.

3. Babel's Odessa: Architextur der Assimilation

3.1. Similarität von Wirklichkeit und 'parole'

Die Architextur[15] der Assimilation in Babel's Stadtpoetik wird im weiteren in drei Abschnitte unterteilt: Zunächst werden städtische Wirklichkeit (etwa historische und gesellschaftliche Ereignisse) und gesprochene Sprache als homolog dargestellt; sodann wird die odessitische Spezifik dieser "parole" entwickelt, bis schließlich die darauf aufbauende Poetik in einigen grundlegenden Merkmalen skizziert wird.

In seiner Rede "Rabota nad rasskazami" (1934; Babel' 1979, 382-402) faßt Babel' insbesondere die russische Revolution als eine Revolution der Sprache auf (387). Dem Wort komme heute – vor allem in "unserem Land" – "revolutionäres Gewicht" zu. Der "Widerstand des Materials in der Geschichte" entspreche dem "Widerstand des Wortes", das allein die "Kraft der Einheit" verkörpere. Die russische Sprache sei – wie das Land (383) – noch "roh", indem man aber das Wort veredle, könne man ihm eigenen "Stil" verleihen. Der "neue" "Stil", das "neue Wort" der bolschewistischen Epoche (389) aber sei voll "Leidenschaft"

(strast'), "Freude" (radost') und "Kraft" (sila) und garantiere "Leichtigkeit bei der Arbeit" (393).

Empirisch erfahrbare Objektwelt und Sprache, Fakten und Fiktion mischen sich für Babel'. Lange Zeit hielt man autobiographische Texte (etwa "Avtobiografija") Babel's für authentisch, bis man erkannte, daß Babel' selbst einen Mythos um seine Biographie geschaffen hatte (Sicher 1994, 8-9). Die fiktive Autobiographie, sein Leben, sieht der Autor in erster Linie sprachlich konstituiert. Sein Verhältnis zu Adjektiven beinhalte die Geschichte seines Lebens (1979, 402).

Eine grundlegende Kategorie bei der Äquivalentsetzung von Wirklichkeit und gesprochener Sprache, von ontologischer und kognitiver Ebene, stellt der R h y t h m u s dar. Babel' selbst ist es, der fordert, daß der "Rhythmus" unseres Lebens, der Arbeit in den Fabriken, ja der "Rhythmus unserer Epoche" (Babel' 1979, 384) im neuen Wort wiederkehren muß. In "Leonid Utesov" (1939; 1964) spricht er von diesem Rhythmus als einem "magischen".

Zugleich wird ihm der "Rhythmus" zur wesentlichen Kategorie des Erzählens und der Sprache. Der Autor betont wiederholt, wie sehr er in seinen Erzählungen auf die "strenge Einhaltung des Rhythmus" (1979, 383-385) achte. Durch die Kurzform der Erzählung wird der gesteigerte Rhythmus auch in der Gattung verwirklicht. Auf der sprachlich-rhythmischen Ebene propagiert Babel' die Technik des Wechsels, den Wechsel zwischen langen und kurzen Sätzen (1979, 400), ein dynamisches Schreiben aus dem Gegensatz.

Dabei geht es freilich nicht um den Gegensatz der Bedeutungen, nicht um semantische Oppositionen, sondern um den Gegensatz in den Quantitäten. Deshalb auch betont Babel' die besondere Rolle des Sprechens und Hörens von Sätzen für sein Schreiben. "Absoluter Geschmack" könne nur auf der Grundlage eines "absoluten Gehörs" ausgebildet werden.

Über die Lautlichkeit der Sprache stellt sich die Verbindung zur Musik und damit zu einem nicht länger verbal konstituierten Rhythmus her. Die Rhythmisierung wird zu einer Leben und Sprache sowie Literatur synthetisierenden Kategorie. Der "Stil der Epoche" – so Babel's Begrifflichkeit – vermag sich in Sprache und Literatur auf der Ebene des Bezeichnenden Ausdruck zu verschaffen.

Die musikalische Rhythmisierung verbindet sich für den frühen Babel' in erster Linie mit Odessa, der Stadt der Musik, der Inspiration. Das Motiv Odessas als Stadt der Musik findet Babel' in den vorhandenen Odessatexten als Klischee vor. Vor allem den in Babel's Odessa-Texten vorgestellten Sängern des Südens gebühre – ebenso wie den Pariser Straßensängern in "Putešestvie v Franciju" – das Verdienst, eine Kunst geschaffen zu haben, deren "Schönheit, Einfachheit und Leichtigkeit der Darstellung" unerreichbar sei. Das "melodische Wort" erscheint bloß aufgrund seiner Musikalität auch als das "kluge" Wort ("Bagrickij",

1936). Die schon seit den russischen Stadttexten des 18. Jhs. zwischen der Rationalität Petersburgs und der "serdečnaja strast'" Moskaus wirksame Antithetik (Avtuchovič 1995, 135) erfährt im musikalisch-klugen Wort Odessas einen synthetisierenden Ausgleich. Die "geistige Lebensform Odessa", ihre südliche Rhythmik (der "Stil" der Stadt), sei "unserer" Literatur, damit meint Babel' noch die russische, ebenso fremd wie die französische. Über den Gegensatz Rußlands zu Frankreich oder St. Peterburgs zu Paris erwächst aber die Nähe des Odessitischen zu dieser westlichen Kultur. Der "fruchtbare, lebenspendende Einfluß des russischen Südens, des russischen Odessa" (plodotvornoe, životvorjaščee vlijanie russkogo juga, russkoj Odessy) könne und müsse die russische Literatur und Kultur mit ihrem Stil der "Leichtigkeit" (legkost') und "Freude" (radost') verändern, so in dem zentralen Odessatext "Odessa" (1916; Babel' 1989, 15).

Seinen Odessa-Text läßt Babel' mit der überraschenden Feststellung beginnen, Odessa sei "eine ganz abscheuliche Stadt" (očen' skvernyj gorod, Babel' 1989, 14). Diese Abscheulichkeit finde ihren Grund in der Sprache, die man dort spreche. Wertet Babel' hier – eventuell mit pädagogischen Absichten – aus russischer Sicht? Odessa zeichnet sich nach Babel' vor allem durch seine 'parole' aus. Diese spezifische, gesprochene Sprache versteht er als Gegensatz zur regelhaften Petersburger Buchsprache: Der Odessit sei dem Petrograder entgegengesetzt: "Odessit – protivopoložen petrogradcu." (15) Dies gelte nicht nur für die Sprache, die Menschen, sondern für Odessa als "geistige Lebensform", für den "stil' našego goroda", so in "Bagrickij" (1989, 6-7). Es ist der mündliche, leidenschaftliche Stil, der ganz jenem der neuen bolschewistischen Epoche entspreche, der jene geradezu "physische Freude" zum Ausdruck bringen könne, die das ganze Land erfaßt habe. Das neue Wort Odessas verspricht als mündlich konzipierte Wortutopie sowohl dem Land als auch der Literatur den neuen Messias, den "wirklichen Menschen" (nastojaščij čelovek, "Odessa" Babel' 1989, 16). Dieser vermöge das Besondere der "Poesie" Odessas zu "erlauschen" (podslušivaet, 16). Odessa gibt sich auf diesem Hintergrund als die eigentliche Stadt der Revolution zu erkennen: einer gesellschaftlichen wie ästhetischen Revolution, aber auch einer Revolution der Pragmatik der "parole" gegen das normative System der "langue" Petersburgs und damit ganz Rußlands.

Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit prägt diesen, der russischen Kultur entgegengestellten Stadttext. Ein besonderer Kult des – nicht nur weiblichen – Körpers, die von der südlichen Sonne bronzefarbenen, muskulösen Körper junger Männer ("Odessa", Babel' 1989, 16), die verführerisch schlangenhaften Körper der Frauen, die für Odessaer Sängerinnen – erneut – ebenso typisch sind wie für die Mädchen in Paris (Babel' 1989, 190-191) werden in ihrer ganzen Sinnlichkeit vorgestellt. In "Listki ob Odesse" wird von einem "imitator ženskich tancev" berichtet, dessen "Handwerk "(remeslo) es sei, "Frau zu sein" (byt' žen-

ščinoj). Dem entspricht der alle Sinne ansprechende M o d u s bei der Darstellung der Stadt.

In erster Linie wird sie auditiv wahrgenommen: Odessa ist ebenso hörbar wie Paris – die verschiedenen Sprachen, die Namen. Hinzukommt der Geruchsinn: In der Odessaer Zeitschrift mit dem bezeichnenden Titel "Divertisment" 'rieche es nach Odessa, nach diesem hellen, eigenhändig geschaffenen Wort' (V *Divertismente* pachnet Odessoj, ee jarkim, sobstvennoručno sdelannym slovom, Babel' 1989, 36) – so in "Listki ob Odesse". Das Puškinsche "dyšit Evropoj" wird durch Babel's "pachnet Odessoj" komplementiert. Der "Geruch der eigenen Stadt" (zapach rodnogo goroda), ihre plastische und sinnlich bestimmte Darstellung kennzeichnen die odessitische Kunst. In dem erstmals 1962 publizierten Aufsatz "<V Odesse každyj junoša...>" (1989) handelt Babel' von der "flämischen Sinnenfreude" des Odessaer Dichters Bagrickij oder vom "aromatischen Küstensand".[16]

Der sinnliche Stil der Stadt, ihre gleichsam theatralische, alle Sinnesorgane affizierende Darstellung wird von einer sinnlich transformierten Sprache gewährleistet: von ihrer Rhythmik und Melodik, von ihrem Klang. So wie sich Babel' am Klang der Straßennamen von Paris erfreut ("Putešestvie v Franciju"), wird die in Odessa schon immer beheimatete Sehnsucht nach fernen Ländern gleichfalls klanglich konstituiert: Junge Odessiten würden gerne in ferne Länder ziehen, "deren Namen melodisch und melancholisch klingen" ("<V Odesse každyj junoša...>"). Auf dem Hintergrund der lautlichen Konstituiertheit der Stadt Odessa, ihres mündlichen Seins, muß die stumme Buch-Stadt Petersburg als Negation erscheinen. Petersburg wird damit – ganz im Gegensatz zur europäischen Stadt Odessa – der westeuropäischen Metropole Paris vielfach entgegengesetzt. Aus der Perspektive der Peripherie erfährt der europäische Charakter Petersburgs – ganz im Gegensatz zu den Petersburgtexten aus dem russischen Kulturzentrum – eine nachhaltige Relativierung. Wie aber wird der Odessaer Stadttext konkret als 'parole' verankert?

3.2. Die 'parole' des Odessaer Stadttextes

Die Erörterung der odessitischen Stadttopoi des 19. Jhs. zeigte deutlich, daß Babel' überwiegend vorhandene Odessatexte zitiert. Selbst die in seiner Erzählsprache kultivierte Odessaer 'parole' gibt sich zunächst als Zitat zu erkennen. Dieser "govor", diese Mundart Odessas, weicht schon vor Babel' grundlegend von der systemhaften Schriftsprache des Russischen ab. Dabei läßt sich die odessitische Rede nicht als Ansammlung zufälliger Unrichtigkeiten des Russischen begreifen, sondern ist Rede mit eigenen Regeln.[17]

Die Abweichungen von der russischen 'langue' freilich sind eklatant. In diesen sprachlichen Besonderheiten hat Babel' das spezifisch Odessitische festge-

macht. Als er in einer Bäckerei die Äußerung hört: "Graždanka, a chleb zdes' dumaet byt'?" (Genossin, denkt das Brot daran, einmal hier zu sein?),[18] kommentiert er: "éto Odessa." Auf der Grundlage des russischen Sprachsystems, der "langue", wurde etwa der Genitiv immer falsch gebraucht ("Vody est'?" – "Voda net." / , Präpositionen wie "o" ("über") existieren gar nicht: "o čem-nibud'" wird zu "za čto-nibud'", Šišov/Stecjučenko 1991, 30 u.a.), "čerez" wird ebenfalls regelwidrig benutzt. Odessa als Stadt, in der es nach mündlicher Kommunikation "riecht", konstituiert sich als die Negation von 'langue' und Buch gleichermaßen. In beiderlei Hinsicht steht es so der in Rußland Gesetz und Regel symbolisierenden Stadt Petersburg gegenüber.

In dieser Gegenposition wird Odessa freilich erneut der – eigentlich – europäischen Stadt Paris ähnlich, aber auch anderen westlichen, insbesondere südlichen Hafenstädten wie Marseille. Petersburg wird hingegen aus dieser Perspektive der Peripherie weitaus stärker mit Rußland identifiziert, als dies aus der kulturellen Innenperspektive jemals der Fall gewesen wäre.

In der Erzählung "Gjui de Mopassan" (geschrieben zwischen 1920-22; erschienen 1932; Babel' 1979, 83) übersetzt die Petersburgerin Benderskaja diesen französischen Dichter der Sonne – so der Ich-Erzähler – "utomitel'no pravil'no, beživiznenno" (ermüdend richtig, leblos). Erst der aus Odessa kommende Erzähler vermag den französischen Autor adäquat zu übertragen, die – Petersburger – "Armee der Worte" (armija slov) in Bewegung zu versetzen (dvižutsja). Bei Babel' werden die 'neunundzwanzig Bände Sprengbüchsen' (petard) der Werke Maupassants, die voller "Leidenschaft" (strast') seien, erst ins Leben umgesetzt (Babel' 1979, 88). Diese Leidenschaft des Herzens entfernt zum einen vom toten Buch und damit von Petersburg, rückt Babel' aber auch in die Nähe der "Herzensleidenschaft" (serdečnaja strast', Avtuchovič 1995, 135) der russischen Moskautexte.[19] Der Pariser Freund, der Babel' in die verschiedensten Etablissements führt, habe – wie der Autor bereits zitiert wurde – für das Erkennen Frankreichs mehr beigetragen, als die Bücher, die er gelesen habe. In seinen "Odesskie rasskazy" charakterisiert der Autor den "König" (korol') der Banditen, Benja Krik, den eine knappe, aphoristische Redeweise charakterisiert, als den Mann der mündlichen Kommunikation ("na ljudjach"), der jedem Schreibtisch fremd gegenüberstehe.

Der Verstoß gegen die Regeln des vorwiegend im Buch gültigen Sprachsystems durch die 'parole' Odessas wird dem Verstoß gegen die von der Regierungshauptstadt Petersburg erlassenen Gesetze homolog. Das Abweichen von der die Freiheit einschränkenden russischen, der Petersburger 'langue' findet auf der ontologischen Ebene in der Herrschaft der Räuberjargons und des Banditenkönigs Benja Krik seine Entsprechung. Sprachlicher Regelverstoß und Gesetzesübertretung im Verbrechen machen gleichermaßen den Stadttext Odessas aus.

Benja Kriks 'Königtum' innerhalb des Russischen Reiches ist vor allem sprachlich grundgelegt. Er personifiziert den Geist der Stadt in erster Linie sprachlich (Cukierman 1980, 40), so etwa durch Regelverletzungen. Dies gilt ebenso für die Flüche der Diebe, wie etwa Ljubka Kazaks in den "Odesskie rasskazy", die vorwiegend dem Ukrainischen entlehnt sind (cyp', murlo, galota, Cukierman 1980, 40). Das Verbrechertum realisiert sich vor allem sprachlich (Šišov/Stecjučenko 1991, 29-30): im Räuberjargon der neuen Helden der "Odesskie rasskazy", der Diebe, Spekulanten, Bettler, Kontrabandisten, in der in Odessa so genannten "blatnaja muzyka".

Diese Sprache schöpft nicht aus buchsprachlichen, sondern aus mündlichen Quellen, aus der odessitischen Stadtfolklore: In Witzen, Liedern, Geschichten über Banditen werden bereits vor 1920 odessitische Stadtmythen geschaffen.[20] In dieser Stadtfolklore der Diebe wird Odessa als "Mutter", als "Odessa-mama" (Briker 1994, 125) apostrophiert. Die sechzigjährige Man'ka nennt der Erzähler in "Korol'" "rodonačal'nica slobodskich banditov" (Stammutter der Vorstadtbanditen).[21] So kann auch Benja Krik von Tatarskij, den er überfallen wird, in "Kak éto delalos' v Odesse" sagen: "On naša plot', kak budto odna mama nas rodila" (Babel' 1966, 166).

Noch mehr als der 'geordnete' Sprachlaut charakterisiert diese Figuren die ungeordnete parasprachliche Äußerung: Benja Kriks Name ließe sich unter diesem Aspekt auch als "Schrei" (krik) etymologisch begreifen, der in der 'langue' ohne schriftliches Pendant bleiben muß. Liebesgestöhn (ston) oder "Lachen" (smech) stehen gleichfalls für das dynamische Leben und die Freiheit der 'parole'. Das Ungeordnete des Lärms wird mit der in Odessa traditionell verankerten jüdischen Kultur verbunden: Die Sprache, als bloß lautliche begriffen, mutiert zur Musik, so in "Gjui de Mopassan" (Babel' 1979, 85):

> Šum byl evrejskij, s perekatami i pevučimi okončanijami [...]
> Der Lärm war ein jüdischer, wechselnd und mit wohlklingenden Endungen [...]

Die Herrschaft des "bandit-geroj", des Herrschers der offenen Straße in der südlichen Stadt ist ein zum – so Briker (1994, 131) – "politischen Karneval von Bürgerkrieg und Revolution" (in Petersburg) analoger, unpolitischer odessitischer Karneval mit Benja Krik als Karnevalskönig, als "korol'". Der Petersburger Stadtapokalypse wird die odessitische, vom jüdischen Witz geprägte Clownerie (M. Vajskopf) entgegengesetzt. Der monolithischen Eindeutigkeit von Endzeitvision und Herrschaft in Petersburg steht die Ambivalenz des Wechsels gegenüber.[22]

Die karnevalistische Komik der verkehrten Herrschaftsverhältnisse wird sprachlich fundiert: Auf diesem Odessaer Straßentheater werden selbst schreckliche und tragische Ereignisse wie Mord und existentielle Vernichtung von

Menschen sprachlich komisch gestaltet: Der mit jiddischen Lexemen makkaronistisch vermischte Gangster-slang (Briker 1994, 127-128) transformiert die tragischen Signifikate auf der Ebene der Signifikanten humoristisch. Der Karnevalismus verkehrt das Bezeichnete zum Bezeichnenden. Der Odessatext wird in den Signifikanten zur karnevalistischen Verkehrung des militärisch ernsten Petersburg-Textes: Das Rülpsen bei Tisch läßt sich mit der militärischen Fanfare einer Trompete vergleichen (otryžku, zvučnuju, kak prizyv boevoj truby, Babel' 1966, 160). Der verdauende Ėjchbaum gibt erneut Laut: "Orkestr igral tuš. Ėto bylo kak divizionnyj smotr." (Das Orchester spielte einen Tusch. Das war wie eine Divisionsinspektion.)

Mit der karnevalistischen Dominanz der 'parole' im Odessatext geht die Entwertung der Semantik einher. Die Komik erwächst aber keineswegs nur aus der e i n e n Sprache: Vielmehr setzt die 'parole' als offene Sprachform der "geschlossenen", monochrom-monologischen russischen 'langue' die Vielfalt und die Mischung der Sprachen entgegen. Polyethnie wird in der 'parole' Odessas als Polyglottismus realisiert. Der odessitische Turmbau von Babel' ist ein jiddisch-ukrainisch-italienisch-polnisch-russischer. Mit der Vielzahl der Sprachen geht die Vielfalt der Intonationen in der mündlichen Rede einher. Babel' selbst führt dazu aus, daß der odessitische "govor" seinem Herzen nahestehe, "polurusskoe-poluukrainskoe narečie".[23] Der Zweisprachigkeit, dem Übersetzen und der Kreolisierung (den Mischsprachen) kommt im Odessaer Stadttext eine herausragende Bedeutung zu. Darin realisieren sich Ambivalenz und Assimilation auf sprachlicher Ebene.

Freilich wäre es falsch, wollte man in diesem sprachlichen Kontext – in der Nachfolge der 'Petersburger Physiologie' – an eine, wenn auch sprachlich grundgelegte photographische "fiziologija Odessy" denken. Die Sprache entspreche – so Šišov/Stecjučenko (1991, 29-30) – weder den odessitischen Soziolekten, etwa der Händler oder Bettler, noch dem südrussischen Dialekt. Šišov/Stecjučenko werten diese Sprache in ihrer ironischen Pathetik als "bedingte" (uslovnyj), da sie die Alltagsrede grotesk verzerre: Die Sprache der "Odesskie rasskazy" offenbart sich somit als Synthese von byt-Physiologie und Groteske. Auf das Jiddische gehen komisch wirkende Ausdrücke wie "ja imeju vam skazat' paru slov" anstelle von "ja choču vam skazat' paru slov" zurück (Šišov/Stecjučenko 1991, 32).

Auf diesem Wege schafft sich der mündliche Stadttext seine eigenen, freilich relativ frei zu gebrauchenden Regeln, die sich der monolithischen Disziplinierung durch das russisch-monologische Sprachsystem (langue) entziehen. Nicht nur die Grenzen zwischen den S p r a c h e n werden aufgehoben, sondern auch die Grenzen zwischen den Einheiten der 'langue', den Sätzen und Worten. Dies geschieht durch die Entwertung der Semantik. Ordnendes Prinzip der Norm des neuen Wortes wird die hörbare intonatorische Einheit.

A. Špol'berg (1991, 50-59) hat in einer Untersuchung zur Funktion der Konjunktionen in "Odesskie rasskazy" gezeigt, daß insbesondere die Konjunktion "i" (und), die sich auch häufig am Satzanfang findet, eine einfache Sprache von biblischem Duktus schaffe. Zusammen mit Wortwiederholungen und Parallelismen wird eine besonders expressive, rhythmisch-melodische Zeichnung der Texte, eine spezifische Musikalität erreicht. Das sich mit dem Odessatext traditionell verbindende Thema der Musik, der Oper, erfährt eine Transformierung zum 'musikalischen' Signifikanten. Insbesonders der Gebrauch der Konjunktion "i" am Anfang des Satzes öffnet die Satzgrenze. Die intonatorisch-melodische Synthese läßt das semantisch begründete Oxymoron in einem lautlichen, durch die Konjunktion "und" gleichsam semantisch aufgehobenen "syntaktischen Oxymoron" irrelevant werden (Špol'berg 1991, 56):

> Život Kapluna ležal na stole pod solncem, *i* solnce ničego ne moglo s nim podelat'.
> Der Bauch Kapluns lag auf dem Tisch in der Sonne, *und* die Sonne konnte nichts mit ihm anfangen.

Typisch für diesen mündlichen Stadttext ist die rhythmisch-intonatorische Verbindung zwischen den Elementen. Ontologisch gegebene Stadtelemente wie Gebäude oder Straßen werden – im Unterschied zum Petersburgtext – gar nicht mehr beschrieben. Entscheidend ist allein ihre dynamische Verbundenheit in der intonatorischen Grundeinheit dieser 'parole'.

Stadtspezifische Elemente dringen erneut auf der Signifikantenebene als "individuelle" Vergleiche (Špol'berg) ein: Wenn in "Korol'" (1966, 157) von der achtzigjährigen Jüdin Rejzl die Rede ist, so wird ihr traditionsverbundenes Regime in der Küche mit einer Thorarolle verglichen: "tradicionnaja, kak svitok tory", und trägt so der Bedeutung des Judentums in Odessa Rechnung. Nicht nur der Vergleich, sondern auch die französische Anrede und die syntaktische Konstruktion sind im folgenden Beispiel typisch odessitisch (Špol'berg 1991, 58):

> Mos'e Grač... kogda my molodye, tak my dumaem na ženščin, čto éto tovar...
> Monsieur Grač... wenn wir jung sind, denken wir von den Frauen, daß sie eine Ware sind...

In der reichen Handelsstadt Odessa gehen die Handelsware, aber auch andere – thematische – Spezifika der Stadt, etwa die Bettler (nesčastnyj šljalos', kak niščij na zare), in der Form des Vergleichs in die Erzählung ein. Der individuelle Vergleich basiert auf der Individualität der Stadt, auf der Spezifik ihrer 'parole', die als mündliche eine sinnlich-wahrnehmbare, rhythmisch-musikalische Synthese herstellt und semantische Oppositionen aufhebt.

3.3. Poetik der Assimilation

Babel' sieht in "Listki ob Odesse" die Besonderheit der Stadt in ihrer "verblüffenden Assimilationsfähigkeit". Diese Fähigkeit prädestiniere sie zum Geburtsort des neuen literarischen Wortes, entstünden doch herausragende literarische Werke durch Verschmelzung von hervorragender Technik und Leidenschaft. Stadt und Natur bilden in diesem Stadttext keinen Gegensatz. Der jiddisch-odessitische "Luftmensch" – so Babel' in "Odessa" – unterliegt keinerlei urbaner Deformation.

Der russische, insbesondere der odessitische Stadttext läßt sich nicht ohne Einschränkungen mit westlichen Stadttexten gleichsetzen. Gerade die Elemente der spezifischen Stadtwahrnehmung, wie sie in neuesten Forschungen analysiert wurden,[24] fehlen im Odessa-Text. Nur einzelne dieser Elemente sollen hier genannt werden: der rasche Wechsel innerer und äußerer Eindrücke bei der Stadtwahrnehmung, der Überreizungszustand, die große Dichte und Heterogenität der Eindrücke, die Diskontinuität und das Ephemere der Wahrnehmung (paradigmatische Momentaufnahmen). Doch auch in Babel's Petersburg-Texten spielen diese für den modernen Stadttext typischen Merkmale eine untergeordnete Rolle. Insofern wäre grundsätzlich zu fragen, inwiefern wir es bei Babel' – aber auch bei anderen 'Stadtautoren' der russischen Literatur – mit eigentlichen Stadttexten zu tun haben.

Auch das Petersburg und Odessa verbindende Meer wird unterschiedlich funktionalisiert. Das Meer droht nicht als der katastrophistische Raum: es fungiert vielmehr als Kommunikationsraum, als Mittler zu fremden Ländern, aber auch als lexikalisches Inventar für die Beschreibung der Stadt, ebenso wie andere Elemente der Natur ("Blumen", "blühen"). Auf die Nähe zu den Moskautexten wurde in diesem Zusammenhang bereits hingewiesen. Die Gegensätze finden in der Synthese von Signifikant und Signifikat zum Ausgleich. Doch auch innerhalb der Stadtelemente werden nicht die erinnerungsschweren Spuren der Geschichte tragenden Steine und Gebäude thematisiert, sondern die Straßen und vor allem die Tore (vorota) als klassische ambivalente Räume des Übergangs.

Während Ščukin (1995, 175) deutlich macht, daß im 'Stadt-Gewächs' Moskau die 'Kraft nicht in den Toren' (ne v vorotach sila) liegt, weil Moskau darüber hinaus wuchert, verweilt der odessitische Stadttext im ambivalenten Bereich des Übergangs, des Tores. Ein anderes zentrales Übergangsparadigma stellt bei Babel' der "Hof" (dvor) dar. Die Handlung der "Odesskie rasskazy" spielt sich wesentlich in Häfen ab. An diesem Paradigma wird offensichtlich, wie die Antithese von Petersburg (Linie, Straße) und Moskau (Farbe, Haus) im Hof des odessitischen Stadttextes als Raum zwischen Haus und Straße, aber auch am Tor (vorota), ein ausgleichendes Drittes findet. Vissarion Belinskijs ("Peterburg i

Moskva") Vision, daß die beiden "Einseitigkeiten" (odnostoronnosti) Petersburg und Moskau mit der Zeit "durch ihre Verschmelzung" (svoim slijaniem) "ein schönes und harmonisches Ganzes" (prekrasnoe i garmoničeskoe celoe) bilden könnten, ist eine erneut aus dem Zentrum russischer Kultur illusionistisch-unzutreffende Argumentation. Auch hier bricht erst die Perspektive von der Peripherie (Odessa) den innerussischen Dualismus auf und läßt unter diesem geweiteten Horizont ein ternäres Beschreibungsmodell für die russische Kultur als adäquat erscheinen.

Auch die Konzeption der Figur ist im odessitischen Stadttext keine einseitige, sondern eine zweiseitige, auch eine androgyne. Versteht Babel' den Odessiten ohnehin als halb-ukrainisch, halb-russisch, so gestaltet er zahlreiche faktische und fiktive androgyne Gestalten. Das Handwerk des bereits erwähnten "Imitators weiblicher Tänze" sei es, "eine Frau zu sein" (byt' ženščinoj). Die Jungen singen mit "Frauenstimmen" (ženskimi golosami; Babel' 1966, 170), und die aus dem Süden kommenden Frauen in Petersburg tragen in "Gjui de Mopassan" Schnurrbärte (sestry s usikami; Babel' 1979, 85).

Die erotische, verführerische Frau Raisa figuriert in derselben Erzählung gar als der androgyne südliche Messias (1979, 87):

> Izo vsech bogov, raspjatych na kreste, éto byl samyj obol'stitel'nyj.
> Von allen Göttern, die ans Kreuz geschlagen wurden, war das der verführerischste.

Der Messias, von dem Babel' auch der russischen Literatur prophezeit, daß er aus dem Süden Rußlands, aus Odessa komme, trägt – fast notwendig – androgyne Züge: An seinem Ursprung steht zum einen jener androgyne Stadtmythos, daß sich der dezidiert weibliche Name "Odessa" vom männlichen Helden des griechischen Epos Odysseus herleite; zum anderen aber liegt die Erlösung selbst in der S y n t h e s e , im Ausgleich der Gegensätze – nicht nur der Künste.[25] Der odessitische Messias ist ein doppelter: Babel' selbst verheißt ihn ausdrücklich als literarischen, in den "Odesskie rasskazy" wird der "König" Benja Krik als profaner Messias apostrophiert.

Die Synthese, die in ihm Person wird, ist auch jene von Bandit und Jude. Der Odessit in der Konzeption Babel's, insbesondere der odessitische Künstler "pur sang" sei durch die Ambivalenz von 'Sorglosigkeit' und 'Tiefgründigkeit' gekennzeichnet. Während Rußland, Babel' verwendet sogar die alte Bezeichnung "Rus'", einseitig "faulig" (gnilo) sei, gehe in Odessa das "Verblühen" (uvjadanie) immer mit erneuter Blüte einher (Ambivalenz).

Kulturhistorisch verbirgt sich hinter dieser Bildlichkeit die von Babel' – nach Judith Stora-Sandor[26] – angestrebte reale Vereinigung der jüdischen und russischen Seele. Auch das Judentum wird bei Babel' ambivalent behandelt, Babel's Blick – so Simon Markiš (1979, 329-331) – sei ein doppelter: zum einen stellt er

sich bewußt in diese Tradition, gleichzeitig weist er sie aber zurück. Das assimilierte jüdisch-russische Kulturmilieu bildete danach in jedem Fall die "Quintessenz" des alten Odessa. Dabei werden vor allem Merkmale wie Humor oder Einfachheit der Lebensweise und des Schreibstils mit dem Jüdischen verbunden.

In Babel' und in seinem Werk verwirklicht sich aber auch die Synthese von russischer und jüdischer bzw. fremder L i t e r a t u r . Die kulturell-semantischen Räume werden von ihm völlig neu geordnet. Babel' schreibt in "Rabota nad rasskazami" von "unserer Literatur", wenn er ausführt, daß "unsere Romane" schlecht geschrieben seien, die kurze Gattung der Erzählung "bei uns" kaum angesehen sei und die russische Literatur der westlichen, besonders der französischen "nicht ähnlich".[27] In der russischen Literatur habe es bislang – mit Ausnahme Gor'kijs – noch keine freudige, helle Beschreibung der Sonne gegeben: nur dieser schwere Petersburger Nebel Dostoevskijs. Selbst bei Gogol', der – so Babel' erneut in seinem programmatischen "Odessa"-Text – die "fruchtbringende, helle Sonne" (plodotvorjaščee, jarkoe solnce) der Ukraine nach Petersburg gebracht habe: "Peterburg pobedil Poltavščinu" – habe Petersburg das Poltavische besiegt.[28]

Babel' selbst schlägt einen anderen kleinrussischen Weg ein: Mit dem jüdischen Element verändert er nicht so sehr die Thematik als die Sprache und die Poetik der Texte: er betrachtet die russische Kultur und Literatur aus der "fremden" Perspektive jüdischen Humors und jüdischer Einfachheit, erzählt sie im jüdisch-ukrainischen Banditenjargon. Die Einfachheit aber verlange kurze Erzählungen. In "Kak éto delalos' v Odesse" werden die Juden als die Fremden in der russischen Hölle (1966, 170) apostrophiert: Sie könnten ebenso gut in der Schweiz zusammen mit den "reinsten Franzosen" (splošnye francuzy) leben.

Die karnevalistische Verkehrung des Odessatextes macht die ethnisch Verwandten, die Russen und ihre Literatur, – so der Autor in "Listki ob Odesse" – zu "geistig Fremden" (čužie nam po duchu), das ethnisch Fremde hingegen zum konstitutiven Bestandteil der eigenen Kultur: Die klingenden Wortendungen des Jüdischen erinnern nur an jene des Italienischen. Allein die Vielfalt der Kulturen und Sprachen vermag den odessitischen Stil, die polyglotte Sprache und Stadtpoetik zu begründen. So gewinnt der Autor die fremdländische Perspektive des Ausländers (Šklovskij), schreibt "von einem anderen Planeten, aus dem russischen Marseille" ("Rabota nad rasskazami"). Auf diesem Weg gelingt es ihm vielleicht erstmals, die jüdische Literatur in die russische zu integrieren. So verwirklicht Babel' seine Utopie des "literarischen Messias" aus dem Süden.

Der odessitische Stadttext gestaltet sich selbst als theatralisch-opernhaftes Gesamtkunstwerk, dessen Wahrnehmung nicht nur sprachlich-polyglott, sondern gleichzeitig auditiv, visuell, taktil und olfaktorisch vonstatten geht. Odessa wird

nach dem Vorbild des "Kunstwerks" Paris gestaltet. Im Gegensatz zur 'Linearität' der Petersburgtexte und – so Efraim Sicher (1986, 106-107) – zu der auf tiefere, auch transzendente Wirklichkeiten verweisenden Farbigkeit des Moskautextes entsteht der Odessatext in der Synthese und Ambivalenz von Linie und Farbe als nicht länger linearer. Der Odessatext wird als metakulturelle A u f h e b u n g der klassischen russischen Kulturpolarität von Petersburg und Moskau konzipiert.

Der Petersburg-Text läßt sich von seinem Ursprung her bereits als aggressiver begreifen. Er steht immer in Opposition: Petersburg wird als Stadt des Antichristen zur Herausforderung für Rom, Symbol einer neuen russischen Bedrohung Europas, mit Moskau konkurrierendes Macht- und Kulturzentrum.[29] Die Aggressivität, zumindest aber die oppositive Einbindung, die sich mit diesem Fenster nach Europa verbindet, zielt trotz des europäischen Brückenschlags in beide Richtungen – nach Ost und West. Der odessitische Stadttext bleibt als der eigentlich polyglott-europäische sowohl außerhalb der internen Kulturpolarität als auch außerhalb der russisch-westlichen Opposition. Dieses "Tor" (vorota) Odessa ist – im Unterschied zum monodirektionalen Fenster - bidirektionales Tor nach Rußland wie nach Westen. Statt der psychologischen Erniedrigung, der Selbstverneinung, die sich angeblich mit Petersburg verbindet (Groys), hat der odessitische Stadttext eine therapeutisch-befreiende Wirkung, strotzt er vor selbstbejahender Freude. T r ä u m t Petersburg vom idealen Europäertum, so hat sich dieses im odessitischen Stadttext bereits verwirklicht.

Aus dieser Sicht kann für Babel' – in "Odessa" – der russische Süden Odessas zum Anziehungspunkt aller Russen werden, führen "die wichtigsten Wege für Rußland" (važnejšie puti dlja Rossii) dorthin. Die russische Sehnsucht gilt dem schon nicht mehr russischen Süden. Diese kleinrussisch-ukrainische Weitung des Blicks, die jedoch als europäische zu begreifen ist, hat die russische Literatur und Kultur nachhaltig bereichert. Doch auch die russische Kulturb e s c h r e i b u n g dürfte damit um eine höchst nützliche fremde Perspektive erweitert werden. Durch die Babel'schen 'očki' (Brille) mag sich auch so manches Russisch-Kulturtypologische ganz anders darstellen und 'Mein Rußland' an drückender Schwüle verlieren. Die Ablösung dualistischer Kulturbeschreibung im ternären Kulturraum wird vor allem durch die Sicht auf die russische Kultur aus der Peripherie nahegelegt. Babel's Werk dürfte in diesem grundlegenden Paradigmenwechsel ein wichtiges Kapitel darstellen.

A n m e r k u n g e n

[1] Zu Geschichte und Kultur Odessas werden hier und im weiteren in erster Linie die folgenden Werke benutzt: V. Vachrenov, *Odesskaja starina. Reprintnoe izdanie*. Odessa 1869 (Odessa 1995); D. Atlas, *Staraja Odessa, ee druz'ja i nedrugi*, Odessa, 1911 (Nachdruck 1992); O. Gubar', *100 voprosov*

<za Odessu>, Odessa, 1894; P. Herlihy, *Odessa. A history 1794–1914*, Cambridge, 1986.

2 J. Lotman, "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda", *Izbrannye stat'i v trech tomach, t. II*, Tallinn, 1992 (erstmals 1984), 9–21, hier 10.

3 Jene Texte Isaak Babel's, auf die in erster Linie Bezug genommen wird, werden nach den beiden folgenden Ausgaben zitiert: *Babel'. Peterburg 1918*. Pod. red. È. Zichera. Ann Arbor, 1989; I. Babel', *Detstvo i drugie rasskazy*, (Israel) 1979. In bisweilen unverantwortbaren Übersetzungen finden sich viele dieser Texte auch in deutscher Sprache in der zweibändigen, von Fritz Mierau herausgegebenen Werkausgabe: I. Babel', *Werke*, Berlin, 1973, Bd. 1 und 2.

4 V. Toporov, "Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury", *Trudy po znakovym sistemam XVIII. Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg*, Tartu, 1984, 4–29. Vgl. dazu als komplementär den Beitrag des Krakauer Forschers Vasilij Ščukin, "<Grad sredinnyj, grad serdečnyj>, Obraz Moskvy v russkom literaturnom soznanii", *Wielkie miasto. Czynniki integrujące i dezintegrujące I.*, Łódź, 1995, 166–181. Das zweibändige, zum 50-jährigen Bestehen der Universität Łódź erschienene, im Verlag der Universität Łódź herausgegebene Sammelwerk dürfte die erste, mehrere slavische Kulturen umfassende wissenschaftliche Darstellung zur Stadt sein. Das Werk enthält Vorträge, die im Rahmen einer Konferenz vom 17. bis 19. Mai 1994 in Łódź gehalten worden waren.

5 E. Sicher, "The Trials of Isaak: A Brief Life", *Canadian Slavonic Papers vo. XXXVI, Nos. 1–2. Centenary of Isaak Babel.* 1994, 7–42, hier 12.

6 Im weiteren wird vor allem auf die reichlich zitierten zeitgenössischen Quellen, vorwiegend aus der ersten Hälfte des 19. Jhs., in Dorotej Atlas' *Staraja Odessa, ee druz'ja i nedrugi* Bezug genommen. Die Gedichte des in der rhetorischen Tradition verankerten "laus urbis" beziehen sich im Rußland des 18. Jhs. ausschließlich auf Petersburg und Moskau. Erst in den 70er und 80er Jahren werden auch Provinzstädte dargestellt. Dies geschieht aber nicht länger in rhetorischen Klischees, sondern durchaus realistisch auf empirischer Grundlage. In diesem Kontext wird Ende des 18. Jhs. auch erstmals die für die Odessa-Texte Babel's so zentrale räuberische Kehrseite der Stadt einbezogen. Vgl. dazu T. Avtuchovič, "Gorod v russkoj literature XVIII veka: évoljucija stilevych i semantičeskich dominant", *Wielkie miasto I*, 132–141, hier 139–140.

7 Der in Galizien geborene J. Roth schreibt über Odessa: "Das Elend der armen Juden ist vorläufig nur gemildert durch die Freizügigkeit. [...] Meine traurigsten Erlebnisse verdanke ich meinen Wanderungen durch die Moldowanka, das Judendviertel von Odessa". Joseph Roth, *Reise nach Rußland. Feuilletons, Reportagen, Tagebuchnotizen 1919–1930*, Köln, 1995, 167. Untermauert wird diese Beobachtung und Wertung durch V. Vachrenovs

Werk von 1869 *Odesskaja starina* (68), in dem er über die von Juden bewohnte Evrejskaja ulica schreibt: [...] otličaetsja postojannoju neoprjatnost'ju, zlovoniem i suetlivymi tolpami prazdnych evreev, s utra do noči stojaščich na ulice."

[8] Vgl. dazu den von O. Gubar' (1994: 9) zitierten Vergleich von "Odessaer Insel" (odesskij ostrov) und "russischem Festland" (rossijskij materik). Zahlreiche kulturgeschichtlich vorgegebene Insel-Konnotationen wie 'Insel der Seligen' (Idyllik) oder 'Insel der Utopie' treffen auf Odessa zu.

[9] Gemeint sind Alexandr Puškins "Otryvki iz putešestvija Onegina", in denen er u.a. über Odessa schreibt: "Tam vse dyšit, veet, / Vse bleščet jugom i pestreet / Raznoobraznost'ju živoj". Diese Passagen entstanden 1825 und wurden 1827 veröffentlicht. A. Puškin, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. 4, Moskva, 1981, 173–177.

[10] Viktor Šklovskij führt in seinem Beitrag für die *Literaturnaja gazeta* vom 5. Januar 1933 mit dem Titel "Jugo-zapad" aus, daß schon Dmitrij I. Mendeleev die Verlagerung des wirtschaftlichen Zentrums Rußlands in den Süden festgestellt habe. Šklovskij selbst sieht in Odessa ein kulturelles "Zentrum" des beginnenden 20. Jhs. Vgl. V. Schklowski, "Süd-Westen", *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, hrg. von F. Mierau, Leipzig, 1987, 146–152.

[11] Gestaltet der Petersburgtext die Antithese von Natur und Kultur, so werden die Moskauer Stadttexte in einer Sprache des natürlichen Wachsens beschrieben, liegt ihnen der Mythos der organischen Stadt zugrunde (vgl. Ščukin, 1995, 167; Toporov, 1984): Im russischen Stadtdorf Moskau finden Kultur und Natur ebenso zum Ausgleich wie im europäischen Stadtdorf Odessa. Im Unterschied zu den Moskauer Stadttexten betonen die odessitischen aber nicht – nur – das Wachsen, sondern vor allem das Blühen.

[12] Wieder – wie schon bei der organischen Natur beider Städte – scheint mit der Opposition Odessa/Peterburg die Ähnlichkeit von Odessa und Moskau im Hinblick auf ihre Weiblichkeit (Ščukin 1995: 176) einherzugehen. Doch kommt es zwischen der alten "matuška-Moskva" – so bereits die Formel des 18. Jhs. – mit der neurussischen "Tochter" Odessa gleichsam zum Generationskonflikt: Die Tochter entfremdet sich in Richtung Europa, zeigt aber als junge auch ausgesprochen erotische Eigenschaften, die der Mutter auch in ihrer Jugend fremd waren. Freilich wäre dazu weitaus mehr zu bemerken. Im (Früh-)Werk Babel's aber spielt Moskau im Grunde keine Rolle.

[13] E. Sicher, *Style and Structure in the Prose of Isaac Babel'*, Columbus, OH 1986.

[14] Das Motiv des Steins, ja des Granits (vgl. Vachrenov 1869: 17, 40 u.a.) verbindet Odessa mit Petersburg und setzt es gleichzeitig in Gegensatz zum Moskau der Holzhäuser bzw. zum hölzernen Moskau. Puškins Bild vom

"schmutzigen Odessa" (v Odesse grjazno), in dem aber bereits Steine für Straßen geschlagen werden, die Kultivierung bereits eingesetzt hat, weist in eine andere Richtung. In keinem Fall wird der Stein im Stadttext Odessas mit dem Tod korreliert, er verbindet sich immer mit Bäumen und Gärten, also mit der Natur. Steinarchitektur wird in Odessa aber auch Ausdruck der Europäisierung: Ausgerechnet der Stein der berühmten Treppe von Odessa, die sich mit der russischen Revolution verbindet, stammt aus Triest (Vachrenov 1869: 17).

[15] Der Begriff "Architextur" meint in seinem Ursprung "Architektur" als "Gegenstand von Texten" und "als selbst schon etwas wie Text – freilich *vermittelt durch Texte*". Von dieser auf die Architektur bezogenen, zudem nicht sehr geglückten Definition wird hier abgesehen. "Architextur" meint nichts weiter als die spezifische Strukturiertheit von Stadttexten. Vgl. G. Goebel-Schilling, "Architextur", *Germanisch-Romanische Monatsschrift NF 34*, 1984, 257–277.

[16] Wieder war es Puškin, der in den Bruchstücken der Reise Onegins (PSS IV: 173) im Süden Rußlands – freilich nicht frei von negativen Konnotationen – die Nähe zur "Flamandskaja Škola" als erster konstatiert hat. Šklovskij (1987: 146–152) schreibt in "Jugo-zapad" gar von einer eigenen südrussischen Schule in der Literatur.

[17] Vgl. dazu die auch für die neueste – nicht nur westliche Babel'forschung – (etwa den Band "Centenary of Isaak Babel' der *Canadian Slavonic Papers* (1994) oder Babel' / Babel von A. Žolkovskij und M. Jampol'skij, Moskva 1994) leider unbekannten, und damit nicht berücksichtigten linguistisch-stilistischen Untersuchungen zu Babel'. An dieser Stelle seien nur zwei Beiträge Odessaer Wissenschaftler herausgehoben: V. Šišov und A. Stecjučenko, "Odessizmy v rasskazach I.Ė. Babel'ja" und A. Špol'berg "Nabljudenija nad funkcionirovaniem sojuzov v cikle I. Babelja <Odesskie rasskazy>". Beide Artikel erschienen in: *Jazyk i stil' proizvedenij I.Ė. Babelja, Ju.K. Oleši, I.A. Il'fa i E.P. Petrova, Sbornik naučnych trudov*, Kiev UMK VO 1991, 28–34 bzw. 50–59.

[18] Dieses Beispiel wird in I. Babel': Vospominanija sovremennikov, Moskva, 1972, 359 von A. Pirožkova zitiert. Darauf Bezug nimmt in einem lesenswerten Beitrag: W. Cukierman, "The Odessan Myth and Idiom in Some Early Works of Odessa Writers", *Canadian-American Slavic Studies* 14, No. 1 (Spring 1980), 36–51.

[19] Vieles verbindet Babel's Odessa-Poetik mit dem 'klassischen' Moskautext. Explizit thematisch bleibt Babel' allerdings – vor allem in dieser frühen Schaffensphase – einseitig auf Petersburg fixiert. Thematische und poetische Nähe ergibt sich etwa über das Moskau- und Odessatexte verbindende Familienmotiv, das freilich im Odessatext vorwiegend mit der jüdischen Kultur korreliert ist. Auch der Vergleich des Topos der Stadt als Mutter wäre hier interessant, ist doch Odessa Mutter des 'inoffiziellen' Verbrechertums. Von

der Organizität und den entsprechenden Metaphern des Wachstums, von der Stadt-Dorf-Synthese war schon die Rede. Hinzukommt die Bedeutung der Farbe für beide Stadttexte und anderes mehr.

[20] Vgl. dazu: B. Briker, "The Underworld of Benia Krik and I. Babel's <Odessa Stories>", *Canadian Slavonic Papers* vol. XXXVI, Nos. 1–2, 1994, 115–134, hier 124.

[21] Die "Odesskie rasskazy" werden nach folgender Ausgabe zitiert: I. Babel', *Izbrannoe*, Kemerovo, 1966, 162, 166.

[22] Michail Bachtin hat das Phänomen des Karnevals zum einen an dem russischen Autor des literarischen Zentrums und zugleich Petersburgs, an F.M. Dostoevskij, zum anderen an dem südrussischen Dichter N.V. Gogol' aufgezeigt. Sollte nicht die Frage nach den unterschiedlichen karnevalistischen Konzeptionen beider unter diesem Aspekt der Kulturbeschreibung aus dem Zentrum und aus der südlichen Peripherie neu gestellt werden? Viktor Šklovskij (1987: 146–152) verbindet die neue literarische Schule des Südens, eine durchaus westlerische, mit der Komik etwa des Schelmenromans, dessen Tradition in Rußland vor allem eine südrussische ist. Man denke nur an Vasilij Narežnyj und an den ihn weiterführenden Nikolaj Gogol', aber auch an Il'f und Petrov.

[23] Die Juden Odessas waren ursprünglich ukrainische Juden: Daher rührt das starke ukrainische Element in ihrer Sprache und Kultur. Vgl. dazu: Markiš, Simon, "Russko-evrejskaja literatura: Isaak Babel', in: I. Babel', a.a.O. 1979, 319–345, hier 32–327.

[24] S. Hauser, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*, Berlin, 1990; K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München, Wien, 1993.

[25] Interessant – insbesondere im Hinblick auf die weitere Erforschung dieses gesamten thematisch-poetischen Komplexes – ist die Parallele dazu in der Moskau-Konzeption im Frühwerk Vasilij Kandinskijs. Für Boris Sokolov wird das "äußere und innere" Moskau zum "geistigen Symbol" (duchovnyj simvol) für den Maler Vasilij Kandinskij. In ihm bereiten sich "die Synthese der Künste und der Messianismus" (sintez iskusstv i messianizm) vor. B. Sokolov, "<Zabyvšee ves' mir allilujja>, Obraz Moskvy i tema goroda v tvorčestve V. Kandinskogo 1900–1910-ch godov", *Voprosy iskusstvoznanija 1–2*, 1995, 431–447, hier 431.

[26] J. Stora-Sandor, *Isaac Babel. L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1968, 20.

[27] Freilich sucht Babel' in "Rabota nad rasskazami" die 'südlichen' Stilelemente, etwa die "Vielfalt der Welt", bei Tolstoj, doch in "Gjui de Mopassan" (Babel', 1979, 84) distanziert sich der Erzähler von diesem russischen Klassiker mit den Worten: "Ego religija – strach..." (Seine Religion ist die Angst...). Ähn-

lich gestaltet sich Babel's Verhältnis zu Gor'kij, dem er einerseits positiv gegenübersteht, von dem er sich aber wegen seiner zu ausgeprägten Rationalität (čto-to ot golovy!) – der Petersburger 'Krankheit' – in "Odessa" distanziert.

[28] Die Parallelen in der künstlerischen Entwicklung Gogol's und Babel's dürften bislang noch kaum angemessen erforscht sein. Gerade unter dem Aspekt der Perspektive auf die russische Kultur von der Peripherie sollten sie eine grundlegende Rolle spielen. An dieser Stelle sei nur auf die gemeinsame Außenperspektive Gogol's und Babel's auf die – russische – Kultur hingewiesen: Ščukin (1995, 170) zeigt, daß Gogol' weder Petersburg noch Moskau als seinen Kulturraum aufgefaßt hat. Für Viktor Šklovskij war Babel' selbst in Odessa ein Ausländer (I v obeich stranach Babel' inostranec. On inostranec daže v Odesse), V. Šklovskij, "I. Babel': kritičeskij romans", *I. Babel'. Mastera sovremennoj literatury. Stat'i i materialy*, Leningrad, 1928 (Nachdruck Brüssel 1973), 260–265, hier 264.

[29] Vgl. hier und im weiteren den grundlegenden Artikel von Boris Groys, der freilich ganz in der Tradition der russischen Kulturbetrachtung aus der Innenperspektive und der Tartuer Schule seine Ausführungen auf St. Petersburg beschränkt. B. Groys, "St. Petersburg – Petrograd – Leningrad", *Die Erfindung Rußlands*, München, 1995, 167–179.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 337–355

Hans Günther

DAS MASSENLIED ALS AUSDRUCK DES MUTTERARCHETYPUS IN DER SOWJETISCHEN KULTUR

Das bekannte "Lied über die Heimat" aus dem Film G. Aleksandrovs "Der Zirkus" (Цирк, 1936) beginnt mit den Worten:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек!
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

Diese Zeilen rufen weder nach vorwärts zum Klassenkampf noch zum Schließen der Reihen um das Banner der Partei auf, wie das für die revolutionären Märsche der vorangehenden Periode charakteristisch war. Der Schlüssel zum Verständnis dieses Liedes liegt nicht in der marxistischen Ideologie, sondern eher in der slavischen Mythologie der Erde, wie sie A. Afanas'ev beschreibt: "Indem sie die Erde als lebendiges, selbsttätiges [...] Wesen auffaßten, verglichen die alten Stämme die weiten Landflächen mit einem gewaltigen Körper, in den harten Felsen und Steinen sahen sie ihre Knochen, in den Wassern ihr Blut, in den Baumwurzeln ihre Adern und schließlich in den Gräsern und Gewächsen ihre Haare".[1] In dem "Lied über die Heimat" wie in vielen anderen Erscheinungen der Kultur der 30er Jahre findet etwas qualitativ Neues seinen Ausdruck, das weit über den Rahmen der revolutionären Epoche hinausgeht - der in Entstehung begriffene Mutterarchetypus.

Die Jungsche Archetypentheorie mit ihrem psycho-mythologischen Zugang gibt die Möglichkeit, bestimmte Erscheinungen der Tiefenstruktur der sowjetischen Kultur aufzudecken. Dies betrifft vor allem die Herausbildung des Kreises der grundlegenden Aktanten - in proppscher Formulierung der "handelnden Personen" - des sowjetischen Mythos. Eine führende Rolle spielt die Gestalt des Helden, der bereits eine Reihe von Untersuchungen gewidmet sind.[2] Der sowjetische Held ist im Grunde ein Asket, der seinen Willen und seine Fähigkeit zu handeln auf unterschiedliche Weise unter Beweis stellt, im Kampf, in der Arbeit, im Aufbau, in der Selbstvervollkommnung, in der Selbstaufopferung usw. Er ist fest korreliert mit der Gestalt des Feindes,[3] der unter verschiedenen Masken auftritt und dem dämonische Züge zugeschrieben werden.[4] Gegen Ende der 20er Jahre

formiert sich das Bild des "weisen Vaters", der an der Spitze der mythologischen Pyramide der sowjetischen Kultur steht. Stalin als Vater der Großen Familie verhält sich zu den Helden wie zu seinen Söhnen, indem er sich ständig um sie sorgt, sie auf den Weg schickt und ihnen wertvolle Ratschläge erteilt.[5]

Das Modell der Großen Familie als Grundlage des sowjetischen Mythos ist jedoch bisher nicht genügend untersucht, insofern in dem Familiendreieck ein wichtiges Glied der Familie unberücksichtigt blieb - die Mutter. Bestimmte kulturelle Erscheinungen der 30er Jahre sind nämlich weder dem heroischen noch dem väterlichen Archetypus zuzuordnen, sondern dem dritten Prinzip, dem mütterlichen. Man denke hier an den Kult der Heimat und der Erde, an die Blüte neuer Gattungen wie des lyrischen Massenliedes oder der sowjetischen Filmkomödie, an die Entstehung eines neuen Bildes der Frau in den darstellenden Künsten oder an die Architektur des Überflusses und der Fruchtbarkeit der Allunions-Landwirtschaftsausstellung in Moskau.

Worin liegt das Wesen des Mutterarchetypus, welche Züge zeichnen ihn aus und auf welche Weise gelangt er in die sowjetische Kultur? Die Denker N. Berdjaev und G. Fedotov betrachten die Mutterschaft als geistigen Kern der russischen Volksreligion.[6] Nach Fedotov verkörpert sich die Mutterschaft in drei Erscheinungsweisen: "Im Kreis der himmlischen Kräfte ist die Gottesmutter, im Kreis der natürlichen Welt die Mutter Erde, im Leben der sozialen Sippe die Mutter auf verschiedenen Stufen der kosmischen göttlichen Hierarchie Träger des einheitlichen mütterlichen Prinzips".[7] Es handelt sich dabei um verwandte, nicht um identische Erscheinungen,[8] auf deren Nähe die geistlichen Lieder hinweisen:

Первая мать - Пресвятая Богородица,
Вторая мать - сыра земля,
Третья мать - кая скорбь приняла.[9]

In den Forschungen zur russischen Religiosiät werden zwei Linien des Mutterarchetypus unterschieden: der ursprüngliche heidnische Kult der 'Mutter feuchte Erde', der eine Variante der bei vielen archaischen Völkern verbreiteten Religion der Großen Mutter[10] darstellt, und die christliche Verehrung der Gottesmutter. Als Rußland das Christentum annahm, löste die Gottesmutter die chthonische Gottheit der Mutter Erde ab, die dem Volk zugänglicher war als der männliche christliche Monotheismus.[11] Dieser Prozeß wurde dadurch erleichtert, daß bereits in der byzantinischen Tradition, wie die Begriffe 'theoto'kos' oder 'bogorodica' zeigen, im Unterschied zur westlichen Kirche, wo der Akzent auf der Jungfräulichkeit Marias liegt, gerade die Mutterschaft betont wird.

Im Endergebnis wurden in der Volksreligion (nicht im kirchlichen Dogma) viele Züge der Mutter Erde auf das Bild der Gottesmutter übertragen. "Die russische Gottesmutter ähnelt bedeutend mehr dem 'Mütterchen feuchte Erde', das uns

alle liebt, tränkt und nährt (die Gottesmutter als Weltseele, Sophia) als der historischen Jungfrau Maria".[12] Welches sind die wichtigsten Kennzeichen der Mutter Erde? Zunächst ist das Merkmal der Fruchtbarkeit zu nennen: "Die Mutter Erde", schreibt Fedotov, "ist vor allem der schwarze gebärende Schoß der Erde-Ernährerin, der Mutter des Pflügers, wovon das typisierende Epitheton 'Mutter feuchte Erde' spricht: Mutter feuchte Erde, Gebärerin des Korns".[13] Zweitens existiert im Volk die "Vorstellung von der Gottesmutter als Fleisch gewordene dingliche Schönheit, als Schönheit vor allem anderen, als Schönheit, die eine Ergänzung darstellt zum göttlichen Logos, zu Christus".[14] Sie bezeichnet jene unauflösliche Verbindung von göttlicher und irdischer Welt, für die in der russischen Religionsphilosophie der Begriff 'Sophia' verwendet wird.

Ohne Einzelheiten der Problematik des "Doppelglaubens"[15] zu erörtern, kann man wohl von einer Koexistenz von zwei Linien in der russischen Tradition des Mutterarchetypus ausgehen - einer heidnischen und einer christlichen. Der erste Pol, die 'Mutter feuchte Erde', schließt die elementaren, dinglichen Aspekte wie Erde, Fruchtbarkeit usw. ein, der zweite, die Gottesmutter, die eigentlich christlichen geistigen Werte wie Liebe oder Barmherzigkeit.

Die Ausbreitung des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur ist mit der Orientierung auf den 'Sozialismus in einem Lande', auf 'Volk' und 'Heimat' verbunden, die in der ersten Hälfte der 30er Jahre erfolgte. Dabei wird der Archetypus tiefgreifenden Veränderungen unterworfen. Vor allem ist eine Tendenz zur Verdrängung der christlichen Inhalte und zur Aktualisierung seiner folkloristisch-heidnischen Seite zu beobachten.

Als Beispiel sei nur auf S. Eisensteins Film "Die Generallinie (Das Alte und das Neue)" verwiesen, in dem polemisch christliche Religion und heidnischer Fruchtbarkeitskult einander gegenübergestellt werden. Die Bittprozession und das Gebet um Regen, die auf der ausgetrockneten Erde unter der Ikone der Gottesmutter stattfinden, erweisen sich als vergebliche, fruchtlose Ekstase. Im Gegensatz dazu steht der Stier aus dem Traum der Marfa Lapkina, der sich in Ströme von Milch und Wasser verwandelt. Auf dem Hintergrund der Vereinigung von Himmel und Erde[16] stellt er eine pathetische, orgiastische Fruchtbarkeitsmetapher dar. Der Film wie die mit ihm verknüpften Artikel Eisensteins zeugen von der damaligen intensiven Beschäftigung des Regisseurs mit Problemen der Psychoanalyse und der Mythologie.[17]

Allgemein kann man sagen, daß der Mutterarchetypus in seiner sowjetischen Form die emotional-vegetative Grundlage des Lebens repräsentiert. Zu den positiven Emotionen gehören, in der Sprache der Selbstbeschreibung der Kultur der 30er Jahre, 'Liebe', 'Herz', 'Lachen', 'Lebensfreude', 'Fröhlichkeit', 'Schönheit', 'Glück' usw., während die vegetative Seite Aspekte wie Fruchtbarkeit, Kollektivität und elementare Energie (стихийность) umfaßt. Das Pathos der Fruchtbarkeit tritt - zweifellos mit kompensatorischer Funktion - "trotz des Erlöschens der rea-

len Fruchtbarkeit und des realen Erntereichtums in der Landwirtschaft"[18] auf. Was den Kollektivbegriff der 30er Jahre angeht, so unterscheidet er sich vom utopischen klassenmäßigen Kollektivismus revolutionären Typs durch seine Organizität und "Wärme". Als organische Kollektive gelten vor allem Volk und Familie. In diesem Sinn spricht N. Berdjaev von der russischen Religiosität der "kollektiven biologischen Wärme".[19] Das Elementare schließlich als im Volk verwurzelte spontane Energie äußert sich in der sowjetischen Kultur der 30er Jahre in "gezähmter" Form. Dasselbe gilt übrigens auch für die körperlichen, erotischen Aspekte des Mutterarchetypus, die ihren Ausdruck eher in den visuellen Medien der 30er Jahre finden als im Massenlied.

Der Aufschwung des Massenliedes ist undenkbar ohne die in den 30er Jahren ungeheuer populäre Gattung der sowjetischen Filmkomödie. Den Durchbruch erzielte G. Aleksandrovs musikalische Komödie "Fröhliche Burschen" (Веселые ребята, 1934). Von Interesse ist jedoch auch der weniger bekannte, nach einem Poem A. Žarovs gedrehte Film des Regisseurs I. Savčenko "Die Harmonika" (Гармонь, 1934), der ein bezeichnendes Licht auf die Gründe der Entstehung des Massenliedes wirft. In dem Film gibt der Dorfbursche Timoša sein Harmonikaspiel auf, nachdem er zum Sekretär der Komsomolzelle gewählt wurde. Als er aber sieht, daß Tosklivyj mit seinen traurigen Kulakenliedern die Dorfjugend gewinnt, erkennt der Komsomolze seinen Fehler und sammelt schließlich mit seinen fröhlichen, lebensbejahenden Liedern die Jungen um sich.[20]

Ein zeitgenössischer Kritiker sieht das Verdienst der Kinooperette darin, daß sie endlich auf die Nachfrage der Zuschauer reagiert und jenen Platz einnimmt, der bislang mit Kitsch oder antisowjetischen Liedern ausgefüllt war. Er fragt: "Was soll ein Bursche mit seinem geliebten Mädchen im Boot singen?" und fährt fort: "All die Lieder über 'Schwarze Augen' wollen wir hinauswerfen und zwar nicht durch administrative Verbote, wie das die RAPM-Leute[21] getan haben, sondern durch das gute, mitreißende scherzhafte oder lyrische Lied". Die Aufgabe besteht also darin, ein Lied "für alle Tage zu schaffen, sozusagen ein persönliches Lied".[22]

Das sowjetische Massenlied tritt als Erbe des Volksliedes auf, wobei es dessen Mollintonation und Motive der Trauer und Schwermut durch lebensbejahenden Optimismus ersetzt. Das "Lied von der Volga" resümiert diesen Gedanken treffend mit den Worten:

> Прежде песни тоска наша пела,
> А теперь наша радость поет" (LK, S. 290).[23]

Die Rehabilitation der Folkloretradition, die bis dahin als reaktionäre Erscheinung galt, erfolgte paradoxerweise unmittelbar nach dem Ruin des russischen Dorfes in der Kollektivierung.

Das Lied neuer Machart, in dem sich Züge des Volksliedes mit Elementen des Jazz und des leichten, optimistischen Marsches verbanden, erlangte erst nach Überwindung der RAPM-Linie des asketischen revolutionären Liedes Anerkennung.[24] In diesem Sinnn kritisiert ein zeitgenössischer Autor die "intonationsmäßig eintönige, fanfarenhafte, hochtrabende Schablone, die so charakteristisch für sehr viele unserer Massenlieder ist, mit ihrer obligatorischen geschraubten 'Heroik', ihrer inhaltlichen Enge, dem Fehlen von melodischer Einfachheit und Ausdrucksfülle, kräftiger und farbiger Lyrik, mitreißender Romantik, gesunden Humors usw."[25]

Vom Jahr 1934 an verdrängt das liedhafte Element rasch die ideologisch gesättigte revolutionäre Musik. Nach G. Aleksandrov sind die Lieder I. Dunaevskijs und V. Lebedev-Kumačs wahrhaft volkstümlich, da sie die "geheimsten Gefühle und Gedanken"[26] des sowjetischen Menschen ausdrücken. Im Mittelpunkt des neuen Liedes steht nach den Worten eines zeitgenössischen Kritikers die "Liebe zum Land, der Stolz der befreiten Massen, die glückliche Kindheit und Jugend der Oktobergeneration". Der Kritiker fügt hinzu, daß das "Thema des Landes, der glücklichen Heimat von seiner lyrischen Seite her entfaltet wird und sich dadurch dem Bewußtsein des Hörers emotional als sein persönliches Lied über die Heimat vermittelt".[27] Diese Charakteristik der Lieder Dunaevskijs bestätigt in allen Details die Annahme, daß sich im Aufschwung des Massenliedes ein tiefer Umbruch in der Atmosphäre der sowjetischen Kultur widerspiegelt. Dieser Entwicklung liegt das Auftreten des Mutterarchetypus zugrunde.

Worin liegt die Besonderheit des neuen Genres? Es handelt sich um sujetlose Texte lyrischer Natur, in denen das epische Element fehlt oder nur ansatzweise vorhanden ist. Anstelle von Handlung und handelnden Personen dominiert die Beschreibung emotional gesättigter Bilder der Heimat. Meist haben wir es mit einem lyrischen 'Wir' zu tun, das sich jedoch vom kollektiven Subjekt der proletarischen Poesie dadurch unterscheidet, daß es das ganze sowjetische Volk,[28] verstanden als "Gesamtkörper", als "Überorganismus"[29] bezeichnet.

Dieses 'Wir' tritt nicht in Form eines klassenmäßig und ideologisch homogenen Kollektivs auf, sondern als Gemeinschaft (im Gegensatz zu Gesellschaft) der 'Herzen'. Nicht umsonst taucht das Schlüsselwort 'Herz' sehr oft in den Liedern der 30er Jahre auf und bezeichnet das, was man mit einem paradoxen Ausdruck als intime Massenhaftigkeit bezeichen könnte. In den ersten lyrischen Liedern wird die Bedeutsamkeit und ungewohnte Neuheit dieses Wortes noch akzentuiert:

> Сердце, как хорошо, что ты такое!
> Спасибо, сердце, что ты умеешь так любить! (LK, S. 253).

Es erstaunt nicht, daß das "Lied vom Herzen" aus dem Film "Fröhliche Burschen" - dem Genre nach ein "Lied nicht über die eigene Liebe", insofern es sich nicht an den einzelnen Menschen, sondern an die Masse richtet - "mit Hurra auf-

genommen wurde".[30] Das Herz ist der Ort, wo sich Persönliches (Liebe, Glück) mit Allgemeinem (z. B. Moskau als "Herz der Heimat") kreuzt. Das Herz ist der Standpunkt, von dem das kollektive lyrische Subjekt auf die "vertraute" (родной) Welt blickt.

Wegen der Abwesenheit eines organisierenden Sujets besitzt das Massenlied eine kaleidoskopische Struktur, in der verschiedene mythische Chiffren zu einer Einheit verbunden werden. Dies ist keine Montage, sondern eher ein Zusammenfügen von Elementen, weil die Übergänge von einer Einheit zur anderen fließend und unmerklich sind. Wenn hier der Begriff der Chiffre verwendet wird, dann verweist dies auf den Umstand, daß das Lied die Mythen nicht entfaltet, sondern auf sie nur in verkürzter Form verweist, sozusagen mit einem Wort. Als Chiffren treten Topoi wie 'Heimat', 'Moskau', 'Grenze', 'Weg', 'Feind', 'Jugend', 'Herz', 'Glück', 'Lachen' usw. auf. Auf diese Weise wird das Massenlied zu einem Konzentrat sowjetischer Mythologie.

Außer dem Vorhandensein von Chiffren fällt die emotionale Gesättigtheit des Liedes ins Auge, die sich in der Fülle stehender Beiwörter wie 'vertraut', 'lieb', 'frei', 'weit', 'froh' usw. ausdrückt. Da der Vorrat an Topoi und Epitheta begrenzt ist, kann man davon sprechen, daß jedes Lied - nach dem Muster eines Kaleidoskops - eine eigentümliche Anordnung der grundlegenden Klischees mit einer jeweiligen Dominante darstellt.

Das Raummodell des Massenliedes wiederholt in allgemeinen Zügen die räumlichen Strukturen des sowjetischen Mythos. Es verfügt jedoch über eine spezifische Besonderheit. Im Mittelpunkt steht das Bild der Heimat, die in verschiedenen Varianten auftritt, aber stets mit dem Mutterarchetypus verbunden ist. Die Heimat ist der gewaltige weibliche Körper, der die Lebensgrundlage des Volkes repräsentiert. In Isakovskijs Gedicht "Die Erde" wird dieser mythologische Aspekt direkt angesprochen:

> Не ты ль весь век была в плену,
> Родная мать, земля сырая (I, S. 147).[31]

Im "Lied von der Heimat" aus dem Film "Der Zirkus" wird gesungen:

> Как невесту, Родину мы любим,
> Бережем, как ласковую мать (LK, S 254).

In Bezug auf die Mutter spielt das Volk die Rolle der heroischen Söhne und Töchter:

> Идем, идем, веселые подруги,
> Страна, как мать зовет и любит нас! (LK, S. 297).

Der von der Heimat großgezogene Held ist entsprechend dem sowjetischen Mythos zu ewiger Jugendlichkeit verurteilt, während Stalin stets den Platz des weisen "Vaters" und "Lehrers" einnimmt.[32] Im Massenlied geht die Infantilisierung[33] noch weiter, z. B. wenn es im "Marsch der fröhlichen Burschen" heißt: "Мы можем петь и смеяться как дети" (LK, S. 251) und fast genauso im "Marsch der Enthusiasten": "И жарко любим и поем как дети" (A, S. 113).[34] Vor dem Hintergrund des durchgängigen familiären Glücks kennt die lyrische Regression keine Grenzen.

Während im Lied der 30er Jahre der Blick auf die Heimat "von innen" vorherrscht, fügt das Nachkriegslied dem Thema eine interessante Variante hinzu, insofern die Heimat jetzt auch "von außen" gesehen wird, jedoch nur um ein weiteres Mal ihre Überlegenheit zu bestätigen. Im Lied über die Zugvögel heißt es:

А я остаюся с тобою,
Родная навеки страна!
Не нужен мне берег турецкий,
И Африка мне не нужна (I, S. 300).

Erinnert sei auch an die bekannten Zeilen:

Хороша страна Болгария,
А Россия лушче всех (I, S. 247).

Oder an das Lied A. Žarovs:

Под праздник бойцу молодому,
Не спится за гранью Карпат.
На Волгу, к далекому дому,
На Родину мысли летят.[35]

Die Heimat steht vor unseren Augen immer als "unermeßliche" (необъятная), "unübersehbare"(необозримая), "gewaltige" (огромная), das Land immer als "weites" (широкая), großes usw. Nach der Vorstellung von D. S. Lichačev ist die "Sehnsucht nach dem Raum" charakteristisch für das gedehnte russische Volkslied.[36] Das Massenlied übernimmt aber nicht nur das Motiv des weiten Raumes vom Volkslied, sondern gibt ihm einen neuen Sinn. Das wird besonders deutlich, wenn man das mit ihm verbundene Motiv des "breiten", "weiten" Weges betrachtet, das ebenfalls auf die russische Folklore zurückgeht.

Die Bewegung in eine unbestimmte Ferne, die für die 30er Jahre charakteristisch ist,[37] unterscheidet sich jedoch vom Volkslied dadurch, daß der Weg immer von Optimismus überstrahlt ist und über einen bestimmten Sinn und eine klare Richtung verfügt:

Ну как не запеть, если все впереди
И дорога пряма и светла? (LK, S. 262).

Oder:

Оглянись-ка назад
И вперед погляди,-
Загорятся глаза,
Потеплеет в груди:
Даль ясна и светла,
Нет ни гнета ни тьмы (LK, S. 267).

Oder im "Lied der Touristen":

Не зевай, не горюй,
Посылай поцелуй
У порога.
Широка и светла,
Перед нами легла
Путь-дорога (LK, S. 300).

Oder:

Дорога! Дорога! Дорога!
Веди нас, дорога, вперед! (LK, S. 309).

Mitunter nimmt die Bewegung im Raum märchenhaft hyperbolische Dimensionen an.[38] Im "Lied über den lieben Weg" (Дороженька), dessen Worte von der Kolchosbäuerin P. Semenova aufgezeichnet wurden, verbindet sich das Motiv des Weges mit dem sowjetischen Mythologem des Wunders:

В чистом полюшке дороженька легла,
Словно светлая большая полоса.
Рассветлым-светла дороженька, светла,
И ведет она к победам-чудесам (A, S. 118).

Oder im Lied Isakovskijs:

Ты по стране идешь. И все свои дороги
Перед тобой раскрыла мать-земля,
Тебе коврами стелются под ноги
Широкие колхозные поля.

Das Lied endet mit den Zeilen:

Твоя дорога к солнцу пролегла.
Ты по стране идешь. И нет такой преграды,
Чтобы тебя остановить могла (I, S. 113).

Hier verschmilzt die Losung "vorwärts und höher!" mit dem folkloristischen Motiv und gibt ihm eine neue Richtung. Die Bewegung in die Höhe erinnert natürlich an den sowjetischen Fliegermythos. So etwa in dem "Marsch der Fallschirmspringer" (Марш парашютистов):

Двинем выше
Неба крышу -
Голубые своды потолка!

Und weiter:

И высоко,
Точно сокол,
Станет в небе Родина моя (LK, S. 311f.).

Das Land ist nicht nur unermeßlich in seiner Breite, vielmehr heben die Heldentaten der Falken auch das "Dach", die "Decke" der sowjetischen Heimat an.

Der Weg ohne Hindernisse fließt mit dem sowjetischen Motiv des realisierten Traumes zusammen, das bereits im "Fliegermarsch" (Авиамарш) P. Germans aus dem Jahr 1920 formuliert wurde:

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Преодолеть пространство и простор.[39]

In den 30er Jahren wird jedoch die Technik mit einem neuen lyrischen Geist aufgeladen, und anstelle des neutralen Raumes haben wir es jetzt mit den gefühlsbesetzten weiten Räumen der Heimat zu tun. Die Worte über die Ersetzung des Herzens durch den "flammenden Motor" sind nahezu undenkbar in einer Epoche, die für sich gerade die Bedeutung des Herzens entdeckt hat. Daher klingt auch das Motiv des Traumes anders in den Liedern der 30er Jahre, z.B.

Что мечталось и хотелось, то сбывается,
Прямо к солнцу наша смелость пробивается! (LK, S. 292).

Oder in dem "Lied über die Volga":

Мы сдвигаем и горы и реки,
Время сказок пришло наяву,
И по Волге, свободной навеки,
Корабли приплывают в Москву (LK, S. 290).

Im "Marsch der Enthusiasten" leuchten rote Sterne über allen Ländern als "verwirklichter Traum" (A, S. 113).

Die Weite des Landes und der unbeschränkte Weg (вольная дорога), die dem Lied der 30er Jahre so teuer sind, drücken in der Sprache des Raumes metaphorische Bedeutungen aus.[40] Der mythologische Raum trägt in sich bekanntlich eine Fülle wertbesetzter Konnotationen. Wenn beispielsweise eine Gestalt Dostoevskijs äußert, daß "wir breit, sehr breit sind wie unser Mütterchen Rußland",[41] dann wird hier ein wesentlicher Zug des russischen Nationalcharakters angesprochen. Die Worte "breit" (широкий) und "frei"(вольный), mit denen im Russischen die Vorstellung einer freien Bewegung im Raum, der Unbeschränktheit, des Elementaren, aber auch der Zügellosigkeit assoziiert werden, sind stehende Epitheta des Massenliedes. Man denke nur an die weite Heimat, "wo der Mensch so frei atmet" (LK, S. 253) oder an ein anderes Lied, wo man singt:

Растем все шире и свободней,
Идем все дальше и смелей (LK, S. 262).

Nicht zufällig werden "Breite" und "Freiheit" oft mit dem Fluß Volga verbunden. So z.B. im "Lied über die Heimat":

Всюду жизнь и вольно и широко,
Точно Волга полная, течет (LK, S. 253).

Oder im "Lied über die Volga":

И, как Волга, рекою могучей
Наша вольная жизнь потекла.

Der Refrain lautet:

Красавица народная,
Как море полноводная,
Как Родина, свободная, -
Широка,
Глубока,
Сильна (LK, S. 290).

In diesen Zeilen kann man ein direktes Echo auf die Volkslieder über die Volga sehen, z.B. auf die Zeilen "Эх ты, Волга мать-река, / Широка и глубока" aus dem Lied "Эй, ухнем!" Erinnert sei daran, daß im mythologischen Verständnis Flüsse die Adern, die Arterien des Landes darstellen, in denen das Blut vom Herzen zu den verschiedenen Organen des mütterlichen Körpers der Erde fließt.

Die konstanten Attribute der Volga verherrlichen die elementare, spontane Energie des russischen Volkes. Nicht zufällig werden im "Lied über die Volga" die Namen der Aufrührer Stepan Razin und Emel"jan Pugačev genannt.

Aber wie verträgt sich der elementare Geist des Volkes, der seinen Ausdruck im Massenlied findet, mit den sozial-pädagogischen Intentionen der Bolschewiken? Wie läßt er sich mit der leninschen Forderung nach Überwindung des Elementar-Anarchischen in Richtung auf ein parteiliches Bewußsein in Übereinstimmung bringen? Das Lied der 30er Jahre strebt nicht nach ideologischer Erziehung, sondern will die elementaren Quellen der Energie des Volkes, die bislang als reaktionär verurteilt wurden, in das Bett der sowjetischen Kultur lenken. Die Ausrichtung auf den Mutterarchetypus führt dazu, daß die Ideologie zugunsten mythologischer Vorstellungen zurückgenommen wird. Die ideologischen Zielsetzungen bleiben im Prinzip in Kraft, jedoch können sie sich nur partiell im Rahmen des lyrischen Liedes verkörpern, da sie nicht den Gesetzen des Genres und des Archetypus entsprechen. Daher hat das Wort "Partei" auch keinen festen Platz im Familienmodell der Gesellschaft und die Felder werden nur selten als "Kolchosfelder" bezeichnet.

Die "weibliche", lyrische Natur des Liedgenres widerstrebt nicht nur der politischen Terminologie, sondern schränkt auch die Rolle des Bildes des Vaters im Massenlied ein. Natürlich kam der Name Stalins vor und es gab Lieder über Stalin ("О Сталине мудром, родном и любимом / Прекрасную песню слагает народ"). Der Vaterarchetypus ist daher oft nur implizit im lyrischen Lied anwesend. Eine entsprechende symbolische Andeutung finden wir z.B. in dem "Wiegenlied", wo vor allem der syntaktische Parallelismus den Gedanken nahelegt, daß mit der Sonne Stalin gemeint ist:

> Солнце свободное греет тебя,
> Родина-мать обнимает тебя,
> Ждут тебя радость, и песни, и смех, -
> Крошка моя, ты счастливее всех (LK, S. 270).

Ähnlich ist die Rede davon, daß das neue Lied über die Volga "von der sowjetischen Sonne erwärmt" ist (LK, S. 291).

In Übereinstimmung mit der Dominanz des Mutterarchetyps im Massenlied erscheint auch die Rolle der Technik oder der Maschine in reduzierter Form. Technische Gegenstände unterliegen sehr oft einer folkloristischen Poetisierung. Traktoren verwandeln sich in "kämpferische" und "stählerne" Pferde (LK, S. 93), Flugzeuge in "stählerne Falken" (A, S. 127; LK, S. 275), und die Piloten fliegen als "Falken" oder "Adler" durch die Lüfte. Das Epitheton "stählern" verweist auf die männliche Natur der Technik, auf ihre Nähe zu den "eisernen" Helden[42] oder die harte Hand des Vaters Stalin (=der Stählerne).

Indem es der Erde Fruchtbarkeit zuschreibt, setzt das sowjetische Lied den Kult der 'Mutter feuchte Erde' fort. In Übereinstimmung mit mythologischen Vorstellungen kommt der Erde "unerschöpfliche Mutterschaft"[43] zu, wobei sie häufig als "sich selbst besamend"[44] gilt und keiner Befruchtung von außen bedarf. Das Massenlied kennt eine Fülle von Bildern der Fruchtbarkeit:

Цветут необозримые
Колхозные поля.
Огромная любимая,
Лежит моя земля (LK, S. 275).

Manchmal werden auch mythische Parallelen zwischen Mensch und Natur gezogen:

Золотится в поле рожь,
Наливается,
Веселится молодежь,
Улыбается (LK, S. 276).

Noch deutlicher ist die Parallele zwischen menschlicher und vegetativer Fruchtbarkeit in Zeilen wie: "Словно колос, наша радость наливается" (LK, S. 292) Oder: "Не зря растут у нас цветы и дети / И колосятся тучные поля" (LK, S. 297).[45]

In den Liedern herrscht eine Jahreszeit vor - der Frühling. Z. B. im "Lied über die Heimat":

Над страной весенний ветер веет,
С каждым днем все радостнее жить (LK, S. 254).

Das "Lied über die Volga" enthält die Zeilen "Над страною весна расцвела" und "Наше счастье как май, молодое"(LK, S. 290 f.). "Расцветали яблони и груши" heißt es in dem Lied "Katjuša" (I, S. 154). Im Motiv des Frühlings fallen Allgemeines und Persönliches zusammen. Die Jahreszeit der Liebe verbindet sich mit dem Erblühen der erwachenden Natur und des ganzen Landes.

Zum sakralen Zentrum der Sowjetheimat wird in den 30er Jahren Moskau. Hier wird die jahrhundertealte Tradition der Verherrlichung der Hauptstadt des russischen Reiches fortgesetzt. Moskau wird ja im Sprichwort als "Mutter aller Städte"[46] bezeichnet. Der Stadt werden zahlreiche Lieder gewidmet, die sich durch ihren lyrischen Blick auszeichnen, einen Blick, der vom Herzen ausgeht. In dem Lied "Unser Moskau" heißt es, daß "diese Stadt dem Herzen teuer" ist, "daß wir alle in unserem Herzen Moskauer" und "mit dem fernen Moskau im Herzen überall verbunden sind" (LK, S. 273). Moskau ist das "Herz der sowjetischen

Erde" (A, S. 172), das "Herz meiner Heimat" (LK, S. 274). Die Schweinezüchterin und der Hirt aus I. Pyr'evs Film lernen sich nicht zufällig in der Hauptstadt kennen, und wollen einander niemals vergessen, weil sie sich in Moskau angefreundet haben:

И как реки встречаются в море,
Так встречаются люди в Москве (A, S. 23).

Moskau werden im Prinzip dieselben Attribute zugeschrieben wie dem gesamten Land. Es ist alt und doch jung wie das Sowjetland:

Сколько лет Москве-красавице?
Говорят, что восемьсот.
И она ничуть не старится, -
Молодеет и растет.[47]

In Moskau ist alles noch besser und schöner als anderswo:

Город-чудо, город-сказка
Наша красная Москва.[48]

Das Moskau des Liedes als Verkörperung des Mutterarchetypus - wichtig ist hier das weibliche Geschlecht des Stadtnamens im Russischen - ist nicht das imperiale Dritte Rom. Sogar der Kreml figuriert hier nicht als Sitz des "Vaters" Stalin, sondern als atmosphärisches Phänomen. Moskau spiegelt in verdichteter, überhöhter Form die besten Eigenschaften der Heimat wider, wovon vor allem die Allunions-Landwirtschaftsausstellung des Jahrs 1939 zeugt. Es erfolgt ein ständiges Pulsieren des Lebens "von Moskau bis den äußersten Rändern" (LK, S. 253) und umgekehrt von der Peripherie zum Zentrum. Wie der Fluß Volga das Blut, d.h. die elementare Energie des gewaltigen Körpers der Heimat symbolisiert, so die Stadt Moskau ihr Herz.

Im Unterschied zu den unbegrenzten weiten Räumen der Steppen und Felder in der Folklore ist der Raum des sowjetischen Liedes nicht denkbar ohne eine feste Vorstellung von der Grenze, die die Heimat von den Rußland umgebenden "Feinden" trennt. Daher ist die Verteidigung der Grenze eine heilige Sache. Vor allem der Westen und der Ferne Osten sind nicht nur Staatsgrenzen, "es sind die damaligen Hauptlinien der Bekundung von Heroismus".[49] Es existiert ein ganzes Genre von Liedern über die Grenzschützer.[50] Dem "Kämpfer an der fernen Grenze" (I, 154) schickt das Lied einen Gruß von Katjuša. In einem anderen Lied "kam der Grenzsoldat vom Dienst" und bat ein Mädchen beim Brunnen um Wasser (I, 157). Der Flieger-Falke kehrt vom Fernen Osten zurück über den "kleinen Feldweg" in das heimatliche Land" (на родимую сторонку) (I, S. 159). "Direkt

an der Grenze" steht ein Bursche und spricht "mit seinem Herzen zur heimatlichen Gegend" (I, 170). Vom Fernen Osten fahren die "drei Panzersoldaten - drei fröhliche Freunde" (A, 207) aus dem Film I. Pyr'evs "Die Traktoristen" in die Heimat. Bei diesem Genre tritt natürlich der Lyrismus manchmal hinter dem heroischen Element, den Heldentaten der Beschützer der Heimat zurück.

Was hinter der Grenze liegt, ist unbekannt. Dies ist ein Anti-Raum, wo der Feind zu Hause ist, ein Wesen ohne Antlitz oder mit einem tierischen Gesicht. Sogar die "fröhlichen Burschen" sind bereit mit einem Kampflied gegen den Feind aufzustehen, wenn er "uns unsere Lebensfreude nehmen will" (LK, S. 252). Im "Lied von der Volga" streifen die Feinde an der Grenze umher "wie hungrige Wölfe" (LK, S. 291), und im Lied "An der Eiche" A. Sofronovs schwören die Kosaken:

> Ни земли, ни травушки, ни простора нашего
> Иноземным ворогам в жизне не видать (A, S. 145).

Der äußere Feind ist nicht nur der unmittelbare Gegner des heldischen Grenzschützers. Er stellt vor allem eine Bedrohung der Freude und des Lachens der Großen Familie dar. Über den inneren Feind und Schädling schweigt das Lied allerdings völlig. Seine Existenz würde allzusehr dem Bild des allgemeinen Glücks Abbruch tun wie auch der von sämtlichen Texten der offiziellen Sowjetkultur totgeschwiegene Nicht-Raum der Lager.

Ein wichtiges Element des Massenliedes ist seine intensive Selbstreflexivität.[51] Ständig thematisiert es sich selbst und seine Funktion im Leben. Dies gilt vor allem für die Zeit, als das Lied neuen Typs noch um seine Existenzberechtigung kämpfen mußte. So singt man z. B. in einer Strophe des "Marsches der fröhlichen Burschen":

> Легко на сердце от песни веселой,
> Она скучать не дает никогда.

Und im Refrain:

> Нам песня строить и жить помагает,
> Она, как друг, и зовет, и ведет,
> И тот, кто с песней по жизни шагает,
> Тот никогда и нигде не пропадет (LK, S. 251).

Das Auffällige und Neue dieser Zeilen bestand darin, daß hier nicht die Partei führt und bauen hilft, sondern das "Lied als Freund" ruft. Auf diese Weise wird sogar die Arbeit zum Lied:

Ну как не запеть в молодежной стране,
Где работа как песня звучит (LK, S. 262).

Das "Traktoristenlied" stellt eine geradezu magische Verknüpfung zwischen Lied und Fruchtbarkeit her:

Наша сила везде поспевает,
И когда запоет молодежь,
Вся пшеница в полях подпевает,
Подпевает высокая рожь (LK, S. 297).

Die sowjetische Heimat ist ein singendes Land. Der Mai "strömt wie ein unermeßliches Lied über der Schönheit Moskau" und es "singt und tanzt das ganze sowjetische Land" (LK, S. 274). Oder:

Пою я песни каждому,
И каждый вторит мне (LK, S. 275).

Das Lied entfaltet sich nicht nur in die Breite, es erhebt sich wie ein Vogel in die Höhe und erfüllt durch sich den Luftraum. Es steigt wie ein "junger Adler" in die Wolken, gleitet wie eine Möve über das Wasser und erklingt wie eine Nachtigall im heimatlichen Land (vgl. LK, S. 266).

Begleitet wird das Lied stets von der Vorstellung der Leichtigkeit:

И ласточка-песня
Летит на водой,
И плыть легко,
И петь легко! (LK, S. 293).

Das Lied selbst ist "leicht", und von ihm wird einem "leicht ums Herz". Durch seine Lebensfreude erleichtert es die Arbeit, den Aufbau, das ganze Leben. Auf diese Weise drückt das Massenlied einen ganzen Komplex optimistischer Vorstellungen aus, die wie eine Welle in der sowjetischen Kultur seit 1934 emporschlugen.

Glück und Lachen trifft man nicht nur im Lied reichlich an, sondern auch in der Lyrik, Publizistik und im Film der Epoche. Sind all diese fröhlichen Lieder nur ein Echo auf die stalinsche Losung "Es lebt sich besser, Genossen. Es lebt sich fröhlicher"? Bei dem Ausspruch Stalins handelt es sich bekanntlich um ein Zitat aus seiner Rede auf der Versammlung von Stachanovarbeitern im November 1935. Stalins "Dekret über das Glück" steht also nicht am Beginn der lyrischen Welle. Man darf nicht vergessen, daß um den "Marsch der fröhlichen Burschen" wie überhaupt um das Genre der sowjetischen Filmkomödie zur Zeit ihrer Entstehung im Jahre 1934 noch erbitterte Diskussionen entbrannten.

All das spricht dafür, daß das Massenlied aus tieferen Schichten der gesellschaftlichen Psyche gespeist wird. Es wäre naiv anzunehmen, daß die sowjetische Kultur sich allein auf der Grundlage von ideologischen Losungen entwickelte. Stalins Äußerung erscheint also eher als Ausdruck und Verstärker einer bereits existierenden Stimmung. Der Aufschwung des Massenliedes ist - neben vielen anderen Erscheinungen der Kultur der 30er Jahre - aus einer tiefgreifenden Verschiebung psycho-mythologischen Charakters zu erklären. Das neue lyrische Lied als Träger positiver Emotionen und vegetativen Reichtums läßt sich als eine der Ausdrucksformen des sich herausbildenden Mutterarchetypus verstehen.

Das Lied modelliert den sowjetischen Raum auf spezifisch lyrische Weise. Die Heimat, die den thematischen Kern des Massenliedes bildet, wird vom Standpunkt des 'Herzens' aus gesehen. Von daher sind alle Erscheinungen 'vertraut' (родной) und 'lieb' (милый). Die optimistische Stimmung kulminiert im Lied selber, das in seiner Leichtigkeit den gesamten Raum in seiner Breite wie in seiner Höhe erfüllt.

Darüber hinaus präsentiert sich die Heimat im Licht der Mythologie, die vor allem aus der russischen Folklore stammt. Das unermeßliche Land erscheint als gewaltiger mütterlicher Körper mit blühenden Feldern und tiefen Flüssen, erfüllt von gewaltiger Lebenskraft. Den Jungen eröffnet sie Wege in die Weite, auf denen sie frei in die lichte Ferne schreiten können. Das ganze Bild erinnert an den Chronotop der Idylle. Auf dem Hintergrund einer freigebigen Natur, in der ewiger Frühling herrscht, leben in völliger Eintracht ungezwungen junge, d.h. nicht alternde Menschen, die von der Mutter Erde geliebt und genährt werden. Alle miteinander - heldenhafte Jugend, Mutter Erde und der weise Vater (der allerdings seltener vorkommt in diesem weiblichen Genre) - bilden die glückliche Große Familie. Mensch und Natur vereint ein inniges Band. Die Heimat singt und das Korn wächst.

Anmerkungen

1 A. Afanas'ev, *Poètičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, Bd. 1, Repr. M., 1994, 138.

2 Vgl. etwa H. Günther, *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart /Weimar,, 1993.

3 Vgl. E. M. Meletinskij, *O literaturnych archetipach*, M., 1994, 36.

4 Vgl. H. Günther, "Der Feind in der totalitären Kultur", *Kultur im Stalinismus*, Bremen, 1994, 89-100.

[5] Vgl. K. Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago / London, 1981, 114-135.

[6] Vgl. N. Berdjaev, *Sud'ba Rossii*, M., 1918, Repr. M., 1990, 114-135; ders., *Russkaja ideja*, Paris, 1971, 10, 254; G.P. Fedotov, "Mat'-zemlja (K religioznoj kosmologii russkogo naroda)", *Sud'ba i grechi Rossii*, Bd. 2, SPb., 1992, 66-82; *Stichi duchovnye*, M., 1991, 65-78; *The Russian Religious Mind*, New York / Evanston / London, 1960, bes. 12-13, 360-361.

[7] G.P. Fedotov, *Stichi duchovnye*, 78.

[8] Vgl. ebd.; ebenso I. Smolitsch, "Die Verehrung der Gottesmutter in der russischen Frömmigkeit und Volksreligiosität", *Kyrios* 5 (1940/41), 212 f.

[9] G.P. Fedotov, *Stichi duchovnye*, 78. 'Skorb' bezeichnet hier die Schmerzen der Geburt.

[10] Vgl. C.G. Jung, "Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus", *Gesammelte Werke*, Bd. 9/1, Olten, 1967, 91-123; E. Neumann, *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestalttypen des Unbewußten*, Olten / Freiburg, 1989.

[11] Vgl. S. Smirnov, *Drevne-russkij duchovnik. Issledovanie po istorii cerkovnogo byta*, M., 1913, 264; D. Samarin, "Bogorodica v russkom narodnom pravoslavii", *Russkaja mysl'* 3-4 (1918), 10; J. Hubbs, *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington / Indianapolis, 1988, 99.

[12] D. Samarin, "Bogorodica v russkom narodnom pravoslavii," 25.

[13] G. P. Fedotov, *Stichi duchovnye*, 71.

[14] D. Samarin, "Bogorodica v russkom pravoslavii", 19.

[15] Vgl. S. Smirnov, *Drevne-russkij duchovnik*, 255f.

[16] Vgl. die Zitate aus S. Eisensteins "Grundproblem" bei V.V. Ivanov, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M., 1976, 224.

[17] S. dazu H.-J. Schlegel, "Altes und Neues in der ideoästhetischen Generallinie S. M. Eisensteins", *Schriften*. Bd. 4, München, 1984, 27-30.

[18] V. Papernyj, *Kul'tura "dva"*, Ann Arbor, 1985, 135.

[19] *Sud'ba Rossii*, 10.

[20] Vgl. R. Jurenev, *Sovetskaja kinokomedija*, M., 1964, 193-195.

[21] RAPM=Russische Assoziation proletarischer Musikanten.

[22] I. Savčenko, "Pravo zapet'. K postanovke kinooperetty *Garmon'* i *Irinkin rekord*", *Sovetskoe kino*, 5 (1934), 59.

[23] Die Abkürzung "LK" im Text bezeichnet die Ausgabe: V. Lebedev-Kumač, *Izbrannoe*, M., 1984.

[24] Zur Entstehung des sowjetischen Liedes vgl. A. N. Sochor, *Russkaja sovetskaja pesnja*, L., 1959, Kap. 6.

[25] G. Chubov, "Za massovuju pesnju, za massovuju simfoniju", *Sovetskaja muzyka* 2 (1934), 4.

[26] G. Aleksandrov, "I. Dunaevskij i V. Lebedev-Kumač", *Iskusstvo kino* 6, (1938), 8.

[27] M. Jankovskij, "Master massovoj pesni", *Sovetskoe kino*, 6 (1937), 57f.

[28] Vgl. A. N. Sochor, *Russkaja sovetskaja pesnja*, 181.

[29] Ju. I. Mineralov, *Tak govorila deržava. XX vek i russkaja pesnja*, M., 1995, 101.

[30] N. Koržavin, "O tom, kak veselilis' rebjata v 1934 godu, ili Kak inogda oblegčaet žizn'" vysokij ėstetičeskij princip: Važno ne'čto?' a 'kak?'", *Voprosy literatury* 5 (1995), 52, 45.

[31] Das Kürzel "I" im Text bezeichnet die Ausgabe: M. Isakovskij, *Izbrannoe*, M., 1950.

[32] Vgl. H. Günther, *Der sozialistische Übermensch*, 179-183.

[33] Zum Problem der totalitären Infantilisierung vgl. E. Dobrenko, "Vse lučšee detjam (Totalitarnaja kul "tura i mir detstva)", *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992), 159-174.

[34] Die Abkürzung "A" im Text verweist auf die Ausgabe: *Antologija sovetskoj pesni*, Bd. 2, M., 1957.

[35] A. Žarov, *Stichi. Pesni. Poėmy*, M., 1964, 150.

[36] *Zemlla rodnaja*, M., 1983, 53.

[37] Vgl. V. Skvoznikov, "Po povodu odnogo abzaca (o massovoj pesne 30-ch godov)", *Voprosy literatury* 8 (1990), 6-8.

[38] Exemplarisch hierfür ist die märchenhafte Filmkomödie G. Aleksandrovs "Svetlyj put'" (1940).

[39] *Cveti, strana sovetskaja. Pesennik*, M., 1967, 13.

[40] Zur Modellierung nichträumlicher Werte im künstlerischen Raum vgl. Ju.M. Lotman, "Problemy chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", *Izbr. stat'i*, Bd. 1, Tallinn 1992, 414.

[41] F. M. Dostoevskij, "Brat'ja Karamazovy", *PSS*, Bd. 15, L., 1976, 129. Ähnlich in "Prestuplenie i nakazanie", *PSS*, Bd. 6, 378.

[42] Zum Mythologem des "eisernen" Helden vgl. H. Günther, *Der sozialistische Übermensch*, 195-197.

[43] M. Eliade, *Die Religionen und das Heilige*, Frankfurt a. M., 1986, 300.

[44] Vgl. J. Hubbs, *Mother Russia*, XIV, 54.

[45] Weitere Beispiele bei V. Papernyj, *Kul'tura "dva"*, 135.

[46] V. Dal', *Poslovicy russkogo naroda*, Bd. 1, M., 1984, 258.

[47] A. Žarov, *Stichi. Pesni. Poėmy*, 288.

[48] S. Alymov, *Izbrannoe*, M., 1953, 97.

[49] V. Skvoznikov, "Po povodu odnogo abzaca", 14.

[50] Vgl. Ju. Mineralov, *Tak govorila deržava*, 75-80.

[51] S. Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Mass. / London 1994, 110.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 357–381

Susi Frank

SIBIRIEN: PERIPHERIE UND ANDERES DER RUSSISCHEN KULTUR

Die literarische Aneignung Sibiriens ist untrennbar mit seiner kulturellen Aneignung verbunden. Sie kann als eine Funktion derselben beschrieben werden. Das Interesse der folgenden Studie richtet sich weniger auf den historisch-politischen Prozeß der kolonialen Aneignung Sibiriens, als vielmehr erstens darauf, welche Funktion Sibirien bei der Herausbildung eines nationalen Selbstverständnisses der russischen Kultur zukam und zweitens auf seine literarische Konzeptualisierung, die sich der kulturellen Selbstmodellierung zu entziehen scheint. In diesem Zusammenhang hat der Aufsatz auch das theoretische Anliegen, anhand des Beispiels Sibirien einige Kerntheoreme der Kultursemiotik Jurij Lotmans zu problematisieren.

In letzter Zeit ist das Interesse an Sibirien neu erwacht. Dies hängt sicherlich auch mit dem Zerfall des sowjetischen Imperiums zusammen. In Rußland selbst kann man ein Wiedererwachen der regionalistischen sibirischen Autonomiebestrebungen feststellen.[1] Im Westen sind in letzter Zeit zwei kulturhistorische Studien erschienen, die von der (bislang v.a. angloamerikanischen) Postkolonialismusdebatte mitangeregt scheinen: der Aufsatz des Historikers Marc Bassin "Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early 19-th Century" (1991) und der von der Literaturwissenschaftlerin Galja Diment und dem Historiker Jurij Slezkine herausgegebene Sammelband "Between Heaven and Hell. The Myth of Siberia in the Russian Culture". Bassin versteht Sibirien zunächst in Analogie zu Saids Konzeption des "Orients" (Said 1978/1994) und Todorovs "Neuer Welt" (Todorov 1985) als "geographisches Anderes" Rußlands, das wesentlich der Konstitution der eigenen kulturellen Identität dient. Ausgehend von der anderswo bereits mehrfach konstatierten radikalen Divergenz zwischen mehreren russischen Sibirienbildern (von der todbringenden "Schneewüste" bis zum "Gelobten Land" Rußlands), differenziert Bassin zwischen vier Sibirienbildern, die einerseits auf einer diachronen Achse zwischen dem 18. und dem 20. Jh. anzuordnen sind, aber andererseits auch in dem von ihm untersuchten Zeitraum koexistierten. Seit dem 18. Jh. galt Sibirien als Kolonie, im 19. Jh. wurden zwei gegensätzliche Sibirienbilder verbreitet: ein negatives, bei dem die Verbannung in ein unwirtliches, (in kultureller Hinsicht scheinbar) wüstes Land im Vordergrund stand (Bassin

spricht z.B. von der sog. "sibirischen Formel" der Dekabristen, die das Sujet eines heroischen Überlebens in lebensfeindlicher Umgebung meint), und ein positives, das Sibirien als Projektionsfläche für Utopien benützte, schließlich gewann auch die Einschätzung Sibiriens als Gebiet, in dem sich ein eigentliches Rußland konserviert hatte, an Bedeutung.

Slezkine/Diment gehen von der Grundthese einer fortdauernden Koexistenz zweier entgegengesetzter Sibirienbilder aus, einem positiven, utopischen und einem negativen, wobei Sibirien als Äquivalent der Hölle erscheint. Diese Doppelung koppeln sie mit der Differenz von Innen- und Außenperspektive. Während die Innenperspektive ein positives Bild zeichnet, bleibt das der Außenperspektive negativ. In zwei Texten, der "Esipovskaja letopis'" (1636; zugleich die älteste erhaltene Darstellung des Eroberungszuges Ermaks), die das erste Bild Sibiriens als Heimat und als Land des irdischen Überflusses zeichnet, und im noch älteren (15.Jh.) "Skazanie o čelovecech neznaemych v vostočnoj strane", das von einem exotischen barbarischen Land berichtet, finden die Autoren die Gegensätze begründet, die in den Aufsätzen des Bandes über drei Jahrhunderte hinweg verfolgt werden. Verbannungsliteratur einerseits und originär russisch-sibirische Literatur andererseits sind für die gegensätzlichen Darstellungen konstitutiv. Aus diesem Versuch einer eindeutigen Zuordnung von positiver und negativer Interpretation ergibt sich jedoch gerade eine entscheidende Schwierigkeit. Die nicht wenigen und von ihrer literarischen Bedeutung her vielleicht wichtigsten Texte können so nicht adäquat interpretiert werden, da diese eben kein einstimmiges Sibirienbild entstehen lassen.

Beide kulturhistorischen Studien haben einen gemeinsamen Mangel: sie können der semantischen Ambivalenz des russischen Sibirienbildes nicht gerecht werden, da sie sie immer wieder 'aufzulösen' versuchen, indem sie verschiedene Sibirienbilder nebeneinander aufreihen. Bassin zählt letztlich auf der Basis eines sehr allgemein gehaltenen "kulturellen Anderen" diachron aufeinanderfolgende und in der gewählten Epoche synchron koexistierende Varianten der Semantisierung nur auf. Diment/Slezkine reduzieren die Gegensätzlichkeit des Sibirienbildes, indem sie sie mit der Differenz zwischen Innen- und Außenperspektive kurzschließen. Auch sie kommen somit nur zu einer Aufzählung der unterschiedlichen Darstellungen und Wertungen Sibiriens.

Das Defizit dieser Studien soll nun ansatzweise mithilfe des kultursemiotischen Konzepts des "Grenzraums" bzw. der "kulturellen Peripherie" behoben werden. Dazu muß jedoch zunächst der Status dieses Konzepts innerhalb der Lotmanschen Kulturtheorie diskutiert werden.

Sibirien als kolonialer Raum

Begonnen werden soll mit einigen kulturhistorischen Bemerkungen zum Status Sibiriens als Kolonie vor dem Hintergrund neuerer Differenzierungen zwischen verschiedenen Formen des Kolonialismus und verschiedenen Typen von Kolonien. Osterhammel (1995) unterscheidet grundsätzlich zwischen Kolonie, für deren Definition ein wesentliches Kriterium die territoriale Abgetrenntheit vom Mutterland, vom imperialen Zentrum ist, und Kolonialismus, der als imperialistische Strategie auch ohne Kolonien vorkommen kann. Nach dieser Unterscheidung wäre Sibirien zwar nicht Kolonie, seine Aneignung aber wesentlich von einem kolonialistisch-imperialistischen Vorgehen Rußlands bestimmt. Dabei kommen zwei Definitionen für das Verhältnis Rußlands zu Sibirien in Frage, die einen Vergleich mit anderen historischen Fällen von Kolonisierung zulassen. Erstens könnte man als Sonderfall eines "Kolonialismus ohne Kolonie" von einem internen Kolonialismus sprechen, der für eine Beziehung "zwischen dominanten 'Zentren' und abhängigen 'Peripherien' innerhalb von Nationalstaaten oder territorial zusammenhängenden Landimperien" (Osterhammel 1995:22) gewählt wurde (vgl. England - Wales, Schottland, Irland). Zweitens könnte Sibirien selbst als "Kolonie ohne Kolonialismus" (ebd. 21) angesehen werden, insofern es sich ähnlich wie in Amerika um eine Grenzkolonisation handelt, bei der binnenländische Wildnisse agrarisch erschlossen und damit der Lebensraum einheimischer Jäger und Hirten vernichtet wird. Zu letzteren ist der Aufbau eines typisch kolonialistischen Herrschaftsverhältnisses nicht möglich, weil sie überhaupt nicht als (wenn auch zu unterdrückende) Kultur anerkannt werden. Im Falle Amerikas ist hier das koloniale Verhältnis zwischen dem Mutterland und den Kolonisten bzw. ehem. Kolonisatoren entscheidend, das zu vehementen (revolutionären) Sezessionsbestrebungen der letzteren führt. Dieser Aspekt ist auch für die Beziehung Rußlands zu Sibirien relevant. Die Kolonisation Sibiriens vollzog sich bekanntlich in nicht unwesentlichem Grad auch durch Flucht- bzw. Quasi-Sezessionsbewegungen (1. Novgoroder, 2. Kosaken, 3. Leibeigene nach 1597,[2] 4. Verbannte), mit dem Unterschied, daß diese erstens im Gegensatz zu Amerika nicht durch eine reflexive Selbstmodellierung begleitet und geleitet wurden, und daß sie - wahrscheinlich auch aufgrund der territorialen Kontinuität - nie zu einer staatlichen Emanzipation geführt haben. Außerdem ist für Sibirien eine anhaltende Parallelität von zwangsweiser und freier Kolonisierung relevant, die es z.B. auch von Entwicklungen wie in Australien scharf unterscheidet.

In beiden Bestimmungen erscheint Sibirien als kolonisiertes Grenzland, ein historisch-politischer Status, der für die semiotische Modellierung Sibiriens nicht ohne Bedeutung sein kann. Ein verallgemeinertes Konzept eines "kulturellen Anderen" jedoch scheint diesem Phänomen nicht gerecht werden zu können.

Kultursemiotische Grenzkonzepte : Modifikationsmöglichkeiten in Hinblick auf das Phänomen des Kolonialismus

Lotman hat sich in seinen angewandten Studien nie für das Phänomen der Kolonisierung bzw. des kulturellen Imperialismus interessiert. Dies liegt, so möchte ich nun zeigen, nur zum Teil in seinem Ansatz begründet.

Das Begriffspaar "Zentrum - Peripherie" bildet in gewissem Sinn den Kern der Lotmanschen Kultursemiotik. Mit ihm eng verbunden sind die Begriffe "Grenze", "Dialog" und "Kreolisierung". Die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie einer Kultur wird als instabile oder dynamische gedacht, wobei diese Dynamik von der Grenze, der Peripherie herrührt.

Grenzen bestimmen den semiotischen Mechanismus der Individuation (oder: Differenzierung) und sind in allen kulturellen Phänomenen wirksam. Mithilfe der kultursemiotischen Grenzmetapher werden kulturelles Vergessen, Erinnern sowie alle Vorgänge von Übersetzung beschrieben. Beispiele innerhalb des literarischen Diskurses wären die Gattungsdynamik zwischen Zentrum und Peripherie, oder die Übertragung eines literarischen Konzepts von einer Nationalliteratur in die andere; aber auch Phänomene der Hybridisierung oder aber der differenzierenden 'Reinigung' in allen anderen kulturellen Bereichen. Faßt man all das zusammen, erscheint "Grenze" als kultursemiotische Universalmetapher.

Zentrum und Peripherie sind abstrakte kultursemiotische Konzepte, die dementsprechend höchst verschiedene konkrete kulturelle Phänomene umfassen können. Zur Peripherie gehören z.B. jene intrakulturellen Bereiche, die zu einem gegebenen Zeitpunkt am Rand der kulturellen Beachtung oder des kulturellen Bewußtseins einer Kultur liegen (das können geographische Räume oder auch abgesunkene Diskurse oder Gattungen sein). Andererseits bezeichnet Peripherie in einer interkulturellen Beziehung den Ort der rezeptiven Kultur. Jede kulturelle Aneignung oder Übersetzung kann daher als periphere Hybridisierung beschrieben werden. Strukturell gesehen ist jedoch auch die (moderne) Großstadt als Raum der unmittelbaren und unkontrollierten Berührung und Durchdringung verschiedener Kulturen ein Peripheriephänomen.[3] Insgesamt erscheinen Lotmans Konzepte von Peripherie und Grenze als Orte kultureller Dynamik für sein Modell noch wichtiger als das des Zentrums, dessen Funktion allein in einer semiotischen Stabilisierung, Festschreibung, aber auch Machtausübung besteht. Wichtig für beide Konzepte ist es, den ihnen eingeschriebenen Perspektivismus immer mit zu berücksichtigen. Denn nur aus dem jeweiligen (axiologischen oder Macht-) Zentrum einer Kultur erscheint die Peripherie als unbedeutend oder aber bedrohlich, die Grenze in der Funktion der Abgrenzung, der Sicherung des Eigenen vor dem Eindringen des Fremden relevant. Der periphere Standpunkt selbst vernachlässigt das Zentrum, entgleitet ihm. Und aus der Perspektive des Kultursemioti-

kers sind es gerade die am Rande (unbemerkt) ablaufenden semiotischen Prozesse, in denen er mögliche zukünftige Entwicklungen ablesen kann.

Lotman (vgl.v.a. 1989 und 1990) geht - implizit ohne selbst genau zu unterscheiden - mit zwei Konzepten von Grenzraum um, die man als Grenze einerseits und andererseits als Grenzraum bzw. Peripherie unterscheiden sollte. Das Konzept "Grenze" nämlich ist aus einem Standpunkt im Zentrum gedacht, während das der Peripherie dezentral oder gar zentrifugal gemeint ist. Kultur als Person, oder besser als Subjekt verstanden, dessen Konstituierung über Abgrenzung verläuft, unterscheidet Fremdes von Eigenem, wertet Fremdes als 'Gegen' oder als 'Nicht' des Eigenen. Grenzraum dagegen bezeichnet gerade Vorgänge der semiotischen Kreolisierung oder der 'wilden' Semiose, die möglich werden, weil sie (fast) aus dem Blickfeld des kulturellen Zentrums herausfallen und nicht durch Formen der metakulturellen Selbstbeschreibung 'gesäubert' werden. Zentrum und Peripherie stehen in ständiger Wechselwirkung. Das Zentrum als Ort der Selbstmodellierung, die immer eine differenzierende Grenzziehung und Abgrenzung ist, die im Extrem zum Erstarren der Semiose führt, wird ständig von den unkontrollierten semiotischen Prozessen der Peripherie unterlaufen und dynamisiert.[4] Lotman, so zeigt sich in vielen seiner konkreten Untersuchungen und mit dem Grenzkonzept verbundenen theoretischen Ausführungen, geht es jedoch nicht zentral um dieses Oszillieren (zwischen Zentrum und Peripherie), sondern er betont die zentripetale Richtung stärker, privilegiert das zentristische Grenzkonzept vor dem dezentralen.[5] Lotman geht es um die Grenze/Peripherie als Motor des Zentrums und letztlich um die Ergebnisse des Prozesses, die das Zentrum selbst hervorbringt.

Ein stark rezipiertes Beispiel dafür ist der von Jurij Lotman und Boris Uspenskij gemeinsam verfaßte Aufsatz über "Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur" (Lotman/Uspenskij 1977). Hier wird die Geschichte der russischen Kultur beschrieben als Geschichte ihrer (kulturosophischen) Selbstkonzeptualisierungen. Diese arbeiten - ein Spezifikum der russischen Kultur - vom frühen Mittelalter an bis ins 20. Jh., wie jüngste Studien von Smirnov/Grübel[6] zeigen, mit binären Modellen. Im Hinblick auf die beiden Grenzkonzepte scheint der dort zwischen der russischen, vermeintlich binär strukturierten Kultur und der westlichen, ternären aufgebaute Gegensatz von revolutionär und evolutionär weniger der Differenz zwischen Rußland und dem Westen adäquat, als er innerhalb des Lotmanschen Ansatzes eine Frage des Standpunkts impliziert. Muß nicht das sich mithilfe binärer Abgrenzungen definierende, Normen oder ein abstraktes Ideal-Selbstbild setzende Zentrum von Brüchen bestimmt sein, während an der 'ungezähmten' Peripherie kontinuierlich Prozesse der Transformation vor sich gehen?

In engem Zusammenhang mit dem doppelten Grenzkonzept steht die kultursemiotische Auffassung des interkulturellen Dialogs. Lotman spricht von zwei

notwendigen Bedingungen des interkulturellen Dialogs: Differenz (Asymmetrie) und Invarianz. Mit Invarianz meint Lotman die Potentialität einer gemeinsamen Sprache beider Teilnehmer, woran sich eine wichtige These und ein Problem anschließen.

Besonders interessant an Lotmans Dialogkonzept erscheint mir die These, daß die semiotische Situation des Dialogs dem realen Dialog (temporal) vorausgeht, d.h. Dialog findet statt, bevor er geführt wird. Wenn er einmal geführt wird, d.h. wenn endgültig eine gemeinsame Sprache gefunden ist, erstarrt er und hebt sich selbst auf. Die These der Entwicklung vom wilden zum geführten Dialog entspricht in etwa der Beziehung zwischen den beiden Grenzkonzepten. Sogesehen scheint das kultursemiotische Dialogkonzept abgetrennt von der Vorstellung von den, den Dialog aktiv und intentional führenden Subjekten. Wie die Grenze ist auch der "wilde" Dialog eine Grundfunktion und Grundbedingung der Semiose.

Aus der Dialog-Bedingung der Invarianz ergibt sich jedoch auch ein nicht unbedeutendes Problem. Denn Lotman beschreibt Dialog wie Grenze (Abgrenzung) auch als intentionalen Vorgang der kulturellen Aneignung. Kulturen, so Lotman, alternieren zwischen Phasen der Rezeptivität und der Transmission, wobei in der Eigenwahrnehmung Rezeptivität als aktive Phase erscheint, die Exportphase dagegen als Stagnation erfahren wird. Sogesehen muß eine Kultur - hier wieder gleichsam als selbstbestimmtes Subjekt verstanden - die andere, mit der sie in Beziehung tritt, mindestens als ebenbürtig anerkannt haben, wenn sie sich rezeptiv verhält, wird sie sie sogar als Vorbild ansehen. Bedingung für diesen intentionalen Dialogtyp ist ein Kulturraum, den Lotman als semiotische koine oder oikumene bezeichnet. Sein einziges Beispiel dafür ist der (west)europäische Kulturkreis, als dessen Teil er auch Rußland auffaßt.

Wie im Fall der Grenze operiert die Kultursemiotik also auch mit zwei Dialogbegriffen, einem peripheren und einem zentristischen, wobei sie dem letzteren den Vorrang einräumt. In seinen angewandten Untersuchungen hat Lotman bevorzugt Prozesse kultureller Aneignung untersucht, die mit der Unterordnung einer Kultur, der russischen, unter eine andere verbunden waren (So z.B. über den Einfluß Byzanz auf die russische Kultur, über die Aneignung Rousseaus in der russischen Kultur oder überhaupt über die Beziehung Rußlands zur französischen Kultur im 18. Jh.). Insgesamt fällt im Blick auf Lotmans konkrete Untersuchungen interkultureller Beziehungen auf, daß er wiederum das zweite Modell des geführten Dialogs, das auf der Asymmetrie zwischen einer transmissiven und einer rezeptiven Kultur basiert, hervorhebt und sich deshalb ausschließlich auf die dominanten Orientierungen der russischen Kultur (auf ihre Selbstmodellierung) konzentriert. Weil in seinem Dialogmodell Rezeptivität und Aktivität einerseits und Transmissivität und Passivität andererseits kurzgeschlossen werden, gerät ihm sowohl das Konzept der kulturellen Peripherie (in geographischer und axiologischer Hinsicht) und jene dort vonstatten gehenden nicht intentional gesteuer-

ten Semiosen aus dem Blick, für die eine passive Rezeptivität charakteristisch wäre, als auch jene semiotischen Prozesse, die für das Phänomen des kulturellen Imperialismus oder Kolonialismus charakteristisch und als aktive Transmissivität beschreibbar wären. Das Fehlen einer kultursemiotischen Auseinandersetzung mit Sibirien oder (wenigstens zum Teil) auch dem Kaukasus sind Beispiele für diesen blinden Fleck in Lotmans Ansatz und verweisen symptomatisch auf sein letztlich zentristisch bleibendes Denken. Hier soll ein Anfang gemacht werden, Lotmans vernachlässigtes Peripheriekonzept fruchtbar auf das Phänomen des kulturellen Imperialismus bzw. Kolonialismus anzuwenden, auf das er selbst es nie angewandt hat. Damit könnte zugleich theoretisch eine Brücke geschlagen werden zu den Theoretikern des *postcolonialism*, jener in den letzten Jahren im angloamerikanischen Bereich dominant gewordenen Strömung der *cultural studies*, die sich vielleicht aufgrund der offensichtlich einseitigen Gewichtung in den Studien Lotmans stärker am Dialogizitätsmodell Bachtins orientiert haben. Wie Lotmans kultursemiotischer Ansatz setzt sich auch Bachtins Dialogizitätskonzept aus zwei Dialogformen zusammen, die er in seiner Theorie des "Wortes im Roman" auf einer Skala der ansteigenden Dialogizität anordnet. An deren unterem Ende ist der eigentliche Dialog[7] - definiert als Austausch zwischen zwei in sich abgeschlossenen Entitäten - situiert, an deren Spitze aber steht die Hybridisierung als Merkmal einer Rede oder eines Textes, der in sich vielstimmig, polyphon, grenzüberschreitend ist. Wenn auch Bachtin in seiner Romantheorie letztlich eine übergeordnete Instanz, die des abstrakten Autors (vgl. Grübel 1979) als setzenden Ursprung dieser Hybridisierung angenommen hat, sein Begriff Hybridisierung also letztlich ein intentionaler ist (vgl. Young 1995), so scheint dieses Konzept doch mit der von Lotman für die kulturelle Peripherie veranschlagten "Kreolisierung" kompatibel. Beide Begriffe erweisen sich als theoretisch nutzbar für eine Konzeptualisierung der Kolonie als kultureller Peripherie.

Das Hybridisierungskonzept eines führenden Vertreters der postkolonialistischen Theoriebildung, Homi Bhabha, ist hier wohl das bekannteste und konsequenteste Beispiel. Hybridisierung meint bei Bhabha, der einen dekonstruktivistischen Ansatz hat, jene notwendige Entstellung, die bei der Übertragung bzw. der Wiederholung eines kulturellen Zeichens in einem fremden Kulturraum geschieht. Dies hat zur Folge, daß der Diskurs der Kolonialmacht in der Kolonie nie mit sich identisch bleibt, sondern sich immer bloß als entstellte Wiederholung oder als Erinnerung an eine unwiederbringlich vergangene Identität wiederfindet.

In dem Aufsatz "Signs taken for wonders" (1986, auch in Bhabha 1994) entwickelt Bhabha diese These anhand der Interpretation einer in der Kolonialliteratur immer wiederkehrenden Ur-Szene: Ein Vertreter der kolonisatorischen Kultur findet im kolonialen Raum ein Buch, das eigentlich symbolisch die gesamte kolonisierende Kultur repräsentieren sollte, sich im Kontext der Kolonie jedoch bloß als Index der Differenz erweist; und zwar sowohl für den Vertreter der kolonisa-

torischen Kultur, als auch für die Vertreter der indigenen Kultur, die es als Zeichen in ihren Code integrieren und dadurch entstellen.

Diese in (nicht nur literarischen) Texten inszenierte Hybridisierung gefährdet die koloniale Autorität in ihrem Kern, die so zugleich Keim ihrer subversiven Unterwanderung durch entstellende Mimikry oder Parodie im kolonialen Kontext ist.

> "Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority - its rules of recognition. [...] What is irremediably estranging in the presence of the hybrid [...] is that the difference of cultures can no longer be identified or evaluated as objects of epistemological or moral contemplation: cultural differences are not simply there to be seen or appropriated." (114) "The hybrid object [...] retains the actual semblance of the authoritative symbol but revalues its presence by resisting it as the signifier of *Entstellung - after the intervention of difference*." (115)

Hybridisierung ist hier ein Phänomen einer intentional nichtdialogischen Situation, einer Situation, in der ein Diskurs versucht, über Kulturgrenzen hinweg seine Identität, seine Reinheit aufrechtzuerhalten. Hybridisierung als Dialogisierung wider Willen gefährdet oder untergräbt die koloniale Autorität an ihren Wurzeln. Bezogen auf die erschreckende Geschichte des Kolonialismus und seiner Nachwirkungen mag man diesen Ansatz, der letztlich auf eine sehr optimistische These der Unmöglichkeit der unbeschadeten willkürlichen Ausdehnung einer 'Diskursmacht' hinausläuft (und damit gewissermaßen den ansonsten eher melancholischen Charakter der Dekonstruktion auf den Kopf stellt), so oder so bewerten. Aus dem Blickwinkel der oben kritisierten Kultursemiotik erscheint er allemal interessant.

Während Bhabhas Ansatz der zentristischen Seite Lotmans entgegengesetzt scheint, stimmt dessen dezentral gedachte Peripherie-Hybridisierung mit Bhabha überein. Der Unterschied im ersten Punkt liegt, so scheint mir in entgegengesetzten Interpretationen und Wertungen von "Asymmetrie" begründet. Lotman definiert Hybridisierung als notwendiges Merkmal jeder kulturellen Übertragung, das in der Asymmetrie der interkulturellen Beziehung begründet liegt. Asymmetrie ist bei Lotman verbunden mit dem Konzept der Spannung zwischen Zentrum und Peripherie, der alle kulturellen Phänomene unterworfen sind. Asymmetrie ist für ihn auch Grundbedingung jedes interkulturellen Dialogs, den er zu jedem gegebenen Zeitpunkt als notwendig einseitig ausgerichtet auffaßt.[8] Bhabha dagegen hat die spezifische Asymmetrie der kolonialen Beziehung im Auge, bei der es um den Versuch der gewaltsamen Übertragung eines kulturellen Kodes in eine andere Kultur geht. Von Seiten der kolonisierenden Kultur soll hier ein Dialog grund-

sätzlich ausgeschlossen werden. Bhabhas Hybridisierung bezieht sich deshalb auf eine Situation, die aus der Perspektive des Kolonisators als Beziehung Kultur - Nichtkultur erscheint. Im Gegensatz hierzu ist Hybridisierung als Begleiterscheinung des interkulturellen Dialogs bei Lotman Merkmal einer erfolgreichen interkulturellen Übertragung. Semiotische Anpassung und Fruchtbarmachung für den neuen kulturellen Kontext setzt eine Entstellung des Ausgangsphänomens voraus.

Die Übereinstimmung im zweiten Punkt entsteht durch das beiden Ansätzen gemeinsame Moment der Unkontrollierbarkeit. Lotman: Weit vom Zentrum, außerhalb des kulturellen Interesses gehen semiotische Prozesse vor sich, die die Diskurse des Zentrums unterwandern und auflösen. Bhabha: Kulturelle Codes lassen sich nicht unbeschadet in andere Kulturen transferieren, ohne dabei semiotisch transformiert zu werden.

Kulturelle Peripherie im Lotmanschen Sinn und Kolonie im Sinn Bhabhas erscheinen strukturell und semiotisch vergleichbar.[9] Vielleicht hat Lotman den Blick auch deshalb nie auf den Kolonialismus als kulturelles Phänomen gerichtet, weil er die Wissenschaftlichkeit seiner Theorie durch eine gewisse Wertfreiheit unterstreichen wollte. Dafür spricht auch die betont neutrale Art, in der er mithilfe seines Konzepts der Asymmetrie Rußland im Spiel der interkulturellen Beziehungen der westeuropäischen Kulturen behandelt. Die epochenüberschreitende Rezeptivität als Grundzug der russischen Kultur gerät ihm dabei ein wenig aus dem Blick.

Ich möchte nun versuchen, mithilfe der beiden von Lotman entwickelten Grenzkonzepte die Beziehung Rußlands zu Sibirien, das, wie anfangs auseinandergesetzt, als Sonderfall eines kulturellen Kolonialraums bestimmt werden kann, kultursemiotisch zu erfassen und dabei zugleich Nutzen und Differenz beider Modelle, des zentristisch gedachten und des dezentralen, aufzeigen.

Sibirien in der dualistischen Selbstmodellierung der russischen Kultur

Zunächst kann man versuchen, die Rolle Sibiriens in den von Lotman/Uspenskij (1977) aufgezeigten russischen Selbstmodellierungen festzustellen. Dieser Versuch kommt dem von Bassin (1991) vorgenommenen, Sibirien in seiner Rolle als Anderes Rußlands aufzufassen am nächsten. Wenn man jene von Lotman/Uspenskij konstatierten Leitdifferenzen der russischen Kultur, alt - neu, eigen - fremd, christlich - heidnisch auf die Beziehung Rußlands zu Sibirien anwendet, ergibt sich folgende Entwicklung: In Texten aus der Zeit kurz nach der Eroberung Sibiriens, d.h. aus dem frühen 17. Jh., läßt sich eine Parallele zur Selbstbeschreibung des neuchristianisierten Rußland 500 Jahre davor feststellen. Die relevante Ausgangsopposition ist hier "russisch" als Synonym für "christlich" vs. "heidnisch". Im Fall der Taufe werden die zunächst als "inozemcy" oder "inovercy" bezeichneten islamischen oder schamanischen Bewohner Sibiriens als "novokreščennye" sofort zu Russen.[10] Das Merkmal "fremd" wird hier durch die Attribute

"neu" und "christlich" vollständig getilgt. Diese Interpretation findet sich in den Chroniken des frühen 17. Jh.s. Daneben existierte seit dem Mittelalter auch eine mündliche Legendentradition, die ab dem 16. Jh. zumeist in Kosakenkreisen weitergetragen wurde. Darin erscheint Sibirien oder "Daurien", das fremde Land weit im Osten als 'fernes Schlaraffenland'. (Vgl. Čistov 1960 und jetzt auch Slezkine 1994, 37f.) Die Parallelität dieser beiden Traditionen impliziert entgegengesetzte Wertpositionen innerhalb der Opposition fremd vs. eigen - allerdings nur in einem sehr allgemeinen Sinn: Denn fremd im ersten Fall bedeutet andersgläubig, d.h. heidnisch, während es im zweiten Fall nur in politischem Sinn verstanden wird als nicht der imperialen Machtsphäre des Moskauer Staates unterworfen und von einer naiven Religiosität, die in mittelalterlicher Tradition an ein irdisches Paradies glaubt, gestützt wird.

Seit dem 18. Jh. wird Sibirien stets in Abhängigkeit von der für die russische Selbstmodellierung zentralen Opposition Rußland - Westen konzeptualisiert. Zunächst, im 18. Jh., in der Epoche der Gleichsetzung und Aufwertung von neu - Westen wird es erstens zur Funktion der westlichen Selbstbestimmung Rußlands. Gleichsam als Konsequenz aus der neuen, westlichen Eigenbezeichnung "imperija" wird Sibirien als Kolonie beschrieben. Karamzin z.B. spricht von Sibirien als "unser Peru" oder "unser Mexiko" und Ermak nennt er "russischen Pizarro" (1989, Bd. 3, 228).[11] Lomonsov schätzt Sibirien aufgrund seiner Bodenschätze als imperiale Stärkung Rußlands gegenüber dem Westen; qua Sibirien gewänne Rußland kulturelle Eigenständigkeit, die die Aneignung des Erbes der Hochkulturen in Übersee überflüssig mache. Zweitens wird es in Opposition zu Rußland gesetzt. Als quasi "Altes" (weil nicht Westliches) wird in einigen historiographischen Werken synonym für Sibirien "Velikaja Tatarija"[12] verwendet, das im russischen Sprachgebrauch zuvor eine Bezeichnung des mongolisch-tatarischen Reichs war, in seiner neuen Bedeutung aber als Entlehnung aus der westlichen Historiographie verstanden werden kann, in der seit dem Mittelalter (z.B. Carpini im 13. Jh., vgl. Slezkine 1994, 33) "Tartarien" (sic! - Die Russen haben diesen Fehler nicht übernommen.) wie nunmehr "Sibirien" den gesamten nordasiatischen Bereich Rußlands bezeichnete. Durch diesen Namen wurde Sibirien in der Historiographie des 18. Jh.s im russischen Selbstverständnis vom neuen Rußland abgetrennt. Dasselbe unterstreicht der russische Historiker Tatiščev, wenn er endgültig die Grenze zwischen Rußland und Sibirien als Grenze zwischen Rußland und Asien festlegt. Diese doppelte Relation, einmal Identität oder Einheit, einmal Differenz, die charakeristisch ist für eine Abhängigkeitsbeziehung wie die zwischen imperialem Staat und Kolonie, kennzeichnet alle nachfolgenden Sibirienbilder des 19. Jh.s. Und es erhebt sich die Frage, ob eine derartige Beziehung in das von Lotman für die russische Kultur und ihre Selbstmodellierung veranschlagte dualistische Konzept einzugliedern ist, bzw. welchen Sinn eine solche Eingliederung machen kann.

Zuvor sollte aber noch erwähnt werden, wie es sich mit den Sibirienkonzepten des 19. Jh.s verhält. Die Bestimmung der Beziehung Rußland - Sibirien bleibt im 19. Jh. abhängig von der Opposition Rußland - Westen und dieser untergeordnet. Rußland und Sibirien werden entzweit. Die zuerst in Dekabristenkreisen aufgekommene Analogisierung Sibiriens mit Amerika setzt eine neue Gleichung Westen/Amerika = Sibirien = neu/demokratisch vs. Rußland = alt/autokratisch. Durch die z.T. slavophile Entdeckung Sibiriens als Kulturraum, in dem sich das alte, echte Rußland erhalten hat, wird die Gleichung Sibirien = Rußland = alt/eigentlich = neu/zukunftsträchtig (z.B. Herzen; vgl. Bassin 1991:789) in Opposition gesetzt zu Rußland = Westen/neu = alt/degeneriert. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß sich diese Evaluierung des "echten Russischen" als "ursprünglicher" und deshalb aus bestimmter historiosophischer Perspektive zukunftsträchtigerer Kultur dem Blick des Westens auf Rußland verdankt.

Eine Einordnung in das Lotmansche Modell scheint also insofern möglich, als die Interpretation Sibiriens anscheinend nicht im Konflikt mit den konstatierten epochalen Wertoppositionen steht, sondern ihnen im jeweiligen Zeitraum unterzuordnen ist. Alle aufgezählten Varianten der Einschätzung Sibiriens haben aber eines gemeinsam: Sie machen Sibirien zur Funktion eines russischen Selbstverständnisses, das sich am Vorbild der westeuropäischen imperialen Staaten orientiert. D.h. Sibirien wird hier von einem Zentrum her modelliert, dessen Spezifik darin besteht, daß es sich selbst als rezeptive Peripherie begreift. Somit wird es abhängig von der übergeordneten Beziehung zum externen Zentrum, das sich die russische Kultur gibt. Bliebe eine semiotische Analyse hier stehen - wie Lotman/Uspenskij es letztlich getan haben-, so hätte sie sich auf die Beschreibung der Selbstmodellierung, d.h. der Sicht der russischen Kultur auf sich selbst beschränkt. Dadurch könnte ein Phänomen wie das des kulturellen Imperialismus oder auch ein an der Peripherie der russischen Kultur entworfenes Sibirienbild erst gar nicht ins Blickfeld treten.

Das ambivalente Sibirienbild der russischen Literatur - Sibirien als kulturelle Peripherie

Präsenter als die expliziten Modellierungen Sibiriens als Anderes oder als genuin Eigenes ist in der russischen Literatur des 17. - 19. Jh.s ein Sibirienbild, dessen wesentliches Merkmal seine semantische und axiologische Ambivalenz ist. Man könnte versuchen, dieser Ambivalenz gerecht zu werden, indem man das von Lotman praktisch vernachlässigte Peripheriekonzept anwendet. Denn nur wenn man die oben in das Lotmansche Modell definitorisch eingefügte koloniale Beziehung zwischen Rußland und Sibirien berücksichtigt, kann man klar zwischen der übergeordneten (aktiven) Asymmetrie zwischen Rußland und dem Westen und der untergeordneten (passiven) Asymmetrie in der Beziehung Ruß-

land - Sibirien differenzieren.[13] Nur wenn man die semiotische Möglichkeit einer nicht vom Zentrum her gedachten Peripherie ins Auge faßt, wenn man eine periphere Perspektive in Rechnung stellt, kann man die ambivalente Wertung Sibiriens in der russischen Literatur adäquat erfassen.

An ein paar Beispielen der Lektüre von russischen Texten, die Sibirien, wie hier behauptet wird, aus einer peripheren Perspektive entwerfen, soll dies demonstriert werden. Die verschiedenen Perspektivierungen lassen sich dabei anhand der verschiedenen Typen von Autoren verdeutlichen. Konkret handelt es sich dabei nicht nur um Texte von nach Sibirien verbannten russischen Autoren, sondern auch um solche von Autoren, die anscheinend aus dem Zentrum schreiben und solche, die von "Sibirjaken" (d.h. in Sibirien geborenen Russen) verfaßt sind.

1. Im wichtigsten Sibirientext des 17. Jh.s, der zugleich die lange Tradition der russischen Verbannungsliteratur begründet, im *Žitie* Avvakums wird Sibirien nicht eindeutig oder endgültig als fremd bzw. heidnisch oder umgekehrt als eigen und christlich konzeptualisiert, sondern vielmehr als Raum, in dem Veränderung und Uminterpretation möglich ist. Diese Möglichkeit betrifft drei Bereiche: 1. die Figur des Protagonisten, 2. die Wertung Sibirien als fremd vs. eigen und 3. seine Wertung als "Hölle" oder "irdisches Paradies". Alle drei Möglichkeiten sind im Text Avvakums realisiert, der so als Ur- oder Architext der Verbannungsliteratur gewertet werden kann. Dazu eine kurze Erläuterung:

Im Konzept Lotmans steht Avvakum nach jener letzten vorpetrinischen Bruchstelle der russischen Kultur, durch die das Alte radikal aufgewertet wird. Die Nikonianische Reform ist für den Altgläubigen inakzeptabel, häretisch und wird mit den Attributen "neu", "fremd", "heidnisch" belegt. Auf Befehl des Zaren wird Avvakum mit einem Kosakentrupp, der unterwegs ist, die ostsibirische Festung Nerčinsk zu gründen, nach Sibirien verbannt, das er zunächst als Gegensatz zu Rußland, als fremd und als menschenfeindliche "Wildnis"[14] erfährt. Sein Verhältnis zu Sibirien gleicht also zunächst dem seiner kosakischen Begleiter. Zu letzteren hat Avvakum jedoch ein analoges Verhältnis wie zur Wildnis, denn als treu Untergebene des Zaren und als Vertreter der "neuen" Kirche sind sie ihm genauso fremd wie die sibirische Wildnis. Dieser zweifache Ausschluß führt neben einigen Schlüsselerlebnissen auf der Reise zu einer Umwertung Sibiriens, zu einer Veränderung seiner Position gegenüber diesem Land. Sibirien wird als Naturwildnis und heidnisches Land(!) zum Eigenen und tritt damit als Altes in Gegensatz zum Fremden weil Neuen der russischen Reformorthodoxie, die dann auch für Kultur generell steht. Krass erkennbar wird diese Wandlung anhand der beiden symmetrisch im Text angeordneten Naturbeschreibungen Sibiriens, die narrativ einmal in die Erzählung des Hinwegs und dann in die des Rückwegs eingegliedert sind. Während in der ersten die Gebirgslandschaft als wild und men-

schenfeindlich dargestellt ist, zeichnet die zweite in unverkennbarer intertextueller Bezugnahme auf die *Esipovskaja letopis'* Sibirien als ästhetisch vollkommenes und äußerst fruchtbares Land gleich einem irdischen Paradies. Beide Stellen werden aber durch ihren unmittelbaren narrativen Kontext relativiert. Die erste durch eine Andeutung einer potentiellen Differenzierung zwischen Natur und Nikonianer, einer Positivierung der Natur gegenüber der negativen bewerteten neuen Kultur, und die zweite durch Andeutung der Diskrepanz zwischen vollkommener, für den Menschen geschaffener Natur und dem Wesen des Menschen, das auf Zerstörung ausgerichtet ist. Das bedeutet demnach, daß erstens in Avvakums Reiseerzählung zwei Vorzeichen vertauscht werden, daß dies aber zweitens nicht vollständig geschieht, da sie nicht neu festgesetzt. Das fremde Land der Verbannung wird angeeignet und positiv umgewertet. Durch die textuelle Einbettung der Darstellungen erscheint es aber nicht idealisiert, sondern nur als potentieller Ort eines irdischen Paradieses. Auch wird es nicht vollständig angeeignet, denn Avvakum schreibt von seiner Rückkehr *aus* Sibirien *nach* Rußland. Und Rußland versteht er trotz allem, trotz der auf der Reise auch räumlich vollzogenen Abgrenzung von den Nikonianern, noch immer als "sein Eigenes".

Avvakums *Žitie* kann auch deshalb als Ur-text der russischen Verbannungsliteratur angesehen werden, weil er die Ambivalenz des Sibirienbildes in der russischen Literatur begründet.[15] Sein Text stellt als erster ein Höllenbild neben das Bild von Sibirien als "irdischem Paradies". In der Darstellung der gefährlichen Flußfahrten und -überquerungen spielt er auf das Höllentor an, und das Paradies wird in der zweiten Landschaftsbeschreibung erkennbar. Weder dieser Text noch irgend ein späterer literarischer Text über die Erfahrung der Verbannung entwirft Sibirien ausschließlich als Hölle oder als Himmel.[16] Sibirien ist als Raum, in dem Veränderung, Verwandlung oder Transformation möglich ist, zugleich ein für entgegengesetzte Wertungen offener Raum.

Auch Avvakum selbst macht auf seiner Verbannungreise eine wichtige Entwicklung durch. Zum einen, indem er Sibirien radikal umwertet. So verändert er seine Position innerhalb der Wertopposition Kultur (Nikonianer) - Natur (sibir. Heiden) und festigt dadurch seine Gegnerschaft zu Nikon um einen weiteren Punkt. Zum anderen baut er seinen Text - wie ich bereits an anderer Stelle versucht habe zu zeigen (vgl. Anm. 12) - nach der Vorlage der mittelalterlichen Pilgerreisen, der Gattung des "choženie" auf, was impliziert, daß er einen kathartischen Prozeß der Läuterung und Annäherung an Gott durchläuft. Gerade diese erhebende Verwandlung scheint es zu sein, die es ihm erlaubt, eine Vita über sich selbst zu verfassen.

Mit seinem *Žitie* hat Avvakum nicht nur den Exodus der Altgläubigen ausgelöst und motiviert, seine Semantisierung Sibiriens hatte außerdem für alle späteren Verbannungstexte über Sibirien als Prätext zentrale Bedeutung. Als wichtigste Beispiele kann man auf die Dekabristentexte sowie auf den wahrscheinlich be-

rühmtesten Verbannungstext des 19. Jh.s, auf Dostoevskijs *Zapiski iz mertvogo doma* verweisen.

2. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die wichtigsten Helden der (westlich)russischen Sibirienliteratur als kulturelle Hybride - ebenso übrigens wie die meisten ihrer Autoren. Sie gehören nur zum Teil der (offiziellen) russischen Kultur an und sind zum anderen Teil von ihr ausgeschlossen bzw. entziehen sich ihr. Die zwei wichtigsten Beispiele dafür sind der Kosak und der Verbannte.

Es gibt geradezu eine Tradition, die Differenz des Kosaken zur russischen Kultur hervorzuheben.[17] Als orthodoxer Christ ist der Kosake Teil der russischen Kultur, aber durch seine Lebensform bleibt er different. Paradigmatisch für die Darstellung des Kosaken als von der russischen Kultur unterschieden ist das Bild des Sibirieneroberers Ermak.

Die älteste sibirische Chronik, die *Esipovskaja letopis'*, die am Bischofshof von Tobol'sk entstanden und auf 1636 datiert ist, bezeichnet den Ataman Ermak Tmiofeevič häufiger als Russen denn als Kosaken und hebt immer wieder seine Verdienste für das Moskauer Reich hervor. Die Stelle allerdings, die den unglücklichen Tod Ermaks erzählt, erwähnt den unmittelbaren Grund dafür kommentarlos: die eiserne Rüstung:

> Ермак же, егда виде своих воинов от поганых побиеных и ни от кого ж виде помощи имети животу своему, и побеже в струг свой, и **не може доити, понеже одеян [бе] железом**, стругу ж отплывшу от брега; и не дошед, утопе, [...]

Auf die Erzählung der sibirischen Chronik stützen sich fast alle späteren, westlich-russischen Texte, die jedoch ein kleines, aber nicht unwesentliches Detail so verändern, daß die Geschichte von Ermak gerade nicht, wie in der Sekundärliteratur (vgl. Bassin 1991,781) behauptet, fester Bestandteil des russischen Nationalmythos wird. In seiner *Istorija gosudarstva Rossijskogo* verändert Karamzin das Chronikbild Ermaks an zwei Stellen. Zum einen baut er einen ausführlichen Kommentarteil ein, der Ermaks von den Stroganovs als eigenmächtig angeschwärztes Handeln rechtfertigt. Und zum anderen fügt er bei der Erzählung des Todes Ermaks hinzu, daß es die russische Rüstung war, die ihn untergehen ließ ("... утонул отягченный железной бронею, данною ему Иоанном ..." Karamzin 1989, 235f.). In seiner *duma* "Ermak" übernimmt Ryleev genau dieses Moment der Darstellung Karamzins:

> Тяжелый панцырь - дар царя -
> Стал гибели его виною. (Ryleev 1975,57f.)

Naturgemäß wird genau diese Differenzierung in jenen Texten, die den Imperialismus der Zarenherrschaft kritisieren, besonders betont. So stellt z.B. der

selbst verbannungserfahrene Radiščev in seinem "Sokraščennoe povestvovanie o priobretenii Sibiri" Ermak und seine Kosaken als freie, "Rossii nepodvlastnye" Krieger dar, die noch dazu keinen russischen, sondern einen tatarischen Namen hätten (kozak = voin). Die "brüderliche" Kosakengemeinschaft stellt Radiščev der russischen Gesellschaft bzw. Kultur gegenüber[18] und wünscht, die Kosaken hätten sich doch besser mit der Urbevölkerung gemischt und einen von Rußland unabhängigen Staat begründet:

> Еслиб слепое суеверие не отдаляло его от вступления в родство с побежденными, заключая с дочерьми их брачные союзы, Ермак не помыслил бы о извещении Царя и о своем завоевании; основал бы в Сибири область от России независимую, и утвердил бы в ней свое владычество. (Radiščev 1952,160)

Generell kann man sagen, daß die Kosaken in den Texten über die Eroberung Sibiriens gerade als kulturell hybride Figuren eine besondere Funktion haben. Allein aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit werden sie von der russischen Kultur vereinnahmt, der sie auf der anderen Seite als in unabhängigen, traditionalen Gemeinschaften Lebende als Bedrohung erscheinen müssen. Als derart hybride Wesen aber sind die Kosaken zentrale Figuren der Sibirientexte des 18. und frühen 19. Jh.s.

Die Eigenschaft des Hybriden teilen die Kosaken mit der zweiten zentralen Figur der Sibirienliteratur des 18. und 19. Jh.s, mit dem Verbannten. Anders als der Kosak ist er ein aus der russischen Gesellschaft zwangsweise Ausgeschlossener, der ihr aber dennoch als Unterworfener einer staatlichen Zwangsinstitution weiterhin angehört. In vielen Texten über die Erfahrung der Verbannung nach Sibirien von den Dekabristen bis zu Dostoevskij wird der Verbannte so dargestellt. In den meisten Fällen wird ihm jedoch gerade dadurch die Möglichkeit gegeben, seine kulturelle Identität zu relativieren, oder gar zu verändern.

Sibirien als kultureller Grenzraum

Diese Beobachtungen zur epochenüberschreitenden Ambivalenz des Sibirienbildes in der russischen Literatur und zur Hybridität der Protagonisten zusammengenommen deuten darauf hin, daß es sich bei Sibirien um eine kulturelle Peripherie im oben beschriebenen Sinn handelt. In seinem Aufsatz "O semiosfere" (1989, in Lotman 1994) führt Lotman folgende Merkmale für eine kulturellen Grenzraum bzw. Peripherie an.

1. Im Grenzbereich, der auch ganz konkret räumlich zu verstehen ist, siedelt die Kultur jene Kulturträger an, die aufgrund einer speziellen Begabung oder eines Berufs zwei Welten angehören, wie z.B. der Sphäre des Lebens und des

Todes (der Henker); der Kultur und der Natur (der Müller, der Schmied), oder auch diejenigen, die kaum noch als Kulturträger gelten:

> Все великие империи, граничащие с кочевниками, "степью" или "варварами", селили на своих границах племена тех же кочевников или "варваров", нанятые на службу охраны границы. (1992, 15)[19]

Dieses Merkmal trifft genau für die Sibirientexte zu, deren wichtigste Protagonisten oder Autoren als kulturelle Hybride beschrieben werden.

2. Die Grenzsphäre zeichnet sich weiterhin durch eine Beschleunigung der semiotischen Prozesse aus. Denn in diesem Bereich kommt die Kultur mit ihrem selbstgeschaffenen Außen in Berührung. Dieses Außen ist ein nichtkultureller, asemiotischer Bereich oder eine Sphäre semiotischer Desorganisation, wie sie z.B. durch die Stichworte der Barbaren oder des Unbewußten repräsentiert werden. Die Berührung ermöglicht und bewirkt die Dynamisierung und Transformation des fest geordneten Zentrums vom Rand her.

> Периферийные семиотические образования могут быть представлены не замкнутыми структурами (языками), а их фрагментами или даже отдельными текстами. [...] эти тексты выполняют в целостном механизме семиосферы функцию катализатора. (1992,17)

Sibirien wird auch in dieser Hinsicht als typischer Grenzraum modelliert, nämlich als Raum, in dem kulturell festgelegte Strukturen und Werte aufgelöst oder verschoben werden.

Eine Aufweichung, Relativierung oder Entgrenzung der eigenen Identität wird in diesem Raum ohne starre Entgegensetzung möglich. Mehrere Texte verbannter Dekabristen beschreiben das Zusammenleben von Russen und sibirischen Völkern als eines zwischen einander z.T. Fremden und z.T. Vertrauten. Bestes Beispiel hiefür ist vielleicht das Gedicht "Nuča" (jakut. Bezeichnung des Russen) von Nikolaj Čižov:

> [...] Я бывал с ним знаком,
> Посещал он мой дом;
> Он пивал мой кумыс,
> Мы друзьями звались;
> Но веселой порой
> Он бывал нам чужой. [...]
> Говорили, что он
> Ведал тайный закон
> Призыванья духов, [...]
> (*Dekabristy* 1975, Bd. 1, 406f.)

Auch der *ostrog* löst die starre Sozialstruktur ein wenig auf und macht - wenigstens manchmal - Kommunikation zwischen normalerweise diskreten sozialen Bereichen möglich. Ein Beispiel dafür wäre Dostoevskijs Erzählung von "Mužik Marej" im *Dnevnik pisatelja* von 1876, die eine Kontrafaktur eines Abschnitts der *Zapiski iz mertvogo doma* darstellt. Anstelle der Beschreibung der im *ostrog* weitgehend anhaltenden Klassentrennung, der Verachtung der Adligen gegenüber den sozial Niedrigstehenden und umgekehrt des Hasses der Letzteren diesen gegenüber, berichtet er hier von einem epiphanischen Moment des Mitgefühls, der anscheinend auch durch den *ostrog* ermöglicht wurde:

> припомнилась эта нежная, материнсая улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой [...] и особенно этот толстый его, започканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. [...] и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлою любовью взглядом [...] Встреча была уединенная, в пустом поле, и только бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственною нежностью может быть напонено сердце иного грубого, зерски невежественного крепостного русского мужика [...] И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я *вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем.* (XXII, 49)

3. 'Semio-Ruinen' im kulturellen Grenzbereich (zer)stören, so Lotman, die Geschlossenheit oder Kohärenz der Semiosphäre und befördern den Prozeß der kulturellen Erinnerung, der zur Rekonstruktion der semiotischen Ganzheit vonnöten ist. Fast immer führt diese Art der Rekonstruktion zur Schaffung einer neuen Sprache. (Lotman 1992,17)

Sibirische Beispiele dafür wären erstens die Darstellung der *ostrog*-Gemeinschaft des Regionalisten Jadrincev *Russkaja obščina v tjur'me i ssylke* (1872), der das reaktionäre sozial-utopische Konzept der Slavophilen in der Gefangenen- und Flüchtlingsgemeinschaft wiederfindet. *Obščina* taucht in dieser Interpretation als archaische Sozialstruktur (bzw. Schwundstufe) unter der durch die Zwangsinstitution entfernten aktuellen Struktur auf. Der zweite als Beispiel zu nennende Text nimmt intertextuell auf Jadrincev bezug und wertet seine Diagnose um: In *Ostrov Sachalin* stellt Čechov das Lager- und Verbanntensozium als Ruine der russischen Kultur und Gesellschaftsstruktur dar:

> "та же *сарайная жизнь, в полном смысле нигилистическая, отрицающая собственность, одиночество, удобства,* покойный сон." (1978, 70) Und ein Stück weiter heißt es: "Люди, живу-

> щие в тюремной общей камере, - это *не община, а шайка,* освобождающая их от всяких обязанностей по отношению к месту, соседу и предмету." (ebd.)

4. Ein weiteres Merkmal des kulturellen Grenzraums ist nach Lotman der Mangel an metastrukturellen Selbstbeschreibungen (bzw. die Inadäquatheit der vorhandenen), die im Zentrum zur Festigung der kulturellen Struktur beitragen und Entwicklungsprozesse verlangsamen. Dieses Manko bedingt eine Beschleunigung der Entwicklung und Flexibilität.

Im Gegensatz zu den Konzeptualisierungen Sibiriens, die bei der Einordnung in das dualistische Modell herangezogen wurden, handelt es sich bei den Merkmalen, die dazu geführt haben, die Sibirienbilder der russischen Literatur als Phänomen des kulturellen Randbereichs zu bezeichnen, um Symptome. Die angesprochenen Texte konzeptualisieren Sibirien nicht explizit (als Teil der russischen Kultur oder als Gegenmodell zu ihr), sondern Sibirien erscheint in ihnen strukturell als kultureller Grenzraum. Die als Beispiele herangezogenen Texte arbeiten allesamt mit den von den dualistischen Selbstbeschreibungsmodellen des Zentrums bereitgelegten Oppositionen, die sie jedoch im Verlauf ihrer Texte immer wieder umpolen oder aufweichen. In Dostoevskijs *Zapiski iz mertvogo doma* wird die Mehrstimmigkeit des Textes zum Mittel der Konfrontation der gegensätzlichen Bilder. Die aus dem *Dnevnik pisatelja* als Kontrafaktur zitierte Erzählung fügt dem Text eine weitere Stimme, die Stimme des *avtor*, hinzu. Das Ende des Texte, der Protagonist und Erzähler berichtet von seiner Freilassung als einer Auferstehung von den Toten, läßt Sibirien schließlich als Analogon des Fegefeuers erscheinen, der 'Hölle auf Zeit', die die westliche Kultur im 12. Jh. eingeführt hat, und die Lotman zum Angelpunkt seiner Entgegensetzung von ternärer westeuropäisch-lateinischer und binärer russischer Kultur macht.[20] Dostoevskijs Text ist einer von jenen inoffiziellen Sibirientexten, die - am Rande oder implizit - auch selbst davon reden, daß sie einen Grenzraum zum Gegenstand haben. Gerade im Anfangsteil der *Zapiski* fällt das Lexem "kraj" durch eine starke Frequenz auf.

Im Zusammenhang jener Texte, in denen Sibirien implizit als kultureller Grenzraum oder Peripherie konzipiert wird, sollte man nun noch einmal auf die schon genannte *Esipovskaja letopis'* zurückkommen. In der die Chronik einleitenden Charakterisierung des Landes Sibirien wird der Ural, das Grenzgebirge gleichsam als pars pro toto beschrieben. Dadurch wird einerseits die Diskretheit der beiden Territorien betont, andererseits aber auch ihre Verbundenheit. Interssanterweise verwendet die Grundfassung dieser Chronik im Gegensatz zu späteren Fassungen und Chroniken nicht "promež" (zwischen) zur Lagebezeichnung des Ural, sondern "obležit", also eigentlich "umgibt". Außerdem ist von den Flüssen die Rede, die zu beiden Seiten, nach Rußland und nach Sibirien aus dem Ural herabfließen und die Gegenden fruchtbar machen. Die Grenze wird so zum Lebensquell beider

angrenzender Länder. Obwohl die *Esipovskaja letopis'* also grundsätzlich darauf bedacht ist, Sibirien als wichtige Bereicherung des Moskauer Reiches darzustellen, trägt diese Beschreibung auch ein Charakteristikum der hier diskutierten Sibirientexte aus mehr oder weniger inoffizieller Perspektive: Es bestimmt Sibirien als Grenzraum der russischen Kultur.

Vielleicht könnte dieses Merkmal auf ganz abstrakter Ebene eine Gemeinsamkeit zwischen der inoffiziellen russischen Sibirienliteratur und der sibirischen russischen Literatur als peripherer Literatur oder Literatur der Peripherie darstellen. Beide stimmen nicht mit den im Zentrum der russischen Kultur entstandenen dualistischen Modellen zur Selbstmodellierung überein, sondern geben die Spezifik von Sibirien als kultureller Peripherie, deren Repräsentanten sie sind, zu erkennen.

Resumierend läßt sich demnach sagen, daß in der zunächst vorgenommenen Einordnung in die dualistischen Selbstmodellierungen der russischen Kultur Sibirien immer in seiner Funktion als kolonialer Kulturraum bestimmt wird, als Raum, den ein imperiales Denken dazu benützt, sich sein Anderes zu entwerfen. Aus dieser Perspektive gesehen läßt sich die Modellierung Sibiriens durchaus mit der des Orients aus der Sicht Westeuropas vergleichen. In jenen Texten aber, die eine periphere Perspektive auf Sibirien repräsentieren, übernimmt das durchweg ambivalente Sibirienbild zum einen die Funktion einer semiotischen Dynamisierung der russischen Kultur bzw. des kulturellen Zentrums. Zum anderen könnte dieses Bild aber auch als Symptom gelesen werden, als Symptom für die Beziehung der westeuropäischen zur russischen Kultur. Denn nimmt man innerhalb dieser Opposition den Rußland entgegengesetzten Standpunkt des Westens ein, so erkennt man plötzlich eine - nach den vorangegangenen Ausführungen vielleicht gar nicht so erstaunliche - Analogie zur Beziehung Rußland - Sibirien, wie sie in den peripheren Texten erscheint. Für die westliche Kultur nämlich war Rußland ein ähnliche Peripherie wie Sibirien für Rußland. Die Peripherie, als die Sibirien entworfen wird, ist Symptom der peripheren Situierung der russischen Kultur aus einer peripher westlichen Perspektive.

Aufschlußreich könnte in diesem Zusammenhang auch eine nähere Untersuchung der Ideologiesierung der Himmelsrichtungen zum Zwecke kultureller Selbstdefinition sein: Sibirien wurde immer wieder sowohl als Gebiet des Nordens als auch des Ostens bestimmt. Der Norden wurde seit dem Peter I. als Ort der russischen Kultur als Variante der westlichen semantisiert (vgl. Boele 1996[21] und van Baak 1995),[22] der Osten dagegen im Sinne seiner westlichen Semantisierung als Orient, der nur mit dem Süden kompatibel war. In Texten des Zentrums existieren daher zwei entgegengesetzte Varianten entweder, wenn es um eine Identifikation Sibiriens mit Rußland ging, als Norden (z.B. *Esipovskaja letopis'*), oder aber, im Fall der Abgrenzung, als asiatischer Osten (z.B. Karamzin).[23] In

peripheren Texten dagegen kann man entsprechend eine Unentschiedenheit feststellen. Wobei zu beachten bleibt, daß der Norden selbst semantisch nie ganz eindeutig gefaßt wurde, sondern immer als mit dem Westen nicht ganz identisch und doch nicht grundsätzlich different, als mögliche Quelle der Rettung Europas und als durch seine Natur Menschleben bedrohender Ort des Verderbens schillernd blieb. Die russische Selbstdefinition mithilfe des ambivalent semantisierten Nordens ist also genau wie die ambivalente Semantisierung Sibiriens Symptom einer peripheren kulturellen Situation.

Mit diesen Überlegungen schließlich wird aber gerade die grundlegende Differenz, die Lotman zwischen der westlichen Kultur als ternärer und der russischen als dualistischer einräumen wollte, in Frage gestellt. Vielmehr scheint das von Lotman zwar skizzierte, aber weder ausgeführte noch angewandte Peripheriekonzept, das hier verwendet wurde, die Funktion eines Dritten, das es notwendig in jeder Kultur geben muß, zu übernehmen. Als Drittes erscheint zum Beispiel die kulturelle Peripherie Sibirien als ein Ort, wo die Dualismen des erstarrten Zentrums aufgehoben werden, von wo ungesteuerte Semiosen dynamisch auf das Zentrum zurückwirken können, kurz als Motor kultureller Dynamik.

Anmerkungen

1 Vgl. z.B. den Eintrag im "Aktuellen Lexikon" der SZ am 14.7.1993 "Sibirische Übereinkunft": "Begünstigt durch die Beratungen über eine neue Verfassung Rußlands und eine allgemeine Tendenz zur Regionalisierung hat sich eine "Sibirische Übereinkunft" (sibirskoe soglašenie) gebildet, der sich weite Gebiete Sibiriens und des Fernen Ostens angeschlossen haben. [...]

2 1597 wurde der Jur'ev den' abgeschafft. Bis dahin konnten die Bauern an einem bestimmten Tag im Jahr nach freier Wahl ihren Gutsbesitzer bestimmen oder wechseln. Nun galt das Recht auf Rückführung entflohener Leibeigener bzw. der Festnagelung derselben an ein Gut.

3 Aus linguistischer Perspektive haben V. Živov und B. Uspenskij (1973) Peripherie als System beschrieben, das gleichwohl immer auf das Zentrum bezogen bleibt und als dessen "Anderes" (čistaja inakovost') erscheint.

4 Richtet man den Fokus auf die Beziehung zwischen beiden Grenzkonzepten, als einem unaufhörlichen Oszillieren zwischen einem (subjekt-)zentristischen und einem dezentralen, so wird die poststrukturalistische Dimension der Lotmanschen Kultursemiotik deutlich erkennbar: Eine arretierende Bewegung der Zeichensetzung/Semiotisierung wird ständig von einer dynamisierenden/desemiotisierenden Gegenbewegung unterlaufen, (kulturelle) Semiose wird verstanden als unaufhörlicher Prozeß, der sich der Kontrolle eines Zentrums ständig entzieht.

5 Diese Beobachtung läßt sich durchaus auch mit dem Selbstverständnis der

Tartuer Schule vereinbaren. Denn die Tartuer Semiotiker identifizierten sich nicht etwa mit einem Konzept des Marginalen – wohin sie von offizieller, russischer Seite ja z.T. gedrängt wurden. Vielmehr verstanden sie den Ort als Symbol für ihre Abgrenzung und theoretische Entfremdung von der sowjetischen Kultur und ein radikales "zapadničestvo". Die 'Tartuer' machten den Ort an der nordwestlichen Peripherie der Sowjetunion zu einem zweiten, theoretischen Petersburg und stellten damit ein zentristisch gedachtes Grenzkonzept über das Peripheriemodell, das sie selbst entwickelt haben.

6 Vgl. den Beitrag im vorliegenden Band.

7 Bachtins erstes, auf unterster Stufe der Dialogizitäts-Skala rangierendes Dialogkonzept ist mit dem von Lotman bevorzugten kompatibel.

8 Vgl. den von Lichačev adaptierten Begriff der Transplantations-Hybridisierung.

9 Robert D. Kaplan nennt in seinem Aufsatz "Die kommende Anarchie. Ökonomie, Religion, Gesellschaft - Weltordnungen im Zerfall" das (post)koloniale Westafrika insgesamt ein "Hinterland".

10 Diese Auffassung kann nicht zuletzt auch als Ursache für die scheinbare religiöse Toleranz der Russen in den kolonisierten Gebieten erkannt werden. Da das russische Gesetz die Tributforderung ausschließlich für Fremde vorsah, waren christianisierte Sibirienbewohner von wesentlich geringerem Nutzen für Rußland als heidnische. Deshalb trat Moskau entschieden gegen gewaltsame Taufen ein. Vgl. Slezkine 1994, 42f.

11 Durch solche Gleichsetzungen schafft sie die "neue" russische Kultur einen "neuen" europäischen Gedächtnisraum. Vgl. auch Lomonosovs Vergleich der sibirischen Lena mit dem Nil - was nicht nur einen Einstieg in den europäischen Gedächtnisraum, sondern auch in die zeitgenössische europäische Kolonialpolitik bedeutet.

12 Vgl. Bassin 1991, 768, der jedoch fälschlich von einer Neuaneingnung des Namens aus der westlichen Historiographie spricht und dabei auch die fälschliche Etymologisierung durch die Assoziation mit dem "Tartarus" der griechischen Mythologie bei den westlichen Autoren übersieht.

13 In dieser Modifikation des Lotmanschen Ansatzes stimme ich nicht mit van Baak (1995:14) überein, der von einer symmetrischen Beziehung Rußlands zum Westen ausgeht, die durch scharfe Grenzen charakterisiert ist, und von einer asymmetrischen zum Osten, womit er Sibirien meint, die durch eine "Grenzenlosigkeit" gekennzeichnet ist. Mit Lotman fasse ich, wie gesagt, Asymmetrie als grundlegendes Merkmal jeder interkulturellen Beziehung auf, auf deren Basis es dann eine sekundäre Symmetrie oder Asymmetrie geben kann.

[14] Zur Strafe wird Avvakum einmal auf dem Hinweg nach Nerčinsk im Gebirge ausgesetzt. Er beschreibt hier die Natur zunächst als bedrohliche Wildnis, also ganz gemäß der Perspektive und Absicht seiner Peiniger.

[15] Vgl. dazu genauer in meinem Aufsatz "Avvakums Sibirien" (erscheint in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 1997).

[16] In diesem Punkt vertrete ich einen zu den Thesen von Slezkine/Diment (1994) kontroversen Standpunkt.

[17] In dieser Hinsicht erscheint mir die Globalthese des Kosakenmythos von Deutsch Kornblatt (1992) revisionsbedürftig. Deutsch Kornblatt will in Texten von Puškin über Gogol' und Tolstoj bis hin zu Babel' eine Mythisierung des Kosaken zum Ur-Russen entdecken. Das Moment des "fremden" gerät dabei allzusehr in den Hintergrund.

[18] Dies korrespondiert wieder tlw. mit dem von Lotman für die zweite Hälfte des 18. Jh.s konstatierten Bruch, der eine Umwertung von Kultur vs. Natur bewirkt: auch Lotman führt Radiščev als Beispiel für die Aufwertung der Natur an.

[19] Alle großen Imperien, die an die (Reiche der Nomaden), an die Steppe oder an die Barbaren grenzen, haben an ihren Grenzen Geschlechter angesiedelt, die aus ebendiesen Nomaden oder Barbaren stammen, und sie mit der Sicherung der Grenze betraut.

[20] An anderer Stelle spricht Lotman in bezug auf die westliche Kultur nicht nur von dem "neutralen" Raum, als den er das Fegefeuer versteht, sondern auch von aus dem Blick (in Vergessenheit) geratenen (Rand-)Bereichen der Kultur, die durch ihre Reaktualisierung eine bruchlose Entwicklung bewirken können.

[21] Aus westlicher Perspektive erstaunt es nicht, daß Boele in seiner Studie über den Norden in der russischen Literatur der Romantik ganz übersieht, daß auch Sibirien in russischen Texten immer wieder als Norden und nicht als Osten aufgefaßt wird.

[22] Auch hier konnten die russischen Autoren auf westeuropäische Prätexte zurückgreifen, auf Herodots Bild der Hyperboreer, aber besonders auf Leibniz und Voltaire, die Rußland als junge, mutige und zukunftsträchtige Nation des Nordens dem müden Westen entgegenstellten. Vgl. Boele 1996, 22ff.

[23] Bezeichnend für die Kontinuität dieser Alternative in der russischen Selbstbestimmung ist meineserachtens die Tatsache, daß bis heute polemisch über Relevanz oder Irrelevanz des "Ostens" für Rußland diskutiert bzw. der "Osten" in wissenschaftlichen Texten schlichtweg geleugnet wird. Beispiele hierfür sind die kulturkritischen Artikel von D. Lichačev in *Novyj mir* (6 und 8/1994) oder der Band von Slezkine, der Sibirien und den gesamten Fernen Osten unter "Norden" faßt, wobei er allerdings einleitend einräumt, in seiner Behandlung

der Geschichte Sibiriens implizit eine russische Position zu vertreten. (Slezkine 1994,X)

Literatur

Quellen

Avvakum Petrovič. 1975. "Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe", in: Demkova, N., Droblenkova, N.F., Sazonova, L.I. (Hgs.) 1975: *Pustozerksij sbornik. Avtografi sočinenij Avvakuma i Epifanija*, Leningrad.

Čechov, A.P. 1978. "Ostrov Sachalin (Iz putevych zapisok)" (1893/94), *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Bd. 14/15, Moskva.

Dekabristy. Antologija v dvuch tomach, Vl. Orlov (Hg.), Leningrad 1975.

Dostoevskij, F.M. 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad.

Esipov, S. 1987. "Esipovskaja letopis'" (1636), *Sibirskie letopisi*. Č. 1: Gruppa Esipovskoj letopisi; d.i. Polnoe sobranie russkich letopisej, t. 36, Moskva.

Jadrincev, N.M. 1872. *Russkaja obščina v tjur'me i ssylke*, Sanktpeterburg.

Karamzin, N. 1989. *Istorija Gosudarstva Rossijskogo*, 3 Bde., Moskva.

Radiščev, A.N. 1941. "Sokraščennoe povestvovanie o priobretenii Sibiri", in: A.N.R., *Polnoe sobranie sočinenij*, 3 Bde., Bd. 2, Moskva - Leningrad, 145-166.

Ryleev, K.F. 1975. *Dumy*, Moskva.

Sekundärliteratur

Baak, J. van 1995. "O granicach russkoj kul'tury", *Russkaja literatura* 3, 12-20.

Bachtin, M. 1979. *Ästhetik des Wortes*, Frankfurt.

----- 1988. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, R. Lachmann (Hgs.), Frankfurt.

Bassin, M. 1991a. "Inventin Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century", *American Historical Review* 96/3.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*, London/New York.

Čistov, K.W. 1967. *Russkie narodnye social'no-utopičeskie legendy*, Moskva.

Deutsch Kornblatt, J. 1992. "The Cossack Hero in Russian Literature", *A Study in Cultural Mythology*, Wisconsin.

Diment, G., Slezkine, Y. (Hgs.) 1993. "Between Heaven and Hell", *The Myth of Siberia in Russian Culture*, New York.

Gasparov, B.M. 1994. "Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен", *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, Москва, 279–294.

Hunt, P.H. 1975/76. "The Autobiography of the Archpriest Avvakum. Structure and Function", *Ricerche Slavistiche* 22/23, 155-178.

----- 1979. *The Autobiography of the Archipriest Avvakum: The Outer Limits of The Narrative Icon*, Ann Arbor.

----- 1991. "A Penitential Journey: The Life of the Archpriest Avvakum and the Kenotic Tradition", *Canadian-American Slavic Studies*, 25/1-4, 201-224.

Koschmal, W. 1980. "*Zapiski iz mertvogo doma* und Čechovs *Ostrov Sachalin*", *Poetica* 12, 397-420.

Lachmann, R. 1990. "Konzepte des Dialogischen", *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt, 171-199, bes. auch 206f.

Lotman, Ju. 1992. *Kul'tura i vzryv*, Moskva.

----- 1990. "The notion of boundary", *Universe of the Mind*: A Semiotic Theory of Culture, London - New York.

----- 1989. "O semiosfere", *Izbrannye stat'i* I, Tallinn, 1992.

Lotman, Ju., Uspenskij, B. 1977. "Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur", *Poetica*.

Očerki russkoj literatury Sibiri, v 2-ch tomach, t. 1: *Dorevoljucionnyj period*, Novosibirsk 1982.

Osterhammel, J. 1995. *Kolonialismus*. Geschichte - Formen - Folgen, München.

Romodanovskaja, E.K. 1973. *Russkaja literatura v Sibiri pervoj poloviny 17-ogo veka*: Istoki russkoj sibirskoj literatury, Novosibirsk.

----- 1993. "Esipov Savva", d.i. Stichwort, *Slovar' knižnosti i knižnikov drevnej Rusi*, Moskva.

Said, E. 1994 (1978). *Orientalism*, London.

Slezkine, Y. 1994. *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*,

Ithaca - London.

Todorov, T. 1985. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt/M.

Wood, A., French, R.A. (Hgs.) 1991. *The History of Siberia*. From Russian Conquest to Revolution, London.

Young, R.J.C. 1995. *Colonial Desire*. Hybridity in Theory, Culture and Race, London.- New York

Živov, V.M., Uspenskij, B.A. 1973. "Centr i periferija v jazyke v svete jazykovych universalij", *Voprosy Jazykoznynija* 5, 24–35.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 383–411

Raoul Eshelman

MEIN AMERIKA, MEIN RUSSLAND: VASILIJ AKSENOVS „KRUGLYE SUTKI NON-STOP" UND DIE ANEIGNUNG DES FREMDEN IN DER SOWJETISCHEN POSTMODERNE

1. Die offizielle sowjetische Postmoderne

Die sowjetische Postmoderne wird meist mit den Reflexionsleistungen der *inoffiziellen* Kultur (des Konzeptualismus, der Sozart) gleichgesetzt. Und in der Tat waren deren typische Anliegen – die ironische Neubewertung der stalinistischen Symbolik oder die Erhebung des sowjetischen „Mülls" zum Kunstgegenstand – nur außerhalb der offiziellen Kultur denkbar. Literaturhistorisch gesehen aber spricht viel dafür, dass die Postmoderne nicht mit dem Konzeptualismus ex nihilo anfing. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich die Postmoderne als Teil einer langjährigen Entwicklung, die in den 50er Jahren begann und die sich hauptsächlich innerhalb der offiziellen Kultur abspielte (siehe ausführlich dazu Eshelman 1997). Diese *offizielle* Postmoderne, wie man sie nennen könnte, äußerte sich in bitterer, unterschwelliger Kritik an der Stagnationsgesellschaft und in der vorsichtigen Appropriation einer westlichen Literatur, die sich im nachhinein als postmodern herausstellen sollte.

Gegenstand des folgenden Beitrags ist die postmoderne, russische Appropriation des Fremden, wie sie in der offiziellen Kultur der 60er und 70er Jahre stattfand. Trotz der Neigung zu schlichtem „Name Dropping" in den frühen Texten der Jugendliteratur ging diese Appropriation reflektierter vor, als man sich dies allgemein vorstellt. Statt westliche Modelle zu kopieren, blieben die russischen Schriftsteller stets auf vorsichtiger Distanz zum Gegenstand ihrer Verehrung. Diese Distanziertheit wandelte sich erst im Laufe der Zeit zu einer vollwertigen Ironie – zu einem ironischen Zelebrieren der eigenen Nachträglichkeit und Unoriginalität. Diese „originelle Unoriginalität", die man normalerweise mit der inoffiziellen Kultur verbindet, wurde eigentlich erstmals in einem Organ der offiziellen Kultur ausgeführt, und zwar von Vasilij Aksenov in seiner in *Novyj mir* erschienenen Amerikareportage *Kruglye sutki non-stop* (1991, 97-199 [1975]). Aksenovs Bericht, in dem er den „Einfluss" der amerikanischen Moderne auf sich selber und auf seine Generation zum ausführlichen Gegenstand der eigenen Reflexion macht, zeigt sich als Spiegelung und Steigerung der

Appropriationspraxis, wie sie bis dahin in der westlich-orientierten sowjetischen Literatur stattgefunden hat.

Aksenovs Amerikabericht markiert aber auch einen weitergehenden, geradezu schicksalshaften Einschnitt in der Entwicklung der sowjetischen Postmoderne. Er stellt nämlich den ersten programmatischen Versuch dar, die für die offizielle sowjetische Ideologie konstitutive Opposition „sowjetisch vs. nichtsowjetisch" in einer neuen, künstlerisch entworfenen Sphäre der Unentscheidbarkeiten verschwinden zu lassen. Dies geschah mit der ausdrücklichen – wenn freilich auch nur einmaligen – Billigung der offiziellen Kultur der Brežnevzeit, die im Rahmen der Entspannungspolitik der 70er Jahre die „unsowjetische" Ästhetik, wie sie von Aksenov vertreten wurde, für ihre eigenen entspannungspolitischen Zwecke zu vereinnahmen versuchte. Dass dieser Versuch gleich wieder eingestellt wurde, tut nichts zur Sache. Es geht darum, dass die postmodernen Appropriationsstrategien keineswegs immer nur eine Angelegenheit der inoffiziellen Kultur waren. Unter veränderten politischen Bedingungen – also beim Ausbau der damaligen Politik der Détente – wäre zwangsläufig ein „offizieller" Konzeptualismus entstanden, der mit der kontrollierten Nivellierung des Ost-West-Unterschiedes beauftragt gewesen wäre. Diese offiziell geförderte, wenngleich kurzlebige Aufweichung der „eigen/fremd"-Opposition konnte dabei bereits auf eine lange Tradition der sowjetischen Amerika-Aufarbeitung zurückblicken, die sich von Il'fs und Petrovs Reisebericht *Odnoėtažnaja Amerika* bis hin zu den zitatträchtigen Texten von Aksenov, Evtušenko und anderen Schriftstellern der 60er Jahre erstreckte.

Im folgenden gilt es diese Entwicklung kurz nachzuzeichnen. Zuerst möchte ich auf einige Eigenarten der Appropriation westlicher Literatur in den 60er Jahren aufmerksam machen, dann Il'fs und Petrovs *Odnoėtažnaja Amerika* als präpostmodernen Text besprechen, um schließlich ausführlich auf die postmodernen Figuren in Aksenovs *Kruglye sutki non-stop* einzugehen. Um die metaphysische Eigenart von Aksenovs Aneignungspraxis zu verdeutlichen, habe ich Pater Pierre Teilhard de Chardins radikalmonistische Evolutionslehre zum Vergleich herangezogen, die – ähnlich Aksenovs Text – scheinbar wesensmäßige Oppositionen konvergieren und in sich aufgehen lässt.

2. Die amerikanische Moderne und die frühe russische Postmoderne

Der Verdacht, die frühe sowjetische Postmoderne sei eigentlich über die Aneignung westlicher Muster zustande gekommen, wurde zuerst von Slobodanka Vladiv-Glover (1991) systematisch geäußert. Vladiv-Glover meint, die russische Literatur der 60er Jahre sei erst durch die Übernahme der Hemingwayschen Ästhetik der „roughness" oder „grubost'" postmodern geworden (1991, 125). Diese Grobheit oder Schlichtheit entspreche der „Tiefenlosigkeit" (depthlessness)

und dem „Mangel an Affekt" (143-4), die Fredric Jameson bereits für die „spätkapitalistische" Postmoderne festgestellt hat.[1] Diese frühe sowjetische Postmoderne geht laut Vladiv-Glover „kaum über die Hemingwaysche Ästhetik hinaus" (129) und versiegt schließlich in den siebziger Jahen (130). Da Vladiv-Glover den Unterschied zwischen postmoderner Affektlosigkeit und moderner Schlichtheit nicht herausarbeitet, erweckt sie den Eindruck, als handele es sich bei der frühen sowjetischen Postmoderne lediglich um den epigonalen Ausleger einer westlichen Spätmoderne. Es lässt sich aber leicht zeigen – wie ich weiter unten darlegen werde –, dass die sowjetische Hemingway-Rezeption nicht nur auf die Imitation des westlichen Musters beschränkt war, sondern eine erkennbar eigene Reflexionsleistung dazu beigesteuert hat.

Auch Boris Groys (1995) stellt die Appropriation westlichen Kulturguts als Hauptmerkmal der frühen sowjetischen Postmoderne heraus. Nach seiner Darstellung versuchen die frühen sowjetischen Postmodernisten – darunter versteht er solche modebewussten Schriftsteller wie Evtušenko, Voznesenskij oder Aksenov – die Sphäre des Sowjetischen durch die Aneignung des Westlichen zu erweitern, ohne damit zugleich ihren Status als „sowjetische" Künstler einzubüßen: „главный приз получал тот, кто максимально расширял рамки цензуры, не теряя в то же время статуса [...] «советского» художника" (48). Die Spezifik der späten sowjetischen Postmoderne (d.h. des Konzeptualismus) gegenüber dem Westen bzw. gegenüber der frühen Postmoderne sieht Groys dagegen darin, dass der „Appropriationskontext vom Künstler oder Theoretiker selbst geschaffen werden musste" (49). Laut Groys dreht der im „Underground" operierende Konzeptualismus die gängigen Appropriationsverhältnisse um: Der Konzeptualismus verhält sich wie eine simulierte hohe Kultur, die die Zeichen der offiziellen, neostalinistischen Kultur als „niedere" umdefiniert und ironisch für ihre eigenen Zwecke vereinnahmt. Eines der Hauptziele dieser Appropriation, wie Groys betont, liegt in der Nivellierung der für die offizielle sowjetische Kultur bestimmenden Opposition „sowjetisch/nichtsowjetisch". Der Konzeptualismus, so Groys, betrachtet diese Opposition nicht ideologisch, also unter dem Aspekt ihrer politischen Gegensätzlichkeit, sondern erkenntnistheoretisch, also unter dem Aspekt ihres Strebens nach Universalität. Somit wird das vermeintlich Gegensätzliche auf einen gemeinsamen Nenner gebracht und ironisch umgewertet (1995, 49). Diese Ironie biegt sich im übrigen auf den konzeptualisierenden Künstler zurück: Mit *seinem* Universalisierungsanspruch überbietet der Konzeptualist – zumindest in der Fiktion – den Universalisierungsdrang der offiziellen, musealisierenden Kultur (vgl. 1995, 51).

Einige Nebenthesen von Groys sind allerdings eher cum grano salis zu genießen. So war die westliche Spätmoderne keineswegs immer so elitär,[2] wie Groys sie darstellt, und die westliche Postmoderne war keineswegs so institutionshörig, wie er ihr dies in einigen wenigen Sätzen unterstellt.[3] Dennoch

kommt man nicht umhin, Groys' Darstellung der postmodernen Appropriation insgesamt zuzustimmen. Es handelt sich um die Erstellung eines fiktiven Kontextes, in dem allen Kulturgütern die gleiche Dignität zuerkannt wird – seien es die „niederen" Symbole der westlichen Konsumkultur oder der offiziellen sowjetischen Ideologie. Zudem wird aus Groys' Bemerkungen deutlich, dass die Appropriation im sowjetischen Bereich entlang zweier Achsen verlief: der synchronischen Achse des Kulturimportes aus dem Westen und der diachronischen Achse der Stalinismusaufarbeitung. Letztere erwies sich allerdings als so brisant, dass sie nur außerhalb der offiziellen Kultur „konzeptualisiert" werden konnte. Dagegen war die westliche Literatur in ihrer vertrauen Fremdheit nicht so bedrohlich wie die Auseinandersetzung mit der eigenen Vorgeschichte, die voller Überraschungen der eher unheimlichen Art steckte. So wurden z.B. Gabriel García Márquez und Kurt Vonnegut – also ziemlich experimentierfreudige postmoderne Schriftsteller – in der Sowjetunion in hohen Auflagen gedruckt, während man ihre einheimischen Pendants gnadenlos ins Abseits drängte. Obwohl alles anderes als liberal, bot die offizielle sowjetische Kultur immer bestimmte Nischen für eine „unsowjetische" Literatur, deren Verschachtelung von Wirklichkeits- und Fiktionsebenen letztlich nur im Zusammenhang einer postmodernen Ästhetik zu erklären ist.

Wie steht es aber zunächst mit der angeblich unreflektierten Appropriation amerikanischer Literatur in der frühen sowjetischen Postmoderne? In der Sowjetunion der 50er und 60er Jahre war man mit den Leitgestalten der amerikanischen Moderne – Dos Passos, Steinbeck, F. Scott Fitzgerald, Sinclair Lewis, Hemingway – schon bestens vertraut. Allerdings waren schon Anfang der 60er Jahren gewisse Erschöpfungserscheinungen zu bemerken, vor allem im Umgang mit Hemingway. Wie man weiß, erlebte Hemingway in den 50er Jahren eine sehr breite und z.T. überschwängliche russische Rezeption, die im Laufe der Zeit zur Sättigung des Publikums und zur Abwertung Hemingways bei den berufsmäßigen Literaten führte.[4] Schon in Aksenovs viel gefeiertem Jugendroman *Zvezdnyj bilet* (1987 [1961]) ist Hemingway nur noch als Pastiche präsent. Als der eifersüchtige jugendliche Held seinem Nebenbuhler auflauert (vgl. 1987, 1:276), liegt er ausgerechnet in einem mit Tannenzapfen übersäten Nadelwald (wie einst Robert Jordan in *Wem die Stunde schlägt*) und ist ausgerechnet mit einer Harpune bewaffnet (wie einst der greise Held in *Der Alte Mann und das Meer*). Die authentizitätsheischende Pose des jugendlichen Helden wird aufgesogen in die Künstlichkeit des zusammengesetzten Zitats: Die ironische Kreuzung der Hemingwayschen Motive und der geschichtsimmanenten Handlung führt dazu, dass sowohl Handlung als auch Zitat jeglichen Anspruch auf Verbindlichkeit einbüßen. Fremdzitat und Eigentext kreuzen sich auf eine Art und Weise, die keinen ernsthaften Affekt aufkommen lässt, weil dieser Affekt keinen realen Gegenstand mehr hat, auf den er schließlich mit „echter" Anteil-

nahme reagieren könnte. Gerade deshalb macht die sowjetische Jugendkultur keine authentische, befreiende Erfahrung bei der Übernahme westlicher Werte. Wie Spieker (1996, 36) bemerkt, kann die Jugendkultur unter den ungünstigen Bedingungen einer autoritären Gesellschaft westliche Verhaltensweisen lediglich simulieren bzw. sie nur der eigenen, bereits als inauthentisch empfundenen Lebensweise aufpropfen.

Warum die großen amerikanischen Modernisten eigentlich nur noch aus der Distanz zu genießen waren, wird in Evtušenkos Gedicht „Vstreča v Kopengagene" (1983 [1960]) anschaulich vorgeführt. Dort durchschreitet ein stämmiger, von Wind und Wetter gegerbter Mann, der frappierend wie Hemingway aussieht, den Kopenhagener Flughafensaal:

С решимостью угрюмою,
победную
он шел,
рождая крупную волну
сквозь старину, что под модерн подделана,
сквозь всячески модерн под старину.
(Evtušenko 1983,1:281-282)

Der knorrige alte Herr, der entschlossen seinen Weg durch die falschen Stilepochen bahnt, hat aber nicht bloß Ähnlichkeit *mit* Hemingway, er *ist* Hemingway:

Он шел,
пригнувшись, будто бы в траншее,
шел,
раздвигая стулья и людей.
Он так похож был на Хемингуэя...
А после я узнал,
что это был Хемингуэй.

Für den ehrfurchtsvollen jungen Barden Evtušenko ist Hemingway derjenige, der identisch mit sich selbst ist. Hemingway gehört keiner Stilrichtung an, er ist umgeben von einer Aura der völligen Autonomie und Einzigartigkeit. Die Haltung des Dichters ist dagegen eindeutig die des Außenstehenden, dessen Leistung in der nachträglichen, affektschwachen *Erkenntnis* des Authentischen besteht: „А после я узнал..." Dafür wird durch geschicktes Product Placement die Annäherung der Kulturen beschworen: Während die an der Theke stehenden Russen Bier trinken, bestellt Hemingway einen russischen Vodka—pur.[5]

Etwas Vergleichbares geschieht mit John Steinbeck, so wie Aksenov ihn in *Kruglye sutki non-stop* beschreibt. „Big Džon", den Aksenov 1964 bei einem Kongress in Moskau kennen lernt, wird als totaler Selbstversorger dargestellt: Er trägt einen unverhältnismäßig langen Tweedmantel, aus dessen Taschen er nach

Bedarf „Tabak, Whisky, Tinte, Papier, Sujets und Metaphern" zieht (KSNS, 191). Dabei stellt Steinbeck die rhetorische Frage: „wozu ist der menschliche Bauchnabel da?", und gibt gleich darauf die passende Antwort: „если вам ночью захочется поесть редиски, лучшей солонки не найти" (KSNS, 191). Als Mensch ist Steinbeck genauso naturalistisch und urwüchsig wie seine Prosa. So oder so, die großen Modernisten bleiben unikal. Entweder verkommt jede Imitation zur Parodie oder das Original lässt sich in seiner einmaligen Authentizität nicht kopieren.[6] Die frühe sowjetische Postmoderne weiß zwar nicht, dass sie postmodern *ist*, sie spürt aber sehr wohl, dass sie nicht mehr modern sein *kann*. In der späten sowjetischen Postmoderne wird ihre Nachträglichkeit zunehmend zum Gegenstand ihrer Reflexion. Und diese Reflexion fand nicht ausschließlich in den Ateliers des Underground statt. Vielmehr konnte sie sich – dank eines einmaligen Hochs in der politischen Großwetterlage – in einem führenden Organ der offiziellen sowjetischen Kultur in aller Öffentlichkeit ausbreiten. Träger dieser Reflexion war ein Schriftsteller, der aufgrund seiner „unsowjetischen" Schreibweise konkurrenzlos dazu berufen war, die kulturelle Indifferenz zwischen Russland und Amerika durch eine kühne fiktionale Appropriationsleistung zu verwirklichen.

3. Aksenovs zirkuläres Amerika

Unter den Schriftstellern der sowjetischen 60er und 70er Jahre ist Vasilij Aksenov insofern ungewöhnlich, als er auf die kulturpolitischen Repressionen der Brežnevzeit nicht mit der Zügelung, sondern mit der Zuspitzung seiner Schreibweise antwortete. Zunächst ein populärer Vertreter der vergleichsweise konventionell gehaltenen Jugendprosa, wandte er sich ab 1965 – also nach dem Ende des kulturpolitischen Tauwetters – einem Stil zu, den man mangels anderer Kategorien als grotesk, experimentell oder surreal zu bezeichnen pflegt.[7] Geschichten wie „Pobeda" (1965), „Na ploščadi i za rekoj" (1966), oder „Zatovarennaja bočkotara" (1968), um nur einige zu nennen, zeigen Verfahren auf, die die Grenzen zwischen Imagination und Realität bewusst strapazieren. Diese für die Brežnevzeit gewagte Infragestellung des herkömmlichen Wirklichkeitsprinzips führte dazu, dass Aksenov immer weniger veröffentlicht und immer mehr an den Rand des aktuellen Literaturbetriebs gedrängt wurde.

Dass Aksenov 1974 dann doch ein Semester an der University of Southern California lehren und seinen skurrilen Erlebnisbericht darüber im folgenden Jahr in *Novyj mir* veröffentlichen durfte, lag unmittelbar an der von der sowjetischen Regierung damals betriebenen Entspannungspolitik.[8] Und in der Tat stellt die „Entsendung" Aksenovs nach Amerika einen besonders geschickten kulturpolitischen Zug des Politburos dar: Man benötigte plötzlich ein positives Bild der amerikanischen Kultur, um die Politik der Aussöhnung zu rechtfertigen, und

Aksenov, als der letzte übriggebliebene Exponent eines experimentellen – also betont „unsowjetischen" – Stils, war wohl der einzige sowjetische Schriftsteller, der zu dieser Zeit noch in der Lage war, ein solches Bild stilgerecht zu vermitteln. So geht Aksenov in seiner schrägen Amerikareportage auch keine erkennbaren Kompromisse ein: In *Kruglye sutki* findet man die für ihn inzwischen typisch gewordene Verschränkung von Realität und Fiktion sowie ein unbekümmertes Gefallen an den Werten der westlichen Kultur.

Kruglye sutki zerfällt in zwei sich abwechselnde Teile. Der erste ist ein eher sachlich geführter Erlebnisbericht über Aksenovs Kalifornienaufenthalt; der zweite ein „typical American adventure", das freilich weder besonders typisch noch unbedingt amerikanisch ist (es handelt sich um die phantastisch-groteske Suche nach einer rätselhaften Blondine, die sich, ähnlich der Sophia, dem Zugriff des Helden im richtigen Augenblick stets entzieht[9]). Auf die skurrile, russisch-amerikanische Mythenbildung im „typischen amerikanischen Abenteuer" möchte ich nicht weiter eingehen. Interessanter ist aus meiner Sicht die Reflexionshaltung, die im „sachlichen" Teil des Amerikaberichtes zur Sprache kommt. Zum einen lässt sie erahnen, wie eine künftige offizielle Postmoderne ausgesehen hätte, zum anderen bringt sie die eigentümliche metaphysische Haltung zum Ausdruck, die Aksenovs übrige sowjetische Werke stillschweigend durchzieht.

Aksenovs Bericht ist dennoch nicht die erste sowjetische Darstellung eines „postmodernen" Amerikas. Bereits in den dreißiger Jahren ließ die stalinistische Kultur ihren ideologischen Hauptgegner durch die als NĖP-Satiriker bewährten Il'f und Petrov auskundschaften. In deren bekannter Reisereportage *Odnoėtažnaja Amerika* (1961, 4:7-448 [1936]) kommt es zu einer aufschlussreichen Projektion der stalinistischen Wertvorstellungen auf die amerikanische Kultur, wobei das in technischen Belangen eindeutig überlegene Amerika als *falsche Nachmoderne* erkannt und entlarvt wird.

Exkurs: Die falsche Postmoderne. Amerika aus der Sicht der stalinistischen Kultur (Il'fs und Petrovs *Odnoėtažnaja Amerika*)

Wie Groys (1995) bin ich geneigt, die stalinistische Kultur als eine „anderthalbige" Spätmoderne zu betrachten, die bereits wesentliche Verfahren der Postmoderne gefangen hält in einem totalitären, teleologischen Wurf (vgl. Eshelman 1997, 24-25 und 82-87). Indem die stalinistische Moderne die verschiedensten historischen Stilrichtungen einem utopischen, von Stalin bestimmten Ziel unterwirft, beraubt sie sie ihrer historischen, ursprünglichen Eigenarten. Auf diese Weise werden – trotz eindeutiger ideologischer Ablehnung der Quelle – bestimmte Errungenschaften der alten Avantgarde in die stalinistische Kultur aufgenommen und für neue Ziele instrumentalisiert. Dies betrifft nicht nur das von

Groys (1988) herausgestellte Streben der Avantgarde nach einer künstlerisch gestalteten Utopie, sondern auch konkrete Einzelverfahren, die, didaktisch geglättet und aus ihrem ursprünglichen Wirkungszusammenhang entrissen, nun ein geläutertes Dasein im Bann des stalinistischen Gesamtkunstwerkes fristen.

Odnoėtažnaja Amerika veranschaulicht die Anpassung der vitalistischen, aus der Negation heraus argumentierenden Moderne an die neuen Erfordernisse der stalinistischen Kultur. In diesem Fall kam Il'f und Petrov zupass, dass das von ihnen zu beschreibende Fremde, das normalerweise aus der stalinistischen Kultur gnadenlos getilgt werden müsste, eine eigenständige, sozusagen unverwundbare Existenz auswärts genoss. So durften sie eine negative Dialektik ausleben, die „zu Hause" in der stalinistischen Kultur kaum in dieser Weise möglich gewesen wäre: Man setzte sich dem Fremden unmittelbar aus, um aus der teils anziehenden, teils abstoßenden Erfahrung mit ihm zu lernen (vgl. Il'f und Petrov 1961, 4:440). Das Ergebnis ist eine Art Neues Sehens, das zur Neubewertung des bereits Bekannten führt: „надо увидеть капиталистический мир, чтобы по-новому оценить мир социализма" (4: 434). Das avantgardistische Verfremdungsprinzip wird beibehalten, darf lediglich nicht mehr auf das Eigene angewandt werden. Die Verfremdung, so könnte man sagen, findet tatsächlich nur noch in der Fremde statt, wo sie sozusagen schon heimisch ist.

Das, was Il'f und Petrov an Amerika nachahmenswert finden, beschränkt sich auf zwei Sachverhalte. Es handelt sich zunächst einmal um den hohen technischen Standard, die gut ausgebaute industrielle Infrastruktur und den alltäglichen Komfort, welche die traditionellen Gegenstände der sowjetischen Amerika-Bewunderung darstellen. Darüber hinaus loben die Autoren aber auch das, was sie vorsichtig „Demokratie in den zwischenmenschlichen Beziehungen" nennen (4:441), also den freundlichen, verbindlichen Umgang bei der Ausführung von Dienstleistungen. Alles andere aber wird bestimmt durch das „Fehlen eines geistigen Lebens" („отсутствие духовности", 4:435) bzw. durch das Fehlen eines höheren Ziels und einer leitenden Idee. Während Amerika nicht wisse, „was Morgen aus ihm wird" (4:440), könnten die Sowjetbürger „mit einer gewissen Genauigkeit sagen, wie es mit uns in fünfzig Jahren stehen wird" („мы знаем и можем с известной точностью рассказать, что будет с нами через пятьдесят лет" [4:440]). Amerika erscheint als Land der unbegrenzten *pošlost'*, die freilich nicht, wie die Autoren versichern, auf irgendwelche organische Eigenschaften zurückzuführen sei, sondern auf die alles niederdrückende Geistlosigkeit des Kapitalismus (4:435). Es handelt sich hierbei nicht um die dualistische Opposition zweier entgegengesetzer – und daher gleichberechtigter – Ursprünge, sondern um einen ideologischen Monismus, der allein durch die Anwesenheit der stalinschen Idee lebendig gemacht wird. Dualistisch dagegen ist der *Bekenntnisanspruch* der stalinistischen Heilslehre, die keine Zwischenstufen der Gläubigkeit kennt. Exemplarisch in dieser Hinsicht ist der

greise Schriftsteller Lincoln Steffens, den Il'f und Petrov als reumütigen Konvertiten zum Kommunismus schildern, dessen letzter Wunsch nur noch darin besteht, vor seinem Tod in die Sowjetunion zu übersiedeln (4:330-331).

Bei der hier ansetzenden Kritik der amerikanischen Kultur kommt es zu einer typischen Projektion der eigenen Wertvorstellungen – natürlich unter umgekehrten Vorzeichen – auf den ideologischen Gegner. Il'f und Petrov sind sichtlich bemüht, den amerikanischen Anspruch auf die Erreichung einer utopischen Posthistoire zu entkräften resp. den sowjetischen Anspruch darauf möglichst zu sichern. Posthistorisch in diesem Sinne wäre diejenige Kultur, der es gelänge, die Stilepochen aufzuheben, die Geschichte zu beenden und eine für alle verbindliche Kulturnorm einzurichten. Aus stalinistischer Sicht erscheint Amerika als eine falsche oder mangelhafte Kultur, der es wechselweise nicht gelingt, die alte, chaotische Moderne zu überwinden oder ihre eigene nachmoderne Vision mit lebendigem Geist auszufüllen.

Il'f und Petrov verfolgen dabei eine Argumentationslinie, die sich unmittelbar aus der Dialektik der eigenen künstlerischen Entwicklung ergibt. Dem Vitalismus und Verfremdungsdenken der alten Avantgarde noch weitgehend verpflichtet, vertreten sie aber gleichzeitig die kulturellen und politischen Ziele des sowjetischen Utopismus, der allein auf der stalinschen „Idee" baut und weder Negativität noch instinktives Verhalten duldet.[10] Dieses Problem lösen Il'f und Petrov, indem sie das vitalistische Weltbild der Avantgarde ex negativo auf das „geistlose" Amerika projizieren, das ihrer Ansicht nach „primitive Klarheit" in allen geistigen und praktischen Angelegenheiten liebt (4:288). Am deutlichsten wird dieser Vitalismus in der Allegorie der Affen und des Hollywood-Kinos. Im Schaufenster einer Tierhandlung beobachten Schriftsteller und Passanten, wie sich eine Affenmutter zärtlich um ihr neugeborenes Baby kümmert:

> Все это было так похоже на то, что делают люди, и в то же время почему-то так неприятно, что небольшая толпа, собравшаяся у витрины, не произнесла ни слова. У всех на лицах были странные, смущенные улыбки.
> [...]
> [Американская киноматография] так же похожа на настоящее искусство, как обезьянья любовь к детям похожа на человеческую. Очень похожа и в то же время невыносимо противна. (1961, 4:343)

So wird der Kunstfehler der alten Avantgarde – die Erzeugung von „widerlichen" Verfremdungseffekten, die sich aus der Unfähigkeit ergeben, die von Stalin imaginierte „Wirklichkeit" abzubilden – nun auf das Hollywood-Kino übertragen. Allerdings bietet die natürliche, unreflektierte Affenliebe immer noch eine Identifikationsfläche an, die durchaus anziehend auf den avantgardistisch angehauchten Kulturträger einwirkt. So wird Zoščenko knapp zehn Jahre später

um seine Mitgliedschaft im Schriftstellerverband gebracht, weil er sich auf allzu unvorsichtige Weise mit dem niederen Bewsstsein eines Affen in einer Kindergeschichte identifizierte (vgl. Eshelman 1993b, 179-182 bzw. 1997, 67-70). Auch Il'f und Petrov waren sich der Gefahr der Vereinnahmung durch die fremden alten Werte peinlich bewusst. So schlug ihr Versuch, nach etwa einmonatigem Amerika-Aufenthalt ihre überaus kontrastreichen Erfahrungen hochzurechnen („Amerikaner sind naiv wie Kinder! Amerikaner sind ausgezeichnete Arbeiter! Amerikaner sind Heuchler! Amerikaner sind ein großes Volk!" usw. [4:129]), eindeutig fehl: Das Ergebnis war ein „Chaos" (сумбур), von dem sie sich unbedingt befreien mussten, wenn es ihnen nicht nachher an den Kragen gehen sollte. Dass sie die stalinistische Projektion des Utopischen auf das Reale bereits *doch* gut verinnerlicht hatten, macht ihre anschließende Bemerkung deutlich:

> Мы скользили по стране, как по главам толстого увлекательного романа, подавляя в себе законное желание нетерпеливого читателя – заглянуть в последнюю страницу. И нам стало ясно: главное – это порядок и система. (4:129)

Diese Ordnung und Systematik auf die Wirklichkeit zu legen ist den Autoren, zumindest nach Urteil der sowjetischen Presse, dann allerdings doch in ausreichendem Maße gelungen.[11]

Die katachrestische Wendung „einstöckiges Amerika", die auf den Baustil der von Il'f und Petrov bereisten amerikanischen Kleinstädte anspielt, realisiert aber auch ein zentrales Motiv der in statu nascendi begriffenen Postmoderne: die ontologische Gleichgestelltheit von Kultur und Natur. So sind für Il'f und Petrov das Empire State Building, die Niagara-Fälle, die Ford-Fabrik, der Grand Canyon usw. alles „Erscheinungen einer Ordnung" (4:298). Diese „einstöckige" Ordnung bewirkt freilich nicht die postmetaphyische Nivellierung wesentlicher Begriffspaare, sondern dient einem utopischen, technokratischen Ziel:

> Американская природа и американская техника не только дополняли друг друга, чтобы, объединившись, поразить воображение человека, подавить его, – они давали очень выразительные и точные представления о размерах, размахе и богатстве страны, где все во что бы то ни стало должно быть самое высокое, самое широкое и самое дорогое в мире. (4: 298)

Dafür verfügen die sowjetischen Materialisten, die der technischen Ausrüstung und dem zivilisatorischen Komfort der Amerikaner noch nachlaufen, über die kommunistische, von Stalin vorgegebene *Idee*, die immerhin dafür sorgt, dass Sowjetrussland „ruhiger und glücklicher lebt als das Land der Morgans und Fords, der 25 Millionen Automobile, der anderthalb Millionen Kilometer idealer

Straßenverhältnisse, des heißen und kalten fließenden Wassers [...]" usw. (4:439).

Diese für die russische Ideologie bewährte Dialektik – geistreiches, armes Russland vs. geistlosen, reichen Westen – gilt natürlich umso mehr im Bereich der Kultur. Besonders scharf ins Gericht gehen Il'f und Petrov mit Hollywood, dessen strukturelle Ähnlichkeit mit der stalinistischen Traumfabrik kaum zu übersehen ist. So werden praktisch alle Merkmale, die man im Westen dem sozialistischen Realismus gewöhnlich zuschreibt – Formelhaftigkeit, künstlerische Anspruchslosigkeit und Fremdbestimmtheit – nun dem Hollywood-Kino *en retour* angehängt. Unter den vielen von Il'f und Petrov beklagten Geschmackslosigkeiten sticht besonders die *Aufhebung der Geschichtlichkeit* durch Hollywood hervor. So wird die Attrappenstadt auf dem Studiogelände der Warner Brothers die „schrecklichste Stadt der Welt" (4:348) genannt, weil sie dem Beobachter die Gleichzeitigkeit aller Stilepochen und das wahllose Nebeneinander aller Kulturen vorgaukelt: „Странный, призрачный город, по которому мы шли, менялся на каждом шагу. Века, народы, культуры – все было здесь спутано с необыкновенной и заманчивой легкостью" (4:348). Das, was die stalinistische Kultur (nach eigener Einschätzung) bereits real vollzogen hat, wird als falsche Utopie entlarvt, als unheimliche Projektion des technologisch fortgeschrittenen, aber sinnentleerten kapitalistischen Schöpfertums (vgl. 4:435). Posthistorisch ist nur die Sowjetunion, die die Zukunft vorhersehen und die Vergangenheit restlos für sich beanspruchen kann, weil diese ohnehin nur Projektionen der genialen Stalin'schen Gegenwart sind.

Das von Il'f und Petrov eifrig entwickelte Hauptmotiv – Amerika als demiurgischer Schöpfer einer technisch gut eingerichteten, aber ansonsten ziemlich hirnlosen Kulturlandschaft – wird in Aksenovs Amerikabericht nun einer gründlichen Korrektur unterzogen. Amerika ist zwar immer noch das „einstöckige" Land der Paradoxa und Illusionen, wie diese von Il'f und Petrov festgehalten worden waren, aber diese Paradoxa und Illusionen werden von Aksenov nicht mehr als schädlich, falsch oder gar als fremd empfunden: Seine Haltung ist nun endgültig postideologisch. Während Il'f und Petrov Pikaros sind, die sich von einer frappierenden Situation zur nächsten begeben, ohne davon wirklich tangiert zu werden, spielt Aksenov – vor allem im „sachlichen" Teil des Berichts – den erfahrenen Bildungsreisenden, der alles irgendwie schon kennt und deshalb durch nichts aus der Fassung zu bringen ist. Aksenov entfaltet die Vision einer transnationalen postmodernen Kultur, die sich aller utopischen Ansprüche entledigt hat, um in der globalen Indifferenz mit sich selbst frei zirkulieren zu können. Im Gegensatz zu Il'f und Petrov geht Aksenov bereits von der weitgehenden Angepasstheit der Kulturen aneinander aus. Seine Aufgabe ist nicht mehr die Kulturen voneinander abzugrenzen, sondern die letzten Merkmale zu vertauschen, die Russland und Amerika konzeptuell voneinander unterscheiden.

Um die metaphysische Innovationsleistung von Aksenovs postmodernen Gedankengängen in *Kruglye sutki* besser zu profilieren, habe ich sie der monadologischen Evolutions– und Heilslehre des Jesuitenpaters, Paläontologen und Philosophen Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) gegenübergestellt. Seine Lehre von der sich materialisierenden Reflexion weist nicht nur deutliche Parallelen zu der in *Kruglye sutki* entfalteten Schöpfungstheorie[12] auf, sondern nimmt auch die konzeptualistische bzw. postmoderne Praxis der fiktiven Kontexterstellung spekulativ vorweg.

3.1. Nichts Neues im Westen

Aksenov fängt folgerichtig an, indem er sich weigert, sich des tendenziösen Stils der sowjetischen Amerika-Berichterstattung anzunehmen. So verwirft er gleich Titel wie „Pod vlast'ju dollarov" und „Za okeanom" oder Anfangszeilen wie „яркое солнце висит над теснинами Манхэттена, но невесело простым американцам..." (KSNS, 97). Die Frage „was kann man Neues über Amerika schreiben?", die er sich anfangs stellt, lässt er im Grunde unbeantwortet – vermutlich deshalb, weil sie aus seiner Perspektive gar nicht zu beantworten ist. Das Neue gibt es im eigentlichen Sinne nicht, es lässt sich höchstens als die Aufarbeitung des schon Gewesenen, des Erinnerten, des kulturell bereits Vermittelten verstehen. Dabei wird klar, dass das Amerika, das Aksenov jetzt betritt, weder für ihn noch für seine Leserschaft Neuland ist.[13] So weist Aksenov bei seinem Versuch, eine Durchfahrt durch die Wüste Nevadas zu beschreiben, ausdrücklich darauf hin, dass seine Leser diese Landschaft wohl genauso oft im Kino gesehen hätten wie er: „Конечно, не на всех твоих читателей валился куб за кубом горячий воздух Невады, но преимущество твое невелико, и потому брось пустое дело" (KSNS, 98). Daraufhin bricht er seine Beschreibung tatsächlich ab. Das Bewusstsein von Amerika als einem Land, das als Kulturphänomen bereits sattsam bekannt ist, durchzieht den ganzen Bericht, auch wenn etliche der von Aksenov beschriebenen Einzelheiten für ihn bzw. für den sowjetischen Leser tatsächlich neu oder überraschend gewesen sein dürften.

Auch deshalb wird das Überschreiten von Grenzen, das für Il'f und Petrov in *Odnoėtažnaja Amerika* zumindest noch erwähnenswert war, überhaupt nicht angesprochen. Il'f und Petrov durften die kalifornische Grenze erst nach einer strengen, durch die Agrarbehörde veranlasste Kontrolle passieren (1961, 4:283). Aksenov dagegen fängt fast völlig unvermittelt an: Er beginnt seinen Bericht in der Nevada-Wüste, ohne eine erkennbare Anreise oder Grenzüberschreitung vollzogen zu haben. Warum Aksenov diese räumliche Anreise nicht nötig hat,

wird unmittelbar danach in seiner eigentümlichen Gedächtniskonzeption begründet.

3.2. Erinnerung an die Zukunft

Für Aksenov sind es die selbständig gewordenen Zeichen der amerikanischen Lieder, Bücher und Filme, die eine Art vorweggenommene Erinnerung an ein Land schaffen, in dem er als Sowjetmensch eigentlich nie gewesen ist. Die Kulturzeichen gehen den von ihnen bezeichneten Realien voraus, sie lassen einen imaginierten Raum entstehen, der sich mit dem realen Raum als weitgehend gleichberechtigt erweist.[14]

Die radikalmonistische Verflechtung von Geist und Wirklichkeit – eine Schlüsselfigur der Teilhard'schen Lehre[15] – wird von Aksenov auf seine Weise umittelbar thematisiert: „Что стоит наше воображение без существ и предметов, населяющих мир реальности? Но как бы мы назвали все эти существа и предметы, не будь у нас воображения?" (KSNS, 105). Bei Reisen, so Aksenov, wird der imaginierte Raum immer wieder mit der Wirklichkeit verglichen und, wie er meint, bei auftretenden Widersprüchen „fröhlich vernichtet" (105). Sobald man die Widersprüche zwischen den imaginierten Tatsachen und den Realien erkennt, rückt man die imaginierten Angaben immer wieder zurecht. Dabei gewinnen die Realien nicht etwa die Oberhand über die imaginierten Dinge, sondern die alten Realien werden neu zugedeckt oder zugewuchert mit neuen Erfahrungen: „на месте твоего прежнего воображения вырастает новое и, клубясь, как тропическая растительность, покрывает твою новую реальность" (105). Laut Aksenov bedeutet dies aber nicht zugleich die Entwertung der alten, unrichtigen Vorstellungen, die vielmehr als eine Art Dickicht („заросли") erhalten blieben. Man könne entweder durch dieses Dickicht hindurchdringen oder sich in dessen Dunstkreis aufhalten und erholen. Auf diese Weise ist die Reise durch die Wirklichkeit gleichzeitig immer eine Reise durch das Gestrüpp des Gedächtnisses, das seinerseits immer eine vorweggenommene Erinnerung an die Zukunft ist. Es kommt zu einer für den Radikalmonismus (und insofern auch für die Postmoderne) typischen *Verräumlichung der Zeit*, die in einer kontinuierlich steigenden Reflexionsleistung ständig auf sich selbst zurückgebogen wird.

3.3. Zirkularität der Raum-Zeit

Dementsprechend sind Zeit und Raum bei Aksenov wuchernd, endlos und – noch einmal im Einklang mit Teilhard'schem Gedankengut – äquivalent[16] (die Wendung „круглые сутки" realisiert diesen letzten Lehrsatz ziemlich genau). Bezeichnend in dieser Hinsicht ist der Versuch Aksenovs, eine Straßenkreuzung

in Los Angeles in einer Art Momentaufnahme zu beschreiben. Die Kreuzung stellt er nicht als lineares Panorama dar, sondern als „кругорама": Er steht als Beobachter im Mittelpunkt und vollzieht eine Art literarischen Kameraschwenk um sich herum (KSNS, 106-7) – ein Akt, den man durchaus im Sinne der Teilhard'schen Zentrogenese[17] verstehen könnte. Das Ergebnis ist nicht nur die Aufzählung der Gegenstände um den Erzähler herum, sondern auch die nachträgliche Aufzählung dessen, was der Erzähler beim ersten Rundgang zu erwähnen versäumt hat. Dieser Schwenk, der sich, wie Aksenov beteuert, beliebig fortsetzen ließe, erzeugt eine unerschöpfliche Fülle an Eindrücken, die sich sofort zur Wirklichkeit hinzugesellen, die sie gerade abbilden.

Da die Zeichen mit den realen Dingen gleichberechtigt sind, ist die Grundlage für eine endlose Rückkoppelung der Wirklichkeit an sich selbst gegeben. Es geht nicht mehr um den dualistischen Streit zwischen Zeichen und Dingen, sondern um die gegenseitige Durchdrungenheit von Geist und Materie – die bereits erwähnte Grundprämisse der Teilhard'schen Metaphysik. Dies sieht man deutlich in der von Aksenov propagierten Schöpfungslehre. So heißt es z.B.: „Ведь фантазия художника – тоже реальность. Фантазия, быть может, не менее реальна, чем шелест листвы" (KSNS, 132). Diese Äquivalenz von Wirklichkeit und Phantasie leitet ein ungehindertes Grenzüberschreiten ein, das nicht nur zur Verzierung und Bereicherung der Wirklichkeit führt, sondern auch zu Grenzverschiebungen in ihr: „Я полагаю, что предметы искусства не подменяют жизнь, но становятся в ней новыми телами, то есть украшают жизнь и раздвигают ее границы" (132). Das Ergebnis ist die ständige Anreicherung der zeichenhaften Dingwelt mit neuen, dinghaften Zeichen aus der Imagination. Im Unterschied zur terroristischen Ontologie des Stalinismus sind diese Ding-Zeichen oder Simulakren jedoch nicht mehr fungibel, sie entziehen sich jeder Instrumentalisierung oder Determination durch einen transzendenten, tyrannischen Führer. So greift Gott – wie Teilhard immer wieder betont – nicht von aussen in das Evolutionsgeschehen ein, sondern lässt die Dinge in der evolutionären Freiheit sich hin zu Ihm entwickeln:

> das schöpferische Wirken Gottes wird nicht mehr so begriffen, dass es, von außen eindringend, seine Werke mitten unter bereits existierende Werke eindrängte, sondern so, dass es die aufeinander folgenden Glieder seines Werkes inmitten der Dinge *entstehen läßt*. Es ist deswegen nicht weniger wesentlich, nicht weniger universal und vor allem nicht weniger innig. (Teilhard 1964, 359; Betonung im Original.)

3.4. Die Herrschaft der Simulakren

Die Wucherung der neuen Körperschaften, die sich aus dem freien Austausch zwischen Phantasie und Wirklichkeit ergibt, äußert sich in einem endlosen Zirkulieren der Werte und des Sinns. Im Gegensatz aber zu Baudrillards hyperkinetischer Vision einer völlig sinnentleerten, im kalten Rausch sich erschöpfenden Ordnung der Simulakren (vgl. Baudrillard 1991, 112 ff. [1976]), wirkt Aksenovs postmodernes Amerika unbedrohlich, auch wenn es zunächst um die Auswüchse einer nicht mehr zu kontrollierenden Wucherung zu gehen scheint. Dies sieht man vor allem am Begriff des „Totalitarismus", wie er laut Aksenov von den amerikanischen Intellektuellen verwendet wird. „Totalitär" in diesem Sinne ist die Fernsehwerbung, die Kulturindustrie in Disneyland, die Fast-Food-Ketten, ja sogar der Smog über Los Angeles (KSNS, 125 u. 168). Für Aksenov ist der Totalitarismus amerikanischer Prägung deshalb synonym mit dem, was er „den Lebensstandard in einer superindustrialisierten Gesellschaft" nennt (169). In der Unkontrollierbarkeit der Abläufe – der freien und universalen Verfügbarkeit des Fast Food, der Reklamen, der Disneykultur – sieht er etwas Praktisches und Bequemes: Die Simulakren sind bekanntlich auch deshalb so verführerisch, weil sie – losgelöst von den Zwängen des Realen – sich so üppig und umstandslos vermehren.

Dass dieser „Totalitarismus" auch eine dunkle Seite hat, wird von Aksenov nicht bestritten: Er verweist ausdrücklich auf das undurchsichtige Wirken der amerikanischen Banken und auf das dunkle Treiben des CIA (KSNS, 169). Allerdings lässt sich diese Kritik auch genau spiegelbildlich lesen. So übt sich Aksenov in gespielter Verwunderung darüber, dass die US-Banken heimlich Informationen über ihre Kunden sammeln und speichern – als ob das für einen sowjetischen Menschen ein völlig unbekannter Vorgang wäre! Insgesamt aber bleibt Aksenovs Gesellschaftskritik sehr verhalten und auf die Glättung der Gegensätze bedacht. Generell ist er bemüht, sich von den gehässigen Amerikabeschreibungen im Stil von Il'f und Petrov zu distanzieren, die teils aus ideologischer Opportunität entstanden waren, teils aber auch aus modernistischem Gefallen an krassen, verfremdenden Gegensätzen. Dementsprechend ist der Vorwurf der *pošlost'* völlig aus Aksenovs Diskurs verschwunden, auch wenn zahlreiche von ihm beschriebenen Begebenheiten geradezu danach schreien, so genannt zu werden. Dafür versteht es Aksenov glänzend, die allseits bekannte Formlosigkeit und Geschichtslosigkeit des „American way of life" zu profilieren, so etwa am Beispiel von Los Angeles („собственно говоря, это не город вовсе" [KSNS, 108]), von Monterey, das die naturalistische Armut von Steinbecks *Cannery Row* für Touristen liebevoll konserviert hat (192), oder vom „Renaissance Pleasure Fair", das das Ambiente des alten Europas mitten in einem kalifornischen Tal ungezwungen simuliert („Hamlet in Shorts, Shylock in

Hawaihemd" [165]). Es sind sozusagen paläontologische Erscheinungen, die, weil sie den Verlauf der kulturellen Evolution sichtbar machen, kulturwissenschaftliche Neugier statt Verfremdung hervorrufen.

3.5. Der eingefrorene Kampf

Aksenovs erste Vorlesung vor seinem kalifornischen Studenten (vgl. KSNS, 127-129) hat dem Anschein nach zunächst weder mit Amerika noch mit Russland zu tun: Es geht um den als Fragment erhaltenen Pergamonaltar in Berlin, der den Kampf der Giganten gegen die griechischen Götter als Fries festhält. Eben diese räumliche „Festhaltung" ist es, worauf es bei Aksenov ankommt: „Все возникает, как из моря, и все пропадает, как в море, а остается лишь в зыбкой памяти очевидцев и в воображении артистов. Хорошо, что есть мрамор. Хвала и бумаге" (KSNS, 128). Wichtig sei nicht mehr der eigentliche Ausgang der Schlacht, sondern der Versuch der verräumlichten Gestalten, gegen die Einwirkung der Zeit zu bestehen. Die einstigen Feinde seien jetzt „Verbündete [союзники] im Pergamon" geworden, „sie haben sich zusammengetan im Kampf gegen Kronos" (128), („[...] в мраморе вместе схватились против Кронуса боги и гиганты" [128]). Dieser Kampf sei nicht dynamisch, sondern drücke sich im langsamen Zerfall der Figuren aus („барельеф страдал за долгие веки" [129]). Aufgabe des Zuschauers sei es, den Fries mit seinen eigenen „Flicken" (заплаты) aus Prosa oder einem sonstigen Stoff zu ergänzen (129).

In diesem kuriosen, von Aksenov nicht weiter kommentierten Vortrag[18] lassen sich die Grundzüge eines postmodernen Kunstverständnisses erkennen. Das mythische Zeichengebilde bildet seinen eigenen Wirklichkeitsbezug (das, worauf es sich bezieht, ist längst verflossen). Die postideologische Verräumlichung einer „großen Erzählung" (allegorisch gesehen: des Kalten Krieges) friert den Konflikt ein und verwandelt ihn zugleich in einen bewegungslosen Kampf gegen die Zeit, die sozusagen als metaphysischer Restposten am Kunstwerk nagt.[19] Das Kunstwerk hat keinen zukunftsträchtigen, eschatologischen Wert, sondern ruft zur Ergänzung durch bescheidene „Flicken" auf, die vom Beobachter quasi hinzugedacht werden müssen. Das „neue" Kunstwerk ist die konzeptualisierte Reflexion auf das alte und zugleich ihre konkrete Ergänzung und Fortsetzung.

Aksenovs Kunstkonzeption erinnert wiederum an den Teilhard'schen Lehrsatz, wonach die Schöpfung „ein der Dauer der Welt koextensiver Akt ist" (zit. nach: Haas 1971, 294). Dies begründet möglicherweise auch Aksenovs Interesse an der Fragestellung „wie entsteht etwas aus Nichts" (KSNS, 131) und führt ihn

zu der schon erwähnten Feststellung, dass die Fantasie des Künstlers *auch* eine Wirklichkeit sei (KSNS, 132). Die künstlerische Fantasie wiederholt den ursprünglichen Akt der Schöpfung und potenziert sie zugleich durch eine zusätzliche Reflexionsleistung, die in der Teilhard'schen Lehre explizit – und bei Aksenov stillschweigend – hin zur vergeistigten, aber noch materiellen „Noosphäre" und schließlich zum Gott führt.

3.6. Sprache als Homonymie und als Kontextverständnis

Aksenov bedient sich in *Kruglye sutki* zweier Sprachkonzeptionen, die verschiedene postmoderne Verständigungsmöglichkeiten in Aussicht stellen. Das erste Sprachmodell beruht auf Homonymie.[20] Sprache wird verstanden als ein Signifikantenvorrat, dem man Bedeutungen aus anderen Kodes oder Sprachen aufgrund von Klangähnlichkeit zuordnet. Als Beispiel nennt Aksenov – der sich auf Anthony Burgess' *Clockwork Orange* beruft – das englische Wort „rock", das er mit den Nebenbedeutungen des russischen „rok" ergänzt sehen will (KSNS, 123). Wäre sie jemals konsequent realisiert, würde die sprachübergreifende Zwangsvereinigung der Signifikanten im homonymen Modell zur Erstellung eines semantisch wuchernden, erläuterungsbedürftigen Jargons führen, der auf eine vergleichsweise beschränkte Zahl von lautlichen Zufällen angewiesen wäre. Aksenovs Homonymie – wie die Derridasche différance – führt die Nachträglichkeit und Beliebigkeit der „festen" Bedeutungszuordnungen spielerisch vor und etabliert den Signifikanten als Drehscheibe sämtlicher Kommunikation. Anders aber als bei Derrida ist Aksenovs Perspektive eine *versöhnliche*: es geht ihm mehr um die Zusammenführung als um die Entzweiung des Sinnes.

Das zweite Modell dagegen wirkt eher defätistisch. Hier gesteht Aksenov die offensichtlichen Unterschiede zwischen der russischen und der amerikanischen Sprache ein:

> Стиль американской прозы, ее пластика, ритм, пульсация для русского читателя в значительной степени оборачиваются качествами перевода, а языки наши исключительные непохожи друг на друга. (KSNS, 196)

In einem solchen Modell steht die Unübersetzbarkeit – und somit eine ziemlich unpostmodern anmutende Sprachgrenze – im Vordergrund. Allerdings zeigt Aksenov an, wie auch *diese* Grenze zu überwinden ist.

Im „Nachwort" zu *Kruglye sutki* erzählt Aksenov eine Anekdote über die Apollo-Sojuz-Raumfahrtmission, die ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Amerika stattfand. Bei der ersten Begegnung im Andocktunnel gibt der Astronaut Stafford, der seit einem Jahr intensiv russisch gelernt hat, dem ebenfalls zweisprachigen Kosmonauten Leonov die Hand und sagt auf Russisch: „Кажется,

полковник Леонов? Я не ошибаюсь?" Laut Aksenov antwortet Leonov mit einem „ansteckenden Lachen" („заразительно рассмеялся", KSNS, 199). Mitlachen wird freilich nur derjenige, der die bekannte Anekdote um den Afrikaforscher Livingstone und den Journalisten Stanley kennt. Stanley, der nach langen, außerordentlichen Strapazen den verschollen geglaubten Livingstone im tiefsten Afrika aufgespürt hatte, reichte diesem die Hand und fragte mit gewählter Ironie: „Mr. Livingstone, I presume?". Leonov kann loslachen, weil er das „Understatement" der bekannten amerikanischen Anekdote richtig versteht. Die Übersetzbarkeit der zwei Sprachen setzt nicht nur gemeinsame Sprachkenntnisse voraus, sondern auch ein gemeinsames Kulturwissen. Es ist bezeichnend für Aksenovs metaphysischen Optimismus, dass diese Überwindung der Sprachbarrieren sozusagen „auf halbem Wege zum Mond"[21] stattfindet, also in einem privilegierten, beinahe transzendenten – aber eben auch sehr eingeschränkten – Raum. Die grenzüberschreitende Verständigung – die Konvergenz der Kulturen in der Noosphäre – bleibt zwar auf einen minimalistischen Raum beschränkt, wird aber immer noch grundsätzlich in Aussicht gestellt.

3.7. Metaphysik der Indifferenz, Metaphysik der Konvergenz (Vonnegut und Aksenov)

Angesichts der selbst-beschriebenen „Offenheit" Aksenovs für die Einflüsse der amerikanischen Literatur (KSNS, 195) ist es aufschlussreich, einen Vergleich mit einer „verwandten" Erscheinung in dieser Literatur anzustellen. In diesem Zusammenhang bietet sich der damals sehr populäre Kurt Vonnegut an, den Aksenov selbst ausdrücklich als „Einfluss" nennt (KSNS, 195), der wegen seiner bitteren Kritik am amerikanischen Klassensystem von der offiziellen sowjetischen Kulturpolitik selbst zum bevorzugten Gegenstand der Appropriation gemacht wurde[22] und der sich in seinen Romanen und übrigen Aussagen in einer unverkennbar postmodernen Indifferenzhaltung übt.

Entscheidend für Vonnegut ist die Abkehr von der modernistischen Illusion, die Welt könne durch Technik und Ordnungsdenken verbessert werden. Gemildert wird diese Erkenntnis allerdings durch die ironische Einsicht, dass der pessimistische Gegen-Satz dazu (in seinen Worten, dass „things are going to get worse and worse and then never get better again") lediglich *auch* ein Postulat ist und kein deterministisches Dogma: Vonneguts ironischer Restoptimismus baut nicht zuletzt auf dem Misstrauen gegenüber dem Wahrheitsgehalt seiner eigenen Sätze auf. In der Handlungslücke zwischen falschem Fortschrittsglauben und scheinhaftem Pessimismus etabliert Vonnegut einen Minimalhumanismus, der sich zwar ebenfalls als Schein zu erkennen gibt, der aber (ähnlich dem Bokononismus in *Cat's Cradle*) Trost spendet und sogar eine gewisse Gegenwehr

erlaubt (siehe dazu Merrill und Scholl, 1990). Indem Vonnegut auf die rein *formale* Achtung vor all dem, was menschlich ist, beharrt, kann er besondere Partei für Debile, Arme, Alkoholiker, Schwache etc. ergreifen (so wie der betuchte, geistesgestörte Held von *God Bless You, Mr. Rosewater* es mehr oder weniger erfolgreich vormacht). Vermittler dieser „Lehre" ist ein sich indifferent gebender Erzähler, der im moralischen Wirrwarr der von ihm beschriebenen Welt selber heillos verstrickt ist. So ist der Erzähler von *Mother Night* ein abtrünniger Amerikaner, der Hitler als Radiopropagandist diente, der aber gleichzeitig in seinen Hetztiraden wichtige Geheimdienstmitteilungen an die Allierten weitergab – ein Zustand, der sich der Beurteilung mit konventionellen ethischen Maßstäben entzieht und der von Vonnegut mit lakonischen Leerformeln wie „so it goes" oder „and so on" unhinterfragt im Raum stehen gelassen wird.

Aksenovs Erzählstrategien in *Kruglye sutki* erinnern tatsächlich in manchem an Vonnegut. Typisch etwa ist Vonneguts Aufspaltung seines autobiographischen Selbst in verschiedene, werkübergreifende Nebenfiguren (wie etwa in den erfolglosen Science-Fiktion-Autor Kilgore Trout). So teilt sich in *Kruglye sutki* der als autobiographische Figur auftretende Erzähler Aksenov in verschiedene alter egos (Moskvič, Memozov) auf, die sich wiederum auf verschiedenen sich kreuzenden Fiktions- und Wirklichkeitsstufen begegnen (im „Typical American Adventure" und Erlebnisbericht) und die zudem in anderen Werken vorkommen (Memozov etwa in „Pod nebom znojnoj Argentiny" und „V poiskach žanra"). Ebenfalls an Vonnegut erinnernd ist das Verfahren, Graffitti zu zitieren, die die ausweglose Banalität des eigenen paradoxen Denkens selbstironisch offenbaren:

> Человечество, я люблю тебя за то,
> что ты носишь секрет жизни в своих штанах
> и забываешь о нем, когда сидишь на стуле...
> Человечество, я тебя ненавижу! (KSNS, 127)

Ansonsten aber ist Aksenovs postmodernes Befinden nicht, wie bei Vonnegut, an einer Minimalvorstellung des Humanen orientiert, sondern leitet sich aus den unendlichen Reflexionsabläufen einer spiritualistischen Schöpfungslehre ab. Bezeichnend für Aksenov ist auch das Fehlen einer wirklich konsequenten Ironie.[23] Aksenov weiß zwar von seinen amerikanischen Bekannten, dass der Pessimist sprichwörtlich „ein gut informierter Optimist ist", möchte aber kein solcher Pessimist sein (KSNS, 126).

Die Gründe für diesen Optimismus habe ich zum größten Teil bereits zusammengetragen. Aksenovs Welt ist immer durch kreative Neuschöpfungen verbesserungsfähig (vgl. 3.3 oben), auch wenn das ständige Hinzufügen von neuen Zusammenhängen zu einer für die Postmoderne geradezu klassischen, sich spiralartig auweitenden Unübersichtlichkeit führt. So geht laut Aksenov aus dem freiheitsliebenden Geist der Pioniere das Recht auf Waffenbesitz hervor, der freie

Verkauf von Waffen führt zu einem Anstieg der Kriminalität, die Kriminellen organisieren sich als Mafia, und die Mafia verflechtet sich mit dem CIA, d.h. mit dem mächtigsten Organ des amerikanischen „Totalitarismus" (KSNS, 124). Auf die Frage, wie dieser Verschwörung der Dinge und Institutionen beizukommen ist, gibt Aksenov keine verbindliche Antwort. Am ehesten scheint er seine Hoffnungen auf die Fähigkeit der amerikanischen Intellektuellen zu setzen, diese Situation zu reflektieren und zu überwinden (KSNS, 123-4). Kompliziert wird die Angelegenheit dadurch, dass der amerikanische „David" ausgerechnet mit dem „verhassten Goliath des Establishments" verflochten sei, den er gerade bekämpfen soll. Der Intellektuelle, der Aksenov zufolge diesen David-und-Goliath-Kampf in sich selbst austrägt, wird vielleicht nicht äußerlich siegen, aber dafür ein höheres Selbstwissen (самознание [KSNS, 124]) erlangen – eine schöpferische Leistung, die Aksenov bereits in der Erzählung „Pobeda" an der Figur eines *sowjetischen* Intelligenten eindrucksvoll dargestellt hat.[24] Das Erlangen dieses „Selbstwissens" lässt sich seinerseits ziemlich mühelos in die von Teilhard propagierte Reflexionslehre übersetzen, in der sich das einzelne, materiell gedachte Bewusstsein durch immer intensivere, nach innen gerichtete Reflexion eine Sphäre der immanenten Vergeistigung und Konvergenz aller Bewusstseine (der Noosphäre) schafft. Privilegiert bei Teilhard ist vor allem die „Innenseite" des Bewusstseins, in der die reflektierende Entwicklung stattfindet (Haas 1971, 2:25-26) – vgl. dazu das Motiv des räumlichen Innenraums bei Aksenov (die Tonnen in „Zatovarennaja bočkotara", das Flugzeug in „Na polputi k lune"), in dem besondere Reflexionsleistungen zustande kommen.

In dieser optimistischen, an die Leibniz'sche Theodizee angelehnten Metaphysik gibt es keinen richtigen Begriff des Bösen. Dafür stellt Aksenov als besonderes Übel die *Xenophobie* heraus, die er ausdrücklich als Geißel der Menschheit bezeichnet (KSNS, 147). Übel ist der Versuch, die durchlässigen Grenzen abzudichten und die schöpferische Wucherung des Imaginierten und sein Aufgehen in der Wirklichkeit zu unterbinden (ein *Zuwenig* des Guten); übel ist ebenfalls die völlig unkontrollierte Wucherung und Verflechtung der Zeichen-Dinge: des Guten *Zuviel*.

Unter diesen Bedingungen zeichnen sich zwei Sujets ab, in denen sich schöpferisches Verhalten abspielt. Das erste, das man vielleicht eher minimalistisch nennen könnte, gilt (u.a.) für „Pobeda", „Na polputi k lune" oder die Andockszene in *Kruglye sutki* (vgl. 3.6. oben). Dort begeben sich Individuen in einen mobilen, eingeschränkten, quasi-immanenten, quasi-transzendenten Raum, in dem sich die Grenzen und Einschränkungen des Alltags qua Bewusstseinsvertiefung (самознание, Zentrogenese) überwinden lassen. Diese „orbitale" Lösung zeigt die gegenseitige Ergänzung von geistigem und technischen Fortschritt: Die Technik ist kein Hindernis, sondern optimiert die reflexive Steigerung des individuellen Selbstwissens. Maximalistisch dagegen ist die

Alternative, die etwa in „Zatovarennaja bočkotara" oder „Svijažsk" (1991, 326-359) angeboten wird. Dort wird ein gemeinsames höheres Bewusstsein durch eine Art magische Sympathie (gemeinsames Träumen in „Bočkotara", Berühren anderer in „Svijažsk") erzeugt. *Beide* Lösungen – minimalistisch und maximalistisch – erinnern stark an das, was Teilhard „Konvergenz" nennt und was Ihab Hassan (1975, 122-124) als Merkmal des postmodernen „new gnosticism" herausgestellt hat. Diese eigentümliche Zusammenkunft der einzelnen Bewusstseinszustände in Einem wird von Vjač. Kuricyn in seiner postmodernen Auslegung Teilhards folgendermaßen beschrieben:

> Человек сам – инструмент эволюции, посредством которого она прибавляет в мире сознание, одухотворяет себя, одухотворяет природу. На определенном этаппе – который мы называем эрой постмодернизма – сознание накапливается достаточно, чтобы организовать сферу мысли – ноосферу [...]. (Kuricyn 1992, 34-35)

Im Unterschied zur biosozialen Noosphäre Teilhards bildet die Postmoderne nicht eine höhere, irreversible Evolutionsstufe, sondern eine künstlich erzeugte, aber real existierende Kulturstufe oder Epoche, in der Scheineinheit über sprachliche – aber durchaus materielle – Figuren der Indifferenz vorübergehend hergestellt wird.

Die Strukturmerkmale der Teilhard'schen Philosophie – die Konvergenz der Bewusstseinszustände in einer höheren, gleichermaßen transzendenten und immanenten Raum-Zeit; die Äquivalenz von Gedanken und Materie; die Pluralität des Zentrums; die durch die Wissenschaft potenzierte innere Reflexion – alle lassen sich in Aksenovs künstlerischer „Lehre" typologisch wiedererkennen. Unterschiedliche Akzente befinden sich in der von Aksenov betriebenen Betonung der Kultur und des Künstlerischen (als praktizierender Paläontologe war Teilhard wohl eher wenig mit ästhetischen und sprachphilosophischen Problemen befasst). Dabei eignet sich die Teilhard'sche Lehre, indem sie eine innere, implodierende Reflexionsleistung als Heilmittel anbietet, offensichtlich bestens zur Überwindung der für die Sowjetunion typischen gesellschaftlichen Statik. Sie wäre die ideale Theodizee für den auf die „Innenseite" des Bewusstseins angewiesenen russischen Intelligenten, der eine bewegungs- und geistlose Kultur wieder in Gang zu bringen gedenkt.

Theologisch gesehen handelt es sich um eine christlich fundierte Schöpfungsperspektive, in der der konventionelle Leib-Seele-Dualismus keine Rolle mehr spielt und in der Erlösung kreativ „gedacht" und weiter vorangetrieben werden kann, ohne in den passiven Adventismus des Symbolismus oder in einen deistischen Determinismus zu verfallen. (Die Frage, inwieweit Teilhards Theologie mit der dynamischen Schöpfungslehre der russischen Orthodoxie ver-

einbar ist, lässt sich hier nicht sinnvoll ausdiskutieren; gewisse Affinitäten gibt es aber sehr wohl in seinem sophiologisch anmutenden Konzept des „Fraulichen" [le féminin] oder der Weltseele [l'âme du monde].) Aksenovs Gläubigkeit widerspricht jedenfalls nicht seiner Postmodernität, sondern begründet sie erst, und zwar im Bestreben, der unauflösbaren göttlichen Verflechtung von Transzendenz und Immanenz, von Zeit und Raum, von Materie und Geist, von Kultur und Natur einen passenden literarischen Ausdruck zu geben.

4. Zirkel als Ziel

Aksenovs programmatische Offenheit für alle möglichen fremden Einflüsse bestätigt nur scheinbar die verbreitete Vorstellung von der Epigonalität der offiziellen russischen Postmoderne. Betrachtet man das Ausmaß der empirisch feststellbaren „Einflüsse" näher, so sieht die Sache etwas anders aus. Abgesehen von einigen erzähltechnischen Kunstgriffen und Zitaten wird eher aus der Distanz zur amerikanischen Kultur zitiert, kommentiert und fabuliert. Im „Typischen Amerikanischen Abenteuer" wird eben nicht das Typische, sondern das Exzentrische herausgestellt. Es kommt zu einer pikaresken Kette von Abenteuern, wobei nicht die authentische Beteiligung an der fremden Kultur zählt, sondern die Erstellung „homonymer" russisch-amerikanischer Mythen, die in weder der einen noch der anderen Kultur wirklich Bestand haben. Wie auch der Vergleich mit dem von Aksenov zitierten „Einfluss" Vonneguts bestätigt, gibt es grundsätzliche Unterschiede in der metaphysischen Haltung: Aksenov ist frommer Restoptimist mit Hang zur Reflexion, Vonnegut ein ironischer Scheinpessimist, der sich an das formale Faktum des Menschseins klammert.

Eher „fremdbestimmt" ist Aksenovs Metaphysik, deren monadologisch begründeter Optimismus in der Tradition von Leibniz und Teilhard steht.[25] Ethische Fragen im konventionellen Sinne – wie man etwa dem „Totalitarismus" praktisch zu widerstehen hat – spielen bei Aksenov so gut wie keine Rolle. Statt dessen werden die schöpferischen, realitätsumbildenden Aspekte der Reflexion – man könnte genauso sagen: der *Konzeptualisierung* – betont. Es ist eben diese sich materialisierende Reflexionsleistung, die dem Individuum erlaubt, *einen eigenen Kontext* zu schaffen, der der bestehenden Wirklichkeit ontologisch gleichbereichtig ist und sie in der Simulation geistig überbietet. Auch hier nimmt Aksenov die metaphysische Haltung des Konzeptualismus vorweg, der durch die ironisch bejahende Appropriation des Offiziellen das Pathos des Widerstands (das Pathos des Ablehnens und der Negation) überflüssig macht und eine Situation schafft, in der die offizielle Kultur – zumindest virtuell – überwunden wird (zur apokalyptischen Haltung des Konzeptualismus siehe Hansen-Löve 1997).

Im Unterschied zu Teilhard, dessen Fortschrittsglaube teleologisch ungebrochen und deshalb modern bleibt, ist Aksenovs Optimismus eher zirkelhaft. Beschwert wird er vor allem durch die negativen Erscheinungen (Stalinismus und Stagnation), die die Hauptgegenstände seiner literarischen Reflexion bilden. (Nicht umsonst ist eher die Rede von Im-Kreise-Drehen als von Aufstieg und Konvergenz, vom Teilhard'schen „ce qui monte, converge"). So wird Teilhards Technikgläubigkeit auf bewegliche Kleinräume minimalistisch eingeschränkt; so bleiben auch erfolgreiche individuelle Akte der Zentrogenese (so wie in „Pobeda" oder in „Na polputi k lune") auch in ihrem fiktionalen Kontext ambivalent. Die Schöpfung eines neuen Kontextes durch den reflektierenden Geist bleibt ein postulierter Vorgang, der in seiner Indifferenz gegenüber der dargestellten äußeren „Wirklichkeit" eher an Wunschdenken oder Schizophrenie erinnert. (Hier wird im übrigen der Unterschied zum Konzeptualismus deutlich, der die Fiktivität und Nichtigkeit des eigenen Kontextes selbstironisch eingesteht, um dem Vorwurf der Realitätsferne und/oder metaphysischer Anmaßung bereits im voraus zu entkräften.) Aksenov gehört in dieser Hinsicht noch zur *frühen* sowjetischen Postmoderne, in der man sich noch der metaphysischen Illusion hingibt, dass die eigenen Reflexionsleistungen in der sowjetischen Kultur eines Tages wirklich Bestand haben könnten. Der Traum einer inoffiziell-offiziellen Kultur zerschlägt sich aber endgültig mit der Unterdrückung des von Aksenov mitherausgegebenen Almanachs *Metropol'* 1979 und mit Aksenovs Ausbürgerung im darauffolgenden Jahr.

Weder die „junge" Prosa der frühen 60er Jahre noch die „offizielle" Postmoderne der 70er, wie Aksenov sie verkörpert, war jener Fremdheit anheimgefallen, mit der sie gerne kokettierte. Statt dessen macht sich eine immer stärker drehende Reflexionshaltung bemerkbar, die sich in drei Stadien äußert. Zunächst kommt die *Einsicht in die eigene Unoriginalität* gegenüber der Moderne in der Literatur der frühen 60er Jahre – eine eigenständige, wenngleich inhaltslose Reflexionsleistung. Danach folgt die *Ontologisierung der Reflexion* bei Aksenov, der eine erfüllte, virtuelle Realität durch seine fiktiven Imaginationsleistungen schafft. Letzter Schritt ist die *Ironisierung der ontologisierten Reflexion* bei den Konzeptualisten, die zwar auch eine virtuelle Realität entwerfen, deren leeren, fiktiven Charakter aber gleich eingestehen. Dabei lebt die sowjetischen Postmoderne von zwei sehr eigenen Projekte – der Ankurbelung der Stagnationskultur und der Aufarbeitung des Stalinismus. Ansonsten aber ist sie zusammen mit der westlichen Kultur an einer *Gesamtpostmoderne* beteiligt, die, um einen Ausdruck Teilhards (1963, 240-241) zu benutzen, als „frei handelnde Totalität" immer noch ihren Weg sucht – und sei es nur im Sinne einer sich kreisartig drehenden, durchaus endlichen Kulturepoche.

Anmerkungen

1 Vgl. Jameson (1992, [1984]), resp. 16 und 6.

2 Groys neigt sichtlich dazu, die westliche Moderne mit dem elitären Kunstverständnis einiger weniger Kritiker (Adorno, Greenberg) gleichzusetzen. In Wirklichkeit dürfte sich in der angelsächischen „middle-brow culture" der 30er und 40er Jahre etwas Ähnliches wie im sozialistischen Realismus abgespielt haben. Zu berücksichtigen wäre auch, dass die Opposition „hoch/niedrig" in dem von Groys zitierten elitären Kunstverständnis Adornos natürlich auch ein *dialektisches* war: Adorno privilegiert letzten Endes nicht eine luftleere, aus reiner Kunst bestehende Sphäre, sondern *das Fragment*, das der Vereinnahmung durch den Verblendungszusammenhang immer wieder ausgesetzt wird.

3 So gehörten Andy Warhols „Factory", Kurt Vonneguts frühe Science-Fiktion-Texte oder die Ästhetik der Antikriegsbewegung der 60er Jahre keineswegs zum „Mainstream" der damaligen amerikanischen Kultur; ihre Institutionalisierung und Ikonisierung geschah nachträglich, und es scheint, als würde Groys sie eben nur in dieser Nachträglichkeit wahrnehmen. Vgl. in dieser Hinsicht auch die Diskussion bei Hansen-Löve 1997, Abschnitt 2.1. ff.

4 Die Hemingway-Rezeption in der Sowjetunion begann 1934 und erreichte in den späten fünfziger Jahren einen besonderen Höhepunkt (zur frühen Rezeption siehe Brown 1953). Wie auch Aksenov in *Kruglie sutki* (194) bestätigt, schlug in den frühen sechziger Jahren die schwärmerische Hemingway-Verehrung in Überdrüssigkeit um.

5 Ganz anders die Begegnung Il'fs und Petrovs mit Hemingway in *Odnoėtažnaja Amerika* (1961, 4:57-60): Dort kommt es zu einem ausführlichen Gespräch, und Hemingway, wie die Autoren betonen, bevorzugt die einheimischen „хай-болы".

6 Die einzige Möglichkeit dieses Paradoxon zu überwinden besteht in der *Realisierung* der literarischen Vorlagen selbst. So macht es die vom Regen durchnässte, großäugige Studentin, die Aksenov 1955 auf einem Leningrader Prospekt entgegenkommt und behauptet: „Ich bin Hemingways Katze im Regen" (KSNS, 193). Doch auch *diese* Möglichkeit erweist sich als postmodern: Das Fiktive tritt glatt ins Reale über.

7 "Surreal" nennen ihn u.a. D.B. Johnson (1987, 184) und Zholkovsky (1987, 238); Dalgård (1982) untersucht das Groteske in seinem Werk.

8 Die endgültige Genehmigung dazu soll Brežnev selbst erteilt haben. Siehe dazu J.J. Johnson (1986, 44).

9 Das „Typical American Adventure wird von D.Barton Johnson (1986, 189-190) kurz besprochen. Johnson (189) meint, „each episode of [the] Typical

American Adventure is an enactment of some aspect of Aksenov's mythic America [...]".

[10] Siehe in dieser Hinsicht Ščeglov 1990, insbes. 11-24, der von einer grundsätzlichen Ambivalenz in der Weltanschauung Il'fs und Petrovs spricht: Einerseits unterstützen sie die „hohen" Ideale der stalinistischen Moderne, andererseits aber können sie diese Ideale nur ex negativo zum Ausdruck bringen, also durch die Verneinung dessen, was diese Ideale verneint. Eine vergleichbare Problematik findet man auch bei Zoščenko (vgl. Eshelman 1993b, 179-182 bzw. 1997 67-70), der im sprunghaften, autonomen, niederen Bewusstsein offensichtlich eine Parallele zum Künstlerbewusstsein sieht.

[11] Kritik gab es lediglich wegen Il'fs und Petrovs positiver Einstellung zum amerikanischen „сервис", die von der offiziellen ideologischen Linie wohl nicht völlig abgedeckt war (vgl. die „Primečanija" in Il'f und Petrov 1961, 4:589-590).

[12] Es lässt sich schwer bestimmen, inwieweit Aksenov mit Teilhards Lehren tatsächlich vertraut war (eine sowjetische Übersetzung von Teilhards Hauptwerk *Le Phénomène humain* lag immerhin 1965 vor; 1987 wurde das Buch noch einmal aufgelegt). Aksenov beschreibt sich selber als einen gläubigen orthodoxen Christ, der dem Katholizismus nahesteht (vgl. das Interview in Możejko 1986, 15-16). Aksenovs religiöse Motivik ist am ausführlichsten von Nina Efimov (1991) behandelt worden, die vor allem die Bezüge zur Orthodoxen Tradition und Berdjaev herausarbeitet.

[13] So kann man D. Barton Johnson (1986, 184) kaum zustimmen, wenn er meint, das „master theme" des Berichtes sei Aksenovs „discovery of America". Aksenov war – semiotisch gesehen – schon immer dagewesen.

[14] Dasselbe Motiv findet man u.a. in „Zatovarennaja bočkotara" (Aksenov 1991, 6-7). Dort kennt der Wissenschaftler-Held Drožžinin aufgrund einer ausführlichen Korrespondenz jeden Einwohner des kleinen südamerikanischen Landes Chaligalija, ohne das Land jemals betreten zu haben.

[15] Die Grundzüge dieser Lehre lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Geist und Materie sind nicht dualistische Gegensätze, sondern stellen verschiedene Stationen in einem energetischen Kontinuum dar, das sich durch fortwährende Reflexion immer weiter und höher entwickelt. Die Vollendung der menschlichen Evolution vollzieht sich daher nicht in der Überwindung der Materialität, sondern in einer höheren, vom Geist durchdrungenen, aber noch materiellen „Noosphäre", in der alle individuellen Bewusstseine kraft eigenen Reflexionsleistungen konvergieren. (Vgl. z.B. Teilhard 1964 [1954], 298 ff., Teilhard 1994 [1955], 181 ff.)

[16] Vgl. Teilhards Begriff der Raum-Zeit (espace-temps): „Es ergibt sich [...], daß die Zeit auf den Raum zurückwirft und ihn sich einverleibt, daß beide zusammen nur mehr einen einzigen beständigen Strom bilden, in dem der Raum

den Augenblicksquerschnitt eines Flusses darstellt, dessen Tiefe und innerer Zusammenhalt durch die Zeit gegeben ist (Teilhard 1963 [1946], 116; Teilhard 1994, 220 ff.; vgl. auch Haas 1971, 277-278).

17 (Bewusstseins)zentrum handelt es sich bei Teilhard um einen „dynamischen Brennpunkt, der sich im Laufe der Evolution weiter vertiefen kann" (Haas 1971, 2:384). Das personale Zentrum (eine Abwandlung der leibnizschen Monade) ist zwar unikal, aber gleichzeitig weder statisch noch gegen Außeneinwirkung geschlossen, zumal alle individuellen Zentren schließlich auf der höheren Ebene der Noosphäre zusammentreffen. Mit seinem Schwenk verliert sich Aksenov nicht im dionysischen Rausch, sondern dreht sein Bewusstsein eine Stufe höher bzw. weiter nach innen (Teilhard spricht u.a. von „Implosion" und von einem „Vortex der Evolution", der „fortfährt, in sich einzurollen" [Teilhard 1964, 317]).

18 Teile des Vortrags erschienen wieder in *Ožog* (Aksenov 1980 [1974], 354-55). Reichlich bemüht wirkt der Versuch N. Efimovs (1991, 297-298), Kronos in diesem Zusammenhang als Symbol der sowjetischen Zensur und die Giganten als Symbol der sowjetischen Intelligenz darzustellen.

19 Erst in *Ožog* (1980, 378) kommt Aksenovs christlicher Optimismus offen zum Ausdruck: „Смешно выходить против Кронуса с поднятым мечом. Один лишь воин есть готовый к победе – вневременный и безоружный Иисус Христос". An dieser Stelle äußert sich freilich ein für das russische Denken typischer Eschatologismus, der dem monadologischen, evolutionären Denken Teilhards fremd ist.

20 Vgl. hierzu Spieker (1996, 98), der eine ähnliche Sprachkonzeption in Andrej Bitovs Reisebericht *Uroki Armenii* beschreibt.

21 In Aksenovs „Na polputi k lune" (1991, 549-566 [1962]) erreicht der Held eine erweiterte Selbsterkenntnis, indem er sich durch unzählige Inlandflüge zwischen Moskau und Sibirien aus den üblichen Zeit-Raum-Koordinaten herauslöst. Zur Analyse des indifferenten Raumes in dieser Geschichte siehe Riebartsch 1995, 14-26.

22 Die ausführliche russische Rezeption gipfelte in dem 1978 erschienen, von R. Rajt-Kovaleva übersetzten Sammelband, der Vonneguts vier Hautpwerke umfasst: *Cat's Cradle*, *God Bless You Mr. Rosewater*, *Slaughterhouse-Five*, *Breakfast of Champions* (Vonnegut 1978).

23 Bei dem oben genannten Grafitti stellt es sich z.B. heraus, dass der Urheber der ambivalenten Botschaften göttlich ist: Die Buchstaben der letzten Graffitti-Botschaft erscheinen als Feuerzeichen aus der Luft, die sich auf die Wand legen (KSNS, 133).

24 In ihrer Hamburger Magisterarbeit schlägt Maren Riebartsch (1995, 33-38) vor, die Spielsituation in „Pobeda" überhaupt für unentscheidbar zu erklären,

denn es gebe keine objektive „innere" oder „äußere" Ebene mehr, an der sich der Leser orientieren könne: „Die Grenze zwischen dem durch das Schachspiel verkörperten Außen und der Vorstellungswelt des Großmeisters verläuft nicht an dessen („objektiver") Ich-Grenze, sondern quer durch sein Bewusstsein" (38). Ziel des „Spiels" wäre demnach nicht Sieg oder Niederlage, sondern die daraus resultierende Bewusstseinserweiterung, die ihrerseits wirklichkeitskonstituierend wirkt.

[25] Es gibt selbstverständlich auch eine russische Tradition der Monadologie-Aneignung, an der u.a. Brjusov, Gumilev und Pasternak beteiligt sind. Zur Monadologie Gumilevs siehe Eshelman 1993a, 55 ff.; Vogt 1996 behandelt ausführlich Pasternaks monadologische Ästhetik.

Literatur

Baudrillard, J. 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod.* München.

Brown, D. 1953. „Hemingway in Russia", *American Quarterly*, 5, 143-156.

Efimov, N. 1991. *Religious Motifs in Vasilii Aksenov's Works.* Dissertation. Florida State University.

Dalgård, P. 1982. *The Function of the Grotesque in Vasilij Aksenov*, Aarhus.

Eshelman, R. 1993a. *Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism*, Frankfurt a/M.

Eshelman, R. 1993b. „Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov", *Wiener Slawistischer Almanach*, 31, 173-298.

Eshelman, R. 1996. „Village Prose is Postmodern Prose. For a New History of Soviet Literature", *Wiener Slawistischer Almanach*, 37, 119-148.

Eshelman, R. 1997. *Early Soviet Postmodernism.* Franfkurt a/M.

Evtušenko, E. 1983. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau.

Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München

Groys, B. 1995. „Polutorny stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, 44-53.

Haas, A. 1971. *Teilhard de Chardin-Lexikon.* 2 Bde, Freiburg.

Hansen-Löve, A. 1997. „‚Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen'. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus" (in diesem Band).

Hassan, I. 1975. *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, Urbana and Chicago.

Il'f, I. und Petrov, E. 1961. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskau.

Jameson, Fr. 1992. "The Cultural Logic of Late Capitalism", F.J., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.

Johnson, D.B. 1986. „Aksenov as Travel Writer: 'Round the Clock, Non-Stop'", Możejko 1986, 181-192

Johnson, J.J. 1986. „Aksenov: A Literary Biography", Możejko 1986, 32-52.

Kuricyn, Vjač. 1992. „Antifontan", *Kniga o postmodernizme*, 21-42.

Merrill, R. und Scholl, P. 1990. „Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*: The Requirements of Chaos", *Critical Essays on Kurt Vonnegut*, 142-161.

Możejko, E. et al. (Hrsg). 1986. *Vasiliy Pavlovich Aksenov: A Writer in Quest of Himself*, Columbus.

Riebartsch, M. 1995. *Untersuchungen zum Raum in Vasilij Aksenovs Kurzprosa der 60er und 70er Jahre*, Hamburg, Unveröffentliche Magisterarbeit.

Ščeglov, Ju. 1990. "Romany I'lfa i Petrova", *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 26/I.*

Spieker, S. 1996. *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose*, Frankfurt a/M.

Teilhard de Chardin, P. 1963. *Die Zukunft des Menschen, Werke*. Bd. 5. Freiburg.

Teilhard de Chardin, P. 1964. *Das Auftreten des Menschen, Werke*. Bd. 3. Freiburg.

Teilhard de Chardin, P. 1994. *Der Mensch im Kosmos* (Nachdruck der Ausgabe von 1959), München.

Vladiv-Glover, Sl. 1991. „Post-modernism in Eastern Europe after World War II – Yugoslav, Polish and Russian Literatures", *Australian Slavonic and East European Studies*, 5, 123-143.

Vogt, R. 1996. *Pasternaks monadologische Ästhetik*, Frankfurt.

Vonnegut, K. 1978. *Bojnja nomer pjat', ili Krestovyj pochod detej, i drugie romany,* Moskau.

Zholkovsky, A. 1986. „Aksenov's ‚Victory': A Post-Analysis", *Vasiliy Pavlovich Aksenov: A Writer in Quest of Himself*, Columbus, 224-240.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 413–421

Борис Гройс

О НАШЕМ КРУГЕ

Я понял тему этой конференции буквально, а именно, что каждый будет говорить о своем личном отношении к России, и решил поэтому, что не буду выступать с заранее подготовленным теоретическим докладом, а симпровизирую что-то вроде ностальгических воспоминаний русского эмигранта. Правда, сами мои воспоминания приобрели за давностью лет все же несколько теоретический характер.

Все, кто жили в России в соответствующие годы, то есть в 60-е, 70-е советские годы, хорошо знают, как функционировало это общество. А именно, каждый знал свой круг, связанный общими темами, общим языком, определенными навыками общения и определенной степенью откровенности. Кроме того, все еще знали Брежнева и других членов Политбюро. Поэтому, например, характерно, что когда, скажем, диссиденты хотели обратиться не только друг к другу, но и к читателю за пределами своего круга, они обычно писали письмо Брежневу, или, тоже очень часто, американскому Президенту, или Генеральному Секретарю ООН. Таковы были типичные адресаты того времени. Россия как страна, за исключением собственного круга и круга Политбюро, представляла собой некое неизведанное пространство, некую фантастическую и опасную среду. Время от времени люди ездили посмотреть на какой-нибудь монастырь или еще на что-нибудь в этом роде, но тут же спешно отправлялись в одну из двух столиц.

Так что никакой "моей России" у меня в России не было. Россия была всегда "их Россия", а не моя. Но, естественно, как и у любого советского человека, у меня был свой круг. То есть у меня было, конечно, несколько разных кругов, но я хочу рассказать об одном из них – а именно о круге, который ретроспективно стало принято называть кругом московского концептуализма и с которым я познакомился, когда переехал из Ленинграда в Москву в 1976 г. Чтобы назвать только несколько имен: Илья Кабаков, Эрик Булатов, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Андрей Монастырский, Иван Чуйков. С одной стороны, это был типичный дружеский круг, в который, кстати сказать, входили очень многие художники и авторы, вовсе не разделявшие концептуалистской художественной программы

или разделявшие ее только частично, тогда как, скажем, эстетически родственные Виталий Комар и Александр Меламид к тому времени уже уехали в эмиграцию. Но все же в этом кругу была некоторая особенность, которую я и попытаюсь описать.

Обычно "творческие" круги в России создавали свой достаточно замкнутый контекст – со своей иерархией, своими ценностями и верой в свое культурное превосходство над другими. Такая вера была даже необходима, чтобы выжить в условиях изоляции. Концептуалистский круг отличался прежде всего, я думаю, тем, что у него очень определенно присутствовало ощущение того, что все, что делается в культуре и искусстве России, возможно, не имеет никакой ценности, или по меньшей мере неизвестно, имеет оно ценность или нет. При том это подозрение было абсолютно не связано с вопросом о том, хорошо ли какое-то искусство сделано или плохо. Мы все наблюдали функционирование советской экономики: сотни миллионов людей производили огромное количество продуктов, не спали ночами, страшно много работали, очень старались, отдавали свою жизнь, получали инфаркты, догоняли кого-то или перегоняли – и тем не менее, возникало подспудное ощущение, что все это не имеет никакой ценности и провалится, как будто и не бывало. Как это, в известном смысле, и получилось.

Таким образом, проблема, которая нас волновала, была проблема ценности того, что человек делает, за пределами круга, разделяющего его собственные оценки и представления. Как бы не был человек убежден в ценности своего труда, не существует способа убедить в ней других людей – людей не своего круга. Все сделанное может показаться другим какой-то чушью, мусором, не заслуживающим интереса – чем-то давно известным, неоригинальным, ненужным. Можно сказать, что это был вопрос о конвертируемости культурного продукта за пределами производящего его круга.

Для советской культуры этот вопрос не стоял вообще, потому что советская культура была полностью удовлетворена своим собственным кругом потребления и не очень интересовалась тем, что происходило за его пределами. Страна была достаточно большой для того, чтобы с достаточным пренебрежением отнестись к тому, что происходило в остальном мире. Неофициальная культура, напротив, все время нервничала по этому поводу – и это нервность выражалась, в основном, в том, что неофициальная культура пыталась импортировать в тогдашнюю культурную ситуацию различные культурные товары, относительно которых предполагалось, что они ценнее местного культурного товара.

Откуда этот товар импортировался? Из двух мест: из-за границы и из прошлого. Большая часть культурного населения двух столиц занималась

тогда именно таким импортом. Импортировалось, например, прекрасное, высокое и культурное, вроде серебряного века, который, как известно, пока не завершился Революцией, был веком замечательно высокой культуры. Тут восстанавливались связь времен, культурная традиция, попранные культурные ценности.

Другая группа полуофициальной и неофициальной интеллигенции занималась реконструкцией и импортом русской духовности. Ее интересовало в меньшей степени прекрасное или изысканное, а, скорее, вечное и неизменное, то есть такие вещи как, Бог, Любовь, Смерть. Я помню, что разговаривал тогда как-то с одной дамой, актрисой, и спросил ее что-то невинное, вроде "чем Вы занимаетесь?" – и она сказала почти обиженно: "Все творческие люди занимаются только тремя темами: рождение, любовь и смерть". То есть, кроме импорта из прошлого в настоящее, был еще импорт из вечного в настоящее, как у этой актрисы. Третий импорт был из Запада в русское настоящее: модное, клевое, джинсовое, актуальное.

И что интересно, импорт из этих трех, казалось бы, очень различных областей странным образом постоянно смешивался между собой. Большинство текстов тогда создавалось в виде комбинации различных типов импорта из различных областей культурных ценностей в проблематичную в ценностном отношении советскую современность. В одном и том же тексте комбинировались изречения дзенских мудрецов, цитаты из Леви-Стросса, Мандельштам и, скажем, Серафим Саровский. Все эти сами по себе очень различные авторы объединялись по одному простому принципу: они все были в различном смысле импортные.

Отсюда, однако, возник вопрос: ввозим-то ввозим, а что же будем вывозить? Где же экспорт? Тогда имелись, как я вспоминаю, две концепции экспорта. Одни считали, что надо вывозить национально-духовные ценности: иконы, прялки, хохлому, Бердяева и Флоренского. Духовные ценности обычно вывозятся из неразвитых стран в развитые страны, потому что считается, что неразвитая страна потому и неразвита, что она более духовная – и на недуховное у нее просто времени не хватает. В этом смысле это был типичный экспорт из неразвитой страны в развитые.

Но это был не единственный тип экспорта. Вторым типом экспорта были предупреждения об опасности коммунизма, то есть различные пророчества о том, что скоро всем станет плохо – и притом в мировом масштабе. Этим двум типам экспорта соответствовали два типа эксцентричности, свойственные России того времени. Один тип эксцентричности, как я уже говорил, достаточно банален – это просто провинциализм. И при том еще усиленный провинциализм. Россия в своем традиционном качестве европейской окраины всегда была провинциальна. Но в советские годы

она была, кроме того, как мы знаем, искусственно отрезана от остального мира железным занавесом. Поэтому Россия была более провинциальна, чем все остальные страны мира. В какой-нибудь Республике Чад люди все же знали, кто такой Майкл Джексон, – а в России хорошо, если знали, кто такой Галич. Вся Россия целиком застряла в эстетике XIX века.

С другой стороны, Россия была наиболее футуристической страной мира, поскольку она осуществила снятие противоречий, которые характеризуют современное общество. Наступление коммунизма и было не чем иным, нежели снятием этих противоречий.

То, что это снятие само по себе оказалось не очень удачным и получилась не утопия, а антиутопия, не играет при этом особой роли. Любой исторический этап может оказаться более мрачным, чем предыдущий. Мы знаем, что за крахом греко-римской античности наступило довольно-таки варварское раннехристианское время. Но, несмотря на все свое варварство, оно продолжало быть христианским. Так же и советский режим продолжал быть коммунистическим, несмотря на свое варварство. Из-за того, что Россия находилась в ситуации будущего, она смотрела на все окружающее ее нерусское – или, точнее, несоветское – как на прошлое. Общее ощущение было: "они не знают, что их ждет". Было ясно, что их ждет то, что сейчас у нас, то есть нечто ужасное, – и надо их об этом предупредить. В общем, это сюжет Терминатора: попытка прорваться из будущего в настоящее с сообщением о том, что будет плохо.

Соответственно, отношение русского человека того времени ко всему остальному миру было отношением эстетизации. Если голод – это лучший повар, то время – лучший художник. Все, пришедшее из прошлого, все, найденное при археологических раскопках, кажется одинаково прекрасным. Для советского же сознания все несоветское было из прошлого – и потому тоже автоматически казалось прекрасным. В этом отношении очень характерным культурным пространством того времени была комната фарцовщика.

Комната фарцовщика представляла собой в те годы постисторическое пространство, в котором встречались вещи из самых различных исторических эпох и культурных слоев: Библия, презервативы, джинсы, Хайдеггер, Камасутра, Плейбой, русские иконы, диски Битлов и т.д. – причем все они равно выглядели несколько поломанными, потертыми и попорченными, как будто они были откопаны все вместе в результате некоей таинственной археологической раскопки. И в этой же самой комнате фарцовщика производилась центральная для функционирования любой культуры операция: установление обменного курса культурных ценностей по отношению друг к другу. То есть сколько икон надо дать за сколько Плейбоев, сколько джинсов за сколько библий и т.д. Обычно считается, что

заниматься обменом – это нехорошо, потому что в нем нет ничего креативного: обмен представляет собой якобы не что иное, как тавтологическое воспроизведение уже установленного обменного эквивалента.

В большинстве случаев это действительно так. Но это было не так в комнате фарцовщика – там мы могли наблюдать обменную операцию, осуществляемую за пределами любых заранее установленных обменных эквивалентов, цен и валют. И прежде всего потому, что это был обмен только знаками, а не товарами. Я помню, как приходили в комнату фарцовщика, видели какую-нибудь гжель, или какой-нибудь английский чай и восклицали восторженно: "как прекрасно, как замечательно!" На самом деле никто не интересовался ни этим чаем, ни этой гжелью – купив, их обычно передаривали знакомым в качестве так называемого дефицита. "Дефицит", кстати сказать, был центральным культурным понятием того времени и, разумеется, не означал просто суммы того, чего не хватало в официальной продаже, – хотя бы потому, что вообще нельзя определить того, чего нет. Дефицит представлял собой вполне определенный и весьма ограниченный список предметов, обладавших символической, культурной ценностью.

Приобретение, дарение и принятие в дар дефицита представляли собой типичные операции символического обмена, описанного в свое время Моссом или Батаем. В рамках этого символического, сакрального обмена, медиумом и жрецом которого был фарцовщик, все культурные ценности соотносились между собой и устанавливались эквиваленты их обмена. Фарцовщик есть поэтому центральная стилеобразующая, культурообразующая фигура брежневского времени, какой позже, во времена перестройки, стала фигура валютной проститутки и связанная с ней проблематика тела как места символического обмена, которая в брежневские времена еще отсутствовала.

Не трудно догадаться, к чему я завел этот разговор, – а именно к тому, что круг московского концептуализма, в отличие от большинства других кругов российско-советской общественности, занялся не поставкой или приобретением культурных ценностей на рынке символического обмена, а, скорее, тематизацией и эстетизацией самой фигуры фарцовщика. Легко показать, что тексты, картины или инсталляции московских концептуалистов не представляют собой ничего другого, как расширенную комнату фарцовщика, если понимать здесь термин "расширенный" в духе "расширенного понятия искусства", введенного Бойсом. В этой расширенной комнате фарцовщика помещались не только иконы и прялки, не только вся так называемая мировая культура, но и вся актуальная советская культура того времени. Советская культура тоже оценивалась таким образом как культура прошлого, как археологически раскопанная культура.

Это изменение временной перспективы определило и политическую позицию концептуалистского круга. В нем не ощущалось потребности бороться против советской культуры, протестовать или предупреждать против нее – напротив, советская культура воспринималась как якобы уже умре, в прошлом и ностальгически.

Важно было, скорее, установить новые расценки и обменные эквиваленты для дефицита, в который под взглядом концептуалистского круга обратилась вся советская культура. На этот вопрос отвечают, например, романы Сорокина. Из них можно узнать, сколько страниц описаний садомазохистских ритуалов можно обменять на сколько страниц соцреализма или классического русского романа. Выясняется, что, скажем, на 400 страниц русского классического романа обменивается 20 страниц садомазохистского ритуала. Это такая же операция обмена и требует такого же наметанного глаза, как когда московский фарцовщик говорил, что за 4 иконы можно получить 10 пар джинсов. Почему, отчего – никто этого не знал, но оказывалось, что это именно так. Также и читатель романов Сорокина понимает, что автор безусловно прав: действительно на столько-то страниц русской классической прозы должно приходиться именно столько страниц садомазохизма – не больше, но и не меньше.

По этому принципу работало все искусство московского концептуализма того времени. Достаточно вспомнить картины и альбомы Ильи Кабакова, которые сыграли решающую роль в становлении эстетики московского концептуализма и в которых все обменивалось на все: текст на изображение, традиция русского романа на белый фон супрематизма и т.д. Или картины Эрика Булатова, обменивавшие живописную традицию на плакат, или стихи Дм. Пригова, обменивавшие Иисуса Христа на милиционера.

Я мог бы привести еще множество примеров, но сравнение с комнатой фарцовщика важно для меня, в первую очередь, тем, что оно дает возможность отличить работы московского концептуального круга от того общего потока русского постмодернизма, с которым они в последнее время часто ассоциируются и под который они подверстываются, то есть потока, который начинался, в свое время, с рецепции Набокова и многого чего другого в этом роде. Я имею ввиду все то, что описывается как карнавальность, интертекстуальность, полифония, полистилистика, игра цитатами, ирония, представление о произведении искусства как о стилевом коллаже, как об игре с уже готовым культурным материалом.

Но тут важен не только сам факт, что нечто цитируется, – важно, что именно цитируется. Если я в советско-русских условиях цитирую Хемингуэя, Дзен-Буддистов, Библию и Набокова, то это, конечно, полистилистика, постмодернизм, стилевая игра и прочее. Но хотя все эти фрагменты

взяты, как кажется, из различных стилистических, культурных, мифологических, исторических и прочих ареалов и регионов, на самом деле все они взяты из одной и той же комнаты фарцовщика – и все в одну цену. Или, если они и не в одну цену, то по меньшей мере известна система ценностного пересчета, которой они охвачены. Мы уже знаем, как пересчитать Набокова на Мандельштама, Мандельштама на Кафку – все они из одной партии дефицитного импорта.

Бывает такой слежавшийся импорт, долго пробывший в трюме корабля или в товарном вагоне – он проделал очень большой путь, там уже все сгнило, все перемешалось. Если открыть ящик, то там окажется такой постмодернизм, где одно нельзя отличить от другого. У Кабакова была в свое время статья о двух ведрах – для органических отходов и для неорганического мусора, как это было принято тогда в СССР. Так вот, по Кабакову, один тип искусства соответствует типу органических отходов, где все гниет, сливается и образует единую органическую массу. Таково искусство, которое часто ассоциируют с постмодернизмом – и которое требует особо тщательного интертекстуального исследования, чтобы выяснить природу и составные части этих отбросов. Органика эта еще сохраняет в себе идею гениальности. Ведь гений – это организм, который нечто съел, а затем произвел некий художественный кал, который затем надо анализировать, чтобы выяснить, что гений съел и как он съеденное переварил.

Московский концептуализм Кабаков сравнивает, напротив, с ведром с неорганическим мусором, в котором все ингредиенты разделены и не смешаны между собой. Ведро с неорганическим мусором не надо исследовать интертекстуально – и вообще не надо его исследовать. Оно с самого начала свободно разбирается и собирается, то есть оно уже содержит свой анализ в самом себе. В свое время Бахтин требовал бороться с неорганическим мусором: цитата, по его мнению, должна быть хорошо переварена, она должна быть интегрирована в собственную речь, она должна быть задействована в диалогические отношения.

В работах московских концептуалистов стилистические цитаты не переварены авторским метаболизмом. Они остаются внешними по отношению друг к другу, не вступают в прямые диалогические отношения. Причина этому очевидна: произведения московских концептуалистов используют цитаты, еще не имеющие эквивалента в пространстве символического обмена, поскольку мы еще не знаем, как соотносятся между собой Леви-Стросс и Бабаевский, Иогансон и Сальватор Дали. По Бахтину все цитаты изначально обращаются в одном и том же символическом пространстве, заданном основными возможностями человеческого существования, ведущими между собой бесконечный диалог. Но для московского

концептуализма пространство символического обмена способно к расширению, поскольку в нем обмениваются не экзистенциальные позиции, а реальные тексты. Хороший постмодернизм тем и отличается от не очень хорошего постмодернизма, что он вовлекает в символический обмен новые тексты, то есть выступает в качестве инновативного фарцовщика. Дать тексту возможность обращаться в пространстве символического обмена и означает сделать его произведением искусства – вне зависимости от того, "свой" это текст или "чужой". В сущности, "свой" текст обменивается до того, как он пишется, поскольку он пишется всегда вместо какого-то другого, уже имеющегося текста, который хотят заменить, поскольку он "неправильный", "устарелый" и т.д.

Но тут возникает вопрос: само это пространство символического обмена – оно свое или чужое? С одной стороны, конечно, чужое, поскольку "свои" вещи обращаются в этом пространстве наряду со всеми остальными. Но, с другой стороны, свое, поскольку расширено и модифицировано собственными усилиями. Или иначе: само это пространство – Россия или не Россия? С одной стороны, конечно, не Россия, поскольку соотносится с мировой культурной традицией, в которой русское обращается наряду со всем остальным. Но, с другой стороны, Россия, поскольку так модифицированное пространство символического обмена возможно было только в советской России, в которой плавали наши круги и чужие круги, включая круг Политбюро, равно как и различный дефицит.

Отсюда возникает то мерцание между своим и чужим, которое так характерно для московского концептуализма. Эта оппозиция как бы находится под переменным током и постоянно меняет знак с плюса на минус. То же самое относится и к России и русскому: собственное искусство, собственные тексты представляются одновременно русскими и нерусскими, а Россия – своей и не своей.

В сущности, эта фигура мерцания характерна уже для классической немецкой философии, начиная с Канта, и для русской мысли, после того как она усвоила немецкую философию. Для Канта "я" раздваивается на трансцендентальное и эмпирическое "я". Для трансцендентального "я" существование эмпирического "я" – это только один факт из многих других. Для эмпирического "я" трансцендентальное "я" – это внешняя инстанция, дающая ему законы. И все же эти чужие друг другу "я" связаны внутренне единством субъективности. По меньшей мере, начиная с Чаадаева Россия для русской мысли также распадается на Россию эмпирическую и Россию трансцендентальную, то есть Россию как одну из стран среди многих других, и Россию как страну особой рефлексии по поводу своего исторического места.

Русская мысль традиционно мечтала о том, чтобы соединить эмпирическую Россию и трансцендентальную Россию в едином историческом пространстве – с тем, чтобы трансцендентальная особенность России как особого символического пространства стала бы эмпирическим, историческим фактом: Россия все время хотела "воплотиться". И это воплощение должно было состояться в будущем – отсюда и знаменитая эсхатологичность русской мысли.

Но затем это воплощение произошло – в виде коммунизма. Что бы ни думать о коммунизме, ему удалось реализовать "русскую идею". Коммунизм является уникальным историческим феноменом, который никогда не будет повторен. А это означает, что Россия навсегда останется страной с уникальным прошлым – к чему она всегда и стремилась. Уникальность России является – после конца коммунизма – банальным историческим фактом, относящимся к области прошлого, а не эсхатологическим обещанием, относящимся к будущему. На это изменение во временном статусе "русской идеи" и отреагировал еще в брежневские годы московский концептуализм, представивший аксессуары русской и коммунистической уникальности в качестве своего рода новооткопанного археологического дефицита.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997) 423–507

Aage A. Hansen-Löve

«WIR WUSSTEN NICHT, DASS WIR PROSA SPRECHEN» DIE KONZEPTUALISIERUNG RUSSLANDS IM RUSSISCHEN KONZEPTUALISMUS

K. Je weniger Aufmerksamkeit der Westen Rußland schenkt, umso mehr verschwindet es – und es ist, als wäre es gar nicht da. Diese Wechselbeziehungen sind besonders gut beschrieben in Gogols *Nase* oder bei Dostojewski im *Gespräch Iwan Karamasows mit dem Teufel*: Die Fixierung von was auch immer verleiht diesem sofort Materialität – und zwar bis an die gefährlichsten Grenzen, so weit, daß es einfach zum Tod dessen wird, der es fixiert. G. Du meinst also, daß Rußland einfach ein Gespenst ist, daß es in Wirklichkeit nicht existiert? Rußland ist nichts als die Angst vor Rußland?.." (I. Kabakov / B. Groys 1996, 82)

Когда же чтение [Мертвых душ] кончилось, он [Пушкин] произнес голосом тоски: "Боже, как грустна наша Россия!" [...] Пушкин [...] не заметил, что всё это карикатура и моя собственная выдумка. (N.V. Gogol', *Vybrannye mesta*, VIII, 294)

1. Der Osten des Westens und der Westen des Ostens

1.1. Die totale Differenz – das Eigene und das Fremde

Die Moskauer Konzeptualisten radikalisierten die schon im Formalismus und dann in der Kultursemiotik hoch entwickelte Überzeugung, daß eine jede Kultur – auf jedenfall aber die russische und dann sowjetische – über eine so spezifische Lebenswelt ("byt") verfügt, daß der jeweils Außenstehende nicht nur zu Mißverständnissen, sondern zu weitgehender Ignoranz verurteilt ist. Auch wenn er die Primärsprache beherrscht – den Diskurs, die parole und vor allem ihre "internatshafte"[1] Ersetzung durch Indices einer Insider-

Kultur wird er schwerlich erlernen. Entweder man wird Russe – oder man bleibt draußen. Russe zu werden ist aber letztlich auf erstaunliche Weise ebenso kompliziert wie der Eintritt ins Judentum. In diesem Sinne scheint beide etwas – eben jenes gewisse Etwas, das Dostoevskij so ambivalent faszinierte – zu verbinden, wie dies etwa Lou Andreas-Salomé ganz im Geiste ihrer Zeit formuliert:

> Нельзя представить себе ничего более противоположного, писала Лу, чем русский дух с его наивной образностью и художественной конкретностью и еврейский талмудический дух с его тягой к предельным абстракциям. "Еврейский дух воспринимает телескопически то, что русский дух видит через микроскоп". (A. Êtkind 1993, 29)[2]

Gerade Il'ja Kabakov betont wieder und wieder seine "kleine und traurige" Herkunft aus einer Internatswelt und der in ihr herrschenden Psychologie des Bastards und sozialen Außenseiters, die in den Schilderungen des Künstlers oftmals geradezu Oliver Twist-hafte Züge annimmt und das melancholische Ressentiment des "underdog" vermittelt.[3] Insoferne als im russischen I n t e r - (n a t) - T e x t alles Zitat und Anspielung (also Index) ist, steht das objektsprachliche Kommunizieren immer schon unter der autoreflexiven Perspektive seiner metasprachlichen Kommentierung, die eine allzu naheliegende Referenz auf Objekte und Pragmateme universellerer Art einfach dementiert, für dement erklärt. Dies hat sich auf erstaunliche Weise etwa zum riesigen Kontinent der Mandel'štam-Philologie ausgewachsen, wo der sowjetische "byt" geradezu den Charakter einer Geheimgeschichte, eines h e r m e t i s c h e n " R e i c h e s " annimmt, in dem es nichts gibt, das nicht von äußerster und zugleich kryptischer Bedeutung wäre.

Die Annahme einer Eigenspezifik wurde sowohl durch die historiosophische Tradition gefördert, daß Rußland immer ein vom Westen i s o l i e r t e s Land gewesen sei – vom Joch der Asiaten bis zum Eisernen Vorhang – und daß darüber hinaus eine jede Kultur – so auch die Grundannahme der K u l t u r - s e m i o t i k – in ihrer Spezifik unübersetzbar sei. Bis zuletzt behauptete etwa Ju.M. Lotman die Idee einer solchen Total- und Radikalspezifik Rußlands, wenn er etwa in seinem späten Artikel "Die Zeiten der Wirren. Zur Typologie der russischen Kulturgeschichte"[4] unverdrossen am "dualen System" festhält: Die russische Kultur ist seit den Moskauer Zeiten bis heute dual bzw. dualistisch, binär und steht somit in einer fundamental(istisch)en Gegenposition zum "Westen" bzw. zu "Europa", wo das höflichere, nicht-radikale, differenzierte, eigentlich zivilisierte "Ternärsystem" dominiert, das neben der Polarisierung immer auch ein "Drittes" kennt.[5] Unversehens erhält so das Russische eine immanent häretisch-gnostische Dimension: Gespaltenheit, Radikalität (des "tertium non datur"), Ethnozentrismus, Maximalismus statt Pragmatismus, Apoka-

lyptik (Paradies auf Erden), Ästhetik des Untergangs, Katastrophismus, Wirren ("smuta") statt echte Revolution oder Progreß.

Es ist durchaus reizvoll, diese Positionen einer schon zur Episteme zurückgewachsenen Rußland-Semiotik bzw. eines solchen Semiotik-Rußland mit den Thesen Il'ja Kabakovs zum Russischen zu vergleichen, die im selben Heft nachzulesen sind (I. Kabakov, "Der Künstler im Westen", ibid., 46-49). Aus kultursemiotischer Sicht ist das Kennenlernen einer Kultur nur durch die Aneignung ihres K o d e möglich – und nicht bloß eine Frage der Diskurse oder Stilvarianten. Das tief eingeprägte Selbstverständnis des russischen Kulturträgers gipfelt in der Annahme der russischen bzw. sowjetischen Literatur und Kultur als einer Gesamtkomposition – so etwa bei den Akmeisten oder bei Brodskij – , die vom westlichen, externen Leser unmöglich oder jedenfalls nur mit äußerster Mühe zu enträtseln sei. Eben dies betont Il'ja Kabakov in seiner Schrift *O «total'noj» installjacii*:

> На первом месте я поставил бы проблему контекста. [...] Мы [в Москве] имели общий «контекст» понимания. Мы родились, выросли, были воспитаны в «советскую эпоху», она была снаружи и внутри нас, мы знали все ее «культурные коды», [...] После «пересечения границы», с тех пор, как я стал делать свои работы на Западе [...], я немедленно столкнулся с совершенно новой для себя ситуацией, [...] – у меня и у моих работ был отнят их «контекст». [...] Только за рубежом [...] ты понимаешь роль «контекста», [...] (I. Kabakov 1995a, 151)

Insoferne also, als die russische Moderne bzw. Avantgarde über eine ausgeprägte I d i o s y n k r a s i e verfügte, also über einen enormen "Kultur-Idiotismus", war natürlich auch die russische Post-Moderne – bei aller Importabhängigkeit einer ehemaligen Großmacht im postsowjetischen Niedergang – sehr "russisch". Zumal man ja die Hauptmerkmale der Postmoderne – aufbereitet durch die Text-Maschine "Sowjetunion" und dekonstruiert durch die SozArt – im eigenen Lande am extremsten entwickelt sah: "Советская культура в общем виде выглядит для западного сознания как чужая, дикая, монструозная, абсурдная, не вызывающая ни интереса, ни уважения.." (I. Kabakov 1995a, 152). Dieser hier bei Kabakov mit einem leisen Ton der Stilisierung und Simulation präsentierte Diskurs eines überkompensierten Minderwertigkeitskomplexes[6] hat – wie so oft bei den Moskauer Konzeptualisten – sein Bezugsfeld und seinen Prätext im russischen 19. Jahrhundert – hier vor allem bei den Slawophilen, Gogol'[7] und Dostoevskij.

Kabakov erscheint – vor der Ausreise – der Westen zunächst "als ein riesiger, perfekt konstruierter Raum", ja als eine Art "Paradies" (I. Kabakov, B. Groys 1996, 112; A. Wallach 1996, 46, 52ff.). Immer wieder verweist er auf seine Minderwertigkeitsgefühle gegenüber den Westmenschen, denen gegenüber er sich wie ein Arme-Leute-Kind fühlt, das an den Tischen der Reichen oder jedenfalls Bürgerlich-Gebildeten auf peinliche Weise seine Inkompetenz erlebt, da

er "jene Regeln, die man als Kind [im Westen] lernt und die nicht mitgeteilt werden" nicht verinnerlicht hat (I. Kabakov / B. Groys 1996, 43). Umgekehrt verleiht diese Outsiderposition aber auch eben jene Klarsicht, die es erlaubt, den blinden Fleck des Westens und seine eigentliche, tiefsitzende Nichtigkeit zu entlarven – Groys: "..daß die Bewohner des Westens selbst, mit sehr wenigen Ausnahmen, ihr eigenes System nicht verstehen, in dem sie leben. Die wirkliche Logik dieses Systems [sc. im Unterschied zum Osten] ist wesentlich anonymer, neutraler, unmenschlicher, fegt auf ihrem Weg alle kulturellen Fertigkeiten, alle Codes, alle Orientierungen, Interessen usw. viel radikaler weg, als sich das die Menschen im Westen selbst vorstellen. [...] Emigranten [aus dem Osten] sehen diese Welt nicht so.." (ibid., 43-44). Aus dieser Sicht verkehrt sich – wie nicht anders zu erwarten – der (stilisierte) Minderwertigkeitskomplex in sein Gegenteil – und die (Konsum-)Gesellschaft des Westens erscheint alsbald als "fliegen- und sprunghaft" – also eben jenem Nichts verfallen, das ansonsten der "tabula rasa" des Ostens vorbehalten bleibt: "Dieses »flohhafte« oder »fliegenhafte« Springen von Ort zu Ort erweist sich als das Stabilste und in einer solchen Situation Optimale." (Kabakov, ibid., 45). Der Westen ist eigentlich ein "Nicht-Ort, "dort ankommen heißt eben gerade nirgendwo ankommen. [...] Alles fährt irgendwohin, verlagert sich, wechselt von einer Ebene zur anderen.." (45). Diesem Peudoaktivismus, dieser leeren Dynamik des Westens steht das "ptolemäische System" des Ostens archaisch entgegen (52). Eben diese Urtümlichkeit garantiert auch seine Authentizität angesichts eines Westens, in dem sogar der Tod und damit alles Eigentliche und Absolute verschwunden scheint (113).

Da es nun einmal in Rußland "nichts Gutes" gibt (Kabakov, ibid., 72) und da man "in Rußland nichts tun kann" (ibid., 75) stellt sich die Frage nach der geradezu tautologischen bzw. leeren Konterdependenz von Ost und West: "Aber warum, bei einem derartig negativen Verhältnis zu Rußland, eine solche F i x i e r t h e i t a u f a l l e s R u s s i s c h e – und der völlige Verzicht auf innere Kontakte mit der westlichen Welt, die nur rein pragmatisch als äußere Wohnumgebung gesehen wird?" (Groys, ibid., 73).

Wie so oft wurde auch in diesem Fall die Idee Dostoevskijs bzw. Versilovs (aus *Podrostok*) propagiert, die Russen seien die besten Europäer, weil sie die besseren Deutschen, Engländer oder Franzosen wären:[8]

> Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех, и у нас на этот счет – как нигде. Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский. [...] О д н а Р о с с и я ж и в е т н е д л я с е б я, а д л я м ы с л и, и согласись, мой друг, знаменательный факт, что вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы! А им? О, им суждены страшные муки прежде, чем достигнуть царствия божия. (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, 377)[9]

Als weiteres Qualitätsmerkmal könnte der schon bei Dostoevskij formulierte urrussische Drang gelten, bei allem und in jedem "bis ans Ende zu gehen" – gewissermaßen ein "Radikalenerlaß" in eigener Sache: R u ß l a n d h a t z w a r n i c h t s G e n u i n - E i g e n e s, aber das umso extremer – vom Europaimport durch Peter d. Gr. über Lenins Marx hin zu Stalins National-Sozialismus etc. Anders als der Konzeptkünstler Kabakov fomuliert der Konzeptdenker Boris Groys dieses konstatierte Charakteristikum – ist man der

gegenteiligen Meinung, könnte man es auch ein Phantasma nennen – als einen feststehenden Sachverhalt, der dem Russischen offensichtlich die Merkmale einer paradoxalen Selbst-Reprojektion zuschreibt, die das strategische Ziel verfolgt, durch die Übersteigerung des Uneigenen und Uneigentlichen ein noch höheres Maß an Positivität und Originalität für sich zu beanspruchen. Eben diese apophatische "via negationis" ist ja auch in der orthodoxen, ostkirchlichen Tradition (der mystischen Theologie von Dionysios Areopagites über Palamas bis hin zum erwähnten Dostoevskij und den Religionsphilsophen) patentiert worden, so daß sich die These einer indefiniten Radikalität durchaus konsequent aus der immanenten Selbstkonzeptualisierung des beschriebenen Objekts – eben Rußlands oder schlichtweg des "Ostens" – ergibt:

> Die Russen sind die Heiden des modernen Europa, die mit seinen alternativen Ideologien ernst machen. [...] Diese Strategie der Aneignung der alternativen westlichen Strömungen mit dem Ziel ihrer Radikalisierung und Entgegensetzung gegenüber dem Westen als Ganzem charakterisiert nicht nur die staatliche und politische, sondern auch die rein kulturelle Geschichte Rußlands [...]. Immer haben russische Autoren im westlichen Denken nach den Ansätzen der radikalen Selbstkritik gesucht [...], um diese Selbstkritik dann in eine »russische Kritik« am Westen umzuwandeln. [...] und immer wieder hat die russische Kultur sich selbst als Realisierung dieser westlichen Träume angeboten. [...] Aber dieses Faszinosum war im Westen immer mit einem tiefen Mißtrauen vermischt: Rußland war immer und bleibt für den Westen in erster Linie der Ort der Bedrohung. [...] [Rußland] übernimmt das Westliche, um es besser zu bekämpfen – [...] Dadurch entsteht dieser besondere Effekt der Verfremdung [...] Dabei wissen auch die Russen seit langem gut genug, was für eine Wirkung ihr Land auf das westliche Ausland ausübt – und spielen ganz bewußt mit diesem Effekt. (B. Groys 1995, 10-11)

Eine wesentliche Differenz zum Westen liegt wohl auch darin, daß das Projekt der Post-Moderne in Rußland öffentliche, staatliche bzw. gesamtgesellschaftliche Dimensionen annahm, während es im Westen den Bereich der Intellektuellenkultur kaum überschreitet, da sich die breiten Kulturschichten der Bevölkerung in eben jenem Objektbereich bewegen, den der postmoderne Künstler-Kulturkritiker manipulativ vorführt. Überhaupt konstatiert Kabakov im "Westen" ein fundamentales Desinteresse an Kunst und Kultur, deren Avantgarde von niemandem eigentlich gemocht wird und die in einer "Verschwörung der Talentlosen" von den Künstlern selbst permanent negiert und in Frage gestellt wird (I. Kabakov 1995b, 48): Die Künstler sind "formal, kalt, herzlos, langweilig, hermetisch und, wie Umfragen belegen, würden es viele Menschen gar nicht merken, wenn es sie nicht gäbe." (ibid.)

Anders als der Westkünstler ist jener des Ostens auf authentische und totale Weise an seine spezifische Lebenswelt und ihre Absurditäten gebunden (A. Wallach 1996, 38). Dies fixiert ihn einerseits auf extreme Weise auf das Eigene, verhindert aber anderseits seine "Internationalität", die dem Westkünstler immanent ist (I. Kabakov, B. Groys 1996, 79). Daher das Idiosynkratische und Kryp-

tische des Moskauer Konzeptualismus (ibid., 80). Immer wieder reflektiert Kabakov die daraus resultierenden Mißverständnisse, die etwa darin bestehen, daß der Ostkünstler einsehen muß, wie gleichgültig und unengagiert die Westkünstler sind, während ihre Organisatoren – die Kuratoren, Museumsmacher, Kritiker – eben jene aktive und positive Rolle spielen, wie im Osten die Künstler ("der russische Tisch in der Gemeinschaftsküche", ibid., 12-14): "Im Westen sind die Institutionen interessant und die Künstler uninteressant – in Rußland umgekehrt" (17ff.).

All dies vollzieht sich noch dazu quasi im luftleeren Raum, in eben jener Leere und Neutralität, die für die westlichen Demokratien typisch sei (34). Das Museum wäre eben der "Ort dieser Neutralität" und damit einer geradezu metaphysischen "Leere": "..die Vorstellung der russischen Künstler, daß es im Westen [...] ein wabenartiges System gibt [...] mit einer großen Menge strahlender, offener Zellen. Diese prächtige Konstruktion ist [...] wie eine Pyramide gebaut, wobei die Menschen (in unserem Falle die Künstler) eine Art Bienenvolk darstellen und [...] dieses prächtige Wabensystem anfüllen.." (Kabakov, ibid., 64-65). Somit entpuppt sich der Westen als nur scheinbar apollinisch organisiert – also dem mythischen Bienen-Symbol verpflichtet; in Wirklichkeit gehört auch der Westen, genauer der West-Künstler aufgrund seiner verborgenen Nichtigkeit und Leere zum "Reich der Fliegen", da sich die Kunst permanent ins Leere ausdehnt, ubiquitär wird. Insoferne schließt sich hier auf typische Weise die Ost-West-Konzeptualisierung zu dem verwirrenden und doch extrem konsequenten Zirkelschluß, daß die Westkunst letztlich nichts anderes sei als der Osten:

> Wenn Fliegen Eier legen, müssen sie geeignete Orte finden, an denen sie diese Eier legen können. Wobei weder die F l i e g e eine persönliche Beziehung zu diesem Ort hat noch dieser Ort zur Fliege [...] sondern beide kommen einfach zueinander, weil dieser Ort leer ist. Ich glaube, daß sich genauso die Kunst entwickelt – rein parasitär. Und gesellschaftlich gerechtfertigt wird sie nur durch die allgemeine Angst: Wenn die Leute anfangen, alle möglichen Fliegen und P a r a s i t e n zu vertilgen, dann können sie anschließend auch dazu übergehen, alle anderen zu vertilgen. So daß man die Kunst auf alle Fälle in Ruhe läßt. Soll sie sich vermehren.[...] Der Künstler arbeitet für die L e e r e , mehr und mehr [...] Die Kunst handelt heute ständig nach dem Coca-Cola-Prinzip. (I. Kabakov, B. Groys 1996, 30-31)

Die russische Postmoderne unterscheidet sich von der westlichen schon insoferne, als sie sich auf ein doppeltes Modell der Moderne orientiert: auf eine interne, spezifisch russische Moderne (Symbolismus, Avantgarde etc.) – und auf eine externe, nichtrussische. Somit gibt es eine bodenständige Entwicklung zur russischen Post-Moderne und eine gebrochene, reflektierte, im "double bind" geborene einer sich im In- und Ausland präsentierenden Konzeptkunst, deren Kontext und Referenzzone (das Sowjetische oder das Westliche) sehr differente Ergebnisse zeitigen.

Die Sowjetisierung der Avantgarde verhüllt die Selbstkonzeptualisierung als russisches Utopie-Projekt: ebenso wie die Apokalyptik der Moderne bzw. des Symbolismus den Glauben an eine genuin russische Rolle im Weltuntergangsszenario voraussetzte und propagierte. Dieser Anspruch auf eine e i g e n e Apokalyptik, auf eine genuin russische Eschatologie korrespondierte mit den Ursprungsmythen einer Autochthonie, die gleichwohl immer bedroht war – aus Ost und West – durch Überfremdung und Unterdrückung. Die immer wieder akzentuierte Selbststilisierung der russischen Kultur als einer Ü b e r s e t z u n g s m a s c h i n e aus dem byzantinisch-orthodoxen und dem lateinisch-katholischen Mittelalter bis hinein ins 17. Jahrhundert sollte nicht länger den Makel mangelnder Originalität tragen: Aus der Sicht der Post-Moderne war ja eben diese Übersetzungs-Kultur, dieses Sekundäre – das eigentlich Primäre, Authentische. Auch in diesem Sinne wären die Russen nicht nur die besseren Europäer, sondern vor allem die konsequenteren, ja einzig authentischen Postmodernen. Denn wenn die höchste Originalität in der originellen Unoriginalität gipfelt, wird damit letztlich auch eine jede Qualifizierung zwischen primär und sekundär, Eigenem und Fremdem, Erfindung und Vorfinden, Innovation und Affirmation, Authentizität und Eklektizismus etc. hinfällig.

Die Spezifik des russischen Konzeptualismus ist die von ihm realisierte und ikonisierte Konzeptualisierung des "Russischen" bzw. "Sowjetischen": Dies ist im Grunde das einzige, was wirklich interessiert – und in dem Maße, als das Objekt der Begierde im Verschwinden begriffen war – oder vielleicht gerade deshalb – konnte es einer solchen Ästhetisierung und Konzeptualisierung anheimfallen: Der Triumph des Konzeptualismus russischer Prägung ist – anders als bei den Sowjetologen des Westens – eben der totale Untergang des "Reiches", das hinfort nur mehr als imaginäre Größe, als Simulakrum der Installationen gedächtnis- und alptraumhaft fortlebt. Gerade dieses parasitäre Moment wurde ja von den Konzeptualisten oft und gerne auf Rußland angewendet. Nun war es im Begriffe, totalisiert zu werden.[10]

Eine wesentliche Prämisse des Moskauer Konzeptualismus ist darüber hinaus und damit in Verbindung die Gleichsetzung von K o m m e n t a r u n d A r t e f a k t, Objektsprache und Metasprache: "Ohne Einführung, ohne Erläuterung ist eine Ausstellung nicht denkbar. Dabei ist bei uns die Erklärung im voraus nicht weniger wichtig als ihr Gegenstand selbst.." ("Konzeptualismus in Rußland", I. Kabakov 1992a, 123). Doch schon in den nächsten Überlegungen zu diesem Thema vollzieht Kabakov eine ironische Wendung gegen die Radikalität einer solchen Gleichsetzung, die nur dem totalen Konzeptualismus – bestehend aus Interpretation ohne Artefakt – entsprechen würde. Indem Kabakov den Kommentar als "Erklärung für das Volk" bezeichnet, integriert er einen äußerst produktiven "Sowjetismus" bzw. "Russizismus" in die rein konzeptualistische Modellierung – nämlich das unsägliche und allgegenwärtige Didakti-

sieren und Belehren allgemein – und im besonderen in Fragen der Kunst und Kultur, die im sowjetischen – und vorher schon im russischen 19. Jahrhundert – von Interpretationen fast völlig zerfressen und verdaut worden war: "Deshalb sollte man »dem Volk« genauestens erklären, warum man ihm das Gezeigte zeigen muß.." (ibid.) und wie es dies zu verstehen hätte. Indem Kabakov diese entmündigende Erklärungssucht mit der programmatischen Gleichsetzung von Objekt- und Metatext koppelt, ironisiert er nicht nur diese, sondern auch jene: Denn dann ist sowohl das gesamte Rußland-Projekt eine konzeptualistische Installation (mit dem Titel "Sowjetunion") und umgekehrt ist eine jede Installation eine solche "SU" im kleinen.

> Как всегда, явление, давно и скрыто живущее здесь, оказалось облечено в слово, пришедшее к нам »оттуда«. Внезапно выяснилось, что комплекс явлений, именуемый у »них« концептуализмом, имеет у нас некий аналог, причем уже давно, будучи чуть ли не главной составной частью нашего »художественного« взгляда на мир. Однако мы не знали, что это был концептуализм. Теперь же, когда слово спустилось к нам, мы открыли у себя то, чем давно владели и превосходно пользовались (оказывается, мы давно уже говорили прозой). Этой прозой, т.е. концептом, мы пользовались всегда и везде, и если не замечали этого, то в силу его вездесущности, подобной воздуху, который, будучи невидимым, присутствует повсюду. (I. Kabakov 1992a, 122)

Das E i g e n e ist insoferne eine "tabula rasa" – das Reich der Leere – weil es seinen Namen von "drüben", vom Feind, vom maskulinen, sadistischen "Westen" adoptiert: wie Arkadij Makarovič den großen Namen Dolgorukij trägt – doch nicht d e r Dolgorukij ist, sondern "prosto Dolgorukij" – so trägt auch der russische Konzeptualismus den "guten Namen", obwohl er in Wirklichkeit – aber was heißt das schon – "prosto konceptualizm" ist – der (all-)gemeine Konzeptualismus, der Alles und Nichts ist, der Alles zu Nichts macht. Nicht zufällig ist übrigens der Witz mit der "Prosa" gewählt – denn das ureigene Feld des Russischen wäre ja die Prosa des Realismus, die – ohne daß sie es wußte – eigentlich "Konzeptualismus" heißt, d.h. ist. Denn – so heißt es in der Argumentation sinngemäß weiter – alles was die Russen aus dem Westen importierten im Feld der Philosophie, Ökonomie und Kultur hatte wenig mit dem "Prototyp" gemein (I. Kabakov 1992a, 125), war also gewissermaßen die verkrüppelte Frucht eines Mißverständnisses: verballhornt wie die Fremdwörter in den "skaz"-Kaskaden Leskovs. Zwar mißverstanden die Russen den westlichen "Konzeptualismus", d.h. sie mußten sich in Ermangelung von etwas Eigenem das Fremde aneignen – aber eben liederlich, falsch, fragmentarisch, "idiotisch", sodaß das Fremde eigentlich etwas Eigenes oder jedenfalls Eigentümliches wurde – während umgekehrt aber aus diesem Mangel ein Vorzug erwuchs, da gewissermaßen der "bessere Konzeptualismus" jener des Ostens war, der zwar

nicht wußte, was das eigentlich darstellt, es dafür aber umso intensiver – und zwar immer schon – war.[11]

1.2. Das "Reich der Zeichen"

Eines der auffälligsten Merkmale der Sowjetkultur war ihre extreme Bindung an verbale Medien und darüber hinaus: an die Literatur. Die Gedächtnis-Kultur der Prä-Texte, der Vorschriften wie der Bezugstexte einer geschlossenen Zitatwelt, prägte eine Medienlandschaft, in der Dostoevskij, Gogol' und Tolstoj, sowie das hochgradig kanonisierte 19. und frühe 20. Jahrhundert, omnipräsent sein konnte. Der Status der "pis'mennost'", des schriftlichen Textes und seines Autors war in Rußland und auch in der Sowjetunion – wie oft beobachtet wurde[12] – ein geradezu magisch-kultischer: Seine Dominanz findet in den "westlichen" Kulturen keine direkte Entsprechung, was sich naturgemäß auf die ConceptArt auswirken mußte. Hinzu kommt aber auch jene gewaltige Sphäre der Parömiologie, die in der Sowjetunion – von der Studenten- und Lagersprache über gemischte Soziolekte aller Art bis hin zu offiziellen Aufschriften und solchen in Toilettenanlagen, in Alltagswendungen, Anekdoten und Witzen – eine ungeheure Ausdehnung und Vielfalt besaß. Ihr entspricht im Westen – mit starker Vereinfachung – die Sphäre der Werbung in Wort und Bild sowie jene der Trivial- und Massenkultur von den Comics bis zu TV-Serien. Auch hierbei handelt es sich um eine parömiologische Zone, deren Rückbindung an Archaik, Folklore und das kollektive Unbewußte aber doch anders strukturiert und manipuliert erscheint.

Das Verhältnis von "pis'mennost'" und "ustnost'" gestaltet sich aus dieser Sicht in Ost und West gleichfalls unterschiedlich – ebenso wie überhaupt die Medienlandschaften sehr differieren.[13] Die verbale Bindung der Bildparömien in der Sowjetunion und überhaupt ihre Fixierung auf die Textkultur hat im Westen keine Entsprechung: Hier herrscht tatsächlich Performanzkultur und Übervisualisierung – und eine Totalisierung des Designs, das alle Lebensbereiche ästhetisierend standardisiert. Umgekehrt war es ja eben das Markenzeichen des Sowjetischen, daß die Alltagskultur extrem unästhetisch, schmutzig und unfunktionell war. Somit nahm das Ästhetische im Sinne einer Design-Gestaltung in der Sowjetunion einen völlig anderen Stellenwert ein als im Westen. Die Diskrepanz zwischen der materiellen Qualität und der ideologischen Intentionalität eines Gegenstandes oder einer Maßnahme nahm in der Sowjetunion ungeheure Ausmaße an.

Es gehört zur Ironie der Kulturgeschichte, daß gerade im russisch-sowjetischen Konzeptualismus die alte Konfrontation von westlicher, banaler Waren-Welt und eigener Welt der Wahrheit eine enthusiastische Fortsetzung fand. Wichtig ist dabei zu sehen, daß es sich bei der Selbsteinschätzung, die russische bzw. sowjetische Kultur sei eine Text- und Wortkultur – tatsächlich um eine,

wenn auch folgenschwere, Selbstkonzeptualisierung handelt, die über eine reiche innerkulturelle Tradition verfügt – und der ein ebenso künstliches und erdachtes Konstrukt der "westlichen" Waren- und Medienkultur gegenübersteht.

Daß nach dem Ende der Sowjetunion und im Zuge einer chaotischen Verwestlichung gerade diese Karikatur importiert und recht und schlecht assimiliert wurde, während gleichzeitig die eigene Text-Kultur fast zum Erliegen gebracht worden war, bestätigt das Kultur-Konzept der Konzeptualisten eher, als daß es ihm widerspricht. Ob freilich das bis heute lebendige russische "Kultur- und Textverständnis" eine säkularisierte Spätform einer mittelalterlichen Text-Kultur sei (G. Hirt / S. Wonders 1991, 58), ebenso wie das Bildverständnis auf magisch-kultische Elemente der Ikonenmalerei zurückzugreifen scheint, bleibe dahingestellt. Jedenfalls hat diese Vorstellung einer nachwirkenden "Sakralisierung" der Textualität für kultursemiotische wie konzeptualistische Vertreter der Exklusivität und absoluten Kulturspezifik des "Russischen" einen ganz offensichtlichen Reiz. Hier geht es eher darum, dieses Konzept auf den Konzeptualismus selbst anzuwenden – ohne die Frage zu klären, ob ihm eine kulturelle "Realität" entspricht oder nicht. Sein bloßes Vorhandensein ist letztlich Rechtfertigung genug, die konzeptuellen "realiora" auf empirische "realia" zu beziehen. Unterstützung findet man dabei in der extremen Entgegenständlichung der ideologisierten Sakral-Diskurse: Nicht ihre "Zeichenhaftigkeit" ist verloren gegangen, sondern ihre Referenz auf überprüfbare, evidente, praktische Realia – und natürlich ihre magische bzw. suggestive Wirkung in der Inszenierung der Sowjet-Macht.

Hinzu kommt als Korrektur der Annahme einer spezifischen Fixierung auf eine(n) vorgebliche(n) Wort-Kult(ur) im Russischen die in der russischen Kultur- und Literaturgeschichte immer lebendige, ja radikale Auseinandersetzung zwischen den Kräften der "pis'mennost'" und der "ustnost'", zwischen Text-Kultur und Performanz-Kultur, Buch- und Theaterwelt etc., wofür es von der Konfrontation der Altgläubigen mit den Nikonianern bis hin zur Polarität von Lettrismus und Phonetismus, Verbalität und Intermedialität in der Avantgarde und letztlich in der Postmoderne reichlich Beispiele gibt. Gerade die Dokumentationswut der Aktionisten – in Ost und West, bei Monastyrskij wie bei Nitsch – belegt das mediale Unbehagen der "reinen Aktion" und eines semiotischen Anarchismus, der in der Unwiederholbarkeit des "Fluxus"-Moments seine Partizipation an der Kultur verspielt, die letztlich doch im Sieg über die Zeitlichkeit gedächtnisbildend und archivierend wirkt. Daher die hypertrophe "pis'mennost'" der Metatexte und Kommentare schon in der Avantgarde, daher die partielle Ersetzung der Objekt-Texte durch Meta-Diskurse im Konzeptualismus.

Die Annahme einer allgegenwärtigen Durchsetzung auch des Alltags mit Dokumenten und Fragmenten der "pis'mennost'", ja die Totalisierung dieser Idee zur Vorstellung Rußlands als "Reich der Zeichen" – und der Sowjetunion als "Reich der Metazeichen" – gehört untrennbar zum Rußland-Konzept – jedenfalls der Postmoderne, wo sich der Pansemiotismus "Rußlands" mit der Derridaschen Idee der Dominanz der S c h r i f t l i c h k e i t ü b e r d i e M ü n d l i c h k e i t trifft. Wesentlich ist hier nicht die Verifizierbarkeit einer solchen Annahme, sondern ihre Konsequenzen und systematische Rolle als Bestandteil einer (Selbst-)Konzeptualisierung "Rußlands", dem somit auch auf der semiotischen Ebene die Merkmale eines halb-orientalischen, byzantinischen, jedenfalls der " a l t e n K u l t u r " zugehörigen "Reiches" zugeordnet werden. Die Allgegenwart des russischen – literarischen – Inter-Textes verbindet sich aus dieser Sicht mit Reminiszenzen an die mittelalterliche Wort-Bild-

Korrelation in der Ikonenmalerei[14] und mit Lotmans Gegenüberstellung des "paradigmatischen" Kulturtyps, der vom "semantisch-symbolischen Kode" dominiert wird – vom "syntagmatischen" Typ, der für Neuzeit – und letztlich für die "Westkultur" steht. Schließlich begegnet hier wieder die alte Polarität zwischen hypertropher Semiotizität und Textualität bzw. Literalität des "Ostens" – gegenüber der Objektivität, Rationalität und dem Pragmatismus des "Westens": Im Ost-Reich dominieren die Zeichen – im Westen die pragmatischen Relationen, die empiristische Trennung von Sprache und Sache, von Verbalisierung und greifbarer, sprachunabhängiger Realität.

Damit wird ein solchermaßen konzeptualisiertes "Rußland" insgesamt abgeflacht zu einer imaginären, letztlich literarischen, poetischen Zone, deren mangelnde Empirizität dann im Sowjetreich durch den tatsächlichen Mangel an Gegenständen und Konsumgütern gewissermaßen zum Alltag wurden während zugleich das ganze Land durch eine überbordende Proliferation von Zeichen, Symbolen und (Inter-) Texten in eine omnipräsente Installation von bildhaften und verbalen Diskursen eingesponnen wurde. So gesehen ist in diesem Rußland das Mittelalter im kulturtypologischen und semiotischen Sinne noch nicht vergangen, die Neuzeit – und damit der "Westen" als Werk des Antichristen Peters d.Gr. übersprungen, wie ein Fremd-Körper überwuchert und ausgeschieden: und letztlich die mittelalterliche Semiotizität mit der postmodernen Dominanz der Schriftkultur kurzgeschlossen. Solchermaßen wird auch der Marxismus-Leninismus und vollends der Stalinismus in die große semiotische Typologie heimgeholt – und als konsequente "Episteme" im Foucaultschen Sinne eingemeindet in einen Anti-Typus, der für sich die Zeichenhaftigkeit, Sprachlichkeit, Kultur und Literatur gepachtet hat – während der Westen im Umkehrschluß nicht nur als andere Kultur, sondern als Nicht- oder gar Anti-Kultur erscheint. Dieses "Rußland" ist gleichbedeutend mit Sprache und Literatur, die beide – man denke etwa auch an Mandel'štams Kultur-Hellenentum – die empirische Realität geradezu ersetzen und damit einem Ost-Platonismus der Idea-Konzeption zum Triumph verhilft. Diese Selbstkonzeptualisierung Rußlands zeigt sich ganz deutlich etwa in solchen Polarisierungen wie Oblomov und Štol'c, wo dem Russischen die kontemplative Zeichenhaftigkeit – und dem Westen (dem Deutschen) die "Tat", die Pragmatik und der Realitätssinn zugesprochen werden.

Daher ist es ja auch nur konsequent, wenn in einem solchen durch und durch semiotisierten und literarisierten Kulturraum die jeweils aktuelle Literatur sich zunehmend auf intertextuelle Verweise und Diskurs-Indizes beschränken kann, da durch die Geschlossenheit der Text- und Zitatwelt ein gewaltiger Anspielungs-Resonanzraum vorliegt, der dem westlichen Dichter und Künstler in diesem Ausmaße fehlt. Die östliche Zitatkultur ermöglichte daher auch eine besondere Art von Konzeptualismus und Instal-

lationen – oder umgekehrt: diese waren die logische Folge der kultursemiotischen Gesetzmäßigkeiten "Rußlands", das damit "eo ipso" als sekundärer Kulturtyp, als Produkt intensiver (Re-)Projektionen vorgestellt wird. Dies zeigt sich ganz deutlich in der Theoriebildung um den Komplex "Stadtmythos" – und besonders in der Konzeptualisierung des Typus "Petersburg-Leningrad", der als Konstrukt, als reine Installation dem handfesten Moskauer Rußland entgegengesetzt wird.

Auffällig ist bei dieser Gleichsetzung von "Rußland" und "russischer Literatur" die Beschränkung auf die Prosa, genauer: auf die klassische Prosa des Realismus zwischen Gogol' und Čechov: die russische Wortkunst, die nicht weniger gewaltigen poetologischen Programme und Textgebirge der russischen Lyrik – ganz zu schweigen von Film und Theater – bleiben im Hintergrund, da gerade sie ja im Gegenprojekt der Moderne und v.a. der Avantgarde dominierten. Das Große "Narrativ" des 19. Jahrhunderts wird zum Meta-Diskurs des späten 20. Jahrhunderts; was einstmals höchste Referenzialität und Objektsprachlichkeit beanspruchte im Programm des "historischen Realismus" – wurde im "Rußland-Konzept" depragmatisiert und entgegenständlicht zum bloßen "Diskurs-Feld".[15]

Die Wortkunst-Modelle – etwa Chlebnikovs "Sternensprache" – erliegen einer massiven Diskursivierung – man denke etwa an Prigovs *Azbuki*, wo die kosmische, allumfassende Paradigmatik dieser anagrammatischen Urgattung übersetzt ist ins Genre einer diskursiven Serie mit starken appellativen, didaktischen und metaliterarischen Zügen. Die Serialisierung war schon bei den Obėriuty an die Stelle der futuristischen Generierung von neuen Paradigmata getreten, das para-noide "Gesetz der Serie" an die Stelle der Jakobsonschen Äquivalenz und ihrer wortkünstlerischen Neologistik. Das Alphabet als Konzept bei Prigov knüpft zwar an die semiotische "Urszene" der alten Slawen – ihre Alphabetisierung – an, wobei die Buchstabenfolge des Alphabets Paradigma und Syntagma – als Alphabet-Gedicht – zugleich sein konnte: Zufallsserie von Graphemen – oder Doppelhelix der Buchstaben-Gene, die alle weiteren russischen Texte – und den großen Rußland-Intertext "in nuce" enthält (vgl. G. Witte 1994): "Если вывести внаружу все, что скрывается внутри букв, и разположить все это в последовательности алфавита, то получится вот такая история." ("Tridnadcataja Azbuka", D. Prigov 1992a, 112). In eben diesem "13. Alphabet" wird die Geschichte des "Fliegen-Menschen" erzählt ("čelovek-mucha"), der sich letztendlich – als "Ja" entpuppt. Die Motive eines Autors wandern zwischen und durch die verschiedensten Texte und Installationen aller anderen Autoren auch, die ihrerseits – neben Prigov selbst – als Figuren der "Alphabete" auftreten (vgl. Onegin, Prigov, Stalin, Kabakov, Charms etc. in der "Tridcat' četvertaja Azbuka", ibid., 138ff.).

Prigov führt freilich die postmoderne Polarisierung von Logozentrismus und Graphemismus, "ustnost'" und "pis'mennost'" ad absurdum, indem er das Alphabet glossolalisch deklamiert, ja singend oder gar brüllend performiert, während gleichzeitig der Text auch als Buchstaben-Graphik figuriert, freilich nicht wie bei den Avantgardisten als Anagramm-Konstrukt, sondern als Dekonstrukt zwischen Lesbarkeit und Unleserlichkeit, Laut- und Graphemsemantik – und "Rauschen". Dabei gerät das mechanische Moment des Alphabets (oder die Abfolge der Kartikarten in Rubinštejns "Kartotheken") unter einen starken semantischen Druck – vgl. etwa die Personifizierung der Buchstaben in Prigovs "Sorokovaja azbuka".[16] Letztlich kann das Medium oder Genre selbst, ja die ganze "Kunstrichtung" als Figur einer *Azbuka* "auftreten", ganz im Sinne der postmodernen Auktorialisierung der Texte bzw. Werke und der Deauktorialisierung der Textproduzenten (vgl. "Azbuka (installjacija)", D. Prigov 1992a, 182ff.).

Schon die "Vorbekundung" der "Pervaja Azbuka" bekennt sich zur Genretradition der "Fibelwerke aller Zeiten, zu denen das russische Volk bestand"; gleichzeitig verweist die gleich anschließende Erwähnung des Dionysios Areopagites (D. Prigov 1992a, 100) auf die apopha-

tische Tradition des ostkirchlichen und russischen Sprachdenkens – wobei freilich alle Aussagen der "preduvedomlenija" grundsätzlich diskursiv und nicht informativ funktionieren.

Der im Buchstaben wie eine Initiale eingeprägte Dichter-Name – von Achmatova bis Puškin, Chlebnikov bis Prigov – zeigt den Autor zugleich als Zeichen-Träger und als diskursive Figur, die auch nominell die Texte durchzieht. Die historischen und schon mythischen "Erfinder" des slawischen A l p h a b e t s waren Ausländer, Übersetzer – die Slawen standen also buchstäblich schon im Anfang ihrer Schrift-Kultur unter einer elementaren Fremdbestimmung, wobei freilich die Übernahme einer Schrift im Mittelalter keinerlei "nationale" Minderwertigskeitsgefühle auslösen konnte, während auch in diesem Fall die Reprojektion einer slawischen oder russischen Nationalkultur unter dem Zeichen des 19. Jahrhunderts alle Kennzeichen eines entsprechenden "Komplexes" tragen.

Die Urzeugung der Schrift-Kultur war aus dieser Sicht identisch mit der von "außen" kommenden Zeugung von "Rußland", in dessen Schwarzerde sich die Saat eines Reiches senkt, das als "B y z a n z " selbst über Jahrhunderte schon jenen sekundären, postmodernen Charakter einer " Z i t a t - K u l t u r " – ohne Referenz und zunehmend auch ohne Land – trug, den es in den "jungen Körper" der Slawen einschleuste. Wie keine andere mittelalterliche Kultur lebte Byzanz – ganz im Sinne des postmodernen Konzeptualismus – als S i m u l a k r u m [17] unendlich lange seinem materiellen Ende Mitte des 15. Jahrhunderts entgegen, nur um nach dem Fall von Konstantinopel jene gewaltige Projektion der metabyzantinischen Kultur in den Osten zu setzen, die in ihrer schleichenden "dissémination" und "Unangreifbarkeit" alle Merkmale eines riesigen Simulakrums trug. Umgekehrt war es den Jesuitenschulen und ganzen Generationen von Historikern und Theologen fast gelungen, das Andenken an dieses "Reich der Mitte" (H. Hunger 1965) sogut wie gänzlich aus dem Kulturbewußtsein des "Westens" zu tilgen, sodaß nur mehr klägliche Reste eines schimpflichen "Byzantinismus" – sei es als üppiger Orientalismus des fin de siècle oder als Unterwerfungsmetapher einer intriganten Palastkultur – übrigblieben.

Die Slawen wurden also, folgt man diesen Extrapolierungen, durch die Byzantiner mit dem Bazillus – oder ist es ein Virus – des "Sekundären" und einer Zitat- und Diskurs-Kultur infiziert; zugleich waren in der eigenen Geschichte alle Versuche, aus einer solchen Text-Kultur auszusteigen (man denke an den Kampf zwischen Nikonianern und Altgläubigen oder an die Differenz von Häretik und Orthodoxie), zwar blutig niedergeschlagen worden, aber nie wirklich aus dem Bewußtsein verschwunden. In diesem Sinne sind die Konzeptualisten ja auch direkte und indirekte Erben der heterodoxen, häretischen Traditionen des Ostens.

1.3. "Petersburg" als Musterstadt der Kultursemiotik – und als konzeptualistische Installation

Im Laufe der Zeit war der "Petersburg-Text"[18] so komprimiert worden, daß er wie ein Kode zu funktionieren begann. Die M e t a - M e t a - P o s i t i o n des Fortschreibens eines schon gefestigten und sehr geschlossenen Text-Korpus prägte nicht nur den SPb.-Diskurs der Symbolisten (und Postsymbolisten), er fiel auch auf sein Objekt – nämlich das Meta-Meta-Wesen der Stadt selbst und ihrer Zitathaftigkeit und Reminiszenz-Gesättigtheit – zurück. So wie die "SPb.-Texte" immer schon Texte ü b e r Texte (und Texte a u s Texten gemacht) waren, so erschien die Stadt selbst als Meta-Stadt, deren Schatten- und Scheinwesen die mythisierte und phantastische Gestalt eben dieser semiotisch-literarischen Spiegel-Natur darstellte.

Die Irrealität und "Ungegenständlichkeit" Petersburgs ist natürlich ein extrem literarisiertes Konzept, dem notwendigerweise kaum Realia entsprechen müssen: es ist eine Ausgeburt der "Phantasie" bzw. der Phantastik – und damit Produkt einer literarischen Konzeptualisierung, die sich sogar quer zu oder gegen die historischen bzw. materiellen "Realia" wuchernd fortpflanzt. In diesem Sinne könnte man sagen, daß die Stadtsemiotik der Tartu-Moskau-Schule, die sich ja vornehmlich an SPb. orientierte bzw. dieses "entwarf", eine in wissenschaftlichen Diskursen verfaßte "Installation" ist, die das Prinzip der sich selbst erfüllenden Prophetie sowohl methodologisch verinnerlicht – wie zum Wesenszug ihres "Objekts" – d.h. der Meta-Diskurswelt "SPb" – erhoben hatte.

Es steht hier nicht zur Debatte, ob die Selbststilisierung von "Rußland" zu einem solchen spätmittelalterlichen Reich der Zeichen irgendetwas mit historischen Fakten und Tatsachen zu tun hat: Auffallend ist jedenfalls, daß ein wesentliches Element dieser Selbstkonzeptualisierung im jeweilige Ausschluß der alternativen Positionen und Modelle besteht. So erfahren wir kultursemiotisch unendlich viel über die Literarisierungen des "Petersburg-Projekts" – ob es denn wirklich einen analogen "Moskau"-Text geben könnte oder gegeben hätte, bleibt weitgehend offen. Immer aber wird ein Gegenpol angenommen, an dem das dominant gesetzte "sekundäre System" partizipiert, das es aussaugt – und letztlich verschluckt: Dieses "Wirtstier" wird vom Reich der Fliegen solange zerkleinert und "sekundarisiert", bis es – jedenfalls in den Diskursen – zum Verschwinden gebracht ist. Dieses Vorgehen ist zutiefst antipositivistisch, ja antiempiristisch: es anerkennt nur die Extrapolierung und Polarisierung von Regelwerken – die Überprüfung, ob das Konstrukt einem positiv recherchierten Rekonstrukt irgendwie entspricht, kommt nicht in Frage. Dieses Verhalten erinnert an die mittelalterliche Fixierung auf "intertextuelle" Beweisführungen, wo ein Zitat – etwa aus Aristoteles – mehr galt, als ein empirischer Befund. In diesem Sinne kann Groys behauten: Rußland wie Petersburg ist "ein einziges Zitat"(B. Groys 1995, 169; vgl. W. Weitlaner 1992, 25f.).

Für B. Groys ist Petersburg/Leningrad gerade aufgrund seiner Zitathaftigkeit und posthistorischen Apokalyptik eine p o s t m o d e r n e Stadt avant la lettre.[19] Erst durch die Blockade wurde Petersburg der Mutterstadt Moskau wieder untertan und mutierte zu Leningrad. Ganz SPb. ist ein einziges k u l t u -

r e l l e s Z i t a t, die totale Inszenierung einer ursprungslosen Geschichte, die immer schon vorüber ist und sich nur noch als Reminiszenz von Reminiszenzen halten kann. Daher mußte ja auch SPb. mit einer erfundenen Geschichts- und Gründungsallegorie antreten, die sich permanent fortzuschreiben hatte. SPb. war im Sinne der Erzähltheorie Michail Bachtins das "fremde Wort" ("čužoe slovo") im eigentlichen Text (bzw. dem Text der Eigentlichkeit Rußlands): markiert durch Anführungszeichen oder Kursive – ein Stein gewordener Index auf ein jeweils Anderes, das so sehr verinnerlicht war, daß es zum Eigenen mutierte. Daher der erwähnte theatralische Charakter der Stadt, im Gegensatz zur gemütlichen Privatheit und Häuslichkeit Moskaus.

Die Originalität SPb.s resultiert aus seiner Fremdheit bzw. seiner Fähigkeit zum verfremdeten Zitat aller europäischen Kulturen, deren Überbietung – im Sinne Dostoevskijs – Rußland werden sollte: Rußland figuriert so in Gestalt SPb.s als das bessere und eigentlichere Deutschland, Italien, Frankreich etc. In dieser Zitathaftigkeit – dies zeigt auch die Architektur SPb.s – triumphierte aber letztlich eine unverwechselbare Eigentümlichkeit, die zwischen den Präfixen "Post-" und "Meta-" pendelt.

1.4. Das "Reich der Fliegen" – das "Reich der Leere"

Il'ja Kabakovs Installation und Publikation *Das Leben der Fliegen* (I. Kabakov 1992a) vereinigt alle wesentlichen Elemente des offiziellen Dilettantismus, der Pseudowissenschaft und einer Mythologie des Alltäglichen, in die auf vielfältige Weise auch Merkmale des russischen Intertexts verwoben sind. Gerade das in der russischen Literatur so verbreitete Motiv der F l i e g e[20] eignet sich ideal für eine Bioästhetik bzw. Mythopoetik des Sowjetischen: Hier dominiert der Bezug zu Müll und Verwesung, der ausgeprägte Thanatosaspekt des dionysischen Insekts, das dem hochwertigen, solaren Bienensymbol – nicht zufällig dominiert es im Akmeismus Mandel'štams – entgegengesetzt ist. Auch die aleatorische Zick-Zack-Bewegung der Fliege konnte ideal – auch im "Feld-Versuch" – eine Noetik des Zufälligen anschaulich machen, indem das Insekt über die Wortfelder einer Schautafel irrt und solchermaßen die einzelnen Lexeme zu einem Zufallstext verbindet (vgl. zu "Poesie in Tafeln" ibid., 40-43). Wie das "flottierende Nichts" in der absurden Welt der Obėriuty spielt die Fliege die Rolle des "slovo-džoker", der jede und keine Stelle einnehmen kann (ibid., 93).

Zugleich figuriert die Fliege nicht nur als Teil, als "meloč'" einer grotesken Totalität – sie ist auch als ganzes, in der Gesamtheit ihres Körpers, das "totum" des Fliegen-Textes (B. Groys in: I. Kabakov 1992a, 13). Diese Ganzheit ist aber nicht – wie in den Hierarchien des Bienenstaates (Belyjs Sphäre des "stroj") – Realisierung eines Kosmos, sie ist vielmehr eine Zufalls-Menge, eine Masse,

eine Anhäufung von Fragmenten, zwischen denen sich die Fliegen im "Schwarm" ("roj") bewegen. Alle Projektionen des Fremden, Anderen, Barbarischen, Bedrohlichen treffen auf sie zu: Die Fliegen pflanzen sich ungeregelt und massenhaft fort und bedrohen damit den Lebensraum der Einheimischen, der Hochkultur; sie sind überall und nirgends (wie die Zigeuner), sie verzehren Aas, d.h. sind sekundäre, parasitäre (Un-)Wesen; sie sind Krankheitsüberträger, verfügen über keine geregelte Sprache, gleichen eine der anderen, sind völlig nutz- und ziellos und kurzlebig (Eintagsfliegen).

Diese Projektion des Fremden kann – als Reprojektion des Westens auf den Osten – ideal der Selbstkonzeptualisierung Rußlands bzw. der Sowjetunion als "Land des Mülls und der Fliegen" (ibid.) dienen. In dieser Rebiologisierung und Remythisierung wird der konzeptuelle Charakter dieses semantischen und ikonographischen Komplexes "Rußland" besonders prägnant sichtbar: Fliegenhaft ist das Rußland als Stätte der Unbehausten und Entwurzelten, der Nomaden – daher auch die Gruppenbezeichnung "Noma" – und des Provisorischen. Es ist eine Welt des Chaos, schwarz-weiß, ein Gefängnis der Ruhe- und Wertlosen, aus dem die Seelen-Fliege ebensowenig entkommt, wie aus dem Gefängnis der gnostischen Welt: "Nur eine Seele, die eingeschlossen und von allen Seiten von Finsternis umgeben ist, kann mit einer solchen Macht von den sonnendurchfluteten Fernen träumen." (I. Kabakov 1989, 15).[21]

Eben diese Klaustrophobie beherrscht das Sowjetreich innerhalb seiner eisernen Vorhänge, die einen Unraum der Isolation und Nichtkommunikation nach außen verschließen. Im Sinne der Kultursemiotik gibt es für dieses Reich als Gegenüber nicht das Andere, über das sich seine Individualität reflektierend erfahren könnte – sondern nur das total Fremde, Nicht-Menschliche, die Hölle des Anderen – während nach innen die totale Idylle einer Heimatlichkeit ohne Alternative und Ausweg wuchert. Es gibt nur ein Innen-Leben, nur die Innen-Welt, in der – wie in einem "Sack" – der Mensch gefangen bleibt (I. Kabakov 1985, 12).[22] Durch die Alternativelosigkeit des Eigenen wird ein Prozeß der internen Erosion ausgelöst, der von innen her das Eigenwesen "verdaut", aushöhlt, vernichtet, auf Nichts bringt. Dieser Auflösungsprozeß erfolgt ganz im Zeichen der Fliege, die das Nichts und die "pošlost'" der Nichtigkeit geradezu verkörpert.

Das Reich der Fliegen ist also eines der Leere und des Nichts. Rußland, der Osten ist diese Zone des Nichts, die dem Westen, Europa in totaler Fremdheit gegenübersteht: Die Ost-Leere ist aber nicht eine der bloßen Absenz – wie das aus europäischer, westlicher Sicht den Anschein haben mag –, es ist vielmehr eine merkmalhafte, bezeichnende Leere. In der Tradition der russischen "Nihilogie" wäre die Ost-Leere, das Ost-Nichts ein "me-ontisches", wenn man die uralte, im Frühsymbolismus bei Minskij wieder aufgegriffene Differenz von οὐκ ὀν und μὴ ὄν aufgreifen möchte: Es ist eine irrationalistische Leere,

ein "äußerst aktives Volumen" und doch ein "absoluter Antipode dem lebendigen Dasein (d.h. Europas, des Westens) gegenüber" (I. Kabakov 1992a, 83ff.). Es ist also keine Null-Leere (das οὐκ ὀν einer bloßen Absenz), sondern ein dynamisches Nichts, das dem "positiven Dasein", der Natur und dem Leben durchaus gleicht – aber ben doch nicht mit ihm identisch ist: Diese Leere "lebt und wandelt das Dasein in seinen Gegensatz um, das Aufgebaute zerstörend, Realität mystifizierend, alles zu Staub und Leere verwandelnd." (ibid., 85). Diese Leere "lebt nicht aus sich", d.h. sie ist parasitär, sie "saugt am Dasein" wie ein Vampir.

> Гигантский резервуар, объем п у с т о т ы , о которой идет речь и которая предствляет »наше место«, совсем не является пустотой, пустым местом в европейском значении этого слова. [...] Это европейское, рационалистическое представление о пустоте как о поле, где потенциально нужно приложить человеческие силы и тогда можно освоить это »ожидающее труда человека« место, к нашему явлению пустоты, кажется, совсем не применимо. [...] Эта пустота представляется как чрезвычайно активный объем, как резервуар пустоты, как особая п у с т о т н а я б ы т и й с т в е н н о с т ь [...] Она [пустота] есть переведение активного бытия в активное н е б ы т и е , и, что самое главное, [...] существует эта пустота не собою, а той жизнью, бытием вокруг, которую она [...] перерабатывает. (I. Kabakov 1992a, 82-84)

In der großen Tradition der Nichts-Philosophie und der negativen Theologie bildet dieses a p o p h a t i s c h e Nichts Kabakovs den paradoxalen Lebenskern des russischen Konzeptualismus ebenso wie der Selbstkonzeptualisierung Rußlands. Die von Merežkovskij an Gogol' und Dostoevskij und der russischen asketischen Tradition abgeleitete Idee des Seienden Nichts, der Scheinpositivität des "Nihil", das besonders in der frühen Moderne auf das Scheinwesen Rußlands übertragen wird, erfährt im Konzeptualismus eine Neuauflage.

Die Vorstellung von Nichts und Leere als L o c h im Kosmos, in der Materie (Kabakov 1992a, 85) wird im Konzeptualismus entsymbolisiert und entdämonisiert und in die Konzeptualisierung einer Ost-West-Differenz, aus der "Rußland" lebt, übertragen. Alles was über Nichts und Leere in diesem Sinn gesagt wird, trifft auf Rußland zu: Es verfügt über nichts Eigenes – außer sein eigenes Nichts, es übt eine Sogwirkung auf das positive (westliche) Sein aus, während es gleichzeitig parasitär und sekundär als S i m u l a k r u m ein Scheinleben führt - ein Bild, das präzise dem frühsymbolistischen Sublunaren Kosmos entspricht. Die Untertanen dieses Reiches der Leere führen ein schizophrenes Doppelleben, ja sie regredieren in den archaischen Zustand von Wilden oder Urmenschen (ibid., 87), die eine Nicht-Natur, eine Nichts-Welt behausen. Immer wieder fließen vampirische Bilder ein, die Idee der eigenen, d.h. russischen Nichtidentität, die mit den gesichtslosen und leeren Weiten des Landes korrespondiert. Die Merkmale der "Unüberschaubarkeit, Unfaßbarkeit und Unendlichkeit" der russischen Weiten gehören in den wohl bekannten

Diskurs slawophiler Selbstbestimmung des Russischen – verbunden mit Versatzstücken des Rußlandmythos der gesamten Moderne und versetzt mit Elementen der Mythisierung Rußlands in der symbolistischen und dann ornamentalistischen Prosa der 20er Jahre.

Die Insel der Leere ist geschichtslos und posthistorisch zugleich; sie verfügt über keinen Ursprung und kein Ziel: Der hauptsächliche Bewegungsreflex ihrer Einwohner ist die Flucht, das N o m a d e n t u m des "Fremden im Niemandsland".

Der Mythos des u n b e h a u s t e n Russen, der es nie wirklich geschafft hätte, sich auf Erden einzurichten, findet hier ebenso seine Fortsetzung – wie die den "vier Schriftsinnen" korrespondierenden Reaktionsmuster auf die Tatsache der Leere (Rußlands): Die erste Reaktion wäre eine des Nicht-Wahrnehmens des Spezifischen (also analog zum "natürlichen" Schriftsinn); die zweite Reaktion ist die praktische der Reformen und politisch-ökonomischen Ethik – die dritte Reaktion entspricht der in Rußland so reichlich vorhandenen religiösen – halb sektantischen – Deutung der Welt als Ort des Bösen und der Finsternis. Schließlich bleibt als vierte Möglichkeit, "den Ort so zu sehen, wie er ist und ihn so zu beschreiben wie ein Arzt eine Krankheit analysiert, an der er selbst unheilbar erkrankt ist." (I. Kabakov 1992a, 90). Diese vierte Position gegenüber dem russischen Reich der Leere entspricht eben der diagnostischen Haltung des Konzeptualismus – von der internen Ethnologie der Aktionen bis zu den "Inspektionen" der "Medhermeneutiker".

Die kulturelle T o p o g r a p h i e des Russischen Reiches unterscheidet intern sehr klar zwischen Zentrum (Großrußland, Kiew) und Peripherie: Diese bildet gewissermaßen im Reich der Leere eine zusätzliche Zone des Nichts, der merkmallosen Flachheit und eintönigen Weite, unstrukturierter Raum[23] des "Flüchtigen" und nomadisierender Menschen, die ein provisorisches Leben führen. Diese Unorte sind eine "riesige Abfallgrube der Kultur", ein gigantischer "M ü l l p l a t z", auf dem sich die Alltagsreste der Zentralzonen sammeln und niemals verrotten. Hier leben die "Ausgestoßenen", "Müllkippenkinder" ohne Gedächtnis und Kultur – und mit einer inhaltsleeren Sprache, die über keine feststehende Semantik verfügt. Alles ist ihnen Fremdsprache und L e e r - F o r m e l, die kontextfrei und äußerlich benützt wird: Zwischen Name und Ding gibt es hier keinen Konnex – die projizierten Diskurse verfügen über keine Referenz. Diese Sprachwelt hat nichts Eigenes, sondern bedient sich des Fremden, ohne es wirklich zu verstehen – als leere "Schale". In eben diesem Leerraum zwischen Wort und Bedeutung breitet sich eine "totale Ideologisierung" aus, die eben aus der Inkongruenz von Signans und Signatum lebt. Diese Differenz setzt eine leere Energie frei, die Kabakov als "Wind" bezeichnet, dessen – geistloses, unpneumatisches – "Wehen" das Niemandsland durchdringt. Die Gefahr eines solchen Atomkernzerfalls der zivilisierten Sprache (des Zentrums, des Westens) ist letztlich ebenso bedrohlich wie der Supergau.

Kabakov unterscheidet zwischen den " S t r a ß e n m e n s c h e n ", die eben jenes Niemandsland bewohnen – und den "Hausmenschen", die im Grunde die

abendländische, westliche Kultur vertreten. Die Ähnlichkeit mit Rozanovs und Mandel'štams Konzept der "domašnost'" ist hier frappierend. Für Kabakov verfügt der "Hausmensch" über eine klare Abgrenzung von Innen und Außen, Eigenem und Fremdem, Ordnung und Chaos, Wohnung und Straße. Das jeweils zweite Glied der Oppositionen dominiert die Welt des "Straßenmenschen", der eigentlich keinen "Substantiellen Inhalt" hat, sonder nur einen negativen. Er verkörpert – als Vagabund, Habenichts, Schnorrer – eine total gedächtnis- und damit kulturlose Welt.[24]

Kabakovs Installationen operieren gleichfalls mit dieser spezifisch russischen "Leere", die er gleichzeitig mit der weißen Leere des Suprematismus und Malevičs zu seinen Null-Konzepten verschmilzt: Damit wird ein topographisches und kulturelles Konzept des Apophatischen mit einem künstlerischen verknüpft, das seinerseits – gerade was seine häretische Tradition anlangt – spezifisch russische Denkmodelle aufgreift. Die Metaphysik des "Weißen" als Ausdruck des "jenseitigen Lichtes" spielt darüber hinaus in der orthodoxen Ikonographie des Tabor-Lichts und der Sophiologie eine zentrale Rolle – die russischen Konzeptualisten konnten sich hier auf die Ikonen-Studien Florenskijs beziehen:[25] Das "Weiß" als höchste Potentialität verweist in die metaphysische Sphäre der absoluten Jenseitigkeit – und zugleich in die niedrigen Zonen der russischen "pošlost'", in die Welt der Fliegen und Müllkinder (ibid., 97) – und letztlich in die Totenwelt, wo "selbst die Buchstaben" – wie die schwarzen Fliegen in der Milch – "in der weißen Seite" ertrinken.

1.5. Sowjetische Schizo-Kultur

Die typisch sowjetische Schizophrenie besteht in der scharfen "Abgrenzung zwischen öffentlichem Leben und privatem" (B. Groys 1991, 62f.), die sich auch in den Präsentationen der SozArt manifestiert. Wesentlich ist hier die Annahme einer direkten Übertragbarkeit zwischen Individual- und Kollektivpsychologie, zwischen Einzelnem und Kulturganzem.[26] Während aber im Westen Interaktionspsychologie, Konstruktivismus, Rollenspiel und überhaupt die Verhaltensforschung den Menschen auf ein kollektives Wesen oder einen Funktionsträger im Psycho-System zur tiefen Beleidigung des Individuums verfremdend reduziert, ist im "Osten" der Übersprung vom Teil zum Ganzen "ganz normal": Das Kollektiv ist schließlich Speicher des Gedächtnisses, der Sprache und der Diskurse, ohne die keiner überleben kann. Hier ist der Einzelne nicht nur der Gefangene der Sprache (als universelles Denksystem), sondern er ist in erster Linie "Kultur-Eingeborener" eines extrem idiosynkratischen Kollektivs, das nicht nur das Sprach-System (die "langue"), sondern "langage" und "parole" fest- und ewig fortschreibt. Die Annahme einer für das "Russische" typischen "Kollektivität" des Individuums

gehört also gleichfalls zum festen Bestand des Selbstverständnisses – und hat direkt oder indirekt, ironisch oder seriös gemeint – Eingang gefunden in das postmoderne "Rußland"-Konzept.

Dies gilt besonders für die lacanistische, postfreudianische französische Meta-Psychologie, die ins kulturpsychologische Modell "Rußland" besonders durch die Gruppe der Medhermeneutiker importiert wurde. Dabei fällt auf, wie wesentlich für diese russische Rezeption schon in der Frühzeit der metapsychologische Aspekt des späten Freud war – also die Kulturpsychologie, die der russischen Tendenz zur Selbst-Mythisierung entgegenkam. So wird, um ein weiteres Mal Lou Andreas-Salomé stellvertretend für den Rußland-Mythos zu Begin unseres Jahrhunderts zu zitieren, Rußland und der Narzißmus als solcher einfach gleichgesetzt (A. Ėtkind 1996, 43), wobei als Gemeinsamkeit rein weibliche bzw. mütterliche Qualitäten zu gelten hatten: "..eine kindliche Unmittelbarkeit von Mensch zu Mensch, [...] eine allem Kleinlichen abholde Weitherzigkeit, [...] mangelndes Verständnis für die Regel, [...]; mangelnde Tatkraft außer im Rauschzustand der Ekstase oder des Fanatismus". Damit sind das "Weibliche, das russische, das Narzißtische" aus dieser Sicht, die als Typus der Selbst- und Fremdkonzeptualisierung des Russischen bis heute enorm produktiv blieb, ein und dasselbe, denn für Lou Andreas-Salomé war "das Spiel mit nationalen Stereotypien ein wichtiger Bestandteil ihrer für westliche Intellektuelle so unwiderstehlichen Ausstrahlung." (ibid., 44) Solchermaßen wird aber das Nationale nicht nur als eine Art "psychischer Prozeß" deutbar, sondern das Russische mit dem Erotischen und der Anima des Westens (des Animus) ebenso identifizierbar, wie es – ob es will oder nicht – die Rolle seines "Unbewußten" (B. Groys) zu spielen hat. Auch Freud scheint in Rußland bzw. den Russen ein (zutiefst gespaltenes, ambivalentes) Wesen vermutet zu haben, das – anders als die anderen Westmenschen – "ungewöhnlich nahe am Unbewußten siedelte" (ibid., 120, 136f.).[27] Ja mehr noch – für Groys "entpuppt sich das Sowjetische oder Russische [sic!] als das Unbewußte des Textes selbst, da es vom Leser beim Lesen 'überflogen' wird." (B. Groys 1995, 201)

Aus dieser Sicht ist jede Psychologie oder Psychopathologie des Individuums zugleich auch eine der Kultur als ganzer. Umgekehrt definiert sich das (russische) Individuum ausschließlich als Kultur-Wesen, Kultur-Trägerschaft und Zeichen-Trägerschaft sind völlig deckungsgleich. Die Schizophrenie besteht freilich darin, daß in diesem holistischen System eine Doppelwelt, ein "dvoeverie" besteht, das den Menschen zwischen offizieller Welt und inoffizieller Welt aufspannt (F. Tchouboukov-Pianca 1995, 66f.). Die Geschlossenheit der jeweiligen Welten und Gruppierungen wird erkauft um die Gespaltenheit des Systems und damit eo ipso auch des Einzelnen, der ja gezwungen ist, immer wieder zwischen beiden Welten zu wechseln – oder sie gleichsam oszillierend bzw. interferierend simultan zu realisieren. Vergleichbar

ist diese Interferenz mit jenen von Wolf Schmid beschriebenen Typen der Erzählrede, in der personale und auktoriale Positionen interferieren und damit dem Sprecher die (Un-)Möglichkeit eröffnen, zwei einander ausschließende Dinge und Ziele gleichzeitig zu verfolgen und auszudrücken.

Die Auffassung der sowjetischen Kultur als "schizoid" implizierte eine ebenso metaphorische wie modellhafte Verwendung der psychopathologischen Termini und Konzepte: Indem sie "k o l l e k t i v i s i e r t" wurden, verloren sie auch ihre klinische, pathologische Wertigkeit und konnten als Kultur-Konzepte ebenso frei verschiebbar fungieren – wie mythologische Motive. Der Begriff "schizoid" in diesem Kontext ist als ästhetisierter meta-metapsychologischer Terminus vergleichbar mit Gemeinplätzen wie "faschistoid", er bedeutet ja auch nichts anderes als "sowjetisch" insoferne auch, als die Kultur nicht nur Objekt einer Diagnose – und damit eine "Krankheit" ist, sondern auch eine Therapie, die sich freilich im System einer Neutralisierung der Grenzen zwischen Objekt- und Metasprachliche von der Diagnose nicht unterscheidet – und diese nicht von der Krankheit. Die typische Selbstmodellierung eines Pansemiotismus oder Panliteralismus "Rußlands" und stärker noch der Sowjetunion verleiht diesen extrem geschlossenen Konzepten einen paranoiden und pathologischen Charakter.

Die schon in der russischen Moderne durch die Symbolisten und ihre Kunst-Religion bzw. Religions-Kunst aufgedeckte Aufspaltung der russischen bzw. ostkirchlichen oder überhaupt "östlichen" Wertewelt in eine ethisch-moralische und eine religiöse Sphäre einerseits und anderseits die Gleichsetzung der religiösen Sphäre mit der ästhetischen spielt für das "Rußland"-Konzept bis heute eine zentrale Rolle: Auf der einen Seite bedeutet dies die Annahme einer – auch in der faschistischen oder s l a w o p h i l-konservativen Rußland-Phantasmagorie sehr virulenten – Vorstellung vom "Russen", "Slawen" oder " O s t m e n s c h e n" a l s g e n i u n "r e l i g i ö s e s W e s e n", [28] das für den rationalen, maskulinen Animus des Westens die Rolle der Anima zu spielen hat. Parallel dazu wird die charakteristische Geringschätzung des Ethisch-Moralischen des "Russen" behauptet, was – und hier liegt der eigentliche Kern der Sache – der religiösen "Begabung" und Kompetenz des Russen ebensowenig Abbruch tut – wie seiner ästhetisch-künstlerischen. Es ist dann nur konsequent für die Moderne, das Religiöse und das Ästhetische kurzzuschließen und dem Ethisch-Moralischen, dem Pragmatischen – und damit letztlich allem "Westlichen" entgegenzustellen.

Gerade diese Idee lebt auch im "Rußland-Konzept" der Konzeptualisten fort, wenn ihm dort auch weitgehend – wenn nicht gar gänzlich – die entsprechenden ideologischen Implikationen fehlen. Die russische "Breite", die "weite Seele" verfügt über ein unerschöpfliches Fassungsvermögen, äußerste Widersprüche zu "verdauen", ja aus der Polarität sein eigentliches Wesen zu nähren.

Auch hier konnten die Konzeptualisten auf Rußland-Konzepte zurückgreifen, die von der Kultursemiotik in äußerster Konsequenz entfaltet wurden: die immanente Dualität der russischen Kultur – und damit ihre gnostisch-häretische bzw. archaisch-mythische – je nach Betrachtungsebene – Konstitution (Ju.M. Lotman / B.A. Uspenskij 1977). Kulturphilosophie ist solchermaßen in Rußland immer so etwas wie eine nach innen gewandte "Polar-Forschung" gewesen. Mit Vorliebe haben auch die russischen Religions- und Historiophilosophen, die ja alle begeisterte Polar- und Gegensatzdenker waren (man denke nur an Lev Šestovs Zweitakt-Philosophie), auf dieses "Paradoxon" der russischen Seele zurückgegriffen, um damit das "Jenseits von Gut und Böse" des Religiösen – im Sinne auch Kierkegaards – zu begründen. Die vielzitierten Qualitäten der Verantwortungslosigkeit, Spontaneität, Sprunghaftigkeit etc. des "Russischen" konfigurieren ein Bild, das Weiblichkeit und Künstlertum bzw. Ästhetik folgerichtig in eins setzt.

1.6. Gegenstandswelt und Chronotop in Ost und West – Die Totale Installation

Auch nach Prigov gibt es in der russischen Kultur – anders als in der westlichen – keine Objekte, sondern nur Worte, die eigentlich keine realen Gegenstandsbezüge haben und sich "an den Platz des Objekts" setzen (F. Tchouboukov-Pianca 1995, 72). Der fundamentale Unterschied zwischen Osten und Westen liegt eben in dieser totalen Semiotisierung der Welt der Kultur, ja der gesamten Realia. In Rußland herrschen andere semiotische Universalia: "Die Sachen spielen dort keine so wichtige Rolle" (wie im Westen), es gibt somit eine spezifische Inklination des Gesamtsystems zur Übersemiotisierung und somit zur Ästhetisierung: daher die Idee des Gesamtkunstwerks bei Groys, das nicht metaphorisch, sondern metonymisch gemeint war – oder mehr noch: mythoid. Die alte romantische, ja slawophile Idee der russischen Weite – sei es der Steppen oder der Seelen – feiert in der konzeptualistischen Idee von der Spezifik des sowjetischen Raumes eine seltsame Renaissance (Il'ja Kabakov, "Die totale Installation", 1993a, 160). Der russische "Ort", die russischen Räume lassen sich in nichts Ausländischem vergleichen: Sie treten an die Stelle der Gegenstandswelt und der (auch professionellen) Beherrschung und Verfügbarmachung ihrer Realia: "Jeder Ort bei uns hat sein eigenes, stark ausgeprägtes Gesicht" (ibid., 169).

> В вступлении коротко написано о превалирующем значении объекта перед пространством здесь, на Западе, и, наоборот, определяющем значении пространства на Востоке, в России. [...] Показывается не что-то вещественное: объект, картина – точнее, не только это, – но и, прежде всего, промежутки между объектами, интервалы, пустоты, углы, повороты, расстояния – одним словом, сам воздух вокруг и около предметов (а иногда, как в

некоторых случаях, один этот «воздух», почти лишенный предметов, в нем помещенных). Мало того: эта атмосфера, эта наша атмосфера, наше русско-советское пространство, как оказалось, самым лучшим образом «представляет», создает [...] тот самый контекст, которого так недоставало моим работам, выставляемым здесь, на Западе. (I. Kakabov 1995a, 153)

Die Sowjetunion ist demnach geradezu geschaffen für Installationen und konzeptualistische Performances und "LandArt"-Aktionen: "..der besondere Anstrich von Wänden, Decke und Boden, Verwahrlosung und Aussehen von kleinen, fast unmerklichen Details – all das schafft eine spezielle Atmosphäre. Dieselben Gegenstände, die im Westen ein selbständiges Leben führen – Tische, Stühle und so weiter –, sind bei uns lediglich Teile dieser allgemeinen Atmosphäre.." (ibid., 169).

Was sind nun nach Kabakov die Differenzmerkmale zwischen Ost- und Westkonzeptualismus? Vor allem und in erster Linie verfügt der westliche Konzeptualismus aus der Sicht des zentralen Semioseprozesses einer jeden (kulturellen) Kommunikation im Substitutionsvorgang des "qui pro quo" über ein tatsächliches, faktisches, gegenständliches S u b s t i t u e n d u m ; dem Substitutens entspricht eine Referenz, ein Wert, wie wenn der Münze die Golddeckung Sicherheit und Stabilität verleiht: "Das, was ersetzt wird, »ist« von vornherein, und jedermann weiß, daß es existiert." (I. Kabakov, 1992a, 125).

Принцип действия западного концептуализма можно обозначить как и д е ю q u i p r o q u o – *»одно вместо другого«*. Существенной для нашего дальнейшего изложения является общеизвестность этого »другого«. Это – самое главное. В этом – изначальная конкретная вещественность западного концепта. То, что заменяется, уже предварительно »есть«, и всем известно, что оно есть. Оно – это уже существующее – только перекодируется, переобозначается. [...] Не то у нас. В отличие от Запада у нас не существует, не действует принцип »одно вместо другого«, и прежде всего потому, что не существует в этом двучлене определенного, ясного второго элемента, этого »другого«. Он у нас как бы вынут, его попросту нет. [...] Получается поразительный парадокс, нонсенс: вещи, идеи, факты весьма напряженно и неизбежно входят в прямые отношения со смутным, неопределенным, а по существу – с пустотой. Все это соприкосновение, близость, смежность, касание, вообще – контакт с ничем, с пустотой и составляет, как нам кажется, основную особенность »русского концептуализма« (I. Kabakov 1992b, 124-126)

Die westliche, reine Concept-Art, quasi der authentische Prototyp aus der Firma Duchamp & Co. – kann sich beim Semioseprozeß allgemein und beim metaphorischen und vor allem metonymischen Substitutionsakt auf einen feststehenden "Kode" verlassen, mehr noch: auf ein dazugehöriges Wertsystem, das eine Substitution wie die von "Pissoir" und Kunstwerk g a r a n t i e r t , institutionell durch Kultur und Museum abdeckt. Das Parasitäre einer solchen Substitution – d.h. die unersetzliche Bindung an das M u s e u m und seine rahmende, kontextbildende "Schutzmantelfunktion" – diese gibt es im russi-

schen Konzeptualismus mitnichten. Der westliche "ready-made"-Konzeptualismus kann sich die "Blutsaugerei" leisten, weil es noch genug Blutkonserven und Kulturbatterien gibt, die sich offensichtlich von selbst immer weiter "aufladen": Die Stilleben Van Eycks ebenso wie die darauf dargestellten Obst- und Fleischsachen. Das westliche "ready made" kann daher gleichberechtigt neben den Gemälden seinen Platz finden – also neben den Van Eycks oder Cezannes – weil es nicht zuletzt das Obst nicht nur im Museum gibt. Es gibt sie wirklich – die O b j e k t e , und wenn sie wie im radikalen Konzeptualismus nur "notiert" werden, also nur als I n d e x figurieren, gibt es sie trotzdem, weil sie als kursierende Wert-Gegenstände im Handel sind. Das "Anstatt des Gegenstandes" – also das Konzept, die Idee, die Vor-Gabe – wird im Tauschprozeß " g e d e c k t " durch den Gegen-Wert einer authentischen Objektivität.

Eben diese aber fehlt im Konzeptualismus Rußlands ebenso wie im Konzept "Rußland" oder in der Sowjetunion "sub specie installationis": Das R e i c h d e s N i c h t s ist ebenso gegenstandslos wie ungegenständlich, da das Substitutionsprinzip außer Kraft gesetzt ist: es fehlt die Referenz auf das Andere, weil es dieses gar nicht gibt – oder weil es eben nur das "Nichts" gibt, d.h. seine Konzeptualisierung. "Drüben" im Westen gibt es dieses (gewisse) Etwas bzw. etwas Gewißheit – hier im Osten nicht: es dehnt sich hier aus als Leerstelle, "pustoe mesto" und erhält damit – anders als das Vorhandensein der phallischen Nase – etwas Weibliches, Rezeptives, das in der Selbstmythisierung Rußlands trotz aller Maskulinisierungsversuche der Sowjetunion eine zentrale Stellung einnimmt. Das Reich des spezifischen "Nichts" hat wohl alle "Lehren" aus dem Westen übernommen und in der eigenen, unendlichen "Leere" zum Verschwinden gebracht.

Auffällig ist die Verwandtschaft dieses Diskurses der A u t h e n t i z i t ä t (d e s E i g e n e n) gegenüber der professionellen Glätte und P e r f e k t i o n d e s F r e m d e n , Westlichen – in der Selbstdarstellung Wiens gegenüber Deutschland oder andern westeuropäischne Zivilisationen: Auch hier dominiert im Wien-Bild der Preis der Patina oder des Schmutzes, der Nicht-Perfektion und Organik gegenüber dem seelenlosen Styling der anderen. In seinem Diskurs "Über die Leere" (I. Kabakov 1992a, 83ff.) entwickelt Kabakov gleichfalls die Idee einer spezifisch russischen bzw. sowjetischen "Leere" und damit einen Sonderzugang des Russischen zur "Ungegenständlichkeit" bzw. zum "Nichts", das im sowjetischen Reich der Zeichen "verblüffend aktiv" war, ja eben jene Positivität produzierte wie andernorts das volle Sein. Dieses vampirische "Loch im Kosmos" beherbergt Bewohner der Leere, die in der permanenten Angst des Blutspenders leben, "dem endlos und unaufhörlich Blut abgepumpt wird" (ibid., 87).

Mittlerweile gehört das Postulat vom Fundamentalunterschied der russischen (sowjetischen) Kultur (gegenüber der westlichen) zum vielfach nicht mehr

angezweifelten Bekenntnis der Autonomie, daß es nämlich für das Russische konstitutiv sei, keinen Unterschied zwischen Subjekt und Objekt, Sprache und Gegenstand zu machen. Damit wäre also das Projekt der russischen Kultursemiotik unter Lotman und Uspenskij (der Tartu-Moskauer-Schule) posthum totalisiert worden zu eben jenem pansemiotischen Reich, in dessen System eben diese Schule ein gerade noch geduldetes Dasein fristen konnte. Diese bei Groys zugespitzte und in seiner Nachfolge wieder und wieder gepredigte autonome (Pan-)Semiotizität des Russischen gehört wohl zu den provokantesten nonprofessionellen Kuriosa, die nunmehr von der Theorie ins Konzept und von da in die Kunst- und Kulturpraxis weitergereicht wurde. Ein pansemiotisches Reich, das dem Panpragmatismus des Westens in solcher Totalität gegenübersteht, unterscheidet sich tatsächlich nicht wesentlich von der Eingeborenen-Kultur der Slawophilen – oder dem Ethnozentrismus der im Grunde großrussisch-chauvinistischen Sowjetkultur. Freilich mit einem entscheidenden Unterschied: Eben dieses Sowjetreich glaubte von sich, es wäre im Vollbesitz der professionellen – wissenschaftlich-ideologischen – Beherrschung der Gegenstandswelt, während aus dieser Sicht eben der "Westen" im Zeichenhaften und Relativen zu ersticken schien.

In letzter Konsequenz bedeutet dies, daß die Russen zwar keine Gegenstände bzw. keinen Gegenstandsbezug besitzen, weil sie über keine solchen verfügen (materieller Mangel, leere Regale), dafür aber den semiotischen Raum besetzt halten und unter dem "göttlichen Zeichen" der Kultur stehen, während der Westen zwar gegenstandsreich, aber letztlich kulturlos und atextuell und insignifikant bleibt. Rußland ist somit – nolens volens – zur Erfüllung der Wünsche und Begierden der Postmoderne geworden: unbewußt, alogisch unwillkürlich. Nach Groys ist Rußland eben deshalb zum Verdrängten bzw. Un(ter)bewußten des Westens abgesunken. Alles an ihm ist Zeichen und Sprache: der postmoderne Graphemo-Zentrismus triumphiert über den von Derrida perhorreszierten Logozentrismus. Wieder einmal kommt das Licht aus dem Osten – während man sich im Westen mit den Gesetzen der Schwerkraft und anderen Stimmigkeiten herumzuschlagen hat. Die einen – Gefangene der Sprache, die anderen – der Sachen. Wem damit aus semiotischer Sicht das bessere Los zugefallen ist, muß nicht lange überlegt werden, lautet doch die Formel wie eh und je: reich aber zeichenarm, bedeutungsschwach – und arm (an Gebrauchsgegenständen) aber sprachmächtig und bezeichnend. Hinter dieser Dichotomie wirkt nicht nur der alte Ost-West-Dualismus, sondern auch die einer jeden Vorurteilskultur inhärente Häretik mit ihren Polaritäten.[29] In letzter Konsequenz reduziert sich damit ein Land oder ein Staat auf seine totale Zitathaftigkeit (Vj. Kuricyn, B. Groys) oder Textualität, in der die "Zeichenträger" – die Autoren – die Hauptrolle spielen. Übertroffen werden sie

nur noch von den Meta-Konzeptualisten, mit denen die Position des Kritikers – genauer: des Innovations-Agenten – letztgültige Dominanz erringt.[30]

In seinem vielfach publizierten Manifest "Die totale Installation" (I. Kabakov 1993b, 168ff.) bietet Kabakov die wohl eindringlichste Gegenüberstellung zwischen Ost- und West-Konzeptualismus auf der Grundlage ihrer fundamentalen Auffassungsunterschiede im Verhältnis von Gegenstand und Raum.[31] Dabei bezieht er sich nicht bloß auf die Differenzen im Rahmen der Installationen – sondern ganz allgemein auf "Ost" und "West" – eben nicht nur in der "Ausstellungssituation", sondern als fundamentaler Unterschied im "realen Leben": Im Westen dominiert immer das Objekt, die Gegenstandswelt und ihre endlose Vielfalt, die dem Westmenschen gleichsam "an der Seele klebt". In dieser Definition wird sogleich deutlich, daß es sich hier im Ost-West-Verhältnis nicht bloß um einen "Mentalitätsunterschied" handelt, sondern auch um eine – wenn auch implizit gelassene – Frage der Ethik oder jedenfalls der Sympathie und Wertschätzung. Das West-Objekt funktioniert, "läuft" perfekt, ist "fast immer neu" und "hat seine ausreichende Individualität". Dagegen hat der "Ort" gar keine Individualität, ist merkmallos und "nichtssagend"; er bietet nur den Rahmen der individualisierten Objekte. Im Westen sind die Räume austauschbar, man könnte auch sagen: synonymisierbar, indem sie den jeweiligen metonymischen Hintergrund für die unaustauschbaren Objekte bieten.

> Отношения объекта и окружающего его пространства выглядят на Западе таким образом, что главная, решающая, доминирующая роль принадлежит объекту. [...] Все это [объекты на Западе] «работает», функционирует, жужжит; оно красиво сделано, почти всегда новое, достаточно ясно и понятно отличается одно от другого, [...] В этом смысле [на Западе] пространство склада в принципе ничем не отличается от пространства музея, а пространство аэропорта – от пространства частного дома. На Востоке, а точнее в России, как раз все наоборот. Вещи не играют там такой роли в жизни каждого человека, как на Западе, и прежде всего потому, что их почти невозможно достать, а если они есть, то все они старые, обшарпанные, грязные, как правило. [...]
>
> У нас каждое место имеет ясно выраженное лицо, свой образ, и все они одинаково агрессивны. Сочетание темноты и освещенности, пропорции стен и окон, качество материалов и их состояние, особая покраска стен, потолка и пола, запущенность и вид мелких деталей, часто почти незаметных, – все создает особую атмосферу места, каждый раз другую. (I. Kabakov 1995a, 126)

Die östlichen Gegenstände funktionieren schlecht oder gar nicht, sie ähneln einander alle, sie verfügen über keine ausgeprägte Individualität und gegenseitige Abgrenzung – auch dies ein Kennzeichen des grotesken "Körpers" (Bachtin), der sich – anders als der apollinische – gegenüber der Außenwelt und den anderen nicht klar abgrenzt. Somit ist der "Westen" apollinisch, klassisch, abgeschlossen, perfekt – der "Osten" dagegen: dionysisch, archaisch, offen bzw.

amorph und unvollkommen.[32] Die "Ost-Dinge" bilden eine Art "Haufen Plunder" – eben jene "k u č a P l j u š k i n a",[33] die den Zusammenhang mit dem Kernbereich der "russischen Prosa" des Gogol'-Dostoevskij-Komplexes herstellt.

Dagegen sind die Ost-Räume stark differenziert und die Ost-Bewohner haben ein feines Gespür für diese Unterschiede: Kabakov entfaltet eine kleine O s t - T o p o g r a p h i e, in der er zwischen verschiedenen privaten und öffentlichen Räumen unterscheidet, die den Ost-Menschen jeweils zwingen, sich "anders" zu verhalten. Die russischen Orte sind sehr ausgeprägt und "alle gleich aggressiv". Ergänzend könnte man sagen: es sind aktive, dynamische Orte, deren Proportionen, Farbgebung und Materialität – um den Gedanken Kabakovs fortzusetzen – jene "faktura" aufweisen, jene Materialsprache, die für die bildende Kunst Rußland so prägend war und ist – eben auch für die Installationen.

Der spezifisch sowjetische Raum – genauer: Leer-Raum – ist der O r t d e s N i c h t s und zugleich der Fülle von Nichtigkeiten: Müllplatz, Kulturmüllkippe bevölkert von "Müllkippenkinden" als den eigentlichen Bewohnern des großen Sowjetischen Reiches der Zeichen (I. Kabakov 1992a, 101). Die "Sprache der Müllkippe" (ibid., 105f.) hat keinen Inhalt, sie ist zutiefst referenz- und gegenstandslos und gerade darum befähigt, ihr Ureigenstes – das Nichts – zu transportieren. Im Sinne Jacques Derridas wäre das die reine – oder auch "schmutzige" – Differenz, der Leer-Raum zwischen Zeichen und Gegenstand, eine Zone des Zerfalls und der Auslöschung. Hier herrscht "endloses Gerede" (113), die "weiße Fläche hinter der gezeichneten Fliege" (ibid.) ist die Heimat des russischen Konzeptualismus (123ff.).

Wenn der Konzeptualismus im Westen – beginnend mit Duchamps – immer noch von der Annihilierung und Dekonstruktion vorgegebener Gegenständlichkeiten ausgehen konnte, so sah sich der russische Konzeptualismus immer schon einem Nichts gegenüber, an dem es nichts/Nichts zu verfremden und umzukodieren gab. Es gibt nur das E n t s e t z e n d e r L e e r e,[34] das Nichts, welches hinter der krabbelnden Fliege zurückbleibt. Das "andere" ist in Rußland einfach "nicht da" (ibid., 127), daher gewinnt auch der russische Konzeptualismus einen anderen Status – eher den des Nonsens und der Nihilologie.

Besonders die Beschreibung des "Raumes der totalen Installation" (ibid., 27ff.) zeigt deutlich die Bedeutung der "faktura" für die Konzeptkunst des Ostens und Kabakovs: Die Inszenierung der Farben und Materialien, der Lichtführung und der Proportionen – all das spricht gegen eine reduktionistische und minimalistische Auffassung der Installation (als Null-Artefakt); gleichzeitig mit der "faktura" betont Kabakov aber auch die Modellfunktion des Installationsraumes, der im kleinen den gesamten Kosmos – jedenfalls den Sowjetischen – symbolisiert. Die mythisch-archaische, ja archetypische Raumsituation geht hier bruchlos über in die ideologische und psychologische (Reminiszenz, Atmosphäre, Aura). Hier knüpft Kabakov an eine genuin östliche Bildtradition an, deren Relevanz für den Konzeptualismus in Rußland immer wieder betont wurde: an die Ikonenmalerei (ibid., 33f.) in ihrer orthodoxen Deutung – im Gegensatz zur

westlichen, katholischen Welt und ihrer Repräsentationsmalerei. Wenn nun die totale Installation dem Kunsttyp der Ikonenmalerei und des mittelalterlichen Kultästhetik folgt, dann bietet sie auf desakralisierte Weise eben jene "Darstellung der überirdischen Welt", die in säkularisierter Form auch im Sowjet-Reich projiziert wird. Hier zeigt sich ganz klar die Konvergenz von archaisch-magischer Religiosität – und Sowjetästhetik, zwischen "totaler Installation" – und installiertem Totalitarismus. Zweifellos knüpft Kabakov in seiner Ikonenauffassung an Florenskijs "Obratnaja perspektiva" an – und an die ikonentheoretischen Arbeiten von Żegin und Uspenskij. Wie die Kultmalerei ist auch die "Installation absolut immateriell und nicht praktisch [...] und dient mit ihrer ganzen Existenz der Widerlegung des Prinzips der Rentabilität [...] Eine Installation kann nicht wiederholt werden ohne ihren Autor, man wird einfach nicht wissen, wie man sie zusammensetzen soll." (I. Kabakov 1995a, 34).

Der gemeinsame "Verstehens-Kontext"[35] der Einheimischen macht aber auch eine Präsentation der Installationen in Moskau oder sonstwo in Rußland so problematisch (37f.). Der kulturelle Code des Sowjetischen ist so total und präsent, die (literarhistorischen) Traditionen sind so problemlos abrufbar, daß die Kontextbedingungen mit jenen im Westen völlig unvergleichbar sind. Erst seit 1987 im Ausland begriff Kabakov den "schlimmen Verlust" des Kontextes im Westen, denn "für mich ist die Existenz von was auch immer o h n e seinen Kontext einfach undenkbar" (37). Dies impliziert aber die durch nichts beweisbare Annahme, daß der "Westen" keine lokalen, spezifischen Kontexte kennt, wie sie durch einen kulturellen (Sub-)Code oder sonstige Regionalismen etc. bedingt würden. Dies setzt einen totalen, monolithischen "Westen" voraus, was natürlich ein "Unding" ist – und mehr über die totalitäre Deformation der Ost-Perspektive aussagt – als über Kontext und Gegenstandswelt in Europa oder Amerika. Alleine der Begriff "Ausland" in dieser undifferenzierten, weil ewig lange unerreichbaren Allgemeinheit ist ein "Sowjetismus" – und sagt gar nichts aus über eben dieses "Ausland". Dieses ist für den frisch Emigrierten nicht viel anders als die Vorstellungen, die er von der "Zone der Reisekader" vor der Öffnung der Grenzen hatte.

Daher hat auch die Nostalgie der Gegenstände und Anspielungs- bzw. Zitat-Kontexte einen total sowjetischen Charakter – und umgekehrt, charakteristisch, spezifisch ist nur das Russische bzw. Sowjetische – das andere ist: Ausland. Umgekehrt ist "die sowjetische Kultur als Ganzes für das westliche Bewußtsein fremd, primitiv, monströs, absurd, sie stößt weder auf Interesse noch auf Wertschätzung." (38) Was nun folgt ist zugleich eine Bestandaufnahme des Grundmißverständnisses zwischen West und Ost – die Tirade, der stilisierte Diskurs der Minderwertigkeit des "kleinen Sowjetmenschen" angesichts der Professionalität und Perfektion des Westens. Die Argumentationsfolge ist ebenso "idiotisch" wie konsequent: denn es ist der Diskurs des isolierten Kellerlochmenschen, der – ebenso wie in Dostoevskijs *Zapiski iz podpolja* – die Rhetorik des Ressentiments und der Vorurteilskultur anstimmt: Rußland bzw. die Sowjetunion wird einerseits aus Verachtung (des Westens) nicht verstanden – zugleich ist es aber kostitutiv unverständlich – nach dem

Motto: "Rußland kann man nicht verstehen, man kann es nur lieben" bzw.: Wer Rußland liebt, tut dies jenseits von Gut und Böse – und vor allem irrational, ohne praktische Vernunft etc.

Dagegen sind die "Errungenschaften der demokratischen Gesellschaft" – jedenfalls im Kunstbereich – von tödlicher Langeweile (I. Kabakov 1995a, 39) – ebenso wie die Museen und Ausstellungsräume. Da es aber ohne diesen West-Kontext keinen institutionellen Rahmen für die Installationenen (des Ostens) gibt, wird damit automatisch das Verhältnis des Osten zum Westen als ein parasitäres deutlich, was wiederum – im Sinne des Untergrund-Diskurses bei Dostoevskij – den Zweitaktmotor des russischen Selbst-Über-und Unterschätzung in Gang setzt und hält. Indem der Osten in den Installationen seinen R a u m aktiviert, präsentiert – dokumentiert er eben auch seine spezifische Raum-Natur, die aus der Leere, den Lücken, dem N i c h t s zwischen den Dingen erwächst. Eben diesen Topos der russischen Weite und S t e p p e n h a f t i g k e i t hat Kabakov wohl im Sinn, wenn er sein Buch *O «total'noj» installjacii* mit einem Präskript aus Čechovs *Step'* versieht. An anderer Stelle spricht Kabakov vom "grenzenlosen, steppenartigen, falschen Raum" des Sowjetmenschen (ibid., 69) – und wiederholt damit die klassischen Charakteristika Rußlands, wie wir es aus den Schriften der Slawophilen – ihren deutschen Bewunderern kennen: "Eben diese steppenhafte unendliche Leere lag vor allen Fenstern meiner Schule [...] ging durch alles hindurch" (105).

Anders aber als der daraus ableitbare deutsche Drang nach Lebensraum – ist der russische Raum eher ein "Z w i s c h e n r a u m ", der die Atmosphäre, die Metonymik zwischen den Dingen webt – eine Vernetzung, die eine sinnlich-materielle Seite ("faktura") – und eine ideell-gedächtnishafte (nostalgische) – sowie eine ideologische besitzt: "Sie, die Atmosphäre, verleiht allem Gezeigten jenen psychologischen, sozialen, historischen, mentalen [...] Sinn" (ibid., 39), den jedes Objekt gewissermaßen von zu Haus, aus seiner Kapsel mitbringt. Der Stallgeruch des ärarischen, öffentlichen Anstrichs, die Technik der "Übermalung" bzw. Überpinselung ungereinigter Flächen, der "hoffnungslose Trübsinn öffentlicher Orte" – bis hin zur freischwebenden Glühbirne ohne Schirm – bei uns heißt sie nicht zu Unrecht "russischer Luster" – all das wird für den Ost-Raum beansprucht, ohne darüber zu reflektieren, daß es diese Qualitäten zweifellos in allen möglichen anderen Kontexten – eigentlich in a l l e n – freilich jeweils etwas anders gestimmt und getönt – auch gibt, geben muß. Umgekehrt müßte man ja dann alle vergleichbaren Weltgegenden und Bezirke als universelle "Ostzonen" ghettoisieren.

Neben der gegenständlichen M a t e r i a l s p r a c h e der "faktura" ist aber für Kabakov auch die konstruktive Struktur der Installation ein besonderes Anliegen (ibid., 65f.), womit er freilich die professionelle Rolle des handwerklich-technischen Künstlers, der ein Artefakt "macht" – eben das von *Art &*

Language perhorreszierte Mach(t)-Werk – wieder in den Mittelpunkt rückt. Bewußt knüpft Kabakov hier an die konstruktivistische und suprematistische Avantgarde an und an die Unersetzlichkeit einer "konstruktiv-räumlichen Idee" für eine jede Installation, die er eindeutig als Kunst-Werk klassifiziert – und sich selbst als auktorialer Künstler. Gerade die "schachtelartige Form" des Installationsraumes macht dieses konstruktive Artefakt-Denken erforderlich – neben ihrer symbolischen Bedeutung als Mikrokosmos der "R a u m - K a p s e l" des Ost-Menschen. Das Milieu der Moskauer "kommunalka" stand zwar Pate für die Farbgebung und Materialität vieler Installationen (68) – dennoch gibt es auch eine abstrakte Konstruktivität der Schachtelbauten.

Vergleicht man die Reflexionen von Kabakov über den Konzeptualismus mit jenen von Groys, wird deutlich, daß für letzteren das postmoderne Modell dominiert, für ersteren dagegen durchaus a u c h die Referenz auf Realia – etwa den "katastrophalen Alltag" in der Sowjetunion oder die Schrecken der Armut, Kindheit oder Freiheitsberaubung (vgl. I. Kabakov, B. Groys 1991, 59). Im Gegensatz zum Sowjetmenschen verfügt der Westmensch über kein k o l l e k t i v e s U n g l ü c k, sondern nur über ein privates (ibid., 61): Das Kollektive des Leidens unter Stalin schafft nach Groys ein depersonalisiertes Leiden, eine Art Meta-Leiden, das geradezu ästhetische Dimensionen annimmt. Kabakov beschränkt sich auf eine andere Universalität des Leids - auf seine gnostisch-manichäische Ausschließlichkeit: "Es gab kein Gutes" (ibid., 60). Das "Monolithische des russischen Lebens" (ibid., 62) bedingt eine Totalität, deren ästhetische Dimensionen nicht mit jenen des Totalitarismus zu verwechseln sind. Die "kommunalka" ist eine reale "Hölle auf Erden" (Groys) und zugleich eine ad infinitum entfaltbare "Metapher für das sowjetische Leben" (Kabakov, ibid., 85): "Ich denke, einem westlichen Menschen ist es unverständlich, wie man sich zu einer derartigen Quälerei wie dem fast ausnahmslosen Leben in K o m m u n a l w o h n u n g e n verdammen kann – als ich im Westen meine Installationen zu diesem Thema machte, habe ich mich davon überzeugt. [...] Auch die Toilette ist sehr wichtig.." (85-86)[36]

Im übertragenen Sinne kommt im russischen Roman – im Gegensatz zum westlichen – der Held niemals aus diesem "geschlossenen Raum" ins freie – eine Idee, die das Sarg- und Schrankhafte der Dostoevskijschen Mietszimmer ebenso auszeichnet – wie die Schrank-Kunst der Obériuty. Die Kommunalwohnung perenniert folglich eine spezifisch russischen (Wohn-) und Lebensraum, der in den Installationen fortlebt. In diesem Sinne ist die russische Literatur und ihr Chronotop insgesamt g n o s t i s c h determiniert und insoferne auch zutiefst heterodox – bezogen auf die Annahme eines "normalen", offenen, "guten Lebens" im Westen – eine Implikation, die reichlich naiv – wenn auch bezeichnend – erscheint: Der westliche Raum wäre demnach offen, entwicklungsfähig, strukturiert (apollinisch im Sinne Belyjs), während jener des

"Ostens" chaotisch und abschließend zugleich ist. Indem der Ost-Raum architektonisch beengt und absolut abschließt – zwingt er seine Insassen, ja "verdammt" sie zur "Gemeinsamkeit" (ibid., 89): Auch hierin zeigt sich die Annahme eines dem Osten oder den Russen eingebläuten Urkommunismus, der aus Platzmangel oder Klaustrophobie resultiert. Dazu kommt die Ritualisierung des sowjetischen Lebens, dem nicht zu entkommen war – auch ein Konzept, das schon seine Geschichte hat: Die Russen bzw. überhaupt der Westen als "byzantinisch-sakraler" Raum, als statisches Ritual, als totale Entäußerung des Individuums in einer allgegenwärtigen Öffentlichkeit.

1.7. Von der "Neuen" zur "Alten Sachlichkeit"

Kabakovs "Schachteln" und "Mappen" bergen im Grunde wertlose "Sachen" (I. Kabakov 1994, 61ff.): Nachdem der Sachwert ebenso wie der Gebrauchs- und Handelswert dieser Objekte – egal ob Texte, Bilder oder Gegenstände – weitestgehend verloren war, reduzieren sich die "Sachen" auf den Erinnerungswert als "Memorabilie", als bloßer Erinnerungs-Index, der als Anstoß die privaten wie kollektiven Gedächtnis-Komplexe aktiviert und zueinander konfiguriert. Während sich im archaistischen Futurismus der Gegenstand im Wege der "bespredmetnost'" zum "(Ur-)Ding" zurückverwandeln sollte ("oveščestvlenie"), während sich im Funktionalismus dagegen alle Naturdinge zu Gebrauchs-Gegenständen einer utopischen Zweck- und Techno-Welt zu transformieren trachteten, während im Akmeismus die Verdinglichung ebenso verworfen wurde wie die technische Vergegenständlichung (mit dem Ziel, daraus die Münze des Gedächtnisses zu schlagen (vgl. Mandel'štams "Našedšij podkovu") – zielt die "Sache", das "Dings-Da" der Obėriuty und in letzter Radikalität die Sach-Indices der Konzeptualisten auf eine Implosion der Wertsetzung selbst: Der private Sammlerwert einer intimen Idiosynkrasie, eines Individualmythos überschneidet sich folgerichtig und folgenschwer mit den kollektiven, großen Wertsetzungen von Staat und Gesellschaft. Seine Erhabenheit bricht sich durch die Privatheit und "domašnost'" einer Idylle, die an Vasilij Rozanovs Schreibtisch oder Papierkörbe denken läßt.[37]

> Беспрерывно употребляя слова «предмет», «социально узнаваемый объект», «банальная вещь», мы, конечно, имеем в виду то, что под этим понимают в нормальных жилых обстоятельствах: столы, стулья, диваны, полки, кровати и пр., то, чем человек пользуется в своем повседневном обиходе: чашки, тарелки, лампы, книжки и т.п. И необходимо при этом тут же сказать, что эти же самые вещи, оставаясь ни в чем не измененными, непрепарированными – неразбитыми, неукрашенными и неперекрашенными – внутри «тотальной» инсталляции приобретают некоторые новые свойства, новые обертона, [...] или новую ауру, [...] и о которых требуется упомянуть описывая элементы, из которых состоит «тотальная» инсталляция и которыми она манипулирует. [...] Значение каждого предмета, его «имя», необыкновенно концентрируется,

обостряется. В выставленном столе увеличивается его «столовость», в шкафу – его «шкафность»." (I. Kabakov 1995a, 178)

Der Mythos des "verworfenen Ecksteins" begegnet im Banalen der "weggeworfenen Sache" wieder: Was bei H.Ch. Andersen noch als soziale Entwertung zum Kunst- und Objektmärchen wurde, kehrt in den Sach-Idyllen Kabakovs wieder: als das Ausgraben des Weggeworfenen, seine Auferstehung im wenn auch noch so privaten, idiotischen Gedächtnis-Rahmen des "kollektiven Einzelnen", der sich als naiver Autor stilisierend zum Demiurgen eines unerschöpflichen M e m o r a b i l i e n -Kosmos wird. Wenn die Konstruktivisten eine "Neue Sachlichkeit" propagierten, so entwarfen die konzeptualistischen Dekonstruktivisten eine "Alte Sachlichkeit" verworfener – und wiederentdeckter Gegenstände. Diese finden weder den Weg zurück zum Urding der Neoprimitivisten – noch zum Unding der Surrealisten oder zum Instrumentarium ("utvar'") einer akmeistischen "domašnost'": Zum einen indizieren sie die leere Identität und merkmallose Individualität des Privatmenschen – unter der Perspektive seiner Veröffentlichung und Entäußerung im großen Ganzen; zum andern figurieren die " S a c h e n " – neben den "veščі" und "predmety" – als die dritte Kategorie der Objektwelt: Die Sachen sind abgewertete, "abgetakelte", heimatlose und aus dem Gebrauch gekommene Gegenstände. Ihr einziger Sachwert ist die Aura, die im Extremfall eine Null-Stelle, ein Loch ("dyra") im Dasein umfängt. Es ist eine total "unsachliche Sachlichkeit", die sich hier der romantischen Nostalgik ebenso verschließt (abgeschnittene Locken, getrocknete Blumen etc.) – wie den Proustschen Düften eines "déja vue", oder den Belegstücken einer ins Ungeheuerliche oder Banale entrückten Totalität, die als bloße Ansammlung nie mehr zur Ganzheit zurückfindet: "Es handelt sich offensichtlich um das Gemeinsame, mittels dessen diese heutige Welt verstanden, erfaßt, angeeignet wird" (W. Nikolaev = I. Kabakov 1994, 64).

Die Sache ist also einerseits Symptom für bzw. von etwas – Merkzeichen einer "lokalen Kultur" (I. Kabakov, "V. Kabakovs Bild »Hinaustragen des Mülleimers«", ibid., 178f.); gleichzeitig strebt sie über diese Lokalität hinaus zur Universalität, wie dies ja auch die Weltmacht Sowjetunion versuchte: Insoferne ist die kleine Sache – die Sache aller, die "meloči" des grotesken Zaren-Rußland Gogol's werden hypertrophiert zu einer bodenlosen "Generalität" ("generalizacija"), die als tönerner Koloß die Umwelt durch Einsturzgefahr bedroht. Eine solche Aufheizung des Verhältnisses von Öffentlichkeit und Privatheit, Erhabenheit und Intimität, Totalität und Partialität ist im grotesken Realismus des 19. Jahrhunderts auf vielfältige Weise vorgeprägt: Insoferne kann man mit Groys die Sammlungen Kabakovs als eine Art Neuauflage des Realismus bewerten, wobei freilich weniger der Bezug zur "Außenwelt" ausschlaggebend ist, sondern jener zur Umwelt, zum inadäquaten institutionellen Kontext (I. Kabakov, B. Groys 1991, 36f.).

1.8. Müll

Während sich der junge Kabakov noch mit dem "Hinaustragens des Mülleimers" beschäftigte, landet derselbe später im Zentrum des "Demonstrationsfeldes" (B. Groys 1991, 165).[38] seiner Installationen und bietet damit den finalen Zustand der Dingver- und Entwertung – und den Höhepunkt in der Perversion der Schönen Rede bzw. der ästhetisch tauglichen Objekte. Das Häßliche und Abstoßende ist hier freilich – anders als in den grotesk-manieristischen Traditionen – entdämonisiert und entheroisiert: Die gogol'sche "pošlost'" gipfelt hier in einer Orgie der Alltäglichkeit: Denn Pljuškins "kuča" hatte noch – ebenso wie Hogarths Kupferstiche des Wahnsinns – ein spätbarockes, vielfach gebrochenes Lustverhältnis zur "vanitas", deren Grauen ("užas") letztlich doch in einem finalen Triumpf einmündet; die Haufen, Plunderkisten, Kleiderschränke und vollgerammelte Zimmer bei Kabakov präsentieren die radikale Schwundstufen des gewaltigen Entgegenständlichungs-Projekts der russischen Moderne: Das Objekt reduziert sich auf den Stichwortgeber von Assoziationsketten, die in diskursiven Komplexen konnotativ vernetzt sind und dennoch so etwas wie einen "Müllroman" konstituieren, dessen Helden Abfall spielen. Die Aura des Relikts tritt an die Stelle einer Spannung, die in Handlungsperspektiven und Weltpositionen zum Nachvollzug einladen. Hier ist alles schon passiert: der Müll ist fertig; das "recykling" kann nicht mehr die Materialität, sondern nur mehr die Gedächtnisfunktion aktivieren: dies aber heftig, die Nostalgie als letzte Energiequelle nutzend und zugleich verachtend.[39]

Kabakovs 8 Erzählungen über den Spaten (*Schreibheft* 42, 49-54) bedienen sich einerseits des faktographischen Genres der Ding-Biographie (im Sinne Tret'jakovs und der Faktographie der 20er Jahre) – und der Autobiographie, die das Gedächtnis an die jugendliche "Internatszeit" im Stile von Dostoevskijs Arkadij Makarovič – oder durch diesen vermittelt – des Oliver Twist ausbreitet: "Das Leben in unserem «Internat» verlief nach seinen eigenen, grausamen Gesetzen.." (ibid., 51). Anders als der Gegenstand der linken Utopisten oder der Produktionskünstler ("proizvodtstvenniki") der 20er Jahre – und anders als die Dinge im Sinne des avantgardistischen Achaismus verfügt der konzeptualisierte "Gegenstand" zwar über diskursive Indices und eine ausgeprägte Typisierung im ikonographischen Kode des – schon im Untergang begriffenen – Sowjetreiches: Die Schwundstufe des Gegenständlichen ist nicht seine Unerkennbarkeit – sondern seine nur allzu gute Wiedererkennbarkeit ("uznavaemost'"). Der Spaten ist hier nicht Spaten, sondern – anknüpfend an den tautologischen Apophatismus der Obèriuty – der Spaten ist all das, was sich über ihn diskursiv – bis zur Erschöpfung, die alsbald kommt – sagen läßt: Insoferne ist er das Objekt seiner Verbalisierung und Ikonisierung; während er gleichzeitig der Gegenstand einer metasprachlichen Reflexion über diese objektsprachliche Referenz sein soll. Der Gegenstand ist all das, was im Rahmen des "Demonstrationsfeldes" aus ihm gemacht wird: Materialität und Gestalt sind nur insoferne wichtig, als sie seine diskursive oder ikonische Wahrnehmungsform garantieren – und Erinnerungskomplexe des "déja vue" bzw. "objet trouve" aktivieren, die kollektiv und unwillkürlich mit ihm assoziiert werden. Er ist weder schön noch häßlich, sondern erinnerungsträchtig – oder nicht. Sein "znak kačestva" sind die kollektiven Gedächtnisspuren, die seine Figur diskursiv unendlich wiederholt nachbilden, nachzeichnen.[40]

In seiner "Überlegung zur Wahrnehmung der drei Schichten, drei Ebenen, in die gewöhnliche anonyme Druckerzeugnisse wie Quittungen, Bescheinigungen, Speisekarten, Fahrkarten usw. zerfallen" (*Schreibheft* 42, 47ff.) stellt Kabakov einen Zusammenhang her zwischen der Materialität des Papiers (seiner "faktura"), dem Weiß und dem Nichts der leeren Oberfläche und seiner Beschriftung – eine Schichtung, die dann im Prozeß der Destruktion wieder zurückführt zur Matrerialität der Makulatur und des Mülls. In diesem Sinne könnte man von der "faktura kak takovaja" des Mülls sprechen, dem eine Referenzlosigkeit der Zeichen und Mitteilungen entspricht – und eine totale Potentialität in bezug auf ein kulturelles R e c y c l i n g .

Indem der Müll zum "Archiv der Erinnerung" aufsteigt (I. Kabakov, B. Groys 1991, 105ff.), wird aus einer privaten M e m o r a b i l i e – eine öffentliche und kulturelle: Der Müll als Metonymie und Metapher der Sowjetgesellschaft wird zum Material einer möglichen oder realen Installation, wodurch die praktische Faktizität ebenso wie die pragmatischen Ausgangskontexte im Rahmen hochkultureller Musealität v a l o r i s i e r t werden zu Kult(ur)-Objekten. Das "private Müllmuseum" wird veröffentlicht, ja "epistemologisiert", indem es Eingang findet in die "Museumskollektionen" (ibid., 106f., 112). Für den reinen, ungegenständlichen Konzeptualismus von Boris Groys genügt dieser Akt der Grenzüberschreitung als Valorisierung von Kunst, für Kabakov ist mindestens so wichtig die im engeren Sinne ästhetische Dramaturgie der Farben, Proportionen, auratischen und materialsprachlichen "faktura"-Werte der Installation.

1.9. Der Westen als Museum des Ostens

Wenn Claes Oldenburgs "Maus-Museum" den West-Typ des reinen "ready made" repräsentiert – oder eben Duchamps "Pissoir" –, dann sind die Installation und die Konzept-Kunst im Osten – Vampir-Unwesen in einem Reich der Leere, das insgesamt am Authentischen, Werthaften, Eigenen zehrt (also am Westen) – wie die I n s t a l l a t i o n am puren Gold und der Infrastruktur des "Museums" teilhat (I. Kabakov 1995a, 25ff.). O h n e M u s e u m k e i n e I n s t a l l a t i o n , o h n e W e s t e n k e i n O s t e n . Der Westen, das Abendland ist jenes "Rijksmuseum", dem das riesige aber leere Reich des Nichts als Appendix anhängt: Darum – so könnte man die Formulierung Kabakovs adaptieren – "darum haben wir beschlossen, die Ausstellung im Puškinmuseum zu veranstalten" (I. Kabakov 1992a, 133ff.). Das Museum – auch jenes, das den Namen "Puškin" trägt – garantiert eben jenen K o n t e x t , ohne den der Text der Installation unsichtbar bliebe wie des Kaiers neue Kleider, die ja auch nur im kaiserlichen Kontext "wirken" – jedenfalls solange, bis das unschuldige, kreative Auge des Kindes die Nacktheit entlarvt: Die Avantgarde

ebenso wie der aufklärerische Realismus hatten beide für sich in Anspruch genommen, dieses kindliche Auge zu schaffen, aus der V-Position des peripheren Outsiders ("postoronnij nabljudatel'") die Scheinwelt (der bürgerlichen Kultur) zu entblößen. Die Konzeptualisten, die Rußland-Konzeptualisten strebten dagegen einen Gesichtspunkt an, der das kindliche Auge als Simulakrum entlarvt – und den Naivismus als – Westen. Der schachspielende Osten – bis hin zu Nabokovs *Lužin* – war aus dieser Sicht immer ein Maetzlerscher Automat, dessen Täuschung darin besteht, so zu tun als würde er Schachspielen.

> Für Kabakow ist die Grenze zwischen dem Westen und Rußland unbestimmbar und unüberwindbar zugleich. [...] Und sie ist unüberwindbar, da das Licht der Museumsinstitutionen automatisch die Herrschaft des Schattens jenseits einer Grenze voraussetzt. Im übrigen vertauschen Rußland und der Westen in bezug auf diese Grenze ständig die Plätze: Wenn *Rußland* nicht zu sehen ist, dann ist es im *Westen* nicht zu sehen. Zugleich aber ziehen gerade die dunkelsten und »müllbefrachteten« Teile der Installation infolge ihrer »Unsichtbarkeit« die größte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. (B. Groys 1995, 199)

Der "Ort der totalen Installation" hat seinen axiologischen Rang (I. Kabakov 1995a, 41), dessen Dignität von der materiellen und ideologischen Qualität der aufgebauten Gegenstandswelt stark absticht: Diese ist – wie die "kommunalka" – v.a. dann, wenn man sie nicht mehr bewohnen muß, sondern wie ein Kriegsveteran auf ihre Abenteuerlichkeit zurückblicken kann – zwar minderwertig, schmutzig, banal – aber eben auch hochatmosphärisch, intensiv, charakteristisch – und eben dadurch noch mehr wert, als all die van Eycks und Rembrandts. Kabakov spricht ganz offen von einem "kriecherischen Verhältnis" der Installation zum Museum (ibid., 42) – ein "Kriechertum", das ebenso stilisiert wie real ist wie jenes des erwähnten Untergrundmenschen.

Indem das Museum zum Gedächtnisort der Postmoderne wurde – ist es aber auch eben jene Institution, die mit dem "Westen" gleichgesetzt werden kann. Während der Osten in ethnographischer Wildheit verharrt, e r s t a r r t d e r W e s t e n z u m M u s e u m eben dieser Exotik, das sich nur noch durch den Akt der Desakralisierung (also der Integration von Profanem, von Alltäglichkeit) zu retten hofft.[41] Auch hier scheint das Heil aus dem "Osten" zu kommen, denn es gibt wohl kaum einen profaneren Alltag als den des ehemaligen Ostens, der zugleich bei näherer Betrachtung zu einem hochkomplexen Kultraum werden konnte. Insoferne ist der Museums-Westen jener "Rahmen", ohne den der Installations-Osten nicht auskommen kann (ibid., 44): "Die totale Installation arbeitet mit »niedrigen«, profanen Alltagsmaterialien, mit »niederen« sozialen Milieus, die jeder Kultur oft sehr fremd sind. Und darum ist ein solcher Rahmen der bereits gegebenen sakralen Umgebung des Museums oder der Kunsthalle besonders wichtig.." (ibid). Dieses "Gesetz des Readymade" galt schon für Duchamps "Pissoir".

И, наконец, имеющаяся повсеместно ситуация, при которой происходит принципиальное неразличение сфер искусства и жизни. [...] С одной стороны, происходит процесс, обратный тому, что было в начале века: произведения искусства вновь возвращаются в музеи – но теперь уже в музеи, специализирующиеся на современном искусстве. Но странным образом параллельно с этим происходит процесс десакрализации этих мест – велика тенденция превратить их в «места жизни» – проходные помещения, наподобие аэропортов, вокзалов. (I. Kabakov 1995a, 137)

Das Museum als Ort des Werthaften, Echten, als Hüterin eines Bankgeheimnisses und der – früher nationalen, heute kommunalen – Goldbarren – dieses Museum ist der Westen; der Osten ist seine Installation, der totalitäre Osten – die Sowjetunion – ist seine "totale Installation", diese ist dann erreicht, wenn sie selbst zum Museum, zum Westen geworden ist – was trotz gewaltiger Anstrengungen nicht und nicht gelingen mag. Jedenfalls ist die Installation nur im Rahmen – d.h. im Museum, im Kultur-Haus – wahrnehmbar: eigentlich ist die Installation des Ostens nur im Rahmen des Westens als Kunstpräsentation wahrnehmbar: die Installation im Osten, der ja selbst eine Installation ist, auszustellen, wäre eine leere Tautologie.

Für Groys ist das heutige Museum nicht mehr bloß Aufbewahrungsort und Gedächtnis-bzw. Gedenkstätte kultureller Werte, sondern es ist der eigentliche, zentrale Transformator der gesamten Kunst- und Kultur-Ökologie, denn nur in seinem Rahmen, in seinen weißen, ungegenständlichen Mauern wird ein beliebiges Objekt zum Artefakt – wobei die interne Strukturierung desselben – seine formale Konstruktion etc.– längst nicht mehr als Qualitätskriterium der Umwertung, der Valorisierung gilt (B. Groys 1997): "Als Kunst beginnen die Gegenstände erst zu fungieren, nachdem sie ins Kunstmuseum aufgenommen wurden. [...] Das Leben des Kunstwerks beginnt erst im Museum" (ibid., 8-9) – daher sind die Museen die eigentlichen Kirchen unserer Zeit, da in ihnen die Wandlung aus dem bloßen Brot alltäglicher Objekte und Trivialsituationen in den Leib des Gottessohnes vollzogen wird. Freilich ist diese "Kommunion" eine radikal säkularisierte, entgeisterte und einseitige – und nicht zufällig versieht Groys diesen Akt der musealen Valorisierung, d.h. Wert-Setzung, Wert-Produktion, die an die Stelle der Werk-Produktion tritt, mit dem – bei ihm freilich positiv gewendeten – Begriff des Vampirismus: "Das moderne Kunstmuseum ist [...] eine Kirche für Dinge. Dort erleben sie ihre Umkehrung, ihre Neugeburt, ihre Parusie. Dort bekommen sie ihre Taufe – oder ihre Portion vampirischen Blutes –, die sie zu neuem, ewigem [sic!] Leben erweckt. Nur solche neugeborenen Dinge nennt man in der Moderne Kunstwerke." (ibid., 9).

Das "Museum übernimmt die Arbeit" des Einzelkünstlers und "entlastet ihn" solchermaßen (ibid., 10-11); das anonyme Kollektiv der Wert-Setzer – nennen wir sie Valorisatoren – würde damit an die Stelle der "freien Subjektivität" des Einzeltäters treten, denn "Subjektivität wird produziert, sie ist das eigentliche Kunstprodukt" (ibid.) - aber eben nicht im Alleinbesitz des Künstler-Genies, des Künstler-Asketen: Wie bei Dostoevskij der Großinquisitor das Kollektiv, die Masse von der Last der Freiheit und des Gewissens befreit und damit alle Schuld auf sich nehmend an die Stelle des Erlösers tritt, übernimmt das "moderne Museum die Nachfolge der Kirche und des Klosters" (ibid.) und damit auch gleich die gesamte Procura für Wert und Unwert, gedeckte und ungedeckte Wechsel, Erfolg und Mißerfolg.

Gleichzeitig promoviert das Museum aber das Kunstwerk nicht als konstruierte, gemachte Struktur, sondern es zerstört das Artefakt (16), ja inszeniert dieses Zerstörungswerk als Kunstwerk, da der Rahmen – und das Museum ist ein institutionalisierter, sanktionierter Grenzzaun –

das Umrahmte und somit das "Binnenwerk" letztlich unnötig macht, auf Null und Nichts bringt. Das Museum ist also eine Freihandelszone, an der Objekte aus der Kunst- in die Profan-Nation verschoben werden: Import-Export-Firma und Quarantäne in einem. Insoferne ist das Museum nicht mehr bloß das Medium und die ermöglichende Bühne der Kunst, die von dieser autonom bespielt wird – sondern das Spiel selbst. Die Mittel heiligen hier den Zweck bzw. treten vollends an seine Stelle.

1.10. Ost-Konzeptualismus und "Conceptual Art" (*Art & Language*)

Nach dem Ende der Sowjetunion und dem des Sowjet-Konzeptualismus in seiner dem Totalitarismus konterdependenten Ausformung erschien die nun praktisch mögliche West-Reise als eine "Initiation" (N. Alekseev 1991, 52) mit gravierenden Auswirkungen auf den Konzeptualismus des letzten Jahrzehnts (des Jahrhunderts): "Und so suchen die Auswanderer aus dem Dritten Rom das Waldesdickicht im Westen", womit eine fundamentale Projektionsumkehrung erfolgte: "Die Glieder des »kommunalen Körpers der Noma« fühlen sich unausweichlich als Patrizier, die zu den Barbaren gehen, um ihr patrizisches Wesen noch deutlicher herauszukristallisieren." (ibid.). Wesentlich ist hier die Aktualisierung des Gruppenbildes als Körper bzw. Organismus mit eigenem Immunsystem und spezifischen Idiosynkrasien, die zu verlieren zur völligen Entfremdung und Assimilation an das "Sie" des Westens führt. Der "kommunale Körper" bildet die letzte Schwundstufe der kollektiven Identität, die im Bachtinschen Sinne den Volkskörper aktiviert, um das russische Künstlerindividuum - jedenfalls in seiner konzeptualistischen Variante – zu retten. "Die »Älteren« wurden vom Westen zu Recht als Priesterzaren empfangen, die aus einem fernen östlichen Reich kommen, verschleiert, auf weißen Elefanten." (ibid., 53). Diesem Größenwahnverhalten entspricht umgekehrt die Sebststilisierung des "Komplexlers", der seine stilistische Rückständigkeit und Provinzialität zum Prinzip erklärt: "Ja, wir sind Gesindel, Vorstadtgauner, Zigeuner. Doch wir sind ehrlich und tun nicht so, als seien wir jemand anderer." (ibid.).

Die totale Reduktion des Artefakts als Text und Struktur auf Null stand im westlichen Konzeptualismus im Mittelpunkt (G. Hirt /S. Wonders 1991, 58f.): Im russischen Konzeptualismus war diese Reduktion – nachdem sie schon in der innerkulturellen Tradition der "bespredmetnost'" vorgebildet wurde – wesentlich komplexer. Man konnte die "Dematerialisierung" der Objektwelt gerade in der Pansemiotischen und Panideologischen Sowjetwelt alltäglich erleben: nämlich die Differenz von Plan und Durchführung, von Befehl und Exekution, Materialismus und Materialität. Die totale Reduktion auf Null bei Malevič und im Suprematismus war eine metaphysische Nichts-Linie, welcher die Sphäre einer referenzlosen Textualität (der Losungen, Leitartikel etc.) und Diskursivität entsprach. Der vielzitierten "Abwesenheit der Dinge" in der Sowjetunion – gemeint ist in der Regel die Absenz von Waren oder jedenfalls praktikablen und wohlgeformten Konsumgütern – entspricht im Westen ihr Überfluß und ihr

libidinöses Potential, an dessen Energetik die Conzept-Art partizipiert. Die spezifisch russische Tradition einer Philosophie des N i c h t s kommt bei einer solchen Gegenüberstellung vielleicht ebenso zu kurz wie die spezifisch russische "faktura", die Materialsprache einer Gegenständlichkeit des Nichts-Design – oder präziser: eines letztlich doch stark "sowjetisch" markierten Anti-Designs.

Die puristische "Concept-Art" im Westen bestand auf der totalen Reduktion des Artefakts auf Null, während die Konzeptkunst im Osten die Reduktion auf die Indizierung der Kontexte und der dazugehörigen Diskurse – hier wie erwähnt vor allem der zum Diskursfeld erstarrten "russischen Prosa" – präsentierte. Die Art & Language-Bewegung realisiert die Kippbewegung von der totalen minimalistischen Reduktion des Artefakts auf Null – und deren Überlagerung durch Meta-Konzept-Texte (vgl. *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, 1972). Gleichzeitig wurde dieses leere Feld der Kunst zu anderen Wissensgebieten und Institutionen hin (Technik, Urbanistik, Architektur, Soziologie etc.) geöffnet. Ganz im Geiste der Neoavantgarde war die Lust an der Theorie und ihren ästhetischen Potentialen noch ungebrochen: Ästhetisierung wurde gleichgesetzt mit dem Machen des Artefakts, das verdrängt wurde durch das Präsentieren des verbalisierten Theoriekonzepts. Wie im Realismus des 19. Jahrhunderts nach Jakobson das Romangenre alle anderen Kunstformen dominierte (im Symbolismus die Musik und im Futurismus die Malerei etc.) – so im Konzeptualismus des 20. Jahrhunderts - der theoretische, abstrakte, verbale Text: Im Westen war damit vor allem der philosophische Diskurs à la Wittgenstein (und sprachanalytische Philosophie, Pragmatismus etc.) gemeint – im Osten das krasse Gegenteil: nämlich der total unpragmatische ideologische Wort-Text und seine "Illustrationen" durch die anderen Medien. Schon in diesem Punkt manifestieren sich also fundamentale Unterschiede, die das Mediensystem und den Kern der kulturellen Semioseprozesse erfassen.[42]

Wenn Joseph Kosuth in seinem Manifest "Kunst nach der Philosophie" (ibid., 75ff.) auf Wittgenstein Bezug nimmt, dann interessiert ihn vor allem der "apophatische Wittgenstein": "Traditionelle Philosophie befaßt sich, fast per definitionem, mit dem *Ungesagten*. Die fast ausschließliche Ausrichtung der sprachanalytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts auf das *Gesagte*, beruht auf der gemeinsamen Ansicht, daß das *Ungesagte* deshalb das *Ungesagte* ist, weil es *unsagbar* ist. Die Irrealität und das Apophatik-Interesse der heutigen Philosophie markiert überhaupt das "Ende von [traditioneller] Philosophie und den Beginn von Kunst" (ibid., 77) – eine Kunst freilich, die sich "nach Duchamp" entwickelt hat und zwar in Richtung "Conceptual Art". Diese tritt an die Stelle der apophatischen, analytischen Philosophie – oder genauer: setzt sie als Kunst fort. Umgekehrt ist es im Osten der Komplex Sowjetunion und Rußland, der im Konzeptualismus seine Modellierung findet. Gemeinsam ist beiden die Orientierung auf das Kunst-Denken, auf eine ästhetische Noetik bzw. noetische

Ästhetik, das an die Stelle einer in Moderne und Avantgarde bzw. Formalismus und Strukturalismus herrschenden Idee des Machens, der Poiesis tritt: Wesentlich ist die "Bedeutung der Wörter" – und nicht "die Dinge und Sachverhalte" (79) – daher die Konzentration auf eine entgegenständlichte Zeichenhaftigkeit unter dem Gesichtspunkt ihrer Axiologie. Die Ablehnung bzw. Abgrenzung von der Avantgarde gilt für Ost- und West-Konzeptualismus – wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen. Wenn Kosuth die "formalistische Kunst" für überholt erklärt (79), so kritisiert er an ihr vergleichbare Merkmale wie die Futurismus-Kritik der russischen Konzeptualisten. Die Artefakt-Kunst und die Ästhetik als normative Lehre vom Schönen fallen für Kosuth auseinander – im russischen Konzeptualismus wird die normative Ästhetik in die Sphäre der offiziellen Ideologie – "Gesamtkunstwerk Stalin" – verschoben, das Öffentliche und die Massenkultur ästhetisiert.

Anders als die "morphologische Kunst" (ibid., 83) – gemeint ist letztlich Avantgarde und Neoavantgarde – präsentiert Concept Art seit den "ready mades" von Duchamp die konstitutiven Bedingungen und Aprioris der Kunst als solcher – und keine konstruktiven Lösungen. Wie in der Sprachphilosophie interessieren die "Propositionen" der Kunst – nicht die Strukturen und Kodes. Die Propositionen sind "analytische Aussagen" (87) – insoferne ist die westliche Concept Art eine analytische Kunst, die sich selbst definiert, die ihre Definition verbal-begrifflich vermittelt und dabei auf das Faktische der Konstruktion eines Artefakts ebenso verzichten kann wie die klassische Moderne auf die Mimesis: "Kunstgedanke (oder das "Werk") und Kunst sind eines und dasselbe" (89). Im Ostkonzeptualismus dagegen gilt dies zwar theoretisch auch, doch ist er insgesamt synthetisch ausgerichtet: die Verbalisierung steht nicht metaphorisch anstelle des Artefakts, sondern bildet einen metonymischen Bestandteil des Werkes, indem ein illustratives Verhältnis zwischen Wort und Bild simuliert wird, das an den Didaktismus und Allegorismus des Sowjet-Systems erinnert. Dieses wird konzeptualisiert – durch allegorisch-diskursive Indizes ebenso wie durch atmosphärische, auratische, solche der "faktura" – und nicht durch eine logische oder mathematische Proposition.

Während die radikale Concept-Art die optische und damit materielle Seite des Kunstwerks – und letztlich seine Signifikantenstruktur – auf Null bringen möchte, beharren die russischen Konzeptualisten auf den "physischen Attributen", die zu psychischen und ideologischen Signalen umgedeutet werden und unvermittelt neben die abstrakten Programme treten. Der Ähnlichkeit der Concept-Art mit Logik, Mathematik und Naturwissenschaften stehen die kulturtheoretische Orientierung und die Text- und Literaturfixierung der Russen gegenüber. Hier ist die sprachliche Natur des Konzeptkunstwerks nicht austauschbar, neutral, insignifikant – sondern vielmehr mit starken diskursiven Merkmalen und Kenn-Zeichen versehen. Die "nackte" Sprache der analy-

tischen Philosophie unterscheidet sich ganz wesentlich von der stark stilisierten, markierten und zitatgeschwängerten Diskurs-Präsentation der Russen: Wenn im Westen die theoretische, unstilisierte Rede über die Kunst als Kunst(werk) dargeboten und ausgestellt wird, verfügt die östliche Konzeptkunst über eine durchgestaltete Meta-Sprachlichkeit, die wie eine poetische Objektsprache – oder ein "Narrativ" – präsentiert wird.

Neben den puristischen Theoremen der *Art & Language*-Bewegung, denen es primär um analytische Propositionen ging, entwickelte sich im West-Konzeptualismus auch eine stark auf Ökonomie und Mode, Design bzw. Massenkultur (also Pop) orientierte Richtung. Während in der französischen Post-Moderne der Gesamtkomplex von Ökonomie, Kultur und Macht ästhetisiert wurde, konnte eine totale "Austauschbarkeit des Schönen und Häßlichen in der Mode, der Linken und der Rechten in der Politik, des Wahren und Falschen in den Botschaften der Medien.." konstatiert werden (J. Baudrillard 1991, 20f.; vgl. auch G. Hirt, S. Woders 1991, 58). Die Zeichen aller Kommunikationssysteme "flottieren" ebenso frei wie das Geld oder die Moden (140). Während aber Baudrillard den Tod der Zivilisation als ein "Ersticken" im abgelagerten Diskurs-Müll diagnostiziert (J. Baudrillard 1991, 309) – ist es für Kabakov und die anderen eben dieser Müll, aus dem die Kultur des Konzeptualismus gewonnen wird. Die zur Ware gewordenen Sprachzeichen des Westens zeigen den Tod an, da ihnen kein Sachwert mehr entspricht; dieser Prozeß der Entgegenständlichung ist im Sowjet-System längst institutionalisiert – und im Konzeptualismus ästhetisiert worden.

Die Waren- und Konsumwelt der West-Ökonomie stellt auch den Concept-Künstler vor die Fragen einer Kultur- oder Kunstökonomie (B. Groys 1992a); diese wird erst nach der Öffnung der Sowjetunion und besonders nach deren Ende auch für den russischen Konzeptkünstler relevant. Die totale Ersetzung des Sachwertes – oder gar des Sammlerwertes im Sinne der kabakovschen Reminiszenz-Museen – durch den Tauschwert, also die abstrakte Ökonomie des Tausches und des Neuen, der "Valorisierung" (nach Groys), kam erst spät und auch differenziert. Die Auffassung der Kultur als Ökonomie der permanenten Umwertung – der De- und Revalorisierungen – orientiert sich an einem zugespitzten Modell der Kunst als "Markt" – eine Idee, die im übrigen auch im russischen Formalismus und der entsprechenden Theorie des "literaturnyj rynok" vorgeprägt wurde. Da auch und gerade in der postsowjetischen Ära die Inkorporierung der Strukturen des "freien Marktes" in Rußland zu völlig anderen, ja z.T. gegenteiligen Resultaten führte, als dies (im Westen) vorgesehen war, stellt sich die Frage nach einer Ästhetik des Marktwertes heute in Rußland jedenfalls anders als im "Westen", wo auch die Design- und Massenkultur über "Standards" der Professionalität verfügen, deren Ästhetisierung zu ganz anderen Ergebnissen führt als die künstlerischen "Joint-Ventures" im Osten.

Ein Vergleich der weißen (Null-)Flächen im westlichen und im russischen Konzeptualismus zeigt die ganz unterschiedlichen Programme einer Nullpunkt-Kunst: Während in Rußland die – wenn auch vielfach gebrochene und ironisierte – Orientierung auf das "Malevič-Projek"t im Vordergrund stand, hatte das Weiß – etwa in J.-F. Lyotards Apophatik des "Erhabenen" (J.-F. Lyotard 1988, 231ff.) – eine abstrakte, philosophische Note. Malevičs "Weiß" – wie das der Ikonenmalerei – war immer ein hermetisches Weiß, das gleichwohl über eine eigene "faktura" verfügte: es blieb eine Farbe – während es im Kalkül der postmodernen Apophatik und des Minimalismus einen rein abstrakten Wert darstellt. Auch die von den Kollektiven Aktionen inszenierten "weißen Felder" rund um Moskau (B. Groys 1991, 70) hatten ihre Strukturierung und auch Patina oder Schmutzigkeit. Die Dematerialisierung der Materie in der Land Art oder anderen Minimalismen des Westens (ibid., 71) läßt auch daran denken, wie problemstisch die zahllosen Reproduktionen und Katalogpublikationen von Malevič bis Kabakov sind, wenn man an die Glätte und das Zahnpastaweiß des Kunstdruckpapiers denkt.

2. Konzeptualismus als Ersatz-Kunst und Kunst-Ersatz

2.1. Der "Sozrealismus" als Prätext des Konzeptualismus

Die Kultur des Sozialistischen Realismus in all seinen Medien verfügt über mehrere Eigenschaften, die sie offenbar für postmoderne Betrachtungsweisen – und somit auch jene des Konzeptualismus – faszinierend macht: Sie war eine zutiefst emblematische, ikonographische Kultur, die den ikonischen Kode – von der Stalinbüste bis zur Türschnalle – mit dem anderen Pol des Systems, dem Prinzip der Pan-Narrativität, der Großen Geschichte und ihren mythoiden Schablonen kombinierte. Solchermaßen entfaltete der Sozrealismus eine allegorische Kultur bzw. eine Kultur der Allegorese, die ja – wie in der Spätantike so in der Spätmoderne – eine Narrativisierung ikonographischer und ideologischer Emblemata ebenso betreibt wie eine Emblematisierung narrativer Strukturen und Diskurse. Während aber im Sozrealismus diese Diskurswelt mit den Mitteln der Macht und des Terrors institutionalisiert war und einen internen Kosmos der Totalität bildete, präsentierte die Konzeptualisierung von SozReal-Motiven und Diskursen etwa in der "SozArt" dieselben in einem inadäquaten, fremden oder Null-Kontext, wodurch in der Frühphase des russischen Konzeptualismus ein durchaus noch spät- oder neoavantgardistischer Effekt der Verfremdung und Ideologiekritik im Vordergrund stand.

Eben dieser Gestus der Kritik, Satire oder Anklage lief aber sehr bald schon den Grundintentionen des Konzeptualismus entgegen, der – anders als die Vertreter des russischen Samizdat und "underground" durchaus auf eine Ideologie- und Systemkritik in einer direkten Weise verzichten wollte. Dieses vielbesprochene Phänomen eines Ideologie- und Kritik-Verzichts gehört zu den konstitutiven Merkmalen des Konzeptualismus in Rußland – und zwar sosehr, daß eben aus diesem Ideologieverzicht – wie nicht anders zu erwarten – seinerseits eine Art Ideologem wurde. Denn die Enttotalisierung des Großen Terrors mit der allgegenwärtigen Gefahr seiner Verharmlosung und damit impliziten Rechtfertigung – angesichts zunehmender Chaotisierung der nachstalinistischen und vor allem postkommunistischen Welt – konnte alsbald auch programmatische Verfestigungen annehmen. Dies gilt auch für die gerade bei Groys forzierte Integration des Sozrealismus in die historische Avantgarde bzw. umgekehrt die Neuwertung der Avantgarde als Vorläufer des Kunst-Stalinismus (B. Groys 1988, 64ff.; ders., 1991b, 57ff).

Die Ablehnung der Neo-Avantgarde der 60er/70er Jahre durch den frühen Konzeptualismus erklärt sich zum einen aus der in allen neuen Strömungen wirksamen Tendenz zur Autonomie und Abnabelung gerade und besonders intensiv von den nächsten Verwandten und Vorfahren (daher ja auch das typische Herunterspielen der Obėriuty als "Vorläufer"); zum andern aber ver-

band die Konzeptualisten tatsächlich der geradezu zwanghafte Drang, a l l e kulturellen Phänomene in ihrer schablonisierten und institutionalisierten Diskursivität neu zu arrangieren und zu präsentieren, wobei eben der avantgardistische Diskurs als einer von vielen – im Grunde gleichwertigen – anderen Kulturdiskursen angeboten wurde. Darüber hinaus konnte eine verfremdungsästhetische Innovationskunst nicht mehr mit den Mitteln der Hyperbolik überboten werden, sondern eben nur unterboten – wie dies schon die Obėriuty vorgeführt hatten – und ad absurdum geführt werden. Eine vergleichbare Entwicklung läßt sich ja auch im "Westen" zeigen, wo nach den 50er Jahren die (Neo-)Avantgarde einerseits in die Pop- und Massenkultur ein- und aufgegangen war: in die Ikonographie einer Diskurs- und Repro-Kunst (Andy Warhols etwa), die im Zitat und in der Kontrafaktur (Kunst als Mode, Design und Werbung) das Werk einer subversiven Devaluierung betrieb.

Die Entblößung und Entmachtung der Innovatorik und immanenten Utopik des Avantgarde-Projekts bzw. jenes der Moderne überhaupt zielte zunächst auf die Entdeckung ihrer Abhängigkeit von den didaktischen, mimetischen und ideologischen Prämissen des Realismus bzw. der späterhin verstaatlichten Kunst. Der in diesem Zusammenhang erhobene Totalitarismus-Vorwurf gegen die Avantgarde, womit diese eo ipso als Vorläufer des Stalinismus gelten sollte, paßt im Grunde genauso gut, wenn nicht besser auf jene Aspekte des Konzeptualismus, die sich – wie die SozArt aber auch Prigov oder Kabakov – der Sowjet-Emblematik annehmen. Die immanente Utopik der (linken) Avantgarde war doch anders veranlagt als die rückwärtsgewandte Utopik der Bolschewiki und vor allem des Sozrealismus und der Stalinkunst. Diese waren doch – auch in all ihrem Kitsch – typische Produkte einer Nachnutzung von Auratik und Nostalgik des 19. Jahrhunderts – während die Konzeptualisten so etwas wie eine Überschreitung der Opposition von Verfremdung und Affirmation versuchten, wenn sie die ehemals in der Moderne verehrte Macht der Ästhetik und Kunst – durch die Ästhetik der Macht ersetzten. Parallele Versuche unter republikanisch-demokratischen Verhältnissen in den 80er Jahren im Westen orientierten sich naturgemäß an den Schablonen von Faschismus und Nationalsozialismus (vgl. Sorokins *Mesjac v Dachaue*).

Und hier lag eben auch eine wesentliche Differenz zwischen Ost und West – nämlich jene zwischen Faschismus und Stalinismus – gerade in Bezug auf das System der Kunstformen und die Rolle der Literatur. Die in Rußland so gewaltige oder jedenfalls mythisierte Bedeutung des geschriebenen Wortes im Verhältnis von Macht(haber) bzw. Zar und Dichter und im Selbstverständnis der Kultur Rußlands wurde im Konzeptualismus durch die Macht der Diskurse ersetzt: Der ewige Kampf zwischen Zar und Dichter hatte mit dem Sieg und der gleichzeitigen Niederlage beider geendet, indem der Staat und damit seine Träger den Prozeß einer totalen Derealisierung und Semiotisierung durchlaufen

hatten und letztlich als gewaltige Diskurs-Maschine in sich kreisend sich selbst verschlangen.

Die große Utopie der Avantgarde konvergiert eigentlich mit ihrer Idee einer Restitution der Archaik, die freilich eine der Stadtmenschen war, und mit der Folklore eines stilisierten Neoprimitivismus nichts gemein hatte. Wie in der Romantik die progressive Universalpoesie nur durch die Regression in die Mythopoetik denkbar war, sollte durch die Erfindung einer neuen/alten Sprache eine ebensolche Neue Welt entdeckt werden, die alle vorhandenen automatisierten Realia und ihre gegenständlichen Bezeichnungen dementierte und an ihre Stelle die Ding-Sprache setzen wollte. Diese neologistische Welt rückte die Poetik ins Zentrum der Sprach- und Bewußtseinsrevolution, während die offizielle Sowjetkultur auf die Performanzen einer Massenbewußtlosigkeit baute: Amnesie statt Amnestie, Verschmelzung von Ideologie und Diskurs, Parömiologisierung der gesamten Lebenswelt und ihre Ornamentierung zum vaterländischen Stil potemkinscher Fassaden.

Während in der westlichen Popart die Warenwelt zitierend montiert und entblößend präsentiert wurde, war es in der Sowjetunion im Gegenteil eine Anti-Warenwelt, vielmehr jene der Propaganda und der schablonsierten Alltagskultur. Als "tertium comparationis" beider Welten – jener der Waren und jener der Ideologeme – konnte ihre Schablonisiertheit und Zitierbarkeit gelten, bilden sie doch eine Art parömiologische Ikonographie, die – zwischen dem verbalen bzw. ikonischen Kode und der konkreten Mitteilung einer "parole" stehend – das kollektive Über-Ich einer Kultur auf ideale Weise präfiguriert. Freilich war das Spiel der SozArt noch und unweigerlich an eine V-Ästhetik der Parodie und Ironisierung gebunden, da die Subversion der quasi-affirmativen Übersteigerung des Prätextes (etwa einer Sowjetlosung) primär-komische Effekte auslösen mußte. Eine Dekomisierung dieser Dynamik und damit ihre Ästhetisierung jenseits der Kontexte war – anders als in der Avantgarde – im Rahmen der SozArt nie wirklich möglich. Der SozArt-Künstler betreibt mit sich und den seinen so etwas wie eine "soziale Psychoanalyse" – ein therapeutisches Unternehmen, das durchaus an vergleichbare Tendenzen schon im Realismus anknüpft und bis hin zu den Medhermeneutikern führt. Während aber der Realist des 19. Jahrhunderts sich auf die Diagnose beschränkte – oder diese im utopischen Sinne wie Černyševskij für eine Therapie hielt – konzentrierten sich die Konzeptualisten auf eine Therapie, die den Widerspruch zwischen Krankheit und Gesundheit aufheben sollte.

Die Präsentation der Sowjetismen – zusammen mit den "Avantgardismen" und anderen Zitaten der russischen Klassik – in ein und demselben Bild Komar und Melamids, Erik Bulatovs oder Ilja Kabakovs hatte nicht so sehr eine kritische Funktion als vielmehr eine der Meta-Affirmation: das Ideologische wird in seiner Dominanz klaglos und präzise-distanziert vorgeführt, nicht um vor ihm

zu warnen, sondern um es in seiner Macht und Funktion erkennbar zu machen. Daß dabei an den sekundären ästhetischen Geschlechtsmerkmalen des Sowjetischen partizipiert wurde – wie auch an den Malevič-Ikonen[43] – versteht sich von selbst. Der anfängliche Schock dieser SozArt-Bilder, von dem Boris Groys rückblickend (1991b, 11) schreibt, verstand sich ja nicht als Verfremdungs-Effekt, der ja immer aus einer externen oder peripheren Position des Betrachters erwächst: hier war schockierend, daß scheinbar tatsächlich eine affirmative Innen-Position eingenommen wurde – und zwar von Kunstwerken bzw. Künstlern, die sich gleichzeitig innerhalb der Kunstszene des anfänglichen "underground" befanden – und eben alles andere als Mitglieder der offiziellen Kultur waren.

Die Verwendung von Pop-Art-Verfahren auf die Sowjet-Propaganda ließ zwar unweigerlich an ihre Gleichsetzung mit Waren-Reklame denken – ein Vergleich, der schon Mitte der 20er Jahre in der formalistischen Kritik am Agit-Prop-Modell der Sowjetkultur eine zentrale Rolle spielte – zielt aber dennoch nicht auf eine ideologische Auseinandersetzung mit Ideologie – sondern auf eine meta-ästhetische, in der sich die Kunst selbst retten konnte. Insoferne, als der sowjetische Alltag "von Ideologie aufgefressen wurde", ist auch die Ideologie zum Hauptgegenstand der Kunst geworden (B. Groys, "Die Null-Lösung", I. Kabakov 1993b, 49ff.).

Zu unterscheiden ist die Phase der SozArt, als sie noch ausschließlich in den kleinen Insiderzirkeln der Sowjetunion produziert und präsentiert wurde – und jener Öffnungsphase, als dieselben Werke etwa in den USA ausgestellt wurden. Bei der Präsentation der Sowjet-Esoterik im Westen kam es unweigerlich zu einer zusätzlichen Brechung des Sowjetischen durch die kulturellen Präsuppositionen der jeweils westlichen Kontexte und damit zu einer sekundären Ästhetisierung des Sowjetischen bzw. des Sozrealismus (vgl. auch B. Groys 1991b, 14f.). Wenn also schon der SozRealismus eine Ästhetisierung der Sowjetrealität bedeutete – und die SozArt seine/ihre Ästhetisierung, so löste die Präsentation der SozArt im Westen einen weiteren Ästhetisierungsschub aus, der das ursprünglich Sowjetische auf geradezu absurde Weise exotisierte und gleichzeitig esoterisierte.

2.2. "Kollektive Aktionen" (K.A.)

Wenn bei Kabakov etwa das Narrative (und damit der Realismus des 19. Jahrhunderts, gebrochen durch den SozRealismus) zum Diskursiven reduziert wurde, wobei traditionelle Darstellungsschablonen zugleich vor- und abgeführt wurden, so reduzieren sich die "Kollektiven Aktionen" der 70er Jahre auf die Analyse von Erlebnis- und Erfahrungsprozessen elementarster Art, wobei auch hier die Differenz zur Avantgarde ebenso wesentlich ist wie zur realistischen Fiktionswelt: Die avantgardistische Experiment-Kunst erhebt den Wahrnehmungsprozeß und Wort- bzw. Sprachbildungsprozeß zum Hauptziel der Kunst. Die K.A.-Performances umfassen einen kleinen Kreis von Insidern – und einen noch kleineren von Organisatoren, die ein Programm ausarbeiten, nach dem die "poezdki za gorod" und die Dramaturgie der Zufalls- und Bewegungsabläufe gestaltet werden sollten. Dabei ging es um so allgemeine Fragen wie: auf welche Weise entwickelt sich aus dem magischen Zirkel und der Rahmung

beliebiger Zonen das Ästhetisch-Künstlerische, wie sind Zufall und Notwendigkeit korreliert (dies fragten sich schon die Obėriuty ganz intensiv), wie funktionieren die Abläufe im Bewußtsein der Teilnehmer und auf welche Weise sollen die spontanen Aktionen in ihrer Evidenz und Unmittelbarkeit speicher- und reproduzierbar gemacht werden, wie verhält sich Performance und Dokumentation, Aktion und Verbalisierung?

Die stereotypen Schauplätze der K.A. waren die mehr oder weniger schneebedeckten Felder der Moskauer Umgebung, die durch einen schwarzen Waldrand abgeschlossen wurden und auf ideale Weise als "tabula rasa" fungieren konnten. Diese Leerfläche entpuppte sich im Laufe der Aktion als extrem überdeterminiert durch projizierte Zeichen und Texte, die der scheinbaren Kontingenz des Wirklichkeitsausschnittes und seiner nichtigen Banalität ("pošlost'") widersprachen.

In den westlichen Entwicklungen des Aktionismus der 50er Jahre, in Aktionismus, Land Art und Arte Povera der 60er und 70er Jahre,[44] dienten die "Objekt-Allegorien" der Entblößung der Absurdität des Plausiblen bis hin zur Valorisierung von Alltagsbanalitäten und Abfallhaufen. Für den sowjetischen Aktionisten führte der Weg durch die Zivilisationsarchäologie direkt an die Stadtgrenzen, wo in einer Zone des Übergangs weder Natur noch Urbanität herrscht, sondern ein Niemandsland ohne Eigenschaften. Und doch gab es eine Reihe von Invarianten, die das Russische zumindest konnotieren: die Peripherie, die Grenze von Wald und Feld, die Einfriedung von Zonen gesteigerter Zeichenhaftigkeit etc. Zugleich ging es um das Durchspielen der kollektiven Prozesse zwischen Instruktor (und Auftrag) und Durchführung, Plan und Aktualisierung, Projektion und Reflexion. Insgesamt konnte die Konstituierung oder Konfigurierung einer G r u p p e nachvollzogen werden, die sich – wie eine Sektengemeinde – einer spezifischen E k s t a s e t e c h n i k bediente.

Nicht nur das Material, mit dem gearbeitet wurde, auch die Topographie und das Ambiente der Kollektiven Aktionen war untrennbar mit dem sowjetischen "byt" verbunden: Die Grenzen zwischen Alltagsleben in den "kommunalki" und der "Apartment-Art" (APT-ART) fungierten ebenso wie in der avantgardistischen Ästhetik das Aufeinanderstoßen der montierten "kuski". Auch die Gruppendynamik integrierte sowjetische Hierarchien und Institutionen, die durch die Rahmung und die Anreicherung der "Motivationskontexte" simuliert wurden (A. Monastyrskij). Wesentlich war nicht mehr das innovatorische Pathos der Avantgarde, mit dem Ziel, einen neuen Kode, eine neue Sprach-Sach-Welt aufzubauen, sondern die Analyse, oder eher schon P a r a l y s e der vorhandenen "Wahrnehmungsmuster" und Ideologeme. Wie schon bei den Obėriuty zielten die Aktionen auf eine Verschiebung der Grenzen zwischen "slučaj" und "slučajnost'", zwischen der Großen Geschichte und den vielen fragmentierten "Kleinigkeiten" ("meloči").

Das "Nichtverstehen" im Sinne des avantgardistischen "neponimanie" als Bedingung für ein "novoe videnie" und damit ein neues Ding-Bewußtsein verlor seinen konstruktiven Sinn und führte – wie auch schon bei den Obėriuty – zu einer Sinn-Leere und darüber hinaus zur Isolation der Ideologeme und ihrer Normativität von den Gegenständen und Zeichen. Alles, was sich auf dem "Demonstrationsfeld" zeigte, erhielt eine quasi-symbolische Schein-Bedeutung, ja die Interpretierbarkeit als solche wurde zum Gegenstand der Inszenierung (vgl. Einleitung von A. Monastyrskij zu: *Poezdki za gorod*, Moskau 1980, Typoskript, 4ff.). Das Paradoxon einer scheinbar völlig offenen und freien Interpretation machte die Grenze zwischen internem und äußerem Betrachter zum Problem. Worum es ging, war die Darstellung der "Konstruktion des Ereignisses" (ibid., 5) – ohne Rückversicherung auf einen Kode, eine Ikonographie oder Geschichte. Insoferne hatte man es mit einer "leeren Handlung" ("pustoe dejstvie") zu tun, die dem "pustoe pole" der Demonstration entsprach. Die immer wieder erwähnten "buddhistischen" Kontemplationstechniken deuten in diesem Zusammenhang auf die für den Konzeptualismus und Minimalismus so wesentliche Apophasie-Tradition hin, die ja auch mit der Differenz zwischen Evidenz und Deutung, Sprache und Unaussprechlichkeit, Sinn und Übersinn operiert.

Das "Feld der Erwartung" des Teilnehmers wird solchermaßen kathartisch gereinigt – "поле ожидания «пусто»". Das Vorspiel zur Aktion – die lange Anreise mit den Verkehrsmitteln, die ermüdenden Wanderungen über Stock und Stein etc. – ebenso wie das Nachspiel überschneiden einander in der Null-Stelle des "Demonstrationsfeldes", auf dem an und für sich nichts – Nichts – stattfindet, auf dem sich nur das ereignet, was zwischen "ožidanie" und "pamjat'" aufgespannt wird. Auf der einen Seite wirkt das apophatische Kontemplationsmoment, auf der anderen Seite die absurdistische Aufhebung von Sinngebungen aller – auch dieser – Art, denn: "в то время, когда все смотрели в одну сторону, главное событие происходило совсем в другом месте – в данном случае в сознании самих зрителей." (A. Monastyrskij, ibid., 8).

Das Ereignis ist also immer schon passiert oder steht immer noch bevor, es kann also nur erwartet oder erinnert werden: denn seine authentische Evidenz figuriert paradoxal als Auslassung, Pause, "pustoe mesto". Was es zu demonstrieren galt, war "unser Bewußtsein" – und nicht ein Objekt, nicht ein Bild, nicht eine Aussage oder Botschaft:

> Совершилось не то, что мы ожидали [...] а именно ожидание совершилось и произошло. Другими словами, пауза восприятия объекта закончилась тем же ожиданием, но оно происходит уже на другом уровне восприятия и во время его протекания не воспринимается за таковое: оно было пережито через воспоминание о нем в определенный момент действия. После этого момента *завершение действия* (*уход фигуры с поля*) *воспринимается совершенно*

непосредственно, как бы вне его условности – наряду с деревьями, травой, самими зрителями, то есть оно разметафоризировано. (ibid., 9)

Somit wird aus dem "realen Handlungsfeld" – ein "leeres Feld" reiner Intensität, d.h. ohne Metaphorik, ohne gegenständliche oder symbolische Bedeutung und mit dem einzigen Sinn der Prozessualität einer Erfahrung, die sich selbst erlebt. Dann erst kann nach der Erlebnisleere die Phase einer "erhabenen Leere" entstehen (ibid.), die ex post, in der Erinnerung metaphorische Korrelationen zuläßt. Wörtlich spricht Monastyrskij in diesem Zusammenhang von einer "geistigen Erfahrung" ("duchovnyj opyt") der Wahrnehmungs- und Denkbedingungen. Eben dieses Umkippen von totaler Evidenz in eine zeichenhafte "uslovnost'" macht diese konzeptualistische "bespredmetnost'", ja Asemie zu einer geradezu spirituellen Erfahrung, die von den Organisatoren der Aktion manipulativ herbeigeführt wird: "В сугубо же эстетическом смысле можно было бы охарактеризовать представленные здесь акции как попытки сделать необычным восприятие обычного появления, исчезновения, удаления, света, звука и т.д." (Monastyrskij, ibid., 11).

Die Dokumentation ist in ihrer geradezu bürokratischen oder medizinischen Amtlichkeit immer auch halb-komisch, vor allem auch durch die völlige Einebnung der Differenz von aktuellem Objekttext, Zitat und rahmender Dokumentation der Teilnehmer. Die an die Aktionen anschließenden Selbsterlebnisberichte waren im Stil von Auto-Diagnosen verfaßt; die Proliferation von Interpretationen überwucherte im nachhinein – ja schon während der Aktionen – die Evidenz der Eindrücke und Stimmungen. Dies gilt etwa für Kabakovs Erlebnisbericht, der gerade die Esoterik und Geschlossenheit des Aktionistenzirkels betont und auch die Erfahrung der "Ataraxie" im Stile einer mystischen Schau beschreibt ("Wonne und Freude"... "ein Geschenk oder sogar eine Botschaft im mystischen Sinne", dt. im *Schreibheft*, 42, 57ff.). Die angenehme "Rückkehr in den Schoß der Gruppe", womit die Aktion endet, bildet zugleich den Triumph eines glückhaften Gruppengefühls, dessen Wärme Kabakov in den glühendsten Farben schildert. Eben der Verlust dieser "Nestwärme" durch die Öffnung der Gruppen zu den russischen und westlichen Zuschauern, veränderte die Welt des Kozeptualismus auf radikale Weise.

Gleiches gilt etwa für Michail Ryklins oder Vladimir Sorokins Erlebnisberichte (*Schreibheft*, 42, 86ff.), wo auch die "Betrachtung der Leere" im Diskurs mystischer Kontemplation berichtet wird; mehr noch aber interessiert ihn die Differenz von Insidern und Outsidern, die es in einem eigentlichen Sinne in der Phase der K.A. kaum gab: "Genau das verhindert auch, daß die Performances der K.A. zum bloßen Ritual einer Gruppenverbindung werden" (ibid., 85). Besonders Sorokin beschäftigt sich mit dem Phänomen der Leere der K.A., ja die leeren Körper der Teilnehmer erscheinen ihm gar als "Nullen" (87). Sergej Anufriev begeistert sich an der Betrachtung der "Leere in ihrer Reinheit und Unberührtheit" (ibid., 90), die das eigentliche "Geheimnis" der Aktion darstellt.

Il'ja Kabakov ist von anfang an scheinbar einer der naivsten Teilnehmer der K.A.; am unbefangensten gibt er sich der "Atmosphäre suggestiver Entwicklung hin" und deutet den Ausnahmezustand der Aktionen als e k s t a t i s c h e n Flug in einer Gondel (*Schreibheft* 42, 79): "Es ist dieses Gefühl, sich sozusagen in zwei Zuständen gleichzeitig zu befinden: Irgendwie ist es angenehm, aber andererseits passiert eigentlich nichts." Kabakov spricht explizit von einem "kosmologischen Zustand des Ausgesondertseins" – "Die außergewöhnliche Aufmerksamkeit dem realen Leben gegenüber ist gespalten und zugleich gibt es gar keine Therapie, keine Suggestion, keinen Flug.." (ibid.). Während also Kabakov eine zwar unmittelbare aber doch "gespaltene" Gefühlsreaktion registriert, interessiert sich Prigov vornehmlich für den zweiten Pol dieser Gespaltenheit – jene "Wechselbeziehung zwischen der Beschreibungssprache und dem Gegenstand der Beschreibung sowie zwischen allen möglichen Beschreibungssprachen untereinander" (ibid., 77).

Diese mystische oder metaphysische L e e r e und Abwesenheit von "Etwas" korrespondiert mit einer quasi kriminalistischen Spurensuche, die den Aktionsteilnehmer unvermittelt in die Rolle eines "Kommissars" versetzt, "der sich zum Stadtrand begeben hat, um ein Banditennest auszuheben" (ibid., 91): Damit konvergieren – wie schon im Realismus des 19. Jahrhunderts – die kriminalistische bzw. detektivische Recherche und der sich anschließende "Indizienprozeß" mit den Indizes eines Geheimnisses, das sich als Absenz von jedwedem Inhalt, als zentrale Leerstelle und Sinnleere zugleich zeigt und entzieht. Die Manipulatoren bzw. Organisatoren der K.A. sind aus dieser Sicht zugleich "Verbrecher"; die ästhetisch-semiotische Fragestellung – das Spiel mit den Kontexten und Pragmatemen – läuft homolog zum Prozeß des detektivischen Denkens (vgl. U. Eco), womit auch hier das Grundmodell des Realismus – etwa Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* – durchschimmert: "Es hatte nämlich eine Übertretung wichtiger Gesetze stattgefunden, des Gesetzes über die auktoriale Verantwortlichkeit sowie des Gesetzes über die Ziele und Aufgaben des Kunstwerkes." (92).

Im Spiel mit den Kontexten manifestieren sich in den K.A. – neben den detektivischen – auch andere "Institutionen" – vornehmlich die militärische (vgl. I. Kabakov, ibid., 93-94), die der Arbeitswelt oder der Medizin. In all diesen Sinn- und Zweckkontexten geht es ja um Auftrag (*zakaz*) und Erfüllung, Plan und Handlung, Autorschaft und Dienst, Aktion und Dokumentation (die Aktionsteilnehmer erhalten etwa "Bescheinigungen", Ausweise etc.). Solange die Aktionistengruppen extrem geschlossen blieben, war für eine solche interpretative Offenheit ein Rahmen gesichert, der primär in der gemeinsamen Vorverständigung – ähnlich der Situationskenntnis von Schulklassen oder Arbeitsgruppen – gesichert war. Die Gruppe war situativ – und die Situation war gruppenhaft. Die Lokalsemantik des esoterischen Zirkels übersetzte alle Phänomene der vorgeprägten Außenwelt – den sowjetischen "byt" – in ihren S o z i o - oder I d i o l e k t, wodurch das Allerverständlichste der allgemeinen Lebenswelt mit ihren Stereotypen extrem privatisiert wurde. Umgekehrt erhielt die Erhabenheit des Sowjetreiches zugleich etwas Idyllisches.

Im Rückblick liefert A. Monastyrskij eine "Kurze Schizoanalyse der Kollektiven Aktionen" (I Kabakov 1993b, 113ff.), die sich dadurch auszeichnet, daß die ideologische (Pseudo- oder Null-) Referenz der sowjetischen Diskurse entblößt – und damit ihre immanente Magie oder Sakralität, ihr archaisch-kultischer Charakter sichtbar wird. Auf diese Weise kann aus der VDNCh ein "Mandala" werden – und aus jedem denkbaren Fragment oder Pragmatem des "Sowjetischen" ein archaisches Relikt einer Urkultur – wie der ägyptischen: ein Vergleich, der sich im übrigen schon bei Mandel'štam findet.

2.3. Konzeptualismus als Kunst-Sekte

In einer recht emotionalen Rückschau auf die Zeit der K.A. betont Nikita Alekseev[45] sowohl das byzantinische Erbe des Konzeptualismus ("Der Samen von Byzanz") - als auch seine Herkunft aus der Häretik, dem Raskol bzw.

"sektantstvo": "Die dymiki verehrten wie die Mahajana-Buddhisten, die Leere , sie beteten zu einem Loch, das sie in eine Ecke ihrer Hütte bohrten.." (N. Alekseev 1991, 42ff.) – auch die Chlysten werden zitiert, die Raskolniki, die Avantgardisten der 10er Jahre – dieses gesamte Traditions-Chaos macht den Hintergrund der K.A. aus und prägt sie im Geiste der russischen Kulturhäretik, die dem Westen absolut fremdartig erschien: "Es waren Helden, wie sich im Waldesdickicht versteckende Raskolniki.." Worum es also ging, war die Erfindung "einer neuen S e k t e " (ibid., 44) mit dem Ziel, die Abgrenzung des "wir" von den anderen, Nicht-Russen zu begründen. Ende der 70er Jahre verkrochen sich die Konzeptualisten "in kleinen geschlossenen Gruppen" und erfanden die K.A.

Das Selbstverständnis der Gruppe der K.A. als "Sekte" charakterisiert einen für die russische Kulturgeschichte markanten Typus der Gruppenbildung, wobei eine starke Abgrenzung gegenüber der "offiziellen Welt" ebenso unabdingbar war – wie die Entwicklung einer strengen "Gruppensemantik" und der entsprechenden Hierarchisierung, die im Falle der Konzeptualisten nach dem Muster des Sowjetstaates gebaut war. Gleichzeitig wurden in dieser dichten Atmosphäre die Grundmuster der russischen Kulturtradition wieder aktiv(iert) – die orthodoxen in ihrer verstaatlichten Form – wie die heterodoxen in ihrer privatisierten, "idiotisierten". Auch die "Noma"-Gruppe operierte mit solchen gruppendynamischen und diskursiven Versatzstücken.

Die Auflösung der Gruppen jener "heroischen Phase" war die unmittelbare Folge der Öffnung der Sowjetunion und ihres Zusammenbruchs: Die Reisen in den Westen ebenso wie die Entdeckung der russischen Kunstszene für den westlichen Markt schufen eine völlig neue Situation: "Es wurde klar, daß man sich nicht mehr wie früher im russischen Wald verstecken konnte. Daß das «Ich – Wir», das in der Heimat so geschmiert lief, im Ausland knirschte und rostete." (N. Alekseev 1991, 51). Der Esoterismus der einheimischen Sekten lief im Ausland ins Leere – und zwar in eine unproduktive der Nichtkommunikation oder des totalen Mißverstehens. Man scheiterte an der eigenen Jargonbildung, am Insidertum der "sektiererischen Sprache", eben an der Geheimwelt des spezifisch russischen oder sowjetischen "Internats", dessen Situationskomik (oder Tragik) nur die Insider registrieren konnten. Eine nichttransportable Pointe der Situationskomik gehört wohl zum schwersten Reisegepäck beim kulturellen Grenzübertritt: "Der Übersetzer [der Sektenspache] muß selbst Mitglied dieser Sekte werden ebenso wie der hypothetische Leser" (ibid., 51f.).

Bis zur Öffnung des Konzeptualismus nach dem Westen bildeten die Mitglieder der Gruppe eine sehr geschlossene Formation, die gewissermaßen auch ihr eigenes Publikum darstellte. Diese interne Geschlossenheit paarte sich mit dem Gefühl einer besonderen Esoterik und eines Elitarismus gegenüber der offiziellen (Kunst-)Welt ebenso wie gegenüber der Masse der Sowjetmenschen. Die

Emanzipation aus den aufklärerischen, politisch-moralischen Kunstzwängen auch auf Seiten der nichtoffiziellen Samizdat-Künstler manifestierte sich eben in der postmoralischen und posthistorischen Ästhetisierung der Machtapparaturen und ihrer extrem schablonisierten Diskurse.

Der frühe Konzeptualismus bewegte sich ausschließlich in Insiderkreisen – der mittlere sowohl innerhalb Rußlands als auch im Westen – und der dritte entweder nur im Westen oder auf neue Weise im postsowjetischen Rußland der 90er Jahre. Jedenfalls gehört es zu den konstitutiven Merkmalen des Konzeptualismus, nicht so sehr Artefakte zu erzeugen als vielmehr die Bedingungen ihrer Rezeption und Wertung vorzuführen. Insoferne könnte man auch von einer durch und durch autoreferentiellen Richtung sprechen, deren eigentliches Objekt der Darstellung die "uslovnost'" ist. Im Extremfall bedarf es hierbei keiner eigenen Signifikanten und Strukturen – sondern primär einer I n d e x - Konfiguration, die im Sinne der frühsymbolistischen Ästhetik der Andeutungen ("nameki") das Gegebene zitierend oder abbreviierend signalisiert, wobei ein maximal angereicherter Rezeptionshintergrund vorausgesetzt – oder genauer: dargestellt wird. Während sich die romantischen Kunsttypen in der Selbstdarstellung des Künstlers überbieten (der Text als Epiphänomen der Autorschaft), wenden sich die Konzeptkünstler der selbstorganisierenden Autorschaft der Texte und Diskurse zu: damit wird der Rezipient nicht zum Mitautor (wie in der Moderne), sondern zum Mitarrangeur eines Diskurs-Szenario, an dem er aktiv und passiv zugleich teilhat. Im Extremfall gibt es dann nur mehr das fragmentarische I n d i z i e r e n einer "citatnost'", die eben nicht produziert, sondern p a r t i z i p i e r t – und zwar am Gesamtkomplex der Kulturentwicklung.

3. Narrative Installationen

3.1. Zwischen Pljuškin- und Puškin-Museum – Konzeptualiserung der Großen Erzähler und des Kleinen Mannes

Die Geschichte des Kleinen Mannes,[46] wie sie Gogol' und Dostoevskij iniziierten – findet sich wieder in den narrativen Gattungen Il'ja Kabakovs. Wesentlich für das narrative Interesse der Konzeptkünstler ist die Entfaltung und Neukontextierung von vorgegebenen Diskurstypen – ein Vorgang, der in den klassischen Prätexten selbst ja auch schon praktiziert wurde. Dafür nimmt Kabakov eben jene Diskurstradition des Realismus in Anspruch, die von Gogol' über Dostoevskij zu Čechov führt (I. Kabakov 1992a, 129f.) und eben die Kunst der sinnentleerenden Rede, das "Stammeln" hervorbringt.[47] Diese ewigen "Erörterungen der Erörterungen", das im Kreise Reden, Stammeln, Fabulieren, Abschweifen, also eine hypertrophe Geschwätzigkeit, in der jeder Gegenstand,

jede Tat aufgelöst, analysiert und paralysiert wird – all das gipfelt im Gemurmel, im unübersetzbaren Gruppendiskurs der Konzeptualisten selbst: Vom Idiolekt der Insider zum Idiotischen als letzter Ausläufer des Eigenen und Individuellen gibt es keinen Sprung (ibid., 133). Der Diskurs-Müll wird immer nur zwischengelagert; er strahlt ewig fort und wird im konzeptualistischen Geschwätz einem permanenten "Recycling" unterworfen, wodurch die Schwelle zwischen Banalität und Erhabenheit, Alltag und Ritual, Minderwertigkeit und totemistischer Sakralisierung (von Wörtern und Dingen), Müll und Museum (ibid., 189), Profanität und Kunst in beide Richtungen überschritten, umgebrochen wird.

Der Hang zur apophatischen Rede des Nichts-Sagenden manifestiert sich in zwei für das "Russische" typischen Diskursformationen – dem "Phantasmagorischen" und dem "Hang zur Erörterung". Nicht zufällig sind es vor allem Gogol' und Dostoevskij – und etwas Čechov –, mit welchen die Thesen zum Konzeptualismus in Rußland abschließend untermauert werden. Denn was die Leerstelle ausfüllt von alters her, kann ja nichts anderes seien als Literatur. Und Literatur meint in diesem Rußland-Konzept immer "Gogol'–Dostoevskij–Čechov". Das "Phantasmagorische" der Romanfiguren Gogol's besteht eben darin, daß es sie gar nicht gibt: Sie sind zusammengesetzt aus den vielfach zitierten "meloči", deren Konfiguration sie ersetzen. Der personale Zeichen-Träger ist absent, ein Nichts, wogegen die Indizes der Person ein K o n z e p t konfigurieren, das – als Phantasma – an ihre Stelle tritt, sie vertritt. Auch hier zeigt sich der Osten, Rußland, als eine enteignete Zone: Anstelle der Person, wie sie die westlichen "Prototypen" darstellen, gibt es nur Diskurs-Masken – die Formalisten nannten das seinerzeit "skaz": Die Romanfiguren Gogol's – und damit der russischen Prosa insgesamt – sind ein Phantasma und damit gleichbedeutend mit dem Konzept "Rußland", dem Kozeptualismus Rußlands, dem russischen Konzeptualismus. Das karnevalesk-groteske Konstrukt der M a s k e – wesentlich für die gesamte Idee des Zeichenhaften und Substitutiven in Moderne und Avantgarde, ja mit dieser identisch von Belyj bis Bachtin, von Šklovskij bis Freud: diese Maske, die eigentlich ein N i c h t s verhüllt, ist das Konzept, der Konzeptualismus, der ja auch – kalyptisch – den Abgrund des Nichts und der Leere vorgibt und damit das Rußland-Projekt inszeniert.

Wenn nun Kabakov vom "eisigen Schauer" spricht – dem "užas" –, der aus den Gogol'schen Buchseiten hervorsteigt, erinnert uns das unweigerlich an den Diskurs seines Namensvetters in "ŻĖK Nr. 8", der als Stimmenimitator – man denkt an den Gogol'-Diskurs Merežkovskijs – auffiel. Der Verdacht, nicht dem "Klartext" zum Thema "Konzeptualismus in Rußland" oder "Konzeptualismus und Gogol'" gegenüberzustehen, sondern wieder einem Simulakrum desselben, wird auch nicht dadurch gemildert, daß – im Zirkelschluß oder "double bind" gedacht – eben dieses scheinbildhafte Unwesen des russischen Konzeptualismus

dem Konzeptualismus Rußlands exakt entspricht, ja mit diesem identisch ist. Allzu dick wird aufgetragen mit Ausdrücken wie: "klaffender Abgrund", "jene trockene, gekrümmte Gestalt leerer Phantome und Gespenster", die "aufzuwärmen auch nicht Schmalzkringelchen, feurige Suppen und tischlange Störe vermögen.." (I. Kabakov 1992a, 129f.). Hier schreibt ein postmoderner Merežkovskij am Meta-Gogol' fort – ebenso wie es einen ewigen Fortsetzungsroman mit dem Titel "Dostoevskij" gibt.

"Dostoevskij..." Eines der sichersten Zeichen, an denen man merkt, daß es um das Konzept "Dostoevskij" geht – und nicht um Fedor Michajlovič – sind Kabakovs drei Punkte. "..." Dieses geradezu sternianistische oder puškinsche Weglassen zwischen den Intertextualitätsmarkern sagt eigentlich schon alles: Indem sie das Nichts indizieren, meinen sie, sind sie das Rußland-Konzept selbst. Eben sie markieren auch den Diskurs des "Et-cetera", den Kabakov als Dostoevskijs Markenzeichen erkennt: endlose Erörterungen der Erörterungen, d.h. reine Diskursivität – ohne Referenz und mit selbstkonstruierten Lesern: "Er wird in den *Prozeß selbst* einbezogen, und den Prozeß der vielstufigen, vielschichtigen Verweise, Abschweifungen, Bezugnahmen, zusätzlicher Randbemerkungen, Antworten auf vorausgehende Verweise..." (I. Kabakov 1992a, 131). Bachtins Deutung dieses Stils als menippeisch wird der absurdistischen Deutung einer solchen Diskurswelt als kafkaesk geopfert: der Karnevalismus der Avantgarde unterliegt dem Absurdismus der Postavantgarde, d.h. Dostoevskij als "Dostoevskij" deckt sich mit dem "Etc." am Ende endloser Tiraden, mit den Morsezeichen "...", die um Ruhe, um ein Ende des ewig strömenden Diskurswasserfalls flehen... Bei Gogol' markieren also diese drei Punkte eben jene Stelle, wo der Dikurs an die Leere stößt, zirkulär wird und "sich die Wiederholung des tristem und hysterischen Kreislaufes von neuem" einstellt (ibid.).

> Гоголь, Достоевский, Чехов...
> О фантасмогоричности, фантомности гоголевских персонажей говорилось уже много [...] Гоголь как бы нарочно вырисовывает подробности и детали, чтобы »персонажи« почти точно совпали с теми, кого они персонифицируют, [...] эти выписанные подробнейшие детали как раз не увеличивают реальность прототипов, напротив – именно благодаря этим выпуклым и тщательно прописанным деталям создается впечатление, что за ними как раз н и к о г о и н и ч е г о н е т !... Буквально, в самом ужасном смысле – никого и ничего. Нет ни Чичикова, ни Ноздрева [...] – вообще ничего нет и не было никогда! Этот ледяной ужас.
>
> Достоевский... Общеизвестно, что основную массу текста его романов составляют бесконечные, безудержные обсуждения [...] обсуждения самого обсуждения [...]
>
> У Чехова мы видим все ту же ситуацию, ту же тему. Здесь все герои не живут, а говорят. [...] Они говорят, чтобы заполнить эту пустоту, чтобы не дать ей оказаться на сцене рядом с ними и чтоб не потонуть, не исчезнуть в ее беззвучно звенящем ужасе. (I. Kabakov 1992a, 128-130)

Der für Čechov so typische "Ewig-Reden-statt-Leben"-Diskurs nähert sich der Radikalform der reinen Diskursivität – und damit dem Rußland-Konzeptualismus – noch weiter an, indem überhaupt nicht mehr argumentiert wird oder dementiert, sondern nur mehr die berühmten Wasserhähne im Morserhythmus des "..." – "..." vor sich hin tropfen. Mit eben den Worten, mit denen Kabakov die spezifische Befindlichkeit der Gegenstände in Rußland bzw. der Sowjetunion bezeichnet, beschreibt er aber auch das Wesen des Kunstwerkes insgesamt: "Dank seinem In-sich-geschlossen-Sein, dank des Fehlens der Fenster und des Ausgangs aus sich selbst heraus, nach irgendwohin, kann das Kunstwerk eben von allen Seiten betrachtet und beschrieben werden wie ein in der Luft hängender Gegenstand, wie ein sich selbst genügendes Ding, wie ein phantastisches Gebilde [...] in diesem Sinne verdiente diese ästhetische Erscheinung vielleicht, zum Kunststil Konzeptualismus gezählt zu werden. Unsere lokale Denkweise konnte man daher von Anfang an »Konzeptualismus« nennen. Wir haben einfach noch nicht gewußt, daß wir schon lange »Prosa« sprechen." (ibid., 133).

Hier schließt sich also der Kreis: Kabakov beschreibt den "in der Luft hängenden Gegenstand" mit den gleichen Worten, genauer: diskursiv analog – wie das Kunstwerk, die totale Installation, den Konzeptualismus – und eben das Rußland-Konzept – wie die simultane Lektüre der anderen autoreflexiven Schriften Kabakovs und der anderen belegt.

Josif Bakštejn hat in seinem Versuch, "Noma" herzuleiten (, die für den Konzeptualismus typische Totalisierung des Zitierens mit dem Diskurs der B e i c h t e (in dder Linie: Augustinus, Rousseau, Tolstoj) in Verbindung gebracht (J. Bakštejn 1993, 63). Am "Nullpunkt der Literatur", wie ihn das Erzählen Kabakovs ebenso markiert wie die Prosa Sorokins, reduziert sich der Text auf seine eigene Interpretation, und – in letzter Konsequenz – auf das Fortschreiben der russischen Prosa, die insgesamt ja eine Beicht- und Entlarvungsmaschine ist. Das evidenzheischende Pathos der Beichtrede könnte dabei von der Rafinesse der Zitatkultur gar nicht weit genug entfernt sein – und doch bestätigt Dostoevskijs *Podrostok* ein Maß an Intertextualität, daß die Idee aufblitzt, die Zitate wären echter als die Prätexte – und das diskursive Ausspielen von Interpretationsmeistern wesentlicher als jenes Bildnis zu Sais, das der Beichtende nicht und nicht enthüllen mag.

Die Konzeptualisten schrieben und schreiben die russischen Prosa als ewigen Fortsetzungs-Roman fort – nicht nur mit Worten, mit Dingen. So wie die Wilden im Sinne von Claude Lévi-Strauss nicht begrifflich – also eigentlich westlich, rational – zu denken verstehen, sondern mit "Dingen denken" – tun es auch die Bewohner des "Rußland-Kontinents": sie "denken" mit Dingen, genauer mit dem, was von ihnen übrig ist – als Über-Rest, als Müll, als idiotisches Geschwätz im Stile der "Nicht-Mehr-Schönen-Rede", hineingesprochen in den

"Weißen Saal des Puškinmuseums" (ibid.): "Niemand spricht so viel wie wir", d.h. wir, die Schausteller des «Rußland-Projekts» – sind die Romanfiguren Gogol's, Dostoevskijs und Čechovs: wir sind s i e . "Alles spricht durch uns" (ibid.) – und dieses Alles ist die russische Prosa, die das Nichts der Rußland-Installation erfüllt – "der Gegenstand des Gespräches selbst kann unterwegs verlorengehen." (ibid., 143).

Somit steht die Materialsprache und "faktura" der minderwertigen Stoffe der Installation ihrem praktischen Materialwert entgegen – eben das meint Kabakov mit immateriell. Anders als die Fresko- oder Ikonenmalerei der Alten schafft die totale Installation einen geschlossenen Raum, eine " K a p s e l " – im Gegensatz zum "Haus" in der Florentiner Renaissance, das offen und differenziert wird. Wenn Kabakov in diesem Zusammenhang von "Wohnung und Zimmer heute" (I. Kabakov 1995a, 35) spricht, dann baut er die Ost-West-Polarität in der Weise um, daß "heute" mit Osten und Sowjetreich gleichgesetzt wird (und ansatzweise der internationalen Großstadtkultur) – und "Westen" zurückverlagert wird in eine idealisierte Renaissance-Welt und ihre zentralperspektivische Tafelbildmalerei.

> ..мы попробуем ввести понятие «капсулы» [...] В каждом доме во Флоренции жил не отдельный человек, а род, семья со своими многочисленными домочадцами. [...] «Дом» был универсальной моделью этого социума [...]. Совершенно иное понимание квартиры и комнаты сейчас. Сегодня в квартире живет не мой «род», а «я» сам. [...] Из всего этого я построил, вырастил свой мир, с о з д а л е г о и ж и в у в с в о е й к а п с у л е . [...] Эта капсула – это мое второе тело, еще одна оболочка, в которой я постоянно существую. (I. Kababkov 1995a, 148-149)

Die Wohnungs- und Zimmerexistenz "heute" nimmt bei Kabakov aber nicht nur sowjetische "kommunalka"-Formen an, sondern adoptiert Merkmale der "Kellerlochexistenzen" Dostoevskijs, von Raskolnikovs "Zimmer als Schrank" (und Sarg) oder der "Einkapselung" Arkadij Makarovičs unter der Bettdecke in der Pension Touchard:[48]

> Месяц назад, то есть за месяц до девятнадцатого сентября, я, в Москве, порешил отказаться от них всех и у й т и в с в о ю и д е ю уже окончательно. Я так и прописываю это слово: «уйти в свою идею», потому что это выражение может обозначить почти всю мою главную мысль – то самое, для чего я живу на свете. Что это за «своя идея», об этом слишком много будет потом. В уединении мечтательной и многолетней моей московской жизни она создавалась у меня еще с шестого класса гимназии и с тех пор, может быть, ни на миг не оставляла меня. Она поглотила всю мою жизнь. Я и до нее жил в мечтах, жил с самого детства в мечтательном царстве известного оттенка; но с появлением этой главной и всё поглотившей во мне идеи мечты мои скрепились и разом отлились в известную форму: из глупых сделались разумными. (*Podrostok*, 14-15)

Здесь я должен сознаться, почему я пришел в восхищение от аргумента Васина насчет «идеи-чувства», а вместе с тем должен сознаться в адском стыде. Да, я трусил идти к Дергачеву, хотя и не от той причины, которую предполагал Ефим. Я трусил оттого, что еще в Москве их боялся. Я знал, что они (то есть они или другие в этом роде – это всё равно) – диалектики и, пожалуй, разобьют «мою идею». [...] Меня утешало, после всякого такого позора, лишь то, что все-таки «идея» при мне, в прежней тайне, и что я ее им не выдал. [...] Нет, мне нельзя жить с людьми; я и теперь это думаю; на сорок лет вперед говорю. Моя идея – угол. (ibid., 47-48)

Ebenso wie dieser Projektionsort der "Idea-Welten" – man denke an Dostoevskijs Theorie der Entstehung von Privatideen seiner Helden aus solchen Winkel-Räumen ("ugol" ist der entsprechende Ausdruck) – modelliert auch der Raum der totalen Installation Rückzugsorte der Projektion und zugleich der Gedächtnis-Archive: Das "Kapsel"-Zimmer bildet mehr metonymisch als metaphorisch den Innenraum des Einzelnen ebenso wie jenen der Kleinkollektive ab (der Künstlergruppen wie der "Familie") und stellt zwischen diesen Topographien des Idylls und der "nežnost'" und jenen des Sowjet-Reiches und seiner Erhabenheit einen direkten Konnex her. Diese gnostische Vorstellung vom Gefangensein des Menschen im Weltgefängnis findet seine ideale Entsprechung in totalitären Systemen, die vielfach eine Emigration nach Innen erzwingen. Daher auch – wäre zu ergänzen – die Vorinformiertheit und Differenziertheit des "Eingeborenen-Publikums", das in eine Kabakovsche Installation wie in die "eigene Kapsel" tritt – anders als der Westler, der damit in ein exterritoriales Gebiet und eine total exotische und esoterische Alltagswelt eindringt.

Das Konzept - wie die alte platonische "Idea" – entpuppt sich letztlich als "mozgovaja igra", als Hirn-Gespinst – als hypertrophe Ausweitung einer Ich-Idealisierung, die "unserem Wort" – also jenem ewigen leeren Diskurs-Fluß des "Konzeptualismus-Russen" – "eine ungeheure, fast kosmische Energie" (I. Kabakov 1992a, 144) zuschreibt: "Aus dem Nichtsein macht es das Dasein [...] Unser gesprochenes Wort ist viel größer als die Tat, viel größer als sein Gegenstand" – in dieser narzißtischen Selbstbeschwörung gipfelt die Selbstverkennung des Konzeptualisten, d.h. des "Rußland-Erfinders", dessen Idea bzw. Ich-Ideal und Konzept mit dem Redefluß der russischen Prosa-Helden eins wird. Letztlich ist dann der Rußland-Konzeptualismus nichts anderes als ein Ausfluß seiner literarischen Prätexte – im Rahmen von potenten Kontexten (dem Museums-Westen) und auratischen Mausoleums-Wänden (dem Sowjet-Osten), die beide jenes Kultur-Gedächtnis-Haus bilden, in dem Rußland sein Verschwinden und Nicht-Sein wort- und dingreich zelebriert und auswertet. Die russische Konzeptkunst ist also die Fortsetzung der russischen Literatur – mit anderen Mitteln: d.h. eigentlich mittellos: "Neu an unserer Situation ist, daß wir einen Versuch unternommen haben, eine ähnliche Lösung auf ein anderes Feld

[sic!] zu verlegen, auf ein Feld, auf dem das Wort noch keinen Sieg errungen hat – in die Arena der bildenden Kunst." (ibid.).

Die "totale Installation" integriert daher den "umgebenden Raum", die den Betrachter "steuert" und zu ihrem "Opfer" macht (I. Kabakov 1995a, 14-15). Insoferne durchläuft der West-Betrachter eine "Russifizierung", indem er in die "totale Installation" und damit in eine "Installation des totalitären Raumes", d.h. Rußlands oder der Sowjetunion hineingezogen wird. Auffällig ist, daß Kabakov ganz ungeniert diesen Prozeß der Integration, des Hineingezogenwerdens mit jenen Illusionsprozessen vergleicht, die bei der Lektüre von Romanen und realistischen Erzählungen ablaufen: Der Installator muß – so Kabakov wörtlich – seine "literarische Installation" perfekt erzeugen, d.h. er betreibt das Geschäft des Gogol'-Doestovskij-Erzählers, wobei er – wie diese – Illusion und Reflexion "gleichzeitig" auf- und abbaut. Im weiteren entwickelt Kabakov Ideen, die in ihrer oft erstaunlichen Banalität die Frage provozieren, ob er hier nicht – wie schon früher – eine Maske sprechen läßt, den Dilettanten und Kunstliebhaber I. Kabakov (wie im Projekt "ŻEK No. 8"), der als "avtor-personaž" eine Metasprache zum Diskurs stilisiert, die selbst schon – als Kontext-Programm – Teil der "totalen Installation ist".

Jedenfalls muß diese – aus Gründen der erwähnten Illusions- und Reflexionserzeugung – einen total durchgestalteten und manipulierten, inszenierten Raum ausfüllen, der sich vom Meta-Raum des Museums deutlich abgrenzt, ohne diesen Rahmen aber ganz und gar nicht auskommen kann. Ganz schamlos gesteht hier Kabakov, daß eben der hohe Status dieser Institutionen und offiziellen Kunst-Räume für die Installation unabdingbar ist, da diese in einem gleichrangigen Raum sogut wie nicht wahrnehmbar wäre (ibid., 16). "Dieser Schein, diese Künstlichkeit darf nicht aufgehoben werden ... der Betrachter darf auch nicht vergessen, daß er einen Betrug vor sich hat und alles »extra« gemacht ist, nur um zu beeindrucken.." (ibid.).

Kabakov bekennt sich hier – listig-naiv – zu einem Primitivrealismus und Illusionismus, der insgesamt der Hauptfeind der Moderne und ihrer V-Ästhetik in all ihren Dimensionen ist und war: Indem er die primitivsten Thesen eines naiven Realismus und Mimetismus propagiert, bezieht er sich gleichzeitig auf den grotesken, literarischen Realismus Gogol's, dessen Vorliebe für "stehengebliebene Handlungen" – man denke an die berühmte Tableau-Szene am Ende des *Revizor,* auf die hier Kabakov wohl anspielt und die geradezu als Urszene der totalen Installation gelten kann. Hier stößt der Illusionsraum an das Problem der Zeit, die in der "totalen Installation" bewußt gemacht werden soll. Ebenso wie die Zeit für den Installationsbetrachter "stillsteht" (55), befindet sich die Installation insgesamt im Zustand des "Dornröschenschlafes" wie die "stummen Szenen" bei Gogol' (63f.).

Выше предметы в «тотальной» инсталляции и их значения были сравниваемы с актерами в театре и их ролями. Но точнее всего можно сравнить то, что в ней происходит, с «немыми» сценами [...] в такой «немой» сцене как бы свернуто, сконцентрировано предыдущее действие [...] Из вышеуказанного следует, что вещи, такие мертвые и неподвижные с виду, по существу становятся в инсталляции участниками какого-то действия, которое в этом месте происходило, происходит или будет происходить. (I. Kabakov, 1995a, 179)

Die Unbewegtheit der Dinge macht sie gesprächig, erhebt sie in den Rang von Romanhelden, die in einem sichtbar präsentierten Narrativ – oder dem immer schon impliziten der klassischen russischen Prosa – ihre Rollen spielen. Der sich durch die Dramaturgie der Installationsräume bewegende Betrachter erhält bei Kabakov gleichfalls Gogoleske Züge (1992a, 46f.), da er – wie Čičikov – von einem Schauplatz zum anderen wechselt – oder überhaupt wie die Helden Gogol's im Gestrüpp der Details, der "meloči" – sprachlich wie in der Tat – versinkt.

Während Groys versucht, die philosophische – apophatische – Tradition des W e i ß zu erklären (I. Kababov / B. Groys 1991, 97), wendet sich Kabakov auf die für ihn typische listige Weise eher wieder der literarischen Tradition zu, indem er dem Weiß jene Leere zuspricht, "die den kleinen Menschen von allen Seiten umgibt" – eingekreist von gefährlicher Ungewißheit." (98) Hier wird deutlich, daß die energetische, die symbolische und die metaphysische Interpretation (des Weiß) immer auch eine dem «Rußland»-Konzept entsprechende "literarische" Deutung zuläßt: "Nozdrev und Pljuškin" sind denn auch für Kabakov in seinem "ŻĖK"-Projekt die Bezugsfiguren aus der Gogol'-Welt, die im Rußland der Konzeptualisten und in den entsprechenden Alben und Installationen Kabakovs fortleben (I. Kabakov 1994, 140-149). Als "Bewußtseinstyp" figuriert Nozdrev als Gesellschaftsmensch (ibid., 141) mit all seinem Aktivismus und seiner Ekstatik, der die Einzelexistenz nur als Glied am Gesellschaftskörper, als Teil des Kollektivs wahrnimmt und legitimiert. Freilich sollte man vorsichtig sein bei der Einschätzung dieser Typologie, die ja von einem fiktionalen I. Kabakov als Autor des "ŻĖK" stammt, der seine Position als eine "nicht weniger willkürliche Perspektive" bezeichnet – als die andere (in der konventionellen Sowjetliteraturwissenschaft übliche).

Die Charakterisierung Nozdrevs klingt einigermaßen redundant und banal – nicht weniger als jene Pljuškins, der einen Nozdrev entgegengesetzten Bewußtseinstyp – nämlich den der Introversion – vertritt (ibid., 147). Er lebt "im Gedächtnis", er sammelt und speichert – wie es der berühmte Urmüllhaufen des Realismus belegt. Deutlich wird jedenfalls, daß I. Kabakovs Sympathien indirekt bei Pljuškin liegen, der geradezu als Ahnherr des Müll-Konzeptualismus auftritt: "Jedes Ding, jedes Zettelchen, Federchen und Nägelchen ist in diesem Bewußtsein mit konkreten Erinnerungen verbunden" (148) – daher die Nostalgie des Sammlers, daher die Lust am Gedächtnisspeicher des Privatmuseums.[49]

Von da ist es nur noch ein kleiner Schritt – und I. Kabakov weist ihn selbst – zur Typologie von Ost und West: Die Künstler des Westens sind Nozdrevs,[50] Gesellschaftsmenschen und Erfolgstypen, Organisatoren von Happenings und anderen "actions". Gemeint sind Künstler wie Komar und Melamid – oder auch Christo. Im Ostleben und all seiner Stickigkeit dagegen lebt der Pljuškin-Typus: selbstversunken im Staub des Alltags – und doch fähig, all diesen Müll ästhetisch umzudeuten – und schlichtweg Konzeptualist zu sein. Welcher Kabakov hier freilich spricht – der auktoriale oder der personale - bleibt mehr als offen.

3.2. Die Prosa des "Kleinen Mannes"

Das ausgeprägt n a r r a t i v e Moment auch in Kabakovs Alben, Stelltafeln und Installationen ist immer wieder hervorgehoben worden (B. Groys 1991b, 149ff.). Kabakov konnte hier an die Tradition des komischen "skaz primitivnogo rasskazčika" – von Gogol' bis Zoščeno oder Charms – anschließen, wo ja auch die implizite Rede, Berufs- und Fachsoziolekte und ihre terminologischen Duftnoten vermischt werden mit scheinbar sachlicher Faktographie. Appellative Alltags-Genres der Anweisung und Vorschreibung machen sich auf Schautafeln und in Alben breit, in denen objekt- und metasprachliche Diskurse einen hybriden "theoretischen Roman" signalisieren. Gerade in diesem Fortwirken des Narrativen, Prosaischen im Werk Kabakovs manifestiert sich einerseits die Bindung der Konzeptualismus an die Gattungswelt des offiziellen Sozrealismus – und anderseits über diesen hinaus und zurück – seine Fixierung auf den Mega-Narrativ des realistischen Erzählens im russischen 19. Jahrhundert insgesamt. Dieses war ja – fast mehr noch als der Futurismus – auch den Obėriuty als allgegenwärtiger Prätext vorgeschwebt.

Die Kultur Rußlands sieht auch Kabakov geprägt vom zentralen Stellenwert der Literatur – hier vor allem der erzählenden und insbesondere jener des 19. Jahrhunderts ("Über die lokale Sprache", 1992a, 97-108). Alle anderen Kunstformen Rußlands waren aus dieser Sicht immer fixiert auf das Narrative oder jedenfalls Literarische, dessen "moralisierende, philosophische, pädagogische" Dimension ganz in der Tradition des geistlichen Schrifttums in Rußland alle anderen Funktionen zu beherrschen schien. Die verbale Sprachlichkeit und Textualität sind hier die bestimmenden Medien – alle anderen sind ihnen untertan, was im übrigen auch in der konzeptualistischen Aktion und Installation seine Gültigkeit behält.

Freilich war das keine gewöhnliche Verwendung narrativer Merkmale bei Kabakov – vielmehr galt es auch hier, Indizes von normativen Komplexen und Ideologemen mit einer stark schablonisierten und trivialisierten "Bild-Geschichte" bzw. comic-haften Ideogrammen zu koordinieren, in der sowjetische Standardsituationen quasi in Schul- oder Lehrbuchhaft genommen wurden. Die

Große Geschichte, der Mega-Mythos des Sowjetreiches trifft – wie im übrigen auch in der Großarchitektur (man denke an das Gebäude der MGU) – auf die vielen kleinen Privatmythen der einzelnen, die ganz im Sinne einer sozrealistisch fortentwickelten Typisierung Chargenrollen spielen, in denen sie nur durch kleinste Andeutungen ihre Unverwechselbarkeit – irrtümlich und im "lapsus" des Scheiterns – aufblitzen lassen.

Das "Leben des kleinen Mannes" in Kabakovs Alben er 70er Jahre knüpft eben an die Gogol'-Dostoevskij-Linie des kleinen Beamten oder Schreibers an (B. Groys 1991b, 154), die – gebrochen durch ihre sozrealistische Schablonisierung – neu konzipiert werden. Der Identifikationsvorgang wird – wie schon in den Kollektiven Aktionen gezeigt – weder im Sinne des Realismus illusionistisch eingesetzt – noch im Sinne der Avantgarde ironisch verfremdet, sondern vielmehr als Prozeß und als Konzept der Identitätsfindung – und häufiger noch: des Identitätsverlustes – vorgeführt. Dabei erscheint das Individuum typisiert durch seine russischen bzw. sowjetischen Idiosynkrasien und Fixierungen, die in all ihrer Banalität und Langeweile bis hin zur völligen Redundanz aufscheinen. Bachtins Polyphonie der mündigen und mündlichen Erzählstimmen wird hier eingeschränkt auf eine übersteigerte M o n o t o n i e , deren apophatische Auskunftsverweigerung immer wieder mit der Malevič-Leere des "weißen Blattes" oder anderer Signale der "tabula rasa" zusammenfließt.

Kabakovs Aktualisierung des "Kleinen Menschen" in der Tradition der kleinen Beamten Gogols und Dostoevskijs – etwa in der Alben-Serie *Zehn Personen* (B. Groys 1988, 93ff.) – operiert gerade mit den von den Formalisten ausgemeindeten "humanen Stellen", die freilich zum "Gemeinplatz" der sowjetischen Alltagswelt trivialisiert erscheinen. Indem die humanen Stellen zitiert werden, zusammen mit den Peinlichkeiten und dem dilettantischen Kitsch der Sozialkünstler und Helden des Alltags, werden sie zu Leerstellen von Lebensgeschichten, deren Schrecken nicht so sehr im Leiden und der Tragik eines verunglückten Schicksals zu suchen ist – als in den Art, wie davon tausendfach die Rede ist. Hilflosigkeit wird hier zu Unbeholfenheit, Verfremdung wird – wie schon bei den Obėriuty – durch vorauseilende Affirmation als bloße Konvention entblößt.

Ebenso wie Gogol's oder Dostoevskijs Stammel-Helden nicht zwischen Wichtigem und Unwichtigem unterscheiden können (oder wollen), zwischen der "generalizacija" und den "meloči", sodaß letztlich alles wie in Pljuškins Haufen durcheinanderliegt, sind auch Kabakovs Sammlungen entweder nach allzu engen Ordnungsprinzipien zwanghaft eingeengt – oder ausufernd in eine völlig dehierarchisierte "kuča", die eben den "heap of broken" images wenn auch ohne Abendlandsuntergansstimmung Weltuntergangsstimmungzelebriert. Dabei zielen Kabakovs Sammlungen auf eine "sophistication", die ein gewitztes Installationspublikum aufzubringen hat, wenn es in einer postmontagehaften "brico-

lage" entdecken soll, wie sehr die einzelnen, oft schon recht abgenutzen oder klebrigen Fundstücke auf Motive verweisen, die aus der genannten Prosatradition gewonnen wurden: Freilich durch den Fleischwolf ihrer sozrealistischen Nachverwertung bis zur Unkenntlichkeit zerschlissen. Diese signifikanten intertextuell markierten Objekte stehen neben Gegenständen – oder dem, was von ihnen übrig ist – die sich mit Mühe an der Schwelle zum Müll behaupten: Relikte und Signale einer Vergangenheit, die nie wirklich gelebte Gegenwart war, sondern vorweggenommene Zukunft eines unerfüllbaren Projektes.

Die Selbststilisierung des Autors (Kabakov) als subalterner Archivar und/-oder als "Laienkünstler" in der Mystifikation des "ŻĖK" (I. Kabakov 1994) verweist auf die in der r u s s i s c h e n P r o s a des 19. Jahrhundert - v.a. bei Gogol' und besonders bei Dostoevsij reiche Tradition des dilettantischen, "schlechten Schriftstellers" bzw. Schreibers, dessen "pošlost'" die Norm eines "schönen Stils" ebenso unterläuft, wie er auf eine neue Authentizität des Synchron-Schreibens abzielt. Ein verbindendes Element dieser trivialen oder banalen Diskurse – von Dostoevskijs Devuškin über den Kellerlochmenschen bis hin zu Arkadij Makarovič – ist die Sprachwelt des Bürokratischen, deren Übertextualität und – fehlgeleitete Semiotizität – schon bei Gogol' als Urszene der Schreiber-Schriftsteller-Dualität angelegt ist. Kabakovs Archive der Banalität eines sowjetischen "byt" und damit die parakulturelle, ethnologische Aktivität des Sammelns und Klassifizierens verbindet sich hier mit dem Typus des Kunst-Dilettanten, wodurch eine Ästhetisierung des Sowjetischen ebenso erreicht wird wie eine Analyse des "kollektiven kulturellen Über-Ich", das sich als Gespenst eines archaischen Unbewußten entpuppt.

Hinzu kommt das Verfahren, den K o n t e x t bzw. die Kontext-Arrangements an die Stelle des T e x t e s zu setzen,[51] genauer einen Inter-Kontext, da ja alle denkbaren Medien zu einem neuen Medium der Dokumentation und Sammlung (Mappen, Schachteln, Schränke, Installationen etc.) konzentriert werden. Die interne Narrativisierung solcher Installationen – bei Kabakov ebenso wie bei Rubinštejn – operiert mit den höchstentwickelten Verfahren der inneren Rede oder anderen Techniken der perspektivischen Interferenz, wobei die unterschiedlichen Diskurse oft nur als Fragmente oder Indizes präsentiert werden, da für den kulturellen Insider die Ergänzungsleistung nur allzu leicht zu erbringen ist. Der "kleine Mann", der den Rückzug in die Nestwärme eines internen Kitsch-Idylls angetreten hat – und doch ein Dasein in einer Nische des Sowjetreiches fristet, setzt jene Formen der Introjektion und Verschluckung der externen Welt fort, wie wir sie aus den klassischen Narrativen des russischen Realismus kennen. (vgl. I. Kabakov, B. Groys 1991, 45ff.). Nach Groys sind Kabakovs Installationen "sehr literarisch" und lassen oft an die klassische russische Literatur denken – an Gogol' und Dostoevskij (ibid., 54).

Kabakov selbst sieht sich in der Linie: Gogol', Čechov, Zoščenko, V. Erofeev, E. Popov, Vl. Sorokin.

Die Verfremdung aus der Froschperspektive radikalisiert sich hier zur Subversiven Affirmation aus der Perspektive eines Sowjet-Eingeborenen, der gleichwohl als Diskurs-Maske und Mystifikation seines Autors fungiert. Authentizität der Dokumentation, der Archäologie des sowjetischen *byt* einerseits und Mystifikation der Autorschaft anderseits sind jene Pole, zwischen denen Kabakov die Diskursfäden zieht. Der "Sammler" ist – nach dem Vorbild von Gogol's Pljuškin (G. Hirt / S. Wonders 1994, 195f., 199f.) – die typische Reduktionsstufe einer Forscherperspektive, die eine akademische Professionalität durch eine objektgerechte, d.h. dem sowjetischen immanenten Dilettantismus entsprechende Trivialperspektive ersetzt: Wie der Philatelist oder Programmheftsammler sich vom professionellen Archivar oder Historiker unterscheiden mag, stilisieren Kabakov, Rubinštejn u.a. den nichtprofessionellen Kulturträger – und Kultursammler zum Hauptthelden der Literatur. Neben der berühmten "kuča" Pljuškins kann auch Gogol's Korobočka – jedenfalls in Gestalt eines Kalauers – die Kabakovschen "Schachteln" präfigurieren.

Kabakovs affirmativer S t i l d e s E i n v e r s t ä n d n i s s e s , wie er sich auch in "ŻĖK No. 8" findet, ebenso wie Bernštejns oder Prigovs Gestus scheinbar naiver Ästhetik und Ethik der Identität – man denke an Lev Rubinštejns Karthotheken oder an D. Prigovs Alphabete – entfaltet die Mystifikation einer beschränkten, primitiven, idiotischen *skaz*-Perspektive ebenso wie die positive, affirmative, "brave" Diskurswelt des offiziellen Alltagslebens: "Die Sorge um Sauberkeit, Pünktlichkeit, um unsere Alltagskultur befindet sich im ständigen Zentrum der Aufmerksamkeit unseres "Kult-Mass"-Sektors..". Dabei tritt Il'ja Kabakovs selbst als Figur unter Figuren auf, wodurch die auktorialen und der personalen Diskurse in eine mystifikatorische Interferenz zueinander treten: "Der Sammler I. Kabakov begutachtet mit dem Künstler A. Monastyrskij eine seiner Sammlungen" (I. Kabakov 1994); "die Stelltafeln »Erinnerungen an Leningrad« und ihr Arrangeur Kabakov bei ihrer Begutachtung.."; "Das Titelblatt einer großen Serie von Zeichnungen des Laienkünstlers I. Kabakov" etc.

Die Herkunft Kabakovs – aber auch anderer Konzeptualisten – aus der Sphäre der Graphik, Buchillustration und/oder Kinderliteratur erinnert unweigerlich an die Kinderbuchexistenz der Obėriuty in den 30er Jahren. Gerade in den "Alben" Kabakovs, die zwischen den Bildtafeln und den Installationen vermitteln, zeigt sich auch der für die Tradition der "pošlost'" typische Zusammenhang zwischen Dilettantismus bzw., "ljubitel'stvo", Didaktismus, Kinderbuchstil und Privatheit bzw. Idiotie. Die "Schulheft-Ästhetik" der Obėriuty (W. Weitlaner 1992, 12) trifft sich hier mit einem Genre, das freilich nicht am Anfang bzw. Höhepunkt des Stalinismus steht – sondern am Ende. Der für die russische und späterhin sowjetische Kultur so charakteristische Hang zum

Didaktischen, zur Belehrung und Lebenshilfe, feiert in diesen pseudonaiven Genres fröhliche Urständ. Die Kontext-Verfremdung erwächst denn auch aus dieser banalen Alltagswelt und ihrem unvermittelten Umkippen in eine sehr fremde Metaphysik. Auch hier standen Charms und Vvedenskij Pate.

Der konkrete Autor Il'ja Kabakov als biographische Persönlichkeit figuriert im eigenen Werk als "Il'ja Kabakov", der seinerseits Werke bzw. Kommentare und Interpretationen verfaßt: "Beschreibung der Stelltafeln", "Beschreibung der Alben" (I. Kabakov 1994, 91-93), "Müll" (ibid., 110-112) – oder der Abschnitt mit dem Titel: "V. Kabakovs Bild »Hinaustragen des Mülleimers«", der geichfalls mit I Kabakov unterschrieben ist (176-179). Der Autor figuriert als Held, der seinerseits eine gleichnamige Person darstellt, welche ein Werk des Autors kommentiert und, indem sie das tut, ein meta-objektsprachliches Werk schreibt, dessen Autor der "Autor" ist – und umgekehrt ad infinitum.

3.3. Der Autor als Held (*personažnyj avtor*)

Eine andere Konsequenz aus der Entwicklung der Kollektiven Aktionen ist die extreme Personalisierung der Planung und Abläufe – ein Umstand, den Prigov etwa in einer publizierten "Diskussion" im Gefolge einer K.A. scharf kritisiert (*Schreibheft*, 42, 72f.). Aus seiner Sicht könnte man auf die K.A. ganz verzichten, wenn ohnedies im nachhinein durch die Dokumentationen und Diskussionen die Ereignisse in einem solchen Maße uminterpretiert würden, daß man sie überhaupt nicht mehr erkennen könne: "Weil die Hauptfigur immer Monastyrskij ist [...] Das heißt also, die Handlung ist um Monastyrskij herum konstruiert, eine Mysterienhandlung mit dem personifizierten Monastyrskij im Zentrum [...] Alles andere sind sozusagen Kultgegenstände, denen er Bedeutung verleiht." (ibid., 75). Prigovs entwaffnender Einwand gipfelt in dem Ausruf: "Ich bin doch selbst ein Künstler und kann mir meine eigene Situation [als K.A.] schaffen." (76). Was Prigov hier dem Aktions-Autor Monastyrskij vorwirft, ist nichts weniger als das Festhalten an einer realistischen oder romantischen Illusionsperspektive, die den Rezipienten zum passiven "Sich-Verlieren im Autor" reduziert, indem er dessen Perspektive illusionistisch einnimmt.

Auch Nikita Alekseev kritisiert rückblickend den "Personenkult" Monastyrskijs – "kollektiv war nur, daß man gemeinsam aufs Feld hinausgegangen ist. Ausgedacht wurde alles einzeln" (nämlich von Monastyrskij) – "Allmählich wurde er der große Schamane" (N. Alekseev 1991, 42ff.). Es entstand ein eigener Diskurs der Bände *Poezdki za gorod* als ein Gemisch von "Husserl, John Cage, Allen Watts, Castaneda, das Dobrotoljubie" (ibid.) – das "Wir" der Gruppe polarisierte sich immer stärker gegenüber dem "Sie" der anderen. Das "Sektierertum" wurde – vor der Auflösung der Gruppe der K.A. – als einzige Lebensform gepriesen; das Entscheidende wurde immer mehr die Gruppendynamik – nicht sosehr der Inhalt der K.A., was die "jüngere" Generation dazu zwang, die Sekte der "Alten" durch neue Sektenbildungen zu paralysieren, um sich selbst zu finden. Zu übermächtig war der "Wir"-Faktor geworden, zu autonom die Aktionen und Interpretationen der Gruppe.

Auch in diesem Falle zeigt sich die offenbar unabweichliche Regel, daß auch in jenen Aktionen und Diskursen, die sosehr die Autorschaft und ihre Personalisierung bekämpfen, über kurz oder lang jener Ur-Narzißmus die Oberhand gewinnt, wie dies ja auch Prigov selbst von anfang an – ebenso wie Kabakov – scharfsinnig reflektiert und in seine Texte integriert hatte. Beiden ging es ja auch um die Erfindung von Biographien und "Helden".

Besonders deutlich ist diese Tendenz zur Selbstpräsentation des Autors als eigener Roman- oder Diskursheld – auch unter dem "eigenen Namen" – bei Prigov, der immer neue/alte (man denke an Puškin) Künstler-Images vorführte – auch dann, wenn er unter eignem Namen einen Artikel schrieb, der als Titel seinen Namen trägt: D.A. Prigov, "Über Prigov" (I. Kabakov 1993b, 66ff.): "..so können wir ihn fälschlicherweise mit einem Dichter des Sozialen identifizieren oder einem Satiriker oder einem Autor avantgardistischer Texte.." – doch: "Prigov arbeitet nicht mit Gemälden, nicht mit Stilen [...] sondern mit Images." (ibid.) – und wie zu ergänzen wäre: vor allem mit dem "eigenen" Image. So wie I. Kabakov in *ŽÉK No. 8* eine diskurierende Figur mit dem Namen "I. Kabakov" auftreten läßt, schickt D.A. Prigov zahllose "Prigovs" ins Feld. Wenn in der Romantik dieses Spiel als "Ironie", in der Moderne als "Verfremdung" letztlich immer die Entblößung der Signifikanten – bei gleichzeitiger Verunsicherung über die Signifikate und Referenten – wirksam war, geht es Prigov offensichtlich nicht mehr um Stilisierung, sondern um die reine "Reproduktion eines Stils" und damit eines Diskurses mit all seinen – in der Regel – sowjetischen Implikationen: eins zu eins, tautologisch, namenhaft – mythisch. Die Schablonen werden wie Sachen in der Installation vorgeführt – und spielen ihre Rolle im "ideologischen Drama" (ibid.). S. Gundlach bezeichnet in einem gleichnamigen Artikel diese Selbstkonzeptualisierung des Autors als "Personažnyj avtor" (in: *A-Ja*, 1, 1984), der als Ergebnis einer Übertragung der "Pop-art Methode aus der Sphäre der Dinge in die der Ideen" entstand: Autor-Figuren wurden erfunden wie Romanhelden – und damit eine Determinationsumkehr von Autor und Held – analog zu jener von Meta- und Objekttext – inszeniert.

Die Fortsetzung der Poetik des "schlechten Stils" der Realisten paßte ideal ins Bild der sozrealistischen Welt der "pošlost'" und der Selbstbezichtigung: Prigovs "Slabye stichi" sind – ebenso wie Devuškins unglückseliger "slog" in Dostoevskijs *Bednye ljudi* – eben so schwach, daß sie schon wieder stark wirken und kultivieren damit eine Taktik der Minderwertigkeit, die das gesamte "Rußland-Projekt (kenn-)zeichnet: Intensität und Radikalität des Mangels so weit zu treiben, bis er in sein Gegenteil umkippt. Daher war ja auch im Sowjetischen die Formel von der Quantität – damit meinte man sich selbst, die Bolševiki (in Wahrheit waren sie ja seinerzeit eher in der parlamentarischen Minderheit – daher der Name), die in Qualität umschlägt. Dieser Rückgriff auf die heraklitsche Kippfigur (Metabolé) läßt die heterodoxe Herkunft der Denkfigur erahnen. Der Umkehrschluß hat aber auch etwas für sich: wenn nämlich Qualitätlosigkeit – oder gar Ungegenständlichkeit – in Quantität um- oder zurückschlägt, womit eben Kabakovs "Reich der Leere" protzen konnte.[52]

Der im weiteren bemühte und mißbrauche pseudowissenschaftliche Stil der "Vorbekundung" ("preduvedomlenie") ruft die Dilettantismus-Diskurse Koz'ma Prutkovs wie der Obèriuty oder Zoščenkos wach, die sich vom offiziellen SozRealismus und Realsozialismus kaum unterschieden. Die "preduvedomlenija" verstehen sich als eigene Gattung, die nicht nur als metadiskursives "Vorwort" Gedichtbände einleiten, sondern als eigenständiges Genre figurieren. Dabei verselbständigen sich die Kommentare und Interpretationen nicht nur zu

"objektsprachlichen" Artefakten, sondern auch die Affirmativität und Positivität des vorauseilenden Einverständnisses mit der "offiziellen Welt" und den sowjetischen Normen kippt in ihr Gegenteil um, d.h. wird ästhetisiert bzw. literarisiert. Der Kippeffekt wirkt umso stärker, als die Nullstufe des Genres – der extreme Didaktismus, der Anweisungstext, doktrinäre Formeln – auf die diskursiven Signifikanten reduziert und damit radikal umgewertet, genauer: in seiner ausschließlichen Werthaftigkeit "desemantisiert" erscheint. Auch hier gilt das konzeptualistische Prinzip der Ersetzung des Kode durch den Diskurs, der Semantik durch die Axiologie – und der Signifikanten auf der Ebene des "sign symbol" zu Index-Komplexen, die das große Sowjetreich als "Reich der Zeichen" – ohne Realia – entblößt.

Das Meta-Meta-Spiel des konzeptualistischen Autors – zumal Prigovs – besteht darin, daß er Prigov selbst als fiktionale u n d programmatische Figur auftreten läßt, wobei der biographische Autor die Rolle des Graphomanen ebenso spielt wie seine Substitute im Rahmen der Personentexte (F. Tchouboukov-Pianca 1995, 70ff.). Die Frage nach der Authentizität bzw. Identität der jeweiligen Position verkehrt sich in viele Antworten, die insgesamt einander aufheben: Das Ich ebenso wie der Autor reduzieren sich auf ein Feld von Metabeschreibungen, deren Träger eine Figurengruppe bilden, in der eine auch – vexierbildartig – die Gestalt des "Autors" – z.B. jene des "literaturoved-personaž" – in der Tradition der formalistischen "literaturwissenschaftlichen Romane" inszeniert. Während aber etwa bei Šklovskij und in der Prosa der 20er Jahre der Autor und der Held als Theoretiker figurieren, ja sich Theoreme selbst als konstruktive Motive oder gar als Personen im (meta-)poetischen Text entfalten können, maskiert sich der Autor im konzeptualistischen Text in einer flimmernden Inszenierung, in der die Differenz von personaler und auktorialer Position vollends aufgehoben ist. Wie weit dies freilich auf Prigovs sehr auktoriale, ja autoritäre P e r f o r m a n z seiner Texte auch zutrifft, bleibe dahingestellt, da hier die Unverwechselbarkeit der personalen Stimme und Körpersprachlichkeit besonders manifest zutage tritt und die Annahme eines Autors als bloßer Regisseur oder Arrangeur von Diskurs- und Zitatkomplexen lügen straft. Eine gewisse Parallele zu Ernst Jandls prägnanter Autorschaft im Rahmen seiner spät- oder neoavantgardistischen Lautpoesie-Performanzen fällt auf und beleuchtet auch den beiden gemeinsamen Publikumserfolg. Ähnliches läßt sich im übrigen auch zum Performator Majakovskij sagen, dessen geradezu "romantisches Dichterbild" in dieselbe Richtung weist.

Die hier vielfach wirksame Tradition der "nicht mehr schönen Rede" (R. Lachmann) bis hin zur Position der "professionellen Nichtprofessionalität" des Konzeptualisten rückt das "image" des Dichters in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit: die klassisch-formalistische Unterscheidung zwischen "literaturnaja" und "biografičeskaja ličnost'" wird scheinbar gelöscht, angesichts der

Entgegenständlichung der "Lebenswelt" zum Lebenstext – und der Textwelt zum Textleben. Der traditionelle Dichter als literarische Persönlichkeit kann nur mehr als Figur einer Inszenierung, eines stark banalisierten Lebensromans auftreten (F. Tchouboukov-Pianca 1995, 76ff.), wobei er in dieser "pošlost'" immer nur als "falscher Autor" oder Autor eines "falschen", uneigentlichen, d.h. fremden Textes figuriert. Dieses Spiel gipfelt in der Präsentation des eigenen Textes in seiner banalisierten, schablonisierten (zitierbaren) Form als "fremder Text" – und umgekehrt. Auch hier beweist sich das Prinzip des Ost-Konzeptualismus, der das Eigene ausschließlich als Produkt einer Integration des Fremden sieht.

4. Professioneller Dilettantismus

4.1. Der Künstler als Forscher – Interne Ethnologie

Der Auftrag an die Literaten und Künstler des Sozrealismus, neben der narrativen Fiktion auch den ideologischen Diskurs und die wissenschaftliche Problemlösung anzubieten hat schon unter Stalin mehr oder weniger verhüllte Parodien dieser Sonderform des Dilettantismus provoziert, die dann in Verbindung mit dem Schul- bzw. Studentenwitz etwa bei den Obėriuty literarisiert wurde (vgl. A.H.-L 1994, 308ff.). Fortgesetzt wurde diese Linie dann von den Konzeptualisten bis hin zu den "Inspektionen" der Medhermeneutiker. Der Konzeptualist ist immer auch "Künstler-Forscher", wenn auch nicht in einem akademischen oder soziologischen Sinne. Die obsessive Sammlertätigkeit gerade eines Il'ja Kabakov, der sich auf Fragmente eines noch fast gegenwärtigen Alltags konzentriert, verleiht dem Konzeptkünstler etwas Ethnologisches (I. Kabakov, B. Groys 1991, 53ff.). Diese An(n)alität des Sammelns des Eigenen mit dem Ziel, es als Fremdes erfahrbar zu machen, trägt gerade bei Kabakov deutlich depressive Züge; ihm steht der Habitus eines aggressiven Nicht-Sammelns – also demonstrativen Wegwerfens und Ausstoßens der Avantgarde gegenüber.

Die Idee der Kunst als Modellanalyse der Kultur, wie sie letztlich die Moskau-Tartu-Schule der Kultursemiotik entwickelt hatte, war für die Konzeptualisten von größter – wenn auch noch kaum untersuchter – Bedeutung. So wenig die Kultursemiotiker selbst – also Lotman, Toporov, Uspenskij u.a. – an den Konzeptualisten gefallen finden konnten, so intensiv waren diese um Konzepte bemüht, die von den Kulturologen entwickelt wurden. Dieselbe Einseitigkeit der Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst zeichnet etwa das Verhältnis von Freuds Kunstpsychologie zur Programmatik der Surrealisten aus. Aus der Sicht der Konzeptualisten war die Kultursemiotik nicht sosehr eine universelle Meta-Theorie für die Analyse kulturhistorischer oder textueller Probleme, sondern selbst Teil des Problems, d.h. ein spezifisch russisches bzw.

sowjetisches "Geisteskind". Diese Reepistemologisierung von einstmals universalistischen und szientistischen Systemen gehört zu den wesentlichen Kulturleistungen der Konzeptualisten, ohne daß man dabei gleich in die ideologische Falle gehen muß, als wäre mit einer Entblößung der spezifisch sowjetischen Merkmale der Kultursemiotik ihre auch inhaltliche, thematische oder weltanschauliche Identität gemeint gewesen. Interessant wäre in diesem Zusammenhang jedenfalls die Präzisierung des Unterschiedes zwischen dieser "Künstler-Forschung" (G. Hirt und S. Wonders 1991, 56ff.) – und der Auseinandersetzung der professionellen Kultursemiotiker mit Sowjetismen. Die wesentlichste Differenz ist wohl die radikale Gleichsetzung von Forschung und Kunst(-Aktion) bzw. Installation bei den Konzeptualisten, wobei es nicht um ein empirisch verifizierbares Ergebnis oder Feldforschung ging, sondern um das Fortschreiben oder Nachzeichnen von signifikanten Stil- und Diskursfiguren.[53]

Diese Rearchaisierung der rezenten Großstadtzivilisation entblößt die mythische und darüber hinaus unterbewußte Prägung der Ideologeme. Indem der Künstler-Forscher seine eigene Position in die Recherchen und Theorien einbezieht, neutralisiert er auch die Grenzen zwischen meta- und objektsprachlichen Diskursen und Genres, eine Korrelation, die eben das Kunst-Denken – nicht nur der Postmoderne – auszeichnet.[54]

Am ausgedehntesten erscheint das Spiel mit der Entfaltung von peudowissenschaftlichen Konstrukten und Diskursen in Ilja Kabakovs Installation *Das Leben der Fliegen*, wo der "Stellenwert der Fliege in der modernen Welt" durchaus im Stile von Schüler- oder Studentenulk vorgeführt wird. Diese ironische, komische Oberfläche der Installation und Publikation sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die vorgeführte Theoriebildung – wenn auch nicht immer sofort erkennbar – neben der Diskursparodie und spielerischen Irreführung des Rezipienten – eine Tradition des parawissenschaftlichen aufgreift, die in Rußland von Koz'ma Prutkov bis zu den Romanen des SozRealismus und den Konzepten der Obèriuty reicht. Nicht zufällig spielt die Fliegen-Symbolik bei den Obèriuty eine zentrale Rolle in ihrer Philosophie des Zufalls und der Dekonstruktion des Theoretischen bzw. Wissenschaftlichen überhaupt, dessen immanente Paranoia, ja Wahnhaftigkeit in der erfundenen "Estaaniologie" sichtbar wird. Indem die "Fliege als Ursache und Grundlage des philosophischen Diskurses" figuriert, wird eben jene Nichtigkeit und Belanglosigkeit aktualisiert, die ihre Rolle als Wappentier der hyperbolischen Entfaltung in der russischen Literatur sichert: Die parömische Formel, "aus einer Fliege einen Elefanten machen" kann schließlich als Modell für viele Poetiken gelten – vor allem die der metaphorischen "Realisierung" von Gogol' bis Chlebnikov und der parömischen Entfaltung, die eine "Wortzirkulation" auslöst, wie sie im permanenten Gespräch der Konzeptualistengruppe diskursbildend wurde (ibid., 55).

4. 2. Medhermeneutik oder Medhermetik

Den außerkünstlerischen Formen von Professionalität steht eine innerhalb des jeweils gültigen Feldes der Kunst gegenüber.[55] Der Künstler adoptiert oder usurpiert Merkmale des Professionellen, ja bisweilen dessen gesamten institutionellen Bereich: Indem der Künstler seine eigene Professionalität behauptet,

tritt er einer antiprofessionalistischen Fremdeinschätzung von Kunst entgegen, die dieser eine irrationale, unkontrollierbare, nichtreflektierte und letztlich völlig willkürliche und zufällige Chaotik und Regellosigkeit zuschreibt, wodurch das Künstlerische in eine Sphäre der Emotionen und Beliebigkeiten hineingelobt wird. Dagegen beanspruchen Künstler eine eigene, kunstspezifische Technologie, eine autonome Sphäre in der Kultur, wo ausschließlich oder dominant künstlerische Gesetze und Regeln herrschen, die man erlernen und überprüft einsetzen kann.

Wenn Professionalität als Relation gedacht wird, muß sie auch über einen Widerpart verfügen, der bzw. den sie ins Spiel bringt: Antiprofessionalität. Dabei ist nicht gedacht an eine absichtslose bzw. unabsichtliche Nichtprofessionalität des Dilettanten, also schlicht an Unfähigkeit und Ignoranz; gemeint ist eine absichtsvolle und reflektierte Antiprofessionalität, die sich als Impuls in einer jeden Epoche gegen eine rein technische Perfektion und handwerkliche "Fertigkeit" richtet – oder konkret gegen eine zur reinen Profession herabgesunkene Kunstauffassung, die ein spezifisches – z.B. mimetisches – Kunstwollen und die damit verbundene Technologie (nach dem Motto "Kunst kommt von Können") mit dem Artistischen und Künstlerischen insgesamt identifiziert. Im ersten Fall geht es um die Ebene der Technik und Durchführung, im zweiten Fall um die kunst- und kulturhistorisch immer wieder eintretende Gleichsetzung einer bestimmten, handwerklich bzw. akademisch legitimierten Kunstrichtung mit dem Gesamtpotential des Künstlerischen.

Im russischen bzw. Moskauer Konzeptualismus steht das Spiel mit den Grenzen zwischen Kunstwelt und Profanität (Boris Groys) bzw. professioneller (Berufs-)Welt – hier vor allem jene der öffentlichen Anweisungen und Fachbelehrungen – im Zentrum der Kunstaktionen. Die Tendenz, Anweisungstexte – etwa auch von Lehrbüchern und Grammatiken – in ihrer immanenten Autopoetizität zu entblößen, findet sich ja schon in der diskurskritischen Neo-Avantgarde des Westens seit den 60er Jahren (vgl. Handke etc.). Dabei wird die scheinbar sekundäre Botschaft von Beispielsätzen, die vordergründig nur auf die Demonstration grammatikalischer oder sprachlicher Regeln gerichtet ist, entblößt und reaktiviert, wodurch ein komischer wie noetischer Effekt erzielt wird. Das scheinbar zufällig und naiv gewählte Beispiel erweist sich als kaschierte Manipulation einer ideologischen Botschaft, die der offiziellen Weltsicht und ihren Herrschaftsansprüchen entstammt.

Im Konzeptualismus wird schließlich die Schwelle der Stilisierung, die immer noch die Distanz zwischen Meta- und Objektsprache hochhält, aufgegeben: Das Literaturwerk, die artistische Performance verschmilzt Thema und Darstellung, wodurch ein jeder literarischer Text zugleich auch ein philosophisches, intellektuelles Anschauungsexperiment wird: "Die Ästhetisierung des ideologischen Textes" (B. Groys 1991b), die Primarisierung des Sekun-

därен, die Valorisierung des Kommentars (ohne Thema) – all das paßt sowohl in die avantgardistische Verfremdungs-Ästhetik und überschreitet sie doch schamlos mit dem Hinweis auf die eigene Irrelevanz und Inkompetenz. Uninteressiertheit als Depragmatisierung des Ästhetischen in der klassischen Kunstphilosophie wächst sich hier aus zum ironischen Mut zur Uninteressantheit: Es gibt keine verborgene Sinnschicht, das Objekt hermeneutischer Begierde verliert sich in der Hermetik des Alltags und seiner Tautologien. Gerade diese "Geheimnislosigkeit", das Fehlen einer "zweiten Kodierung" unter der Oberfläche der reproduzierten offiziellen Diskurse und ihrer wuchernden sowjetischen "Heraldik" wirkt als ästhetisch-noetisches "Nichts" entblößend und irritierend zugleich.

Die Sprachregelung der "Herrschaftsdiskurse" und ihrer Apparaturen konkurrieren schließlich mit der "Gruppensemantik" eines extrem reduzierten I n s i d e r k r e i s e s , in dem Produzent und Rezipient – die alte linke Utopie wiederholend und persiflierend – auf dem Niveau der Sozio-Esoterik zusammenfallen (vgl. I. Kabakov 1993b; zur Esoterik der konzeptualistischen Aktionen vgl. auch I. Kabakow, W. Nekrassow, "Zehn Erscheinungen", [1981] in: *Schreibheft*, 42, 1993, 57ff.): "Die Anwesenheit von Nichtteilnehmern war unerwünscht" (ibid.). Der "Noma"-Diskurs, wie ihn Kabakov und vor allem Pavel Pepperštejn – beschreiben, strebt nach eben jener "auto-nomen" Sprache, zu welcher der Sowjetdiskurs – auch in den Präsentationen der frühen Konzeptualisten und SozArtisten – mutiert war. Der "Außenstehende" muß also eine fundamentale Professionalität im Umgang mit (ihrerseits außerkünstlerisch-professionellen) öffentlichen Diskursen und ihren Institutionen vermissen lassen und lebt – gemeint ist ja letztlich damit die gesamte westliche Kunstwelt – im Zustand eines vielfachen Mißverständnisses und falschen semiotischen Bewußtseins.

Die fundamentale "Ungegenständlichkeit" des russischen bzw. sowjetischen Konzeptualisten manifestiert sich gerade in seinem paradoxalen p r o f e s s i o n e l l e n U n p r o f e s s i o n a l i s m u s , denn "ein Noma-Autor ist immer auf irgendeinem Gebiet professionell" (P. Pepperštejn 1993, 12): "Später nimmt er eine metaprofessionelle oder, besser gesagt, eine patho-spezialisierte Position diesem Gebiet gegenüber ein. Eigentlich verabsolutierten die "Noma"-Praktiken nur jene Suggestion des Ästhetischen, die zu pathologisch gespaltenen »Ideen-« und »Linientreue« des sowjetischen Berufsethos gehörte." (ibid.). In der Sowjetunion gab es keine nicht-teleologische Professionalität, jeder Professionalismus war fiktiv, d.h. Teil des gesamten Phantasma-Apparates: "Der Spezialist ist eigentlich nur ein besserer Schamane, den größere Gesellschaften nicht entbehren können; dagegen wirkt er in lokalen Gemeinschaften, die privaten Charakter haben (wo alle einander kennen und verstehen) als absolut überflüssig [...] Solche Gemeinschaften persiflieren jegliches Spezialisieren und entwenden dessen autistische Sprache, die dadurch »universalisierbar« wird und sich mit den verschiedenen Theurgien individueller Wahnvorstellungen verbinden kann." (ibid.).

Die distanzierte Betrachtungsweise, die Pepperštejn für die Konzeptualisten in Anspruch nimmt, wirkt vor dem Hintergrund eines total "undistanzierten" Sowjetprofessionalismus mehr als fremd und gefährlich. Indem die Konzeptualisten den Professionalismus der Sowjetwelt als einen eigentlichen Dilettantismus (aus der Sicht einer praktischen Perfektion) entblößten, entlarvten sie zugleich auch den ideologischen und psychologischen Professionalismus dieses Systems; umgekehrt verweigerten sie die ihnen von diesem System abverlangte Kunst-Professionalität, deren handwerklich-technische Prämissen nicht ins Konzept paßten bzw. als passé erscheinen mußten. Man denke an Monastyrskijs Kritik der "gelehrten Pathologien, die jedem Wissen und jeder Wissenschaft innewohnen, also auch der Kunstwissenschaft." (Pepperštejn, ibid., 14).[56]

Die direkte Ästhetisierung der Ideologie und des Systems – wie es Groys postuliert – steht freilich in einem vielfachen Widerspruch zur oben erwähnten Ästhetisierung der Utopie in der Avantgarde: Diese basiert auf der Gleichsetzung von inner- und außerkünstlerischer Professionalität und Relevanz der Zeichen-Gegenstände, jene basiert auf der gemeinsamen Nicht-Professionalität beider Bereiche, also zwischen dem professionellen Scheitern bzw. dem immanenten Dilettantismus des Sowjetsystems und des "wissenschaftlichen Kommunismus" angesichts einer modernen Superwissenschaft – und der absichtsvollen Nichtprofessionalität in der technischen Ausführung und Applizierbarkeit der konzeptualistischen Installationen und Aktionen. Im Falle der Verschmelzung von Kunst und Utopie in der Avantgarde wird eine Potenzierung durch Bündelung der Professionalitäten erhofft; im Falle der Gleichsetzung von Sowjetsystem und Kunst in der postmodernen Szene ist der gemeinsame Nenner das Nicht-Funktionale – freilich vor dem Hintergrund einer universellen Wissenschaftlichkeit und Kompetenz, deren Technologien letztlich den Sieg im Kalten Krieg davontragen sollten.

Die "hermeneutischen Spekulationen" (A. Monastyrskij 1993, 120) signalisieren eine paranoide Abduktions-Serie, in der analytische Beobachtungen mit völlig willkürlicher Fakten- und Funktionsmischung ad absurdum geführt werden. Insoferne als das vorgeführte Phänomen (VDNCh) eigentlich gar keine Referenz besaß, d.h. eine außertextuelle Wirklichkeit (im Wirtschaftlichen, Wissenschaftlichen etc.), kam es einer totalen Ästhetisierung des Projekts außerordentlich entgegen. Ähnliches gilt ja auch für das literarische Potential des Bürokratismus und der Beamtenwelt zur Zeit Gogol's, deren Modell mit jenem der "grotesken Welt" insgesamt konvergiert. Der Staatsapparat und Beamtenkörper korrespondiert ideal mit dem grotesken Leib im Sinne Michail Bachtins – und pervertiert gleichzeitig die konstruktive Idee eines sich selbst zeugenden Volks-Körpers (und seine Karnevalisierung in der Literatur). Die "totale Installation", wie sie Kabakov fordert, war letztlich durch das inhaltsleer und referenzlos gewordene Sowjetsystem auf ideale Weise ebenso erfüllt wie die groteske Welt durch die Papier- und Schreibtischwelt in der Epoche des Zaren Nikolaj I.

Der Heroismus der Dissidenz und des verfolgten Dissidentenautors wurde schon in der späten Avantgarde der 30er Jahre – hier vor allem durch die Dichter des Absurden Daniil Charms, Aleksandr Vvedenkij u.a. – von einer Haltung der Subversion und der scheinbaren Übererfüllung eines Plans oder Auftrags ertsetzt. Und doch konnte man in den 70er Jahren einen Schritt weiter gehen: Seit das System nicht mehr blutrünstig war, sondern nur mehr semiotisch-bürokratisch, war es der ästhetischen Korruption zugänglich und letztlich total ausgeliefert, indem es implodierte zum "Gesamtkunstwerk" und eben jenem Ästhetismus anheimfiel, den es von anfang an so geflissentlich im Kampf gegen "l'art pour l'art" auszulöschen trachtete.

Eine der möglichen Antworten auf die Insider-Falle war die lose Formation "Noma", die eben nicht auf einem geschlossenen Idiolekt der Gruppe bestand; das Stadium der Sekte war überwunden, eine grenzüberschreitende Vernetzung von individuellen Aktionen und Positionen wurde denkbar, wobei die internen (quasi militärischen) Hierarchien sowjetoide Strukturen nun schon im postsowjetischen Zustand rekapitulierten. Dominiert wurde "Noma" von den Medhermeneuten, die an die Stelle der Kunst nicht mehr bloß die Interpretation setzten, sondern das Pseudo-Experiment, die Mystifikation.[57] Der interne Idiolekt wurde ersetzt durch das fließende Neuarrangement externer Redeweisen, während das Artefakt immer mehr in den Hintergrund trat. Nach N. Alekseev sind die Medhermeneutiker "die höchste Errungenschaft des Moskauer spekulativen Sektierertums" (N. Alekseev 1991, 53). Sie realisieren den Künstlertypus des "Priesters" – in der Art des "Sabbatianismus". Insoferne wäre hier eher von "Medhermetikern" zu reden, das "neu" in der Selbstbenennung also zu streichen.

Das Kunstwerk wird damit zu einem parawissenschaftlichen Psycho-Projekt der Entblößung einer kollektiven Schizophrenie und führt letztlich zur (parodistischen) Entwicklung einer hermetischen Elitehierarchie, die nach quasi-militärischen Rängen organisiert ist: Die Gruppe radikaler Individualisten konfiguriert sich zu einer Nomenklatura um, in der Rang und Name, Decknamen, Kodeetiketten und Spitznamen, Dienstgrade und wissenschaftliche Titel, bürokratische Funktionen hypertroph entfaltet werden. Spiele dieser Art kennt man aus der Schul- und Studenten-Welt, die schon in der spätavantgardistischen Obėriu-Gruppe in Rußland gepflegt wurde. Das Ideal der vorkulturellen und archaischen Kinder- und Wilden-Urwelt für die Kunst und Kultur der futuristischen und primitivistischen Avantgarde weicht dem parodistischen Potential der Schul- und Studentenszene, die schon für die diskurskritische Sprachwelt eines Lewis Carroll bestimmend war.

Der "Kollektivkörper" der "Noma"-Gruppe (P. Pepperštejn 1993, 9ff.) impliziert auch einen Kollektiv-Text, dessen Kon- und Subtexte von den alleröffentlichsten Konnotationen der sowjetischen Alltagswelt bis zu den allerprivatesten Interna einer Kleingruppe ("Familie" nach Pepperštejn) reichen: "Denn

der kleine Kreis beruht auf der Individualisierung seiner Mitglieder und ist somit fähig, die gesamtgesellschaftliche Rede und ihre kollektive Ekstase durch ein System mobiler dialogischer Sequenzen zu unterlaufen und bloßzustellen." (Pepperštejn, ibid., 10; zum "Küchen-Diskurs" der kleinen Zirkel vgl. ibid., 19ff.). Nach Groys und Kabakov waren es die Diskurse der "Noma", deren Perfektion die traditionelle Vorstellung einer Kunst-Professionalität völlig in den Schatten stellte. (ibid., 22). In diesem Fluxus einer totalen Improvisation mußten freilich imaginäre Ränge und Strukturen nach innen eingebaut werden, deren Wirksamkeit jedoch für den Outsider (auch des Sowjetischen) außer Reichweite bleiben. Kabakov spricht vom Freundeskreis der Konzeptualisten geradezu als von einem "Geheimorden" (1993a, 25), der gleichwohl der totalen Öffentlichkeit der Sowjetwelt gegenübersteht und eben jene Schwelle markiert, die den Rahmen des Artifiziellen konstituiert. Die Verwandtschaft einer solchen mythologisierten Gruppensemantik (ibid., 26) mit anderen Projekten in der russischen Moderne – etwa mit den symbolistischen oder futuristischen "Zirkeln" – sticht ins Auge, wird aber nicht weiter reflektiert.

Professionell ist in der "Noma"-Gruppe nicht die Technik eines gemeinsamen Handwerks, sondern der Diskurs, die Dialogführung, das Gruppenverhalten. Die Radikalität des Insidertums – vgl. dazu auch Il'ja Kabakovs "Kommunalkaküchenserie" (1982) – ersetzt letztlich die konventionelle Schwelle zwischen Produzent und Rezipient, indem sie dieselbe unendlich ausweitet, erhöht: "Das war ein Kreis ohne Außenseiter". Oder umgekehrt: Die gesamte Sowjetgesellschaft war potentieller Insider. Das total Esoterische wird dem Feld des Esoterischen gleichgesetzt. Daher auch die hermetischen Spekulationen der "Medhermeneutiker": Es gibt kein Geheimnis – sondern nur das Aufreizende des Banalen.[58] Hier liegt vielleicht der banalste und zugleich radikalste Grund für das Scheitern des Moskauer Konzeptualismus, der mit der Spezifik seines Objekts (dem Sowjetsystem) zusammen den Selbstuntergang inszenierte und zugleich im Zustand des Aufschubes fixierte.

Der Totalitätsanspruch der künstlerischen Gesten und des Gesamtprojekts – ihre Übertragbarkeit in andere Kulturen – bleibt per definitionem ausgeschlossen oder jedenfalls unpraktikabel. Gerade einige Vertreter der Medhermeneutik waren auf eine solche "totale Introversion" festgelegt (I. Kabakov 1993a, 35): "Bei den Medizinischen Hermeneuten geht diese Eigenheit noch weiter, Termini zu verwenden, die nur den Eingeweihten bekannt sind und die für Außenstehende [...] gar nicht erkannt werden können." (ibid.). Daher nehmen die Auseinandersetzungen mit der eigenen Spezifik – des Russischen, des Sowjetischen – bei den Konzeptualisten bisweilen geradezu slawophile Züge an: Dies zeigte sich etwa auch in Kabakovs Abgrenzung zwischen sowjetischem und westlichem Konzeptualismus.

All das gilt vor allem für die erste Konzeptualistengeneration – Prigov, Kabakov, Rubinštejn u.v.a. Groys selbst – während sich die "zweite Generation" (hier auch Monastyrskij, Pepperštejn und die Medhermeneutiker) längst von den "Universalien" verabschiedet hatte (I. Kabakov 1993a, 36) und einem Kult totaler "Unmotiviertheit" frönte: "In Noma sehen wir zum ersten Mal [...] ein extrem unseriöses und subjektives Herangehen an seriöse Dinge", wie es Kabakov formuliert (ibid., 37): die Unprofessionalität dient nicht mehr wie in der ersten Generation (oder gar in der SozArt) einer verfremdenden Entblößung außerkünstlerischer Dilettantismen oder professionellen Unkulturen, sondern geht im universellen Projekt der Schizophrenie-Forschung auf. Die Kunst ist zugleich Objekt und Subjekt eines Projekts, Teil und Ganzes der Kultur bzw. Gesellschaft.

Pepperštejns, Anufrievs oder Lejdermans "Inspektionen" verbinden – und damit bilden sie schließlich das III. Modell des Konzeptualismus nach der wechselseitigen Ost-West-Öffnung – den französischen Dekonstruktivismus mit der innerrussischen Tradition der "internen Ethnologie" bzw. einer Zuspitzung des Konzepts der Literatur als kollektive Therapie bzw. als "Gesprächstherapie", in der sich die Diskurse nunmehr vollends verselbständigt haben und die parawissenschaftliche bzw. institutionelle "Inspektion" nur mehr den theatralischen Rahmen abgibt. Die Hermetik dieser quasi "theoretischen Diskurse" ist zugleich ihre Ästhetik – und Parawissenschaft. Im Mittelpunkt der Redeaktivität steht ihre reine Prozessualität selbst und die Exhibition der institutionellen und diskursiven Bedingungen, unter denen sich "orthodoxe Kanones" etablieren. Freilich sind diese Kanones und Normen – ebenso wie ihre Prätexte, also das "Reich des Nichts" – "leer" ("Medizinische Hermeneutik", B. Groys 1991b, 244), die Akkummulierung von "Fremd-Worten" verweist zirkulär auf ihre bloße Entfaltung zurück – und auf jene(s) "Fremde" (das Phantasma einer authentischen Welt des Wissens und des Westens), das im "Russischen" sein Unwesen treibt und eine schizophrene Wahnwelt aus leeren Lehr-Formeln auf- und abbaut.

Die Radikalität der Medhermeneutiker besteht im Auslassen des Artefakts und im direkten Übergang zu seiner Deutung.[59] Dieser radikale Minimalismus verfügt aber nicht wie die West-Kunst über funktionierende Institutionen als Kontext, sondern operiert mit einem Wahrnehmungshintergrund, der durch permanentes Anspielen und Zitieren aufrechterhalten werden muß. Die Permanenz des Redeflusses erwächst auch der Angst, im Falle des Schweigens alles, wirklich alles zu verlieren. Auch die Medhermeneutiker setzen jenen Redefluß des Halbgebildeten fort, der von Dostoevskij bis Platonov eine eigene Gattungstradition etabliert hatte (P. Pepperštejn 1993, 8).

In dem programmatischen Text "Ortodoksija" versuchen S. Annufriev und P. Pepperštejn eine Art Selbstdarstellung mit eben jenen Mitteln, die sie dem Dis-

kurs der Medhermeneutik zuschreiben: "Мы «специалисты в области становления эстетических категорий»; это определение достаточное в том смысле, что мы не специалисты в области эстетических категорий, а только в области их становления, т.е. от нас никто не может потребовать каких бы то ни было точных дефиниций.." (S. Anufriev, / P. Pepperštejn 1990, 56). Wie nicht anders zu erwarten, schließt sich hier der Kreis der apophatischen Definiton der Gruppe – und wie es den Anschein hat – des gesamten "Rußland"-Konzepts selbst. Denn die professionellle Orientierung der Medhermeneutik zielt auf eine "pustotnost'" als Merkmal des "Unbekannten" nach der "Deklarierung des leeren Zentrums" in der Postmoderne.

Auch Pepperštejns Propagierung eines "Diskurses des Kleinen" ("diskurs malen'kogo") im Rahmen der "Noma"-Gruppe greift die narrative Tradition des "kleinen Menschen" (in der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts) und der grotesken Poetik der "meloči" wieder auf und verbindet ihn – im Anschluß an den Naivismus der Obėriuty – mit dem "diskurs detstva". In den Texten der Medhermeneutiker wird der Diskurs des Kleinen umgeformt und aufgeblasen zu einem "großen, dicken Diskurs-Narrativ über das Kleine" (P. Pepperštejn 1990, 66f.). Wieder wird die Aktualisierung der "Stammelrede" gefordert und die Kontamination des Hohen und Niedrigen, des Erhabenen und des Kitsches, der Hochkultur und der Kleinkultur (ibid., 67). Zweifellos schreibt Pepperštejn in diesem Manifest den paraphilosophischen Diskurs der Obėriuty fort – vor allem jenen von Charms, Lipavskij und Druskin, durchsetzt ihn aber mit willkürlichen Brüchen und Querbezügen zu zeitgenössischen Modeautoren des Okkultismus. Damit wird die Tradition der Nichts-Philosophie nach Belieben aufgeblasen oder geschrumpft – wie ein Null-Luftballon, der sich "uns mit einem Pfiff [der ausgehenden Luft] nähert" (41) und zugleich das "Gesicht des Todes" trägt: Indem es uns berührt, löst es sich in "Nichts" auf und verpufft zu einem "leeren Effekt". Im frühen Konzeptualismus hatte dieses "Kleine" keinen Platz – es herrschte die Auseinandersetzung mit dem "fernen Großen", Gigantischen, den titanischen "Ideenblöcken" (68) und dem "sakralisierten Weißen Zentrum" (also der Malevič-Linie). Gleichzeitig waren die Vertreter dieses frühen Konzeptualismus (Kabakov, Pivovarov, Bulatov, Vasil'ev) allesamt professionelle Kinderbuchillustratoren (69).

Wesentlich ist auch für diese Vorgangsweise die Einbettung der Hermetik, des idiosynkratischen I d i o l e k t s in die Kleingruppe der Medhermeneutiker bzw. der "Noma"-Mitglieder, wo die Entwicklung einer Diskurstradition des Konzeptualismus nun in die dritte Generation ging. Freilich definiert sich die Spezifik der Gruppe primär tautologisch durch die bloße Zugehörigkeit zu ihr; an die Stelle der Verwandtschaft tritt das Insidertum (vgl. B. Groys, I. Kabakov, "Gespräch über Noma", I. Kabakov 1993a, 19f.). Die direkte Opposition zur Staatsmacht und den sowjetischen Institutionen war in den 80er Jahren immer mehr zurückgegangen; die früher notgedrungen phantasierte oder indirekte Auseinandersetzung mit dem "Westen" wurde durch direkte Erfahrungen ersetzt. Die idiolektale Hermetik konnte ein wesentliches Moment des "pneumatischen Schriftsinnes" simulieren – das der weitgehenden I m p l i z i t h e i t aller Elemente und Diskurse, da nur die "Familienmitglieder" aus den minimalistischen Indizes den "Rest" ergänzen konnten.[60] Damit wird das dem Insider Allerselbstverständlichste – das total Unverständliche für den Betrachter, der

solchermaßen als Outsider fixiert wird. Gleichzeitig dient dieses Unverständliche der metasprachlichen Selbsterklärung, die sich – ausgehend vom Gruppenjargon der "Noma" – als leere Hermetik fortpflanzt.

Die "Esoterisierung" des Gruppenjargons der Medhermeneutiker bzw. der "Noma"-Gruppe[61] führt zu einer massiven "Häretisierung" des Konzeptualismus, der gleichzeitig seine internen Standards und Normen – nun auch im Rückblick auf die früheren Perioden und Richtungen des Konzeptualismus – entwickelt. "Noma" ist somit der Konzeptualismus unter den Bedingungen seiner Präsentation im westlichen Kontext und unter Wegfall der Sowjetunion als institutioneller und kultureller Rahmen. Daher vielleicht auch die Selbstmilitarisierung einer internen Hierarchie von Armeedienstgraden und wissenschaftlichen Titeln, die den schwindenden sowjetischen Kontext durch eine eigene Pseudo-Institutionalisierung kompensieren soll.

Der von Pepperštejn angestrengte Rückbezug von "Noma" auf die hermetische Urtradition des alten Ägypten belegt ex post das häretische bzw. heterodoxe Gepräge des Konzeptualismus insgesamt, ohne damit eine religiöse, magische oder metaphysische Intentionalität zu postulieren. Zen, Psychoanalyse und Sowjetideologeme liefern die Stichworte für eine kreolisierte Fachsprache, die den Medhermeneutiker als Diskurs-Spezialisten (ibid.) und als Distanzierungs-Akrobaten unverwechselbar macht.[62] Der Zusammenbruch der Sowjetunion hatte jedoch den Westen seines "Unbewußten" beraubt (ibid.) – und dem Osten jenen Bezugsrahmen genommen, durch den er sich definieren konnte. Gerade auf diese apophatische Tradition spielt auch Jurij Lejderman in seinen "Ergänzenden Materialien zur Installation »Die Spaltung des Gedächtnisses«" an (J. Lejderman 1991, 122ff.), wenn er etwa schreibt: "Womöglich sind Tiere nur deshalb rührend, weil der Mensch seine eigenen Emotionen und Regungen auf ihre apophatischen Mäulchen projiziert..". Während sich der sowjetische Konzeptualismus primär mit Ideologemen auseinandersetzte, orientiert sich die postsowjetische Medhermeneutik an den "Gedächtnislinien", die sich mit den "kollektiven Phantasmen" überschneiden. Von den festgefügten Zeichen- und Wertsystemen ist eine vage und sich permanent verschiebene "Nostalgisierung" geblieben (ibid.), die scheinbar ganz fernliegende Motive miteinander – wenn auch nur zeitweilig – in Kontakt bringt. Auch noch in diesem Zusammenhang klingen narrative Motive der Prosa-Tradition des 19. Jahrhunderts - bis hin zu Belyj an, wenn immer wieder vom "Fieberwahn" die Rede ist, der dieses Assoziationsnetz trägt und zugleich verhüllt.

Die Konfiguration von Motiven und "Namen" erfolgt nicht nach semantischen Paradigmata oder narrativen Pragmatemen und Motivationen, sondern indexikal – im Rahmen von S y n d r o m e n , d.h. diagnostischen (Krankheits)-Bildern, die durchaus heterogene Merkmale und Symptome zu einem Motivationskomplex vereinigen und zu einer "Differenzialdiagnose" ausgeweitet werden können. Hier herrscht die Schreib- und Denkweise des Graphomanen (ibid.), der den Gedächtnislinien folgt und nicht einer aktuellen Pragmatik. Diese Redeweisen sind "psychodelisch" und stehen unter der Wirkung von "hyperideologischen Redakturprozeduren" (P. Pepperstein 1991, 128ff.): "Sie werden auf ihr Fundament reduziert – auf das protosyndromatische 'Massiv der Fieberphantasie'". Solchermaßen können ihre Elemente durch eine formale

Umgestaltung zur Formierung neuer syndromatischer Figuren eingesetzt werden.

Das "Von-innen-nach-außen-Kehren" der totalitären Ideologeme im Rahmen der Installationen der Medhermeneutik macht ihre mythologische, totemistische, magische Basis sichtbar (ibid., 130), wodurch der Sozrealismus als Surrealismus erkennbar wird (P. Pepperstein 1993, 275ff.): "Sowohl der Sozrealismus als auch der Surrealismus orientieren sich an der Darstellung des Transrealen" (ibid.) Ja die Medhermeneutik überbietet den Surrealismus dadurch, daß sie die apophatische Undarstellbarkeit des Transrealen, des "Traumes" endgültig und radikal akzeptiert (267). Anders als der historische Surrealismus des Westens kann ja der russische Transrealismus auf keine eigene surrealistische Tradition verweisen – nur auf seinen "Zwilling", den Sozrealismus. Der "Surrealismus heute" (der Medhermeneutik) verbindet die Transrealität "des abstrahierenden philosophischen Diskurses" mit jener von "psychopathologischen »fixen Ideen«" (ibid., 282).

Auch Kabakov bezeichnet im Gespräch mit B. Groys "das permanente (Küchen-) Gespräch" als eigentliche Charakteristik der "Noma"-Gruppe (B. Groys / I. Kabakov, "Gespräch über Noma", I. Kabakov 1993a, 19ff.): Der Diskurs selbst stellt das künstlerische Konstrukt dar und tritt an die Stelle des Artefakts. Der Freundeskreis wird zum "Geheimorden" (ibid.), der sich selbst mythologisiert und hermetisiert. Lange Jahre war es ein "Kreis ohne Außenseiter" (ibid.) – und das Auftreten außenstehender Beobachter oder einfach von Publikum änderte die Situation grundlegend. Hier schieden sich denn auch die Geister und es entstand offenbar so etwas wie eine Generationentrennung innerhalb von "Noma" (ibid.), also eine Abgrenzung der ersten Generation (Prigov, Rubinštejn, Groys, Kabakov) von der zweiten – also den Medhermeneutikern. Jedenfalls stellte sich die Frage nach dem Ende von "Noma" und dem Konzeptualismus in dem Moment, als ein externer Zuschauer auftrat – und sich der "Rußland-Konzeptualismus" als Objekt einer von außen kommenden Betrachtung preisgab.

Anmerkungen

1 Immer wieder kommt Kabakov auf seine ärmliche Kindheit und Jugend zu sprechen – und auf seinen Internatskomplex: Das Leben in der Sowjetunion "war ein Aufenthalt in einer Art Wohnheim, wo man geschlagen wird" (I. Kabakov, B. Groys 1996, 71). Zur Biographie Kabakovs als "homo sovieticus" vgl. A. Wallach 1996, die auf unfreiwillig komische Weise die Brechung der Sebststilisierung bzw. Selbstkonzeptualisierung übersehend eine empathische Künstlerbiographie präsentiert (ibid., 13).

2 Im Original heißt es bei Lou Andreas-Salomé: "»Der Semit sieht teleskopisch, wo der Russe durch ein Mikroskop sieht.« Doch gebe es zwischen beiden einen tiefliegenden Vereinigungspunkt, nämlich alle beide »*schaun* ihren Gegenstand..«.." Vgl. auch anschließend die berühmte Nietzsche-Aussage: "..ein Denker, der die Zukunft Europas auf seinem Gewissen hat, wird mit den Juden rechnen wie mit den Russen, als den zunächst sichersten

und wahrscheinlichsten Faktoren im großen Spiel und Kampf der Kräfte." (zitiert nach der dt. Übersetzung von A. Ėtkind 1996, 30.).

3 Vgl. I. Kabakov 1995b, 46-49.

4 Dt. in *Lettre international*, 30, 1995, 67-71.

5 Ju. Lotman 1995 , 68.

6 Zum russischen Masochismus vgl. D. Rancour-Laferriere 1995.

7 Die Zirkularität der Rußland-Projektion findet sich schon bei Gogol' klar ausgebildet: "Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русской Россию, возлюбит и всё, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам бог." (N.V. Gogol', *Vybrannye mesta*, VIII, 300). Rußland ist die große Unbekannte – "велико незнание России" (ibid., 308) – und zwar nicht nur von außen, sondern auch von innen. Insoferne wäre diese "Neznakomka" (im Sinne A. Bloks) zugleich auch das Unbewußte oder jedenfalls Verdrängte. Aus dieser Position des totalen Mangels folgert Gogol' – ganz der Logik der paradoxalen Selbsterniedrigung folgend – eine den Westen und alle überflügelnde totale Potentialität Rußlands; diese begründet seine religiöse Bestimmung ebenso ("У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспразднется светлое воскресенье Христово", ibid., 417) wie seine kulturelle, ja sogar technisch-zivilisatorische Erneuerung. Gogol' exemplifiziert dies am Beispiel der Schnelligkeit des Verkehrs in Europa, die in Rußland sich "wie von selbst" einstellen werde, sobald nur der rechte Glaube am Werke wäre: "В России давно бы завелась вся эта дрянь сама собою, с такими удобствами, каких в Европе нет, если бы только многие из нас позаботились прежде о деле внутреннем так, как следует." (ibid., 353). Im Kommunismus wurde ebenso argumentiert, wobei man sehr leicht das Moment der religiösen Einkehr durch jenes der ideologischen ersetzen konnte.

8 Auch Gogol' verbindet das Paulus-Konzept, "allen alles zu sein" (Paulus Briefe 9, 20-22), mit dem Wesen des Russischen und konkret mit der totalen Anpassungsfähigkeit und Nullität Čičikovs (S.A. Gončarov, A.Ch. Gol'denberg 1995, 75-76; vgl. auch A. H.-L. 1997, 231). Nach Gogol' nahmen die Russen (von Europa) das beste "überall, wo sie es fanden" (N.V. Gogol', *Vybrannye mesta iz perepiski s druz'jami*, VIII, 404), waren aber nicht in der Lage, es richtig zu plazieren und nutzbringend anzuwenden.

9 Die Sperrungen in den Zitaten dienen der Hervorhebung und stammen vom Autor des Artikels.

10 Nach Groys betrieb "die Moskauer Konzeptkunst [...] eine Import-Export-Agentur." (Groys 1991, 18). Seit der Perestrojka kam es zu einer explosionsartigen Beschäftigung mit russischer Kunst und hier vor allem mit dem Moskauer Konzeptualismus, obwohl er doch mit den aufklärerischen Bestrebungen der Perestrojka nichts zu tun hatte. Die Wechselseitigkeit des Mißverstehens hatte solche Formen angenommen, daß ihre Phantastik ihrerseits künstlerisch verwertbar erschien. Was sollte und konnte denn auch ein New Yorker Kunstkritiker oder Konsument mit den Sowjetismen von Bulatov anfangen, was mit den Alltagssubtilitäten eines Kabakov – außer eben die primär-verfremdende Kontext-Diskrepanz zu registrieren.

[11] Zur Einfuhr des Begriffs "Konzeptualismus" in Rußland anfang der 70er Jahre vgl. A. Wallach 1996, 50f.

[12] G. Hirt / S. Wonders 1991b, 58f.

[13] Vgl. B. Groys 1986, 329-336.

[14] L. Žegin 1982; vgl dazu Einleitung von B.A. Uspenskij.

[15] Kabakov: "Hier würde ich noch einmal den prinzipiellen Unterschied zwischen Rußland und dem Westen unterstreichen: Der Westen hat eine gewaltige historische Erfahrung darin, Wörter auszusprechen, die nichts bedeuten, in der Überzeugung, daß ihre magische Kraft verflogen ist. [...] In Rußland ist es völlig umgekehrt [...] dafür stellt das heute Ausgesprochene einen unglaublich energiegeladenen elektrischen Blitz dar [...] das gedruckte Wort schafft Verwüstung in den Reihen der Feinde.." (I. Kabakov, B. Groys 1996, 68). Zur Sonderstellung des Dichters in Rußlan vgl. auch A. Terc 1975, 25-26). Auch Gogol' (*Vybrannye mesta*, VIII, 369) reklamiert für die Russen ein spezifisches Verhältnis zum "lebendigen Wort", wodurch ihnen eine Sonderstellung in der europäischen Literatur zukomme.

[16] G. Witte, ibid.; E. Greber, in: *Émile*, 16/17, Berlin 1993, 17ff.; B. Obermayr 1996, Nachwort zu D.A. Prigov 1996, I, 213-222; F. Tchouboukov-Pianca 1995, 102ff.

[17] Zu Mimikry und Nachahmungskunst bei Kabakov vgl. A. Wallach 1996, 36.

[18] Z.G. Minc, M.V. Bezrodnyj, A.A. Danilevskij 1984, 78-92.

[19] B. Groys, "Imena goroda", 1990b, 357-365.

[20] Zum Motiv der Fliege in der Avantgarde vgl. A. H.-L. 1983b; zum Fliegen-Effekt bei Kabakov vgl. A. Wallach 1996, 42ff. und zum Bezug zu den "Engeln".

[21] Vgl. zur "Schriftlichkeit" Rußlands W. Weitlaner 1992, 30ff.

[22] I. Kababkov 1985a, 12.

[23] Der Chronotop unendlicher Flachheit bzw. flacher Unendlichkeit gilt auch und gerade bei Gogol' als dämonisiertes Hauptmerkmal Rußlands (M. Vajskopf 1993, 406ff., 417ff, 437ff.; vgl A. Terc 1975, 432ff.). Rußland ist aus der Sicht Gogol's eine "tabula rasa" (R.A. Maguire 1990, 53), auf der alle anderen Kulturen Europas oder Asiens ihre Texte schreiben. Auch V.N. Toporov schreibt in seiner Analyse der Dingwelt bei Gogol' diesen Rußland-Mythos der "leeren Räume" und des Nichts fort (V.N. Toporov 1995, 34). Ju.M. Lotman [1990] 1993, 158ff. verweist darauf, daß Tjutčev – trotz seiner Nähe zu den Ideen der Slawophilen – deren Raum-Konzeption Rußlands als ungegliederte Weite und grenzenlose Steppe fundamental ablehnte; Tjutčev bevorzugte eindeutig den strukturierten, überschaubaren Raum: "равнина и дорога – вызывают у Тютчева ужас." (ibid.).

[24] Gerade bei Gogol' bildet die nomadische Unbehaustheit der Russen einen festen Bestandteil der Selbstmythisierung: "Петр прочистил нам глаза чистилищем просвещенья европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустынны, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо всё вокруг нас, точно, как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашей крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным

приемом братьев, но какой-то холодной, занесенной вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель (sic!) с черствым ответом: «Нет лошадей». Отчего это? Кто виноват? Мы или правительство?" (N.V. Gogol', *Izbrannye mesta*, VIII, 289). Eine typisch russische "страсть к бродяческой жизни и странничеству" konstatiert auch A. Terc 1975, 380 in Verbindung mit der entsprechenden Lust an Chaos, "besformennost'" und totaler Trägheit. Zum Nomadismus in der russischen Kultur vgl. auch M. Ryklin 1997, 82-91.

25 Zur Farbe Weiß bei Kabakov – auch als Überbietung des suprematistischen Weiße bei Malevič vgl. A. Wallach 1996, 43f., 59f., 61ff.; I. Kababov, B. Groys 1991, 95ff.; I. Kabakov 1989, 11; W. Weitlaner 1992, 33f.

26 Vgl. F. Tchouboukov-Pianca 1995, 65ff.; zur Schizophrenie als Stilprinzip bei Kabakov vgl. C. Jolles 1994, 283ff.

27 Vgl. damit auch Freuds ausgeprägte Kulturklischees in seinen Rußlandvorstellungen (A. Ėtkind 1996, 118) im Zusammenhang mit der Analyse des "Wolfsmannes".

28 Der um Ostern entfaltete russische Mystizismus wurde vom russischen kommunistuischen Atheismus wahrscheinlich noch weiter entwickelt und hyperbolisiert. (S. Anufriev, P Pepperstein 1995, 91f.). Auch B. Groys (1991b, 40) sieht die Spezifik des Ostens und Rußland – auch in der Kunst – in einer für ihn charakteristischen Fixierung auf das Religiöse, während der Westen grundsätzlich auf die Welt und das Säkulare bezogen ist. In Rußland wird die Kunst mit der Absolutheit des Glaubens besetzt und mit der Fixierung auf jene "andere Welt" (ibid.), die im Westen als Jenseits, im Osten aber als Diesseits gilt: "Die russische Kunst will seit der Ikonenmalerei bis in unsere Tage über eine andere Welt sprechen. In Rußland erinnert man sich heute sehr gerne, daß das Wort »Kultur« von »Kult« komme." (ibid.).

29 Vgl. Ju.M. Lotman, B. Uspenskij 1977; vgl. auch den Sammelband *Ju.M. Lotman i tartusko-moskovskaja škola*, M. 1992, 407-416.

30 Vgl. dazu die Ausweitung der Positionen des russischen Konzeptualismus zu neiner umfassenden Theorie der Postmoderne bei B. Groys 1992a.

31 Vgl. auch den Band I. Kabakov 1995a.

32 In seiner Auseinandersetzung mit der Dingwelt Gogol's kommt V.N. Toporov (1995, 30ff.) zu generellen Aussagen über das spezifisch russische Verhältnis zu den Dingen, die zugleich unter- und überschätzt werden: Es gibt ein charakteristisches "тяготение к вещной «опустошенности» и вещной «перенасыщенности», worin sich auch eine typisch russische Unfähigkeit im Umgang mit der Dingwelt manifestiert: "Эти отношения [русского человека к вещам] во многом странны и не выяснены и определяются двумя установками: вещь – ничто (*пропади она пропадом!; не в вещах (деньгах) счастье* и т.п.) и вещь – всё.." (ibid.). Insoferne besteht die "Hauptsünde" in der Geschichte Rußlands im unbewältigten Verhältnis zu den Dingen und zum Besitz allgemein (ibid., 81).

33 Wie bei Gogol's Pljuškin besteht der Haufen "Müll" aus nostalgischen Objekten der Erinnerung und bezieht sich darüber hinaus auf die Symbolik einer barocken "Vanitas"-Welt. Vgl. dazu auch Kabakov [1982] 1994, 147: "Jedes Ding, jedes Zettelchen, Federchen und Nägelchen ist [...] mit konkreten Erinnerungen verbunden"; vgl. A. Wallach 1996, 73. Auffällig auch hier die

Parallelen zu V.N. Toporovs Einschätzung der "kuča Pljuškina" als nostalgisches Privatmuseum (V.N. Toporov 1995, 30ff.; 48f., 57ff., 66f.); in dieser Liebe zu den Memorabilien steckt für Toporov etwas unendlich Berührendes (ibid., 81). Zur Nostalgik der Installationen vgl. auch Ye. Dyogot 1995.

34 Vgl. zum Erhabenen Nichts und "užas" A. H.-L. 1991.

35 Zu den Mißverständnissen in diesem Zusammenhang vgl. A. Wallach 1996, 46; B. Groys 1991, 141f. Zur Rolle der Ostkünstler im Rahmen der West-Kunst vgl. J. Bakshtein 1995, 142.

36 Zur AptArt vgl. A. Wallach 1996, 69; 74f.; zur Moskauer "Küchenwelt" M. Macan 1996. In diesen Zusammenhang paßt auch die Assoziation von Installation und "Installateur", der ja "im Westen einen Menschen" bezeichnet, "der in Rußland 'Sanitärtechniker' heißt" (S. Anufriev, P. Pepperstein 1995, 101).

37 Das Sammlen als Gedächtnisspeicher bzw. Archiv bei Kabakov behandeln G. Hirt, S. Wonders 1994, 196f.; zum Prinzip des Arrangements vgl. I. Kabakov / B. Groys 1996, 130; zum "chudožnik-kolekcioner" und zum Archiv als Kunstwerk vgl. M. Ryklin 1997, 106-116.

38 Zum "künstlerischen Feld" und den Rändern des Kunstwerk, wo die Leere beginnt vgl. I. Kabakov / B. Groys 1996, 149.

39 Vgl. zum nostalgischen Müll I. Kabakov [1982] 1994, 110-112; I. Kabakov / B. Groys 1996, 137; A. Wallach 1996, 68.

40 Vgl. den Typ des Müll-Sammlers in: G. Hirt / S. Wonders, Nachwort *SHEK*, 1993, 198f.

41 Eben dies erklärt aber auch die relative Erfolglosigkeit des Konzeptualismus im neuen Rußland nach der Wende (I. Kabakov, B. Groys 1996, 9), "bleibt doch für die Konzeptualisten nur der Westen als Ort einer möglichen Anerkennung" (ibid., 9; B. Goys 1991, 65ff.).

42 Vgl. W. Weitlander 1992, 63ff.

43 Die Avantgarde wurde für die frühen Konzeptualisten zu einer ebenso beliebten Zitatvorlage wie das Sowjetreich. Malevič spielt in diesem Zitatkult eine naturgemäß zentrale Rolle – vergleichbar jener von Duchamp im Westen. Malvič und seine "Quadrate" sollten als Kultur-Ikonen durch sich selbst "dividiert" als reine Wertigkeit bzw. als Stellen-Wert im Kulturbau der Moderne erhalten bleiben (vgl. A. Kosolapovs Malevič-Arbeiten; B. Groys 1986, 329-336, zu Kabakovs Malevič-Zitaten). Umgekehrt sollten die eigenen Künstlerkollegen durch permanentes Herbeizitieren kanonisiert und damit eben dieser Prozeß der Kanonbildung in die eigenen Hände genommen werden.

44 Vgl. H. Ohff 1971.

45 Vgl. N. Alekseev 1991 42ff.

46 Zum "kleinen Mann" (in der Tradition von Gogol's Akakij Akakevič) bei Kabakov vgl. A. Wallach 1996, 45f.

47 Zum "kosnojazyčie" der Konzeptualisten in der Tradition des 19. Jahrhunderts vgl. M. Épštejn 1988, 151f.; A. Wallach 1996, 52ff. Zum "skaz" Prigovs vgl. D.A. Prigov 1996, 311ff.; B. Obermayr 1997, 299ff. Das Wort reduziert sich in diesen Metastilisierungen auf "Null" – vgl. D.A. Prigov

"Preduvedomlenie k sbornikov «Preobrazovanie»", in: D.A. Prigov 1996, 33 – und: "Preduvedomlenie k sborniku nenapisannych stichov" (ibid., 24-25).

48 Dieselbe narzißtische Selbst-Einkapselung erklärt Kabakov als für ganz Rußland typisch: "..das ist eine besondere E i n k a p s e l u n g – wie bei einem Bathyskaph oder einer Weltraumrakete [...] Das führt zu ener unwahrscheinlichen Hermetisierung der inneren Welt. (I. Kabakov / B. Groys 1996, 74).

49 In diesen Privatarchiven figuriert das Ding als Wort in einer Art "liričeskij muzej" (M. Ėpštejn 1988, 306ff.).

50 "Von der Schule her kennen und fürchten wir die unbegreifliche Energie und Schneidigkeit der Pionierleiter, aller möglichen Enthusiasten und Organisatoren.." (I. Kabakov 1994, 141); zu "Pljuškin als Gegentyp zu Nozdrjev" vgl. ibid., 146). Zu Gogol' und Prigov vgl. D.A. Prigov 1996, 69-70.

51 Zur Rolle des Kontextes im Konzeptualismus vgl. B. Groys 1994.

52 Zur Selbstinszenierung Prigovs als Dummkopf bzw. Narr und Graphoman vgl. F. Tchouboukov-Pianca 1995, 109ff. und G. Hirt, S. Wonders, Nachwort zu: D. Prigov 1992 195ff. – "Я всё время пишу, пишу, пишу.." (D.A. Prigov 1996, 26). Prigov als "Poet ohne Persönlichkeit" wird zum Produkt seiner eigenen Konzeptualisierung: Sein eigentliches Werk ist seine "fiktiv Biographie" (B. Obermayr, 135ff.; dies., Nachwort in: D.A. Prigov 1997, 2, 299-324), bzw. eher schon eine ganze Reihe solcher Biographien, die vom dilettantischen "Sprachrohr des gesunden Menschenverstandes" bis zu Puškin reichen kann (ibid., 139ff.). Der Stil der "pošlost'" steigert sich bei Prigov – oder in Sorokins Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* – zu jenem Diskurs der Zustimmung, dem das Masochistische auch abhanden gekommen ist.

53 So behauptet Kabakov von "Noma": "Noma ist allem entgegengesetzt – das ist eine Betrachtung der Kultur von außerhalb ... Nur Noma beschäftigt sich – kraft historischer Umstände - mmit der Manipulation der äußeren Seite der Kultur.." (I. Kabakov / B. Groys 1996, 80).

54 Wie Hirt/Wonders 1991, 57 betonen simuliert Prigov die unterschiedlichsten ideologischen, wissenschaftlichen "Fachdiskurse" und "Kommentare", die als Kunsttexte präsentiert werden (C. Jolles 1994, 285f.; D.A. Prigov 1996, 7ff.) – freilich ohne Ironie oder direkte Komikeffekte; die indirekten sind dabei freilich unvermeidlich: "Я предельно серьезен и жизнелюбив" (ibid., 8); "Даже Пушкин [...], менявшийся несколько раз, не менялся столь часто." (19). Prigov spricht von einem "vysokij parodizm" (53). Im Vorwort zur russischen Ausgabe seiner Kartotheken betont L. Rubinštejn (1996), daß die "Helden" seiner Werke "некие другие тексты" seien: "Еще важно, что каждый создаваемый мною текст представляет, в сущности, более или менее адекватное описание собственного контекста. [...] в понимании условий этой текстуально-контекстуальной игры ключ к пониманию и восприятию и всей художественной системы, и каждого ее акта."

55 Vgl. dazu ausführlich A.H.-L. 1995.

56 Zum "Künstler als Kurator schlechter Kunst" vgl. B. Groys 1991, 97ff. als Akt eines mystifizierten Antiprofessionalismus (ibid., 102ff.).

57 Etwa ab 1987 kommt es durch Pepperštejn zur Abgrenzung der Noma-Bewegung vom Moskauer "romantischen Konzeptualismus" (Yekaterina

Dyogot 1995, 150). Noma will, anders als der Groyssche Konzeptualismus, das Phänomen dieser Richtung aus der historischen und sogar aus der geographischen Perspektive herausnehmen, um ihm die Position von Exklusivität zu verleihen, wie sie nur radikale Rätselhaftigkeit gewähren kann. In diesem Sinne ist Noma nicht sosehr ein Phänomen der Kunst, sondern vor allem der Kultur, die aus dieser Sicht an die Stelle der Kunst tritt (I. Kabakov / B. Groys 1996, 138). Vgl. auch A. Wallach 1996, 80f.

[58] Vgl. G. Hirt / S. Wonders 1984.

[59] B. Groys 1990a, 5.

[60] Noma bestand aus einem Netz persönlicher Beziehungen, ja aus einer Art "Geheimorden" von "Eingeweihten" (I. Kabakov / B. Groys 1996, 140, 152, 163).

[61] P. Pepperštejn 1993, 217ff.

[62] Dieser permanente Noma-Diskurs versteht sich auch als im ästhetischen Sinne "vollendetes künstlerisches Konstrukt" (I. Kabakov / B. Groys 1996, 148). "In Noma haben wir die endgültige Vernichtung jedes Produkts" (= Artefakts) durch die unentwegte Erzeugung eines Textmeeres, das in völlige Wortlosigkeit mündet (ibid., 81).

Literatur

Alexejew, N. [Alekseev, N.] 1991. "»Wir – sie«, Patrizier, Zigeuner und andere", Harten, J. (Hg.) 1991, 42-55.

Anufriev, S. / Lejderman, J. / Pepperštejn, P. 1990. *Auf sechs Büchern / Na šesti knigach*, Düsseldorf.

Anufriev, S. / Pepperstein, P. 1995. "Flug, Entfernung, Verschwinden", Becker, K. / Bienert, d. / Slavická, M. (Hgg.) 1995, 91-118.

Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972.

Bakshtein, J. 1995. "Der Moskauer Konzeptualismus: Leben und Schicksal", Becker, K. / Bienert, d. / Slavická, M. (Hgg.) 1995, 141-146.

Bakštejn, J. 1993. "Zametki o literaturnom konceptualizme", I. Kabakov 1993b, 60-65.

Baudrillard, J. 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.

Becker, K. / Bienert, d. / Slavická, M. (Hgg.) 1995. *Flug. Entfernung. Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Cantz Verlag, Ostfildern.

Celant, G. 1969. *Ars povera*. Studio Wasmuth, Tübingen.

Chardžiev, N. / Trenin, V. 1970. *Poėtičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M.

Dostoevskij, F.M. *Podrostok, PSS*, L. 1972-1990, T. 13,

Dyogot, Ye. 1995. "Der Verlust des Verlustes als Mittel gegen Nostalgie", Becker, K. / Bienert, d. / Slavická, M. (Hgg.) 1995, 147-153.

Erofeev, A. 1995. *Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten. Rußland 1957-1995*, München / New York.

Ėpštejn, M. 1988. *Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX-XX vekov*, M.

Ėtkind, A. 1993. *Ėros nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii*, SPb.
1996. *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig.

Gogol', V.N. VIII. *Vybrannye mesta iz perepiski s druzjami, PSS*, T. VIII, 1952.
Gončarov, S.A. / Gol'denberg, A.Ch. 1995, "Pavel Čičikov: sud'ba geroja v legendarno-mifologičeskoj perspektive", *Imja – služet – mif*, SPb., 64-86.
Goodrow, G. 1993. "Die zweite Avantgarde. Inoffizielle, Post-Stalinistische, Prä-Perestroika-Künstler aus Moskau", Weiss, E. 1993, 31-37.
Groys, B.
1986. "Kartina kak tekst: «Ideologičeskoe iskusstvo» Bulatova i Kabakova", *WSA* 17, 329-336.
1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München-Wien.
1990a. »Medizinische Hermeneutik« oder Heilung von der Gesundheit", S. Anufriev, J. Lejderman, P. Pepperštejn 1990, 5-11.
1990b. "Imena goroda", 1990, *Schriften*, 357-365.
1991a. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
1991b. *Zeitgenössische Kunst aus Moskau*, München.
1991c. "Die Ästhetisierung des ideologischen Textes", Harten, J. (Hg.) 1991, 31-39.
1992a. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
1992b. *Tvorčestvo*, 1992, 2, 40.
1993. "Die Null-Lösung", Kabakov, I. 1993b, 42-59.
1994. "Der ein-gebildete Kontext", Weibel, P. (Hg.) 1994. *Kontext Kunst. The Art of the 90's* (Katalog), Köln, 257-281.
1995. *Die Erfindung Rußlands*, München.
1997. *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München.
Groys, B. / Kabakov, I. 1993. "Gespräch über Noma", Kabakov, I. 1993b, 19-41.
Hansen-Löve, A.
1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
1983a. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne", Schmid, W. / Stempel, W.-D. (Hgg.), *Der Dialog der Texte*, *WSA*, Sonderband 11, Wien, 291-360.
1983b. "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs", *Velimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium* April 24, Hg. von N.A. Nilsson (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature 20), Stockholm 1985, 27-88.
1985. "Faktura, fakturnost'", *Russian Literature*, XVII-I, 29-37.
1989. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.
1991. "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", *Poetika*, 23. Bd., Heft 1-2, 166-216.
1993. "Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die «Dritte Avantgarde»", *WSA* 32, 207-264.
1994. "Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obėriu)", *Poetika*, 26. Bd., 1994, H. 3-4, 308-373.
1995a. "Kunst / Profession. Russische Beispiele zwischen Avantgarde und Konzeptualismus", B. Steiner (Hg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, Stuttgart 1995, 74-102.

1995b. "Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", Fieguth, R. (Hg.),*Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1995, 171-294.
1996. "Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo *Podrostok*", Markovič, V.M. / Schmid, W. (Hgg.), *Avtor i tekst*, SPb., 229-268.
1997. "«Gøgøl'». Zur Poetik der Null- und Leerstelle", *Wiener Slawistischer Almanach*, 39, 183-303.
Harten, J. (Hg.) 1991. *Sowjetische Kunst um 1990*, Köln.
Hirt, G. / Wonders, S. [= G. Witte, S. Hänsgen] (Hgg.) 1984. *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst*, Buch, Tonkassette, Kartensammlung, Wuppertal.
1987. "Moskau - Ein Hörstück für Hauptstadt und Nebenstimmen", *Schreibheft*, 29, 1987, 201-204.
1991. "Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzetualismus", Harten, J. (Hg.) 1991, 56-67.
1992. Nachwort zu: D. Prigov 1992.
1994. Nachwort zu: I. Kabakov 1994.
Hocke, G.R. 1987. *Die Welt als Labyrinth*, Reinbek / Hamburg.
Hunger, H. 1965. *Das Reich der Neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*, Graz / Wien / Köln.
Ingold, F.Ph. 1980. "Performance in der Sowjetunion. Hinweis auf die «Gruppe für kollektive Aktionen»", *Kunstnachrichten*, 3, 62-69.
Jolles, C. 1993. "Stimmen in den Werken von Ilya Kabakov", Louis, E. / Stooss, T. 1993, 283-290.
Ju.M. Lotman i tartusko-moskovskaja škola, M. 1992, 407-416.
Kabakov, I.
1985. *OKNO / Das Fenster*, Katalog, Bern.
1989. *Ausstellung eines Buches*, Berlin.
1992a. *Žizn' much. – Das Leben der Fliegen*, Köln. [teilw. gemeinsam mit B. Groys]
1992b. *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete*, Leipzig.
1993a. "Der Spaten", *Schreibheft*, 42, 49-54.
1993b. *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
1994. *SHEK Nr. 8, Baumann-Bezirk, Stadt Moskau*, Leipzig.
1995a. *Über die »totale« Installation / O »total'noj« installjacii*, Ostfildern.
1995b. "Der Küstler im Westen. Rede eines kulturell verpflanzten Menschen", *Lettre international*, 30, 46-49.
Kabakov, I. / Groys, B. 1991. *Die Kunst des Fliehens*, München.
1996. *Die Kunst der Installation*, München.
Kabakow, I. / Nekrassow, W. 1993. "Zehn Erscheinungen", [1981], *Schreibheft*, 42, 1993, 55-67.
Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetiscchen*, München.
Lejderman, J. 1991. "Ergänzende Materialien zur Installation »Die Spaltung des Gedächtnisses«", *Sowjetische Kunst um 1990*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln, 122-126.

Lotman, Ju. 1993. "Poètičeskij mir Tjutčeva", Ju.M. L., *Izbrannye stat'i v trech tomach*, Tallinn, 145-171.
1995. "Zeiten der Wirren", *Lettre international*, 30, 67-71.
Lotman, Ju.M. / Uspenskij, B.A. 1977. "Die Rolle dualistischer Modelle in dr Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts), *Poetica*, Bd. 9, 1977, 1-40.
Louis, E. / Stooss, T. 1993. *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text*, Kunsthalle Wien 1993.
Lyotard, J.-F. 1988. *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien.
Macan, M. 1996. *Moskauer "Küchenwelten"*, (Typoskript) München.
Minc, Z.G. / Bezrodnyj, M.V. / Danilevskij, A.A. "«Peterburgskij tekst» i russkij simvolizm", in: *Semiotika goroda*, 78-92.
Monastyrskij, A. 1980. *Poezdki za gorod*, (Typoskript) Moskau.
1989. "Kollektivnye dejstvija. Iz predislovija k četvertomu tomu *Poezdok za gorod*", *Fleš Art*, Russkoe izdanie, 1, 140-141.
1993. "Kurze Schizoanalyse der Kollektiven Aktionen", I. Kabakov 1993a, 113-123.
Obermayr, B. 1996, Nachwort zu D.A. Prigov 1996, I, 213-222;
Ohff, H. 1971. *Galerie der neuen Künste – Revolution ohne Programm*; Berlin.
Pepperstein, P. 1991. "Das Redaktursyndrom (Wie sich verstecken?)", Harten, J. (Hg.) 1991, 128-131.
1993. "Die entblößten, lesenden Mädchen", Louis, E. / Stooss, T. 1993, 275-282.
Pepperštejn, P. 1993. "Rapport »NOMA - NOMA«", Kabakov, I. 1993a, 8-18.
Pepperstein, S. / Anufriev, S. 1993. "Der Kolobok des Zentrums und die Kollisionen seines Verschwindens", *Schreibheft*, 42, 123-126.
Prigov, D.A. 1984. "A im kazalos': v Moskvu! v Moskvu", *A-Ja*, 1.
1993a. "Die eine, verbale, Seite des Problems", *Schreibheft*, 42, 102-104.
1993b. "Über Prigov", Kabakov, I. 1993a, 66-68.
1992. *Der Milizionär und die anderen*, Leipzig.
1996. *Sbornik preduvedomlenij k raznoobraznym veščam*, M.
1996. *Sobranie stichov*, T. 1, 1963-1974, Wien.
1997. *Sobranie stichov*, T. 2, 1975-1976, Wien.
Rancour-Laferriere, D. 1995. *The Slave Soul of Russia. Moral Masochism and the Cult of Suffering*, New York / London.
Rubinštejn, L. 1996. *Reguljarroe pis'mo*, SPb.
Ryklin, M. 1995. "Nomadismus: Moskovija plus Achitektur", Becker, K. / Bienert, d. / Slavická, M. (Hgg.) 1995, 83-90.
1997. *Iskusstvo kak prepjatstvie*, M.
Sauerbier S.D. 1976. *Gegen Dartellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten*, Köln.
Stemmrich, G. (Hg.) 1995. *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden / Basel.
Tchouboukov-Pianaca, F. 1995. *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, München.
Terc, A. 1975. *V teni Gogolja*, London.

Toporov, V.N. 1984. "Peterburg i Peterburgskij tekst russkoj kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam*, XVIII, Tartu, 4-29.

1995. "Apologija Pljuškina: ešč' v antropocentričeskoj perspektive", *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifologičeskogo. Izbrannoe*, M., 7-111.

Uspensij, B.A. in: Shegin

Vajskopf, M. 1993. *Služet Gogolja. Mirfologija. Ideologija. Kontekst*, M.

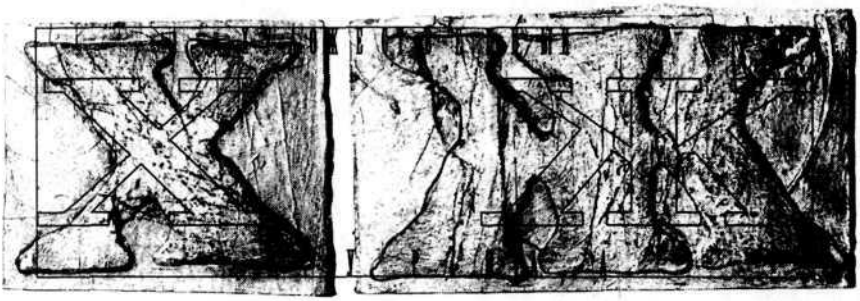
Wallach, A. 1996. *Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away*, New York.

Weiss, E. 1993. *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig*, New York / München.

Weitlaner, W. 1993. *Literarisch-bildnerische Grenzformen in der zeitgenössischen russischen Kunst*, (Typoskript) Salzburg.

Witte, G. 1994. "Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur", *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam.

Żegin, L. [Shegin, L.] 1982. *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*, Dresden.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ
MOSCOW ART MAGAZINE

Ведущий российский журнал по проблемам теории и практики современного искусства

«Художественный Журнал» публикует:

- -статьи ведущих российских и зарубежных критиков современного искусства
- -исследования по истории художественной культуры XX века
- -культурологические и философские тексты
- -эссе и манифесты актуальных художников
- -рецензии на текущие выставки и книги

«Художественный Журнал» выходит 6 раз в год на русском языке с развернутым английским summary

«Художественный Журнал» поступает в розничную продажу в специализированные магазаны Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Минска, Одессы, а также в российские и зарубежные галереи.
В России подписка на журнал осуществляется через каталоги "Книга-сервис"

За рубежом «Художественный журнал» распространяется фирмой "Наука-Экспорт" /"Nauka-Export" (117864 Москва ул.Профсоюзная д.90, тел./факс: 334.74.79 или 334.71.40)

Стоимость подписки на год - 60 USD

"Художественный журнал"
В.Палашевский пер. 9, стр.1
103104 Москва, Россия,
Тел./факс: 7-095-299.54.81
E-mail: martmag@glasnet.ru

"Moscow Art Magazine"
B.Palashevsky per. 9/1
103104 Moscow. Russia.
Tel./fax: 7-095-299.54.81.
E-mail: martmag@glasnet.ru

Предуведомление

Моя Россия, в смысле, принадлежности к ней, но и в смысле, моего персонального восприятия ее, как, скажем: Мой Пушкин! Мой Ленин!

Что же такого особенного в моем представлении о ней - да ничего.

Может быть, только легкий холодок содрогания от тянущимися ко мне по ночам на чужбине прохладных ее рук. Она тянет, тянет их - то ли обнять, то ли /опять-таки, в удалении и в обмороке ночном что ни почудится!/ за горло ухватить. Так это что? - так это ее право! Я и не отказываюсь от подданности ее законам и вожделениям. Значит так и есть.

Д.А. Пригов

М О Я

Р О С С И Я

Б Е Р Л И Н
1991

Я помню этот день России
Был май. В саду цвела сирень
И воздух нестерпимо синий
Гулял над духом деревень

И к вечеру в полях невнятных
И смутных
Мерцал далекий огонек
И я как маленький зверек
Пушистый
Терялся в складках необъятных
Русско-советской действительности

1947-50 годов

Ты помнишь край? - не помнишь края?
Где был я молод, был я юн
И пело радио играя
Про заплутавшую гармонь

И у вечернего порога
Обозревая нашу жизнь
Шептало: подожди немного
И будет, будет коммунизм

Но я уже другой отравой
Опоен был, мечту поправ
Зачем, зачем, о Боже Правый
Зачем я оказался прав!
И вот старый уже
И ты сама разуверилась
И коммунизма нет как нет

Я помню осенью начальной
Едва замеченный приход
Когда на речке пароход
Вдруг вскинулся, ему печально
Подняв единственный свой рог
В лесу живой единорог
Ответствовал

Он говорит мне: А в Россси
Меня убийцу и злодея
Быть может все-таки простили
Поскольку высшую идею
Понимаю
Хотя убийца и злодей
Да - говорю - среди людей
Русских
Это ценится

Как-то едем, едем мы ночной порой
Вдруг откуда-то выходит ужас
Страшный, непонятный дикий ужас
Он нас щекотает голосом свиным и тонким
Русский внутри щебечет байки
Ой, да непростые, мириклийские - как омут байки
Господи! Господи, мы врага принять готовы
Вот, вот Господи, мы как снег готовы
Господи, вот мы, Господи, вот мы готовы
Господи

Когда небес живая мастурбацья
Россию белым чудом поражает
И все бело! белым бело! вдруг бац
Так что ж она в ответ рожает
Россия-то?
В благодарность, так сказать!-
А черт-те что рожает
Едрена мать

Когда как тучи патриоты
Идут с Востока на Москву
Кто ж их сильней - сильней их
кто-то
Кто ту же самую Москву
Перенесет так верст на двести
Или на верст так тысяч пять
Потом вернет, потом опять
А коль она стоит на месте
Так они и правы - патриота!-преимущество страсти перед неопределенностью стояния.

Я помню в поле под Орлом
Нечистая бродила сила
То все до времени косила
То просто вваливалась в дом
В виде такого старичка
Садилась, юбки подобравши
Работая под просточка:
А? что? не нравится? а нашим
Орловским, в смысле
Нравится

Когда слоны иного мира
Как черный дышащий нарзан
С какого гробового пира
Прокатятся - я как Тарзан
Рассеянный
Спрошу немножечко рассеян:
Откуда братцы? из Рассии
Ли?
Нет?

Вьется песня над бедной Москвою
Над голодной Москвою моей
С содроганием гляжу я, не скрою
Половецкие танцы червей

Бледный ангел прозрачными
пальцами
Их выдергивает по одному
Господи, сколько времени
понадобится-то
Это даже простому уму
неподсильно

Разрываются связи прямые
И народного ужаса сон
Вновь выходит как в годы былые
Словно Лермонтов на балкон

Раскрывает провидчески очи
И летает над женской страной
Словно девочка платьице мочит
В неудерживаемой нутряной
Крови
Своей

Глотай меня, супруга-жизнь
Повсюде танки-пулеметы
А ты сглотнешь - и меня нету
Со всех сторон бегут: Скажи
Где этот выблядок Отчизны
А ты ответишь: В центре жизни
Истинной
Он! -
В центре? -
В центре! -
В каком таком центре? -
Во чреве! -
А что это значит? -
А что не родился еще! -
Так он же выблядок! -
Это для отчизны, а для жизни он
не родился еще!
А когда родится, то что? -
Супругом моим станет! -
И что же? судить нас будет? -
Будет! будет! -
Так мы ж его породили! -
Раньше! а будет второй раз рожден
А что же нам делать?? -
Ждать и трепетать!

Я люблю подмосковные рощи! -
Любишь мои рощи? -
Люблю, люблю!
Легкий запах пруда над прудом! -
Тоже любишь? -
Да, да! -
Легкий запах пруда над прудом? -
Люблю, люблю!
Легкий запах пруда над прудом
И кровавый стремительный росчерк
Неужто тоже любишь? -
Люблю, люблю его!-
Всесоюзного, скажем, при том
Значения
Каждого нового твоего маньяка
Заносимого к нам по осени и
исчезающего по зиме! -
Любишь? -
Люблю!

Ох, нелегко быть честным
Когда ты весь ячеистый
Такой -
Одна ячейка губит
Как комсомольская
Другая слезы льет
Как христианская
А третяя их любит
Обеих
И одинокая бродит
В небесах

Я вышел в сад гулять
Но все не выходилось
Я вышел и опять
Оно не выходило
Выйти в сад
Тогда я вскричал: Превеликая
Мать
Так выведи, выведи в сад
погулять
Меня

Отпусти меня, чудище обло
На просторы России моей
Ты смежаешь усталые оба
Свои очи, но как чародей
Преднебесный
Третьим оком немеркнущим синим
Говоришь мне, уставясь в простор
Безумный:
Вот оно - твоя смерть и Россия
Так куда ж я тебя на позор
Одинокого
Отпущу

Я видел сон: сначало было
Ну все как есть, а после умер
Иль умерло, и все поплыло
Все стало диким и безумным
Что представлялось дх чистой маньей
И я припомнил задней силой:
Ведь засыпал-то я в Германьи
А вот проснулся я в России
И я себя безумной силой
Заставил заново в Германьи
Проснуться
Пока

Она безумная, красивая
Которой каждый был бы рад
Она уехала в Россию
В священный город Ленинград

Меж исторических дворцов
Сегодняшние обходя помойки
Она бродить будет по Мойке
Под солнце бледное лицо
Подставляя

А я останусь здесь как был
Где поделиться даже не с кем
Она вдруг вскинется на Невском
Воскликнет: Она меня любил!
И будет не совсем права

Есть женщины родной земле сырые
Когда идут - то плачут провода
Высоковольтные
От той сверхпроводимости, когда
Уходит в землю все и навсегда
Сквозь них
Они-то вот и есть - Россия
Женщины эти

Теперь пговорим о мыши
Коих в России миллиард
Или уже за миллиард
Перевалило - только тише!
Она одна приходит - мышь
И ты в лицо ее глядишь
Тоже один

Когда ребенка малого
Несут в живых руках
Достаточно ведь малого
Чтобы он враз зачах
От преизбыточности самой жизни порой
Особенный же страх
За первенца, за сына
Вот так меня Россия
Советская
Наинежнейшая
Могла бы - да не зачах
Сам по себе живым оказался

Я помню сад - там было счастье
Там воздух как святой Аврилий
Сарматский
Висел
И все стихами говорили
Совсем без моего участья
И все это в безумной силе
Висело - видимо Россия
Это было

Вышли утром мы, было под вечер
Вдруг пахнуло сырым и горячим
И распахнанно-чистым овечьим
Но и волче-безумнособачьим
И запахло паленою шерстью -
В том углу умирала Россия
В женском смысле, что по прошествье
Двух зонов должна была сына
Родить
Ноначалу точечного, незаметного

В
Весна России. Листик клейкий
Повсюду сладенькая водочка
Сверкает
На каждой мышке и уклейке
Такая маленькая звездочка
Красненькая
И кто-то шепчет, полный нежност
Коснись, Коснись моей промеж-
ности!
Да я уже! -
О-о-ооооо!

В России, помню, на краю земли
Тургеневские девушки цвели
Так приглядишься - а они цветут
И песни деревенские поют
Дотронешься - они цветут алее
[illegible]
Бегут, бегут вдоль липовой аллеи
Поймают, скажем, Шеллинга и вот
С ним водят нацьональный хоровод
И на меня оглядываются

Короткий промежуток времени
Я славен был в мое стране
Когда с мои бессмертным именем
На устах
Входили девушки ко мне
И говорили: Сокол ясный!
Бери, веди нас! - а мне ясно
Что я опять уже смертный

В небе вечернем заря догорает
Красным, сиреневым душу язвит
Сумерки с деревом женским играют
Ствол его дивно извит

Что-то в сем чувствуется такое
Толи мольба, толь Китай
Что-то спасительное, родное
Только в ответ: Пропадай! -
Слышится

Я сплю над Россией и все-то
мне нет
Заснуть, и как ангел завета
Раздвинув меня, мне является
это:
Свобода свободе свободой
хребет
Очень даже ломает

В песках азийских бродит лев
В снегах росийских бродит заяц
О, как себя преодолев
Себе признаться не смущаясь
Я есть тот заяц
Который, кстати, и медведь
Который на поверку - рысь
Который на поверку ведь -
Тот самый лев, поскольку Русь
И пески аравийские объемлет тоже

О, милый мой, в России летом
Грибов и ягод - нету сил! -
Да, милая, но эполеты
Германских воруженных сил
На моих плечах! -

Но, милый мой, ты видишь шар
Метафизический над нами
Висит - так русская душа
И сумрачный германский гений
Беседовали

В немецкой маленькой деревне
Живет живой Навухдоноср
И тут же в русскую деревнк
Стремительный летит донос

И непосредственно и дико
Там взращивают своего
Когда ж придет пора сравненья
И страшной битвы: кто-кого -
То где место найти и как к общему кровно-метафизическому этнознаменателю привести
Один траву щипает
Как бы
Другой почти грызет
Себя
Один огни пускает
Другой снега везет
Неподъемные -
Что общего?

Сумрак осеннего дня
Дождик хлопочет на крыше
Господи, ни у меня
Нету и маленькой мыши

Сам погубил-задушил
Безумный, средь жизни советской
Безумной же
В ладанку только зашил
Косточки тонкие детские
Безумные же

В тяжелых валенках брести
По Сыктывкару и колеблясь
От слабости, вдруг набрести
На памятник и: Доктор Геббельс
Прочитать надпись
И вскрикнуть жалобно: Мой Бог!
В алкании духовной жажды
Мир не[illegible]ьно широк
Я сузил бы! - но сужать же

Я скоро возвращусь в России
Где каждый чем-то да загублен
Исторически
Но я, но я не усугублю
Хотя меня о том просили
Сама жизнь просила
Но нет, нет, не усугублю
Не мое это дело расстреливать
несчастных духом по темницам
нравственности

Я мысленно вижу Москву
Столицу колымского края
Когда в придорожном леску
Как девушка молодая
Невидную миру слезу
Расшитым платком утирает
И северную стрекозу
Задумчиво так растирает
Между пальцами

Прости меня, святая Русь
К тебе я больше не вернусь
В смысле, вернусь, но не вернусь
В том смысле, что святая Русь
Нам и не говорит: Вернись!
Но говорит нам: Будь как рысь
Наисовременнейшая
Но всем опытом предшествующих
поколений обогащенная
Но ни им, ни се не в тягость
А что? -
Буду как она велит

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Programm für die Tagung "Mein Rußland"

Montag, den 4.3.1996
9.00 bis 13.00

Einleitung und Diskussionsleitung:
Johanna Renate Döring-Smirnov und **Aage A. Hansen-Löve**

Rainer Grübel und	
Igor Smirnov:	Zur Geschichte der russischen Kulturosophie
Irina Prochorova:	Pochvala banal'nosti: neskol'ko presnych istin o Rossii
Boris Gasparov:	Suščestvuet li russkij "literaturnyj jazyk"?

14.30 bis 18.30

Diskussionsleitung: **Igor Smirnov**

Boris Groys:	Unser Kreis
Aage A. Hansen-Löve:	Das Rußland der Konzeptualisten
Georg Witte:	Fern von Moskau. Ein Roman und eine Postkarte
Joost van Baak:	Die Wohnung der russischen Seele (über Haus und Landschaft in der russischen und anderen Kulturen)

Dienstag, den 5.3.1996
9.00 bis 13.00

Diskussionsleitung: **Rainer Grübel**

Wolf Schmid:	Träume eines Deutschen in Rußland. *Pique Dame* als poetologische Novelle
Holt Meyer:	(ich) meine rußland: inbesitznahmen und namen (kjuchel'beker mit und ohne tynjanov)
Ol'ga Gončarova:	Obraz Rossii v zapiskach putešestvennikov XVIII veka
Leonid Heller:	Ėkfrazis: nerusskie kartiny dlja russkogo fona

14.30 bis 18.30

Diskussionsleitung: **Wolf Schmid**

Sergej Gončarov:	"Rossija iz prekrasnogo daleka": Gogol'
Schamma Schahadat:	Rußland - Reich der falschen Zeichen
Natascha Drubek-Meyer:	Dostoevskijs *Igrok*: von *nul'* bis zero. Eine Entgegnung auf Michail Ryklins "Russkaja ruletka"
Rolf Fieguth:	Zyklische Form, Polenbild, Rußlandbild: Adam Mickewiczs *Dziady III*

Mittwoch, den 6.3.1996
9.00 bis 13.00

Diskussionsleitung: **Rolf Fieguth**

Walter Koschmal:	Äquivalente Stadttexte - Odessa und Petersburg bei Isaak Babel'
Anton Sergl:	Nabokovs Rußland
Lars Kleberg:	Otsutstvie telefonnoj knigi kak priznak sovetskoj kul'tury
Susi Frank:	Mechanismen kultureller Aneignungen: Rußland - Sibirien

14.30 bis 18.30

Diskussionsleitung: **Walter Koschmal**

Rasmus Slaattelid:	Slavophilism over the Horizon
Erika Greber:	Rilkes Gedichtzyklus "Die Zaren" aus dem *Buch der Bilder*
Raoul Eshelman:	Mein Amerika. Vasilij Aksenovs postmoderner Raum
Herta Schmid:	Die Anfänge der funktionalen Anthropologie bei R. Jakobson

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.-. (VERGRIFFEN)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-.
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.-
21. **Zabytyj avangard**. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.- (VERGRIFFEN)
22. **J. FARYNO**, Poètika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poètičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. **I.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poètičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik.** Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva.** Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejg** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., DM 65.-
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
35. **Andrej NIKOLEV**, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
36. **Russkaja literatura na fancuzskom jazyke XVIII-XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles**, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozencvejg, herausgegeben von V.Ju. Rozencvejg, Wien-Moskau 1994, 545 S., DM 70.-
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich.** (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Hg. Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.-

38. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau, Ca. 560 S., DM 98.- (erscheint Mitte 1996)
39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli "Smysl <=> Tekst". Sbornik statej, Wien-Mokau, 716 S., DM 75.- (erscheint Anfang 1996)
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., DM 80.- (lieferbar)
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, ca 340 S., DM 70.- (lieferbar ab anfang Januar 1996)
42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1-153, 1963-1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.- (lieferbar ab anfang Januar 1996)

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße 39/41, D-80328 München

Наталья ПЕРЦОВА

СЛОВАРЬ НЕОЛОГИЗМОВ ВЕЛЕМИРА ХЛЕБНИКОВА

Предисловие
Хенрика Барана

В словарь входят около 5 тысяч неологизмов Велемира Хлебникова. Они подразделяются на три группы: слова, построенные в соответствии с русской словообразовательной системой (более 4 тысяч), слова изобретенного Хлебниковым "звездного языка" и слова (часто – целые выражения), морфологически не интерпретируемые ("заумь", "звукопись", "язык богов", разного рода звукоподражания). Словник составлен на материале трех наиболее полных изданий Хлебникова, к нему добалены слова из ряда других публикаций, а также из неопубликованных рукописей, хранящихся в московских архивах.

Содержание:
Хенрик Баран – Предисловие.
Введение (Принципы отбора неологизмов, Разделы словаря, Строение словарных статей, Общая характеристика слов разных типов)
Словарь. I. Морфологически интерпретируемые слова (Неологизмы из публикаций, *Некоторые неологизмы из рукописей*, *Гнездовой словарь*, *Обратрный словарь*),
II. Звездный язык (Согласные и слоги, Гласные),
III. Звукоподражания, звукопись, заумь и т.д. («Слова», Контексты).

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 40; WIEN-MOSKAU, 1995, 560 S., DM 70.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße 39/41, D-80328 München